

Serie: Tesis de Posgrado  
e-Book

# LETRAS

## Un escritor a la intemperie : construcciones críticas y lógicas literarias en torno a las figuras de escritor de Roberto Bolaño

Valeria Bril

Este trabajo de investigación, titulado: “Un escritor a la intemperie”, da cuenta de las construcciones críticas y las lógicas literarias en torno a las figuras de escritor que Roberto Bolaño (1953-2003) va trazando en sus textos, principalmente en sus novelas 2666 (2004) y Los detectives salvajes (1998), y que se caracterizan por su forma de ser escritor. Forma que atañe la propia experiencia literaria de Bolaño, puesto que se traduce desde esa experiencia como un valor privilegiado para la constitución de su identidad de escritor.

Un giro crítico se produce en la vida de Bolaño cuando va progresivamente marcando su literatura desde la expresión de su interioridad y desde la afirmación de su perfil de autor. Su paso obligado por el terreno de las letras está unido a las exigencias internas de su obra. Los medios culturales, la experimentación poética, los juegos estéticos y el esfuerzo desmedido para lograr la calidad literaria son algunos de los factores y/o variables que crean tensiones y que van desgarrando la obra de este autor.

La combinación de la angustia por una carrera literaria con una proyección incierta (en sus comienzos) y la necesidad de profundizar en las verdaderas más desalentadoras hicieron de Bolaño un escritor de difícil definición para analizar y para sintetizar en pocas líneas. Así fue que decidí abocarse a la tarea de describir la figura de escritor de Bolaño a la luz de una prolífica producción literaria que obliga a indagar en su mundo privado para conocer o al menos tratar de asimilar su incipiente logro personal con la literatura.



C. Valeria Bril es doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y Licenciada en Letras Modernas por la misma universidad en Argentina.

Se ha desarrollado como investigadora becaria en el Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón” de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, con diferentes proyectos para la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la misma universidad. Sus trabajos constituyen indagaciones teóricas originales y complejas que establecen un diálogo crítico con las más recientes actualizaciones sobre los temas estudiados.

Ha publicado una serie de artículos y ensayos sobre Roberto Bolaño y otros temas latinoamericanos contemporáneos provenientes de diferentes áreas teóricas disciplinarias en medios culturales especializados. Tiene experiencia en la actividad docente como profesora en Lengua y Literatura y como adscripta a las cátedras de Semiótica Literaria y Literatura Latinoamericana en la Escuela de Letras, así como en diferentes actividades universitarias. Y ha participado en la vida académica en seminarios y mesas redondas, con coloquios y comunicaciones en congresos, jornadas y simposios nacionales e internacionales.

Bril, Valeria

Un escritor a la intemperie: construcciones críticas y lógicas literarias en torno a las figuras de escritor de Roberto Bolaño / Valeria Bril. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-950-33-1559-0

1. Literatura. 2. Literatura Chilena. 3. Escritores. I. Título.  
CDD 801.95

Diseño de portada: Manuel Coll

Gestión digital: Noelia García



UN ESCRITOR A LA INTEMPERIE: CONSTRUCCIONES CRÍTICAS Y LÓGICAS LITERARIAS EN TORNO A LAS FIGURAS DE ESCRITOR DE ROBERTO BOLAÑO por Valeria Bril se distribuye bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional

# Un escritor a la intemperie: construcciones críticas y lógicas literarias en torno a las figuras de escritor de Roberto Bolaño

Valeria Bril

Este trabajo de investigación fue financiado con una beca de Doctorado de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.

Agradezco a mi Directora de Tesis, Dra. Roxana Patiño.

# Índice

## Introducción /5

1. Breve estudio de un comienzo literario /8
  - 1.1. *Corpus* del análisis /11
2. Definiciones y delimitaciones de la propuesta teórica /13
  - 2.1. Puntos de partida /16
  - 2.2. Articulaciones conceptuales /18
3. Los capítulos /24

## PRIMERA PARTE /27

1. Mapa teórico de figuración del escritor /28
  - 1.1. Las genealogías de la figura /30
    - 1.1.1. Respuestas posibles para ¿Qué es un autor? /32
    - 1.1.2. Una delimitación figurativa actualizada /38
  - 1.2. Espejismos identitarios en el “caso Bolaño” /41
    - 1.2.1. Literatura de autor /45
2. La figura de escritor en la interioridad de su escritura /49
  - 2.1. Roberto Bolaño y una primera observación crítica en su obra /51
  - 2.2. Especulaciones críticas. La tiranía de los personajes /56
    - 2.2.1. La puesta en forma de una literatura *imaginaria* /59
3. Transformaciones críticas en la obra y la figura bolañianas /66
  - 3.1. La leyenda Bolaño /72
  - 3.2. La mirada bolañiana sobre las voces chilenas /76
    - 3.2.1. Las ingratas visitas al país natal /79
  - 3.3. Bolaño extraterritorial /86
    - 3.3.1. La *verdadera* patria de un escritor /90

## SEGUNDA PARTE /96

### 4. Las figuras de escritor en los textos /97

#### 4.1. El camino hacia los textos: las primeras distinciones figurativas /101

##### 4.1.1. El escritor: un buscador y un buscado /104

#### 4.2. Modulaciones entre el Estridentismo y el real-visceralismo /109

#### 4.3. Tras las huellas del novelista desconocido /114

##### 4.3.1. ¿Escritor o asesino? /120

##### 4.3.2. Identidades robadas /124

### 5. Promesas cumplidas en el desierto. Lecturas sobre los poetas /131

#### 5.1. La búsqueda de la poeta y sus posibles paraderos /132

#### 5.2. La aventura poética /136

#### 5.3. Distinciones, lógicas y contradicciones en torno a la poesía /142

##### 5.3.1. El mito de la ventana: poesía (literatura) y algo más /145

##### 5.3.2. El comienzo de la nueva poesía /148

## TERCERA PARTE /155

### 6. El escritor visceral /156

#### 6.1. El lado rebelde del “infra” real visceralismo /160

##### 6.1.1. “Subversión” vital y poética de los *infras* /169

##### 6.1.2. El destino final de los poetas /172

#### 6.2. Sintonías y vinculaciones poéticas del Infrarrealismo con otros movimientos /178

##### 6.2.1. Los bandos de la poesía /186

#### 6.3. Referentes literarios: entre la perfección y el endiosamiento /189

##### 6.3.1. Otros modelos cercanos al precipicio /193

##### 6.3.1.1. Sobre autores secretos, libros colgados y obras imperfectas /195

## Conclusiones finales /203

## BIBLIOGRAFÍA /212

### Analítica /212

- a. Novelas (I corpus) /212
- b. Otros libros de Roberto Bolaño /212
- c. Entrevistas a Roberto Bolaño (II corpus) /213
- d. Material crítico especializado (III corpus) /214

### Teoría/ crítica literaria /215

### General /230



## Introducción

---

Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 28 de abril de 1953-Barcelona, 15 de julio de 2003), como pocos escritores, registró tempranamente a los quince años de edad el deseo de *querer ser escritor*. Su objetivo remite a una creación de una figura de sí mismo, que fuese capaz de iluminar su capacidad para producir textos perfectos o de alta calidad. Pero también la construcción de un lugar propio que pudiese hacer trascender su *tono figurativo*, es decir, su expresión particular para encauzar con énfasis la singularidad de su modo de ser desde inscripciones únicas dentro de la trama de una cultura literaria contemporánea.

Si bien no es difícil aventurar las razones de la notable expansión de su figura de autor por la aceptación creciente en todos los ámbitos literarios, éstas me llevan a pensar que se trata de un fenómeno que excede las formas convencionales de adhesión de un escritor a su medio o escena literaria por la expresión y la apropiación de una particular migrancia figurativa. Aquella que le permite pasar por sobre los umbrales estrictos de cualquier funcionamiento crítico esperable de figuración para autoatribuirse una condición inédita basada en un *querer ser escritor pero reclamada con un saber que se muestra como una innovación literaria*.

Es desde ese horizonte de inteligibilidad que decidí aventurar las razones de la construcción figurativa de Bolaño, dado que siempre subsiste la necesaria identificación con otros escritores, modelos sociales de figuras de autor, usos funcionales del rol y/o estrategias de supervivencia en medios literarios. La búsqueda hacia un modo o una forma de *ser escritor* es una preocupación que está presente en mayor o menor medida en la mayoría de los que se dedican al quehacer literario.

Evidentemente, *ser escritor* tiene cierta connotación de prestigio en las representaciones sociales de nuestra época al punto de constituirse en uno de los personajes emblemáticos por el efecto de sentido creado por su propio despliegue mediático<sup>1</sup>, cuya centralidad quedaría socavada por las continuas referencias

---

<sup>1</sup> El uso del término “mediático/a” o “formas mediáticas” hace referencia desde mi punto de vista a un conjunto de medios vinculados a la cultura -el entorno cultural-, que abarcaría desde la Academia

públicas y privadas a un modo de ser (escritor) en un contexto de proliferación de figuras de autor. Algo común depende de ese contexto que une figurativamente al autor con sus textos y que trasciende como una forma o un *gusto* definido por la figura de escritor, y es lo que quiero indagar en esta investigación. Lo que hace al orden impuesto por Bolaño en esa creación narrativa, ese *modus operandi* para pasar parte de su historia personal a esa recurrente figura en sus textos que emerge como antesala de la propia conformación de esta categoría figurativa.

Hay una transición de la figura del escritor por las exigencias actuales de la profesión que fueron acompañando la disolución parcial o generalizada de teorías que habían dominado el campo de análisis. Con descripciones complejas y desplazadas dentro del conjunto de posiciones teórico-académicas, se requería observar la figuración en el entrecruzamiento de varias áreas: producción literaria, trayectoria profesional, trabajos críticos o de ficción crítica -cuando en algunas obras de ficción se proponen lecturas literarias interpretativas sobre otros autores-, experiencia literaria vital, etcétera. Estas áreas impidieron confinar la figura a un aislamiento estable para intentar dar cuenta de ese *algo más* que se representa con la dimensión autoral o de esa diferencia que se conforma por una actitud pionera que pretende destacar la figura de su contenido y en su contexto tradicional.

Esta serie de cuestiones requieren ser analizadas con detenimiento para comenzar con un proceso de exploración destinado a la comprensión del tipo y/o estilo figurativo que se juega no solo en las diferentes opiniones críticas especializadas -si bien son importantes- que sitúan o exponen varias estrategias de autorepresentación de la figura bolañiana en su vida profesional, sino también en la constitución de una identidad de escritor en su obra literaria.

Privilegié para tal propósito el cruce que se establece entre dos recorridos: por un lado, el del posicionamiento crítico en el cual se coloca Bolaño como escritor y lo coloca el discurso de la crítica para hablar de su proyecto literario; y por el otro, siguiendo esa línea de reflexión teórica a otro nivel de análisis literario, el recorrido sobre la construcción de la figura de escritor en sus textos. El estatuto identitario del

---

hasta los diferentes lugares por los cuales transitan los escritores, y que el escritor asume como propios; como así también me refiero a un determinado esquema de comportamiento del escritor con relación a la escena cultural o literaria. Ese comportamiento *lo condiciona* para actuar y opinar de una manera particular en el campo de las letras.

autor se presenta como precario por las diversas alternativas que propone Bolaño para anclar su figura -su imagen y su nombre- y su lugar de articulación profesional y discursiva (con su oficio y con sus libros), por lo que se hace necesario un abordaje del autor y de su obra con un rigor analítico que movilice una inscripción más objetiva impulsada con estos dos recorridos que fueron determinados en un marco teórico mucho más amplio que el que pudiese resultar con solo uno de ellos.

Desde ese espacio me propuse explicar de qué manera la crítica advierte ciertas operaciones de asimilación de la *figura de escritor*<sup>2</sup> de Roberto Bolaño en las letras hispanoamericanas a partir de la descripción y el análisis de las construcciones figurativas que se trazan hoy en torno al autor para develar desde dónde, cómo y por qué se lo lee de determinada manera.

Mi hipótesis interpretativa plantea que la figura de autor o escritor de Roberto Bolaño puede ser pensada como un *espacio* privilegiado, construido como una invención de autor *hiperreal*<sup>3</sup>, para operar en el escenario cultural-literario. La consideración de dicho carácter hiperreal de figuración de Bolaño que es de índole ficcional por la intención del autor de crearse a sí mismo, se plantea como un soporte o apoyo para afrontar las dificultades que conlleva una vida literaria en los medios academicistas. Y para esa incorporación figurativa (mediática) supongo una transformación personal de autorepresentación como escritor, en la cual convergen tanto su perfil de autor que se proyecta a partir de sus decisiones, apreciaciones, modos y/o modelos de escritor que terminan instalados (de manera consciente o inconsciente) en las estructuras narrativas de sus libros en torno a una pretendida operatividad figurativa, como los mecanismos y las configuraciones con las cuales opera públicamente en el ámbito literario, siguiendo sus lógicas o modos literarios de desplazamiento o irrupción con/por su ocupación profesional.

---

<sup>2</sup> En mi análisis usará indistintamente el término “autor” o “escritor” para referirme a la figura del individuo que escribe más o menos profesionalmente literatura (narrativa y/o poesía), ya que tanto Michel Foucault, Roland Barthes, Walter Benjamin, como otros pensadores contemporáneos, hicieron uso de los dos términos para explicar los cuestionamientos teóricos en torno a la misma figura, y de esta manera clausuraron el significado para evitar falsas identificaciones y supuestas diferencias en el manejo de la terminología.

<sup>3</sup> Si bien el “hiperrealismo” es una tendencia radical de la pintura realista (utilizada en el arte en general: la escultura, el dibujo y la historieta), surgida en Estados Unidos a finales de los años sesenta del siglo XX, que propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad que la fotografía, considero que es posible su aplicación en la literatura cuando el autor intenta reproducir la realidad, en sus textos, con más fidelidad y objetividad que la vida misma.

La propuesta de desarrollo del trabajo de investigación consistirá entonces en una lectura transversal de la figura de autor o escritor en el discurso de la crítica y en los textos bolañianos, intentando mostrar los innumerables desdoblamientos críticos que exigen e imponen la condición irresistible de ser escritor y poder sobrevivir en/con esta profesión en las últimas décadas.

## 1. Breve estudio de un comienzo literario

A mediados de los años noventa, Bolaño interviene de manera radical en la escena literaria con la publicación de *La literatura nazi en América*<sup>4</sup> (1996a) y a partir de ese momento se vuelve conocida una trayectoria literaria que había comenzado veinte años atrás. La repercusión por esta novela se produjo en España con la consabida rueda de prensa, y luego en toda Latinoamérica. La crítica española da cuenta de la aparición de Bolaño cuando ingresa en el espacio literario con esta novela, la cual sorprende e interesa tanto a la crítica como a sus lectores por ser una obra atípica que se asemeja a un manual (francés) o diccionario de autores. Con esta obra, el autor marcaría el camino que siguiera desde una concepción diferente y dinámica de la creación literaria en su producción narrativa. Pero su consagración definitiva llegaría con *Los detectives salvajes* (1998), novela que resultó ganadora de los premios Rómulo Gallegos (que compite con obras de Juan José Saer y de otros prestigiosos escritores) y Herralde de Novela.

El interés que las instituciones académicas y la crítica literaria demostraron hacia el autor y su obra fue escaso con anterioridad a la publicación de *La literatura nazi en América*. Su etapa mexicana<sup>5</sup>, da cuenta de su interés por escribir poesía y

---

<sup>4</sup> *La literatura nazi en América* fue enviada a varias editoriales de Barcelona: Alfaguara, Destino y Plaza & Janés, las cuales rechazaron la novela; pero la editorial Anagrama la preseleccionó para el premio de Novela. Su editor Jorge Herralde recibió posteriormente una carta de Bolaño en la que le comunicaba que retiraba su novela, porque ya había sido contratada por otra editorial. El director de la editorial Seix Barral Mario Lacruz aceptó publicar dicha novela, mientras que simultáneamente llegaba una nota de Jorge Herralde interesado también en publicarla. Entonces, Bolaño le ofrece a Herralde el manuscrito de una novela escrita en tres semanas: *Estrella distante*, cuya escritura nace a partir de la extracción del último capítulo de *La literatura nazi en América*.

<sup>5</sup> Roberto Bolaño se trasladó al Distrito Federal (a los quince años de edad) junto a su familia -su madre María Victoria Ávalos, su padre León Bolaño y su hermana María Salomé- en 1968. En México, Bolaño descubriría su vocación por la literatura; el autor, con dieciséis o diecisiete años, comenzó escribiendo textos dramáticos, y luego cuando conoce a los poetas mexicanos se abocaría

por participar en eventos tales como recitales literarios. En esa época, conoció a poetas de su edad: Mario Santiago Papaquiario, Bruno Montané Krebs, entre otros, con quienes co-fundaría posteriormente el movimiento “Infrarrealista”<sup>6</sup>. Como grupo literario crearon varias revistas literarias<sup>7</sup>: *Pájaro de calor* (1976), *Correspondencia Infra*. *Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista* (1977) y *La zorra vuelve al gallinero* (1992, 2000, 2002) en México, mientras que *Rimbaud, vuelve a casa* (1977), *Berthe Trépat* (1983) y *Regreso a la Antártida* (1983) se editaron en España. Además Bolaño publica su primer libro de poesía: *Reinventar el amor* (1976) -un largo poema dividido en nueve fragmentos- y la antología poética *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* (1979).

Luego de esta etapa<sup>8</sup>, Bolaño -establecido en España- comienza un período

---

a escribir poesía. Era un muchacho -diría Jaime Quezada, su compatriota con quien convivió en México y en Chile-, de dieciocho o diecinueve años, “[...] intolerable (aunque tolerable), neurótico lector, impaciente, fumándose la noche entera [...] y escribiendo poemas nada de lineales, sino muy intensamente lihnianos (o a semejanza de Enrique Lihn, a quien mucho con devoción leía)” (QUEZADA, J., *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México (1971 - 1972)*, Santiago de Chile, Catalonia, 2007, pág. 117).

<sup>6</sup> El Infrarrealismo fue un movimiento poético que surgió inicialmente -en la década de 1940- con el chileno Roberto Matta (1911-2002), arquitecto, pintor y poeta, luego de que éste fuera expulsado del surrealismo por André Breton. El movimiento infrarrealista fue recuperado como corriente literaria y reaparece con un grupo de jóvenes poetas mexicanos y chilenos en México en 1975.

<sup>7</sup> El infrarrealista Bruno Montané Krebs dio la siguiente información con respecto a la publicación de las revistas: *Pájaro de calor* fue apoyada por el poeta español Juan Cervera -exiliado en México-, y *Correspondencia infrarrealista* y *Rimbaud Vuelve a Casa* se trataban de números únicos (PÁEZ, J.-C., “El poeta Bruno Montané Krebs evoca a *Los detectives salvajes*”, *El Hispano*, nº 20, año 3, Barcelona, julio, 2005a, págs. 20-21). Y según otro poeta infrarrealista Ramón Méndez Estrada, salió editado un número de la revista *Zarazo 0* (1974) antes de *Pájaro de calor* (MÉNDEZ ESTRADA, R., “Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”, *La Jornada Morelos*, 9 de marzo de 2004a [en línea]. Dirección URL:

<http://www.ramonmendez.infrarrealismo.com/Periodismo/.../Infrarrealismo.html>). Posteriormente

aparece la revista *Berthe Trépat* -en honor al personaje de la pianista de la novela *Rayuela* ([1963] 2001) de Julio Cortázar- que fue editada en Barcelona en 1983. Y el mismo año se edita *Regreso a la Antártida* (de treinta y seis páginas) que reúne poemas de Alberto Gallero, Bruno Montané y Roberto Bolaño, además de dibujos, fotografías y grabados de Luis Hermosilla, Alvaro Montané y Macarena Infante. En la contratapa de dicha revista está el ex-libris que contiene la efigie de Rimbaud y debajo de ésta se encuentra el nombre de la editorial: “Rimbaud Vuelve a Casa, Press”. Para los contactos se indicaba: “Toda correspondencia a: R. Bolaño, Apartado de Correos 364, Girona, España” (PÁEZ, J.-C., “El poeta Bruno Montané Krebs evoca a *Los detectives salvajes*”, op. cit. págs. 20-21).

Hubo otras publicaciones: en hojitas monográficas de poesía, como *Calandria de tolvañeras* (1984, 1985, 1986, 1988, 1990), y además de “tres números de la revista *La zorra vuelve al gallinero*” (MÉNDEZ ESTRADA, R., “Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”, op. cit.). El infrarrealista Cuauhtémoc Méndez recuerda con más precisión la publicación de las revistas y las hojas de poesía: “[...] *Pájaro de calor* (1976), *Correspondencia infra* (1977) y las hojas de poesía *Calandria de tolvañeras*, que esporádicamente rolan desde el Día de Muerto de 1984 [...]” (MÉNDEZ, C., “El Movimiento Infrarrealista y los agujeros negros de la vida”, México D.F., 19 de noviembre de 1987 [en línea]. Dirección URL: <http://cuauhtemoc.infrarrealismo.com/EIMovimiento.html>).

<sup>8</sup> Bolaño deja México en 1977, con rumbo a Europa; iba a Suecia donde tenía arreglado un trabajo. Pero su madre vivía en España desde hacía dos años y estaba muy enferma, por lo que decide ir a

de creación dentro de la narrativa, escribe una novela que eran páginas sueltas que releía y corregía: *Amberes* ([2002] 2007) y que -según sus palabras- era un “libro para los fantasmas” (9). Esta novela fue publicada veintidós años después.

Otras novelas pudieron haber sido escritas en ese período como *Monsieur Pain* (1999b) (reedición de *La senda de los elefantes* (1994)) y -según lo revelado en la exposición del material inédito del Archivo Bolaño durante la muestra homenaje por el décimo aniversario de la muerte del autor en el Centro Cultural Contemporáneo de Barcelona- las novelas (conservadas en sus cuadernos originales) *Diorama* (1983-1984), *d.f.*, *La paloma*, *Tobruck* (1983) y *El espíritu de la ciencia ficción*<sup>9</sup> (1984). Pero el primer título publicado del autor fue la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984)<sup>10</sup>, escrita en co-autoría con Antoni García Porta.

Bolaño publica rigurosamente uno o dos libros por año. Su prolífica producción literaria incluye novela, cuento y poesía. Los libros de relatos: *Llamadas telefónicas* (1997)<sup>11</sup>, *Putas asesinas* (2001) y *El gaucho insufrible* (2003); las novelas: *La pista de hielo* (1993b), *La senda de los elefantes*, *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* (1996b), *Los detectives salvajes*, *Amuleto* (1999a), *Monsieur Pain*, *Nocturno de Chile* (2000a), *Amberes*, *Una novelita lumpen*<sup>12</sup> (2002), *2666* (2004a) -póstuma e inconclusa-; y los libros de poesía: *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (1993a), *El último salvaje* (1995), *Los perros románticos*<sup>13</sup>

---

ese país. Se dedica a viajar por África y por diferentes países europeos hasta que se establece definitivamente en España. Fija su residencia en la ciudad costera de Blanes en 1986.

<sup>9</sup> Esta novela fue publicada en noviembre de 2016. Publicación posterior a la exposición del “Archivo Bolaño 1977-2003” en el Centro Cultural Contemporáneo de Barcelona, que se llevó a cabo desde el 5 de marzo hasta el 30 de junio de 2013.

<sup>10</sup> El título de la novela procede de un poema de Mario Santiago, “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger”; Bolaño y Porta extrapolaron ese título, realizando un cambio con los nombres involucrados.

<sup>11</sup> En el libro *Llamadas telefónicas* está incluido el relato “Sensini” que fue publicado el mismo año -que el libro- por la Fundación Kutxa Ediciones y Publicaciones en San Sebastián.

<sup>12</sup> *Una novelita lumpen* fue escrita por encargo de Claudio López de Lamadrid para una colección de la editorial Mondadori en 2002.

<sup>13</sup> *Los perros románticos* reúne un conjunto de poemas escritos entre 1980 y 1988 que fueron editados por la Fundación social y cultural Kutxa, y luego fueron recuperados y publicados por la editorial Lumen (MORA, R., “Muere Roberto Bolaño, un gran renovador de la literatura en español”, *El País*, España, 2003, pág. 26). Su título proviene de la época en que Roberto Bolaño deja Chile, en enero de 1974, y es un libro que trata de cierta manera de la orfandad de su autor. Se podría decir que en el mismo están presentes sus ideas sobre libertad y locura que se confunden en una sola cosa. Bolaño afirmó: “[...] el yo poético, promete ser fiel a ambas cosas, tanto la libertad como la locura... que, visto ahora, me parece un poco desmesurado, claro” (JÖSCH, M., “Roberto Bolaño:

([1994] 2008) y *Tres*<sup>14</sup> (2000b). También fueron publicados póstumamente por los herederos de Bolaño: *La Universidad Desconocida* (2007a)<sup>15</sup> -poesía-, *El secreto del mal* (2007b) -relatos inconclusos-, *El Tercer Reich*<sup>16</sup> (2010) -novela-, *Los sinsabores del verdadero policía*<sup>17</sup> (2011) -novela inconclusa-, *Sepulcros de vaqueros* (2017) -relatos- y *El espíritu de la ciencia ficción* (2016) -novela-.

### 1.1. Corpus del análisis

En el marco del vasto universo literario de Bolaño, he delimitado un *corpus* de estudio dentro del importante conjunto de novelas que incluyen la figura de escritor, tales como: *La pista de hielo*, *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Monsieur Pain* (*La senda de los elefantes*), *Nocturno de Chile*, *Amberes y 2666*, a excepción de *Una novelita lumpen* -pero esta novela incluye un epígrafe<sup>18</sup> que trata sobre “los escritores”-, y las novelas de edición

---

‘Esta vez iré con las manos en la nuca’”, *La Tercera*, Chile, 25 de febrero de 2000a [en línea]. Dirección URL: <http://www.tercera.cl/diario/2000/02/25/+25.40.3a.cul.bolannio.html>.

<sup>14</sup> El poema “Los Neochilenos” que integra el libro *Tres* -junto con “Prosa del otoño en Gerona” (escrito en 1981) y “Un paseo por la literatura” (en 1994)-, escrito en 1993, fue publicado con anterioridad a la edición del libro en la revista *Trilce* N° 2 -enero de 1998, págs. 33-39- en la ciudad de Concepción, Chile.

<sup>15</sup> *La Universidad Desconocida* es una reedición de *Fragmentos de la Universidad Desconocida* con material reunido por Roberto Bolaño, más algunos añadidos que se encontraban -según sus herederos- en la computadora del autor. Con la nueva publicación, el manuscrito pierde la palabra inicial: “Fragmentos”.

<sup>16</sup> El manejo del legado de Bolaño cambia de agente literario: de la oficina de Carmen Balcells a la del “chacal” Andy Wylie (The Wylie Agency), por lo que el editor de Anagrama Jorge Herralde debe negociar durante siete meses para publicar *El Tercer Reich* (que es una novela completa) en España. Herralde ubica cronológicamente la novela: “Es anterior a sus dos grandes novelas [*Los detectives salvajes* y *2666*]” (GELI, C., “Anagrama editará ‘El Tercer Reich’”, *El País*, España, 22 de marzo de 2009).

<sup>17</sup> Esta novela integra argumentos, datos e información extra de otros libros del autor, y como se especifica en su Prólogo “Entre el abismo y la desdicha” escrito por Juan Antonio Masoliver Ródenas: “[...] incorpora material de otras obras suyas, desde *Llamadas telefónicas* hasta *Los detectives salvajes* y *2666* [...]” (BOLAÑO, R., *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Anagrama, 2011, pág. 7). Diría que, según mi criterio, encontramos también material de la novela *Estrella distante* (cuyo año de publicación es 1996), aunque este libro no entraría en las obras a las que hace referencia el prologuista ya que según su estimación el material iría de *Llamadas telefónicas* (de 1997) hasta *Los detectives salvajes* (de 1998) y *2666* (de 2004). De todos modos, Masoliver Ródenas se encarga de incluir en el Prólogo la información sobre la presencia de “los poetas bárbaros”, cuya representación figurativa se desarrolla en *Estrella distante*.

<sup>18</sup> El epígrafe que se incluye en la novela de Bolaño, es de Antonin Artaud y corresponde con la traducción de las primeras líneas de su libro *Le pèse-nerfs* (1925) en donde afirma: “Toda escritura es una marranada./ Las personas que salen de la nada intentando precisar cualquier cosa que pasa por

póstuma: *El Tercer Reich* y *Los sinsabores del verdadero policía*. Además de la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrita con el español García Porta.

De aquel conjunto mayor de novelas, he circunscripto mi *corpus* a dos novelas capitales: *Los detectives salvajes* y *2666*. Con esta selección busqué detectar y analizar cierta tipicidad en los modelos figurativos de escritor utilizados por Bolaño en sus textos, que resulten representativos a la hora de visualizar las fases -los cambios y las inconstancias- de esta figuración. Atenta a esta conformación he considerado necesario organizar ese *corpus* en los capítulos dedicados al análisis de los textos en particular, teniendo en cuenta el carácter doblemente emblemático en la construcción de la figura de escritor y por tratarse de figuras que crean a su vez relatos que recrean de diverso modo el mito de la “vida y obra”, que tanto satisface a su autor.

La constitución del *corpus* pretende privilegiar cierta homogeneidad-relacional presente entre las novelas y la experiencia literaria-vital del autor, que permitiría observar la manipulación constructiva de sus figuras: poetas y novelistas. De ese modo, se lograría una mayor obtención de resultados conducentes a la focalización de la figura de escritor, convertida en materia de discusión para esta investigación.

Además de esta selección, recorté para el corpus un conjunto de entrevistas a Roberto Bolaño que se concentran en el curso de los últimos cinco años -de 1998 a 2003- antes de su muerte. Este *corpus* complementario de diecisiete entrevistas, más las que se incluyen en el libro *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* (2006) -once entrevistas-, que se desprende de un conjunto mayor de ciento sesenta y dos entrevistas revisadas, autorizaría un diálogo permanente en torno al estudio de las figuras de escritor representadas por Bolaño. Esto ayudaría a abordar la cuestión de la figura de escritor anexando las propias palabras del autor con respecto a los principales valores constructivos en esta figuración.

Y, en rigor, puede decirse que las entrevistas pertenecen de alguna manera a la obra del autor, ya que la mayoría de ellas fueron contestadas por escrito (Bolaño

---

su cabeza, son unos cerdos./ Todos los escritores son unos cerdos. Especialmente los de ahora” (BOLAÑO, R., *Una novelita lumpen*, Barcelona, Mondadori, 2002, pág. 11).



evitaba presenciar en vivo las entrevistas<sup>19</sup>). La notoria intervención de Bolaño en las entrevistas minimizando la tarea del editor y asumiéndola casi por completo, las acerca al registro de sus propios textos ficcionales. En ese sentido, el escritor mexicano Juan Villoro afirmó: “Las extraordinarias entrevistas con Roberto Bolaño equivalen a la caja negra de los aviones. Las palabras antes del accidente. No se trata de un calculado testamento, sino de la voz que atraviesa turbulencias con una última entereza”<sup>20</sup>.

Finalmente, para la indagación de la figura de escritor en los capítulos de índole netamente crítica, construí otro *corpus* accesorio de análisis con los artículos y ensayos críticos publicados por los principales especialistas en la obra de Bolaño (Ignacio Echevarría, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Celina Manzoni, Patricia Espinosa H. y Grinor Rojo) tanto en revistas académicas como en medios periodísticos (*El Mercurio*, *El País*, *El Mundo*, etc.), que recogen los diferentes ejercicios críticos que sitúan al autor y a su obra dentro de nuestra perspectiva de análisis.

De esta manera y sin desmedro del resto del material bibliográfico crítico que tendré en cuenta para el análisis en general (en cada una de las Partes), apunté al cumplimiento de los objetivos iniciales de esta investigación para lograr activar los mecanismos de la puesta en texto y en sentido de la figura de escritor o autor. A partir de ello, intentaré trazar una forma de lectura más sugestiva que se ocupe de mi postulación hipotética y que vaya más allá de los límites propios de los enfoques críticos tradicionales.

## **2. Definiciones y delimitaciones de la propuesta teórica**

Nuevas formas de identidad social ha ido adquiriendo el escritor en su posición de creador o productor de una obra, en la segunda mitad del siglo XX y

---

<sup>19</sup> Bolaño prefería contestar las entrevistas por correo electrónico, porque consideraba que en la charla “en vivo y en directo [...] me arriesgo a decir demasiadas estupideces” (OROSZ, D., “Siempre quise ser un escritor político”, *La Voz del Interior*, Córdoba, 26 de diciembre de 2001 [en línea]. Dirección URL: [http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1226/suplementos/.../nota73286\\_1.html](http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1226/suplementos/.../nota73286_1.html)).

<sup>20</sup> BRAITHWAITE, A. (sel.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, pág. 10.

principios del siglo XXI, que obedecen quizás a variadas exigencias que hiciesen posible pensar y/o legitimar su proyecto literario, adquirir fama o prestigio como escritor en el escenario cultural-literario, o lograr tener una carrera literaria reconocida. En la aceleración de los tiempos por afianzar, redefinir y reconstruir el *ser escritor*, los mismos escritores van ensayando ciertas actitudes, roles y tipos figurativos que pasan por el bohemio, la joven promesa, el intelectual, el malogrado, el fracasado, etcétera. Y así estos hombres de letras fueron adoptando la autoficción, al fingir ser escritores o al imitar un modelo de escritor, como un modo de afirmación de sus obras, para hacer legible o completar -o reubicar- la producción de sus textos con/en otra dimensión ficticia (figurativa) que diera sentido finalmente a su etapa de creación autoral.

La cuestión de la necesidad de una figura atractiva y funcional, de una invención voluntaria de autor, no se puede plantear hoy sin poner de relieve que hubo una coyuntura histórica que se encuadra dentro de contextos Estructuralistas y Posestructuralistas que dotarían a la Teoría Literaria con cruciales aportes sobre la concepción del autor. Una inscripción figurativa, la postulación de “la muerte del autor” en el famoso ensayo de 1968<sup>21</sup> de Roland Barthes, venía a sintetizar el estado de las cosas: las crisis y las pérdidas de certezas y fundamentos que desplazaban aquel poderoso imperio del autor de la crítica literaria moderna, particularmente en la vertiente que proviene de la Filología y la Estilística. Un imperio sostenido por el impulso -como reconociera Barthes- de los críticos o de la crítica, para dar paso al decisivo alejamiento del autor de su texto.

La tarea de descubrir al autor bajo la obra se volvía inútil y dejaba de lado cualquier pretensión de descifrar un texto por su autor. Allí se plantea la contradicción por intentar mantener la operatividad del autor dentro del dominio riguroso y esencial del texto, pero sin desmantelarlo ni reconstituirlo del todo.

Esta perspectiva que comprometía la reinscripción o desaparición de la figura de autor, con todo su trajín teórico, albergaba voces como la de Balzac quien afirmaba que: “Nadie (es decir, ninguna ‘persona’) la está diciendo: su fuente, su

---

<sup>21</sup> El ensayo fue dado a conocer por su autor en 1968, y posteriormente fue incluido en la edición de su libro *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura* (BARTHES, R., *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, [1984] 1987).

voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura”<sup>22</sup>, o como la de Mallarmé para quien el lenguaje y no el autor es “el que habla”. Así el poeta Valéry sometió también al autor a la duda y a la irrisión para acentuar la naturaleza lingüística y verbal de la literatura, y por su parte, el dramaturgo alemán Bertolt Brecht insistió en la existencia de un auténtico distanciamiento con el autor para lograr “empequeñece[rlo] como una estatuilla al fondo de la escena literaria”<sup>23</sup>.

El caso extremo de estos desplazamientos aparece exaltado cuando Proust somete la relación del escritor a su máxima tensión teórica al equiparlo a sus personajes hasta la sutileza de convertir al narrador no en testigo, alguien que ha visto y sentido y que luego escribe, sino en “el que va a escribir”.

En un clima de fuertes cuestionamientos a mediados del siglo XX, con estas voces que pretendían ser escuchadas, no sólo la literatura sino la filosofía, la política, el arte y la ciencia en general, se encargaron de desacralizar la imagen de autor: el Surrealismo (con André Breton -en 1925-) hizo lo suyo con la escritura colectiva y automática, y la Lingüística (con las teorías de Émile Benveniste -en 1965-) acabó por demostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío y que no es necesario llenarlo con las personas.

El plano de expectativas en esos años sesenta y setenta (con Barthes y Foucault, entre otros) terminó agotando el mito del *gran escritor*; y su configuración primigenia como propietario, depositario sagrado y custodio de la literatura que subsistía en la conciencia de los literatos y en la opinión crítica, se derrumbó. El paso de la operación que va de una actividad: “escribo” a un ser: “soy escritor”, se convirtió en algo inestable e indeterminado. El interés por dar cuenta de la obra buscando una explicación en el que la ha producido, se iba haciendo menos perceptible, como bien señala Barthes, pese a los muchos intentos de parte de los escritores y de los críticos -o, según Foucault, de la crítica moderna con sus innecesarias preocupaciones (de autentificación)- para reunir la persona con su obra.

Fueron estas contraposiciones sesgadas las que llevaron a la pérdida del espacio figurativo idealizado del escritor junto a las peculiares maneras de

---

<sup>22</sup> Ibídem, “La muerte del autor”, pág. 70.

<sup>23</sup> Ibídem, pág. 68.

construirse una figura dentro o fuera de la producción de sus obras. Por lo tanto, fue necesario acudir a los resúmenes revisionistas de los años setenta (de otros campos de estudio como la filosofía y el psicoanálisis) que analizaban las nuevas redefiniciones en cuanto a la figura de escritor al excluir al autor del análisis literario o darle una identidad ficticia, como la de sus textos, que fuera una afirmación entre el yo biográfico y el espacio de construcción (y también de recepción) de su obra. Estas utopías son las que condicionaban la forma de observar la figura y que despertaban inquietudes teóricas, con asociaciones inusuales y a menudo con tonos apocalípticos, provenientes de las corrientes del pensamiento freudiano-lacaniano y de la Deconstrucción cuando se habla del autor como un sujeto escindido que no controla sus acciones ni sus pensamientos, o de la soberanía del autor creador -todopoderoso y dueño de sí- con una existencia autónoma e independiente de su obra.

Las opciones teóricas que se ajustan a los múltiples trayectos del autor y que marcan su funcionamiento alrededor de la obra son de carácter amplio y sistemáticamente ambiguo porque vienen a problematizar y dramatizar su identidad como escritor. Ésta se encuentra ligada a la obra por el control y la dependencia de sentirse o de estar vinculado a ella. Esto me impulsó a interesarme en el tema y aun más a colocarme del lado que abre un vértice teórico poco señalado en los estudios actuales entre autor y obra cuando profundizo en rasgos figurativos que acompañan la polisemia en la edificación de esta categoría, para tratar de indagar desde una mirada teórico-crítica -no abordada de manera específica- el “caso Bolaño”.

## **2.1. Puntos de partida**

La búsqueda por fijar una figura de autor, lo suficientemente nítida, para alojar un espacio dinámico y unívoco que dé cuenta del no alejamiento figurativo del autor con su texto, con su obra, en el amplio marco de confluencias y de horizontes de expectativas y de presupuestos teóricos que se construyen sobre la figura, supone para mí un interesante campo de indagación que posibilitaría la consideración de

sus especificidades. Aquellas que se muestran como condiciones, modalidades e incidencias, que se extienden no solamente a la construcción de una figura sino de un “lugar” o espacio teórico en el que pueda existir una suerte de *mitografía* de autor.

Los diversos usos figurativos que se le atribuyen al autor desde las distintas esferas de las letras y de la cultura, evocarían la cualidad inabarcable de la figura por su recurrente incorporación temática y relacional a otros planteos teóricos a través de una concepción colectiva del sujeto determinada por el auge de lo autobiográfico, la literatura del yo y el espacio de lo íntimo, en los últimos años.

Una definición actualizada de esta categoría es necesaria para demostrar y/o delimitar la posibilidad de construcción o de invención de una figura de autor que pudiese gestarse en paralelo con la producción de una obra. Su formulación previa constituye un aporte en tanto involucra una combinatoria inhabitual, según mi hipótesis, de aspectos y de saberes en torno a la figura que se construye socialmente, imaginariamente y funcionalmente de acuerdo a las exigencias del campo literario. Así, tracé a grandes rasgos el inicio del camino de este estudio -figurativo- con las siguientes preguntas: ¿desde dónde leer, efectivamente, la instauración de la figura de escritor y cómo formularla en función del interés prioritario que tiene en la vida literaria de ese autor? ¿Qué parámetros privilegiar para ordenar la compatibilidad de la figura con la obra? ¿Cómo distinguir entre formas disímiles que conciernen al mismo objetivo, estilo y registro figurativo?

En la observación de estos interrogantes se fueron perfilando algunos conceptos teóricos que avalaban en general la noción de autor desde la insistencia que conlleva la autenticidad de una construcción figurativa. Construcción que se imponía a la vez en un terreno lábil para la incorporación de variables provenientes de la filosofía (con la “función autor” de Michel Foucault ([1969] 1983)), la Teoría Crítica de la cultura (con el “autor como productor” de Walter Benjamin ([1934] 1975)), la historiografía (con el “autor implicado” de Paul Ricoeur ([1983, 1984, 1985] 1996)), la teoría y la crítica literarias y el análisis del discurso (con la “muerte del autor” de Roland Barthes ([1968] 1987)), la lingüística (con el “autor creador” de Mijaíl Bajtín ([1920-1924] 1982)), y de las ciencias humanas (con el “autor-demiurgo” de Jacques Derrida ([1972] 2007)), encaminadas hacia un tramo común de

compatibilidades teóricas para resolver las complejidades de la figuración.

Aquellos esfuerzos teóricos no alcanzaron para desarrollar ideas que fueran más allá de la clásica antinomia texto-autor donde uno de los términos termina subordinado o condicionado al otro, asociado a una identidad narrativa, a una propiedad y a un producto cultural (Ricoeur ([1985] 1996); Benjamin ([1934] 1975); Bajtín ([1920-1924] 1982), al reconocer que el texto crea o construye al autor pero es el autor el que crea o construye las posibilidades de/para el texto -la obra-. En este sentido, no busqué postular la separación de ese binomio sino proponer un enfoque no disociativo que muestre la creciente articulación o la visible intercomunicación entre estos términos o *espacios* históricamente determinados por un sinfín de teorías. Una dinámica igualitaria de relación entre ambos es lo que, según mi enfoque teórico, definiría al *autor como un espacio intermedio, mediado y condicionado por la obra desde adentro, por las propias ficciones figurativas que revelarían las resonancias del yo autor ideal, y desde afuera, por el ámbito literario públicamente reconocido como mediático que es capaz de configurar o de imponer un perfil determinado a esa figura de autor.*

Y se trata también de no limitarse a la recuperación de algunos estudios tradicionales sobre la especificidad de la figura de autor (Derrida ([1972] 2007); Barthes ([1968] 1987); Foucault ([1969] 1983)) como eje de la topografía narrativa de una obra que es propicia para la autofiguración autoral por esa ilusión biográfica y referencial que se deposita en toda ficción o detrás de toda obra, para establecer, significar, delimitar y determinar las coyunturas de sentido en su universo textual y lograr así una definición que implique un acercamiento teórico a mis objetivos iniciales. Voy a completar este trazado teórico, en el próximo apartado, en lo que constituye una segunda operación o aproximación conceptual con las articulaciones teóricas de mi trabajo.

## **2.2. Articulaciones conceptuales**

La dificultad para adoptar una fórmula figurativa que evite las restricciones en la indagación sobre la figura de autor cuando se recurre a una u otra dimensión de

análisis, que evidencia la imposibilidad para alcanzar una opción analítica que revele un sentido que transforme la figura en cuestión no en un punto de llegada sino de partida. Es esa diversidad teórica la que evita las clausuras en la conceptualización de la figura porque, como diría Barthes, “el autor nunca es nada más que el que escribe”<sup>24</sup>, y la que opera como trasfondo de nuestro espacio de trabajo en virtud de las premisas originales de discusión para esta investigación.

La existencia de diversos puntos de vista y de diferentes perspectivas teóricas es un conjunto que se presenta como el universo teórico a tener en cuenta para el estudio de la figura. Son los ejemplos de Derrida, Benjamin y Ricoeur, los que ponen en juego concepciones sobre el autor desde articulaciones que parecen no sobrepasar las diferencias o las contradicciones en sus compatibilidades conceptuales por el uso que esos mismos autores le otorgan a algunos conceptos o variables conceptuales históricas provenientes de otros campos. En algunos casos, ellos mismos son los que se encargan de señalar esas diferencias o contradicciones en sus propios estudios.

Es en un territorio tentativo alrededor de la invención o la autoinvención de figuras de autor que se asumen con ciertas ficciones o identidades ficticias frente a la incertidumbre de la función de autor, en donde se confrontarían los postulados de aquellos autores cuyas lecturas vendrían a cubrir vacíos teóricos de análisis. Ejemplo de esto son los desplazamientos en teorías que tienden a plantear la figura de autor como el “disfraz ficticio del autor real”<sup>25</sup> o “como el director autoritario del lector”<sup>26</sup>, e incluso hablar sobre el “lugar imposible” que ocupa ese autor.<sup>27</sup> De manera que mi enfoque incorpora las taxonomías estructurales de los planteos teóricos, como los de Barthes y Foucault, sometidos a una constante hibridación por el mismo proceso de interdiscursividad social que intenta conservar al autor como una figura “terminante y determinante” de toda su obra, y que la definieron, en un primer momento, por su valor biográfico, para ir más allá de los límites de esas estructuras contenidistas.

---

<sup>24</sup> Ibídem, pág. 68.

<sup>25</sup> RICOEUR, P., *Tiempo y narración III El tiempo narrado*, México D.F.-Madrid, Siglo XXI editores, [1985] 1996, pág. 914.

<sup>26</sup> BAJTÍN, M., “Autor y personaje en la actividad estética”, en *Estética de la creación verbal*. D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI editores, [1920-1924] 1982, pág. 181.

<sup>27</sup> BENJAMIN, W., “El autor como productor”, en BENJAMIN, W., *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, [1934] 1975.

Apenas comenzado el estudio de la figura, intenté superar esos primeros obstáculos o supuestos teóricos de pensadores contemporáneos que desafiaban la concreción o la facilitación de una instancia propicia, para avanzar en mis consideraciones sin derrumbar posiciones ajenas y tradicionales, sino integrándolas como una orientación teórica entre los interrogantes que fueran surgiendo. No se trata entonces de construir un nuevo aparato teórico sino más bien de sumar y ajustar de un modo crítico algunos *usos* conceptuales, que habitualmente son vistos desde una óptica que pareciera no aprovechar los múltiples recursos que revelan las contribuciones teóricas que hicieran algunos de los más importantes pensadores de la cultura del siglo XX.

Asimismo, mi objeto de estudio exigía como única entrada para trabajar, en consideración a la densidad teórica que implica la categoría, un rodeo teórico-crítico que parecía imponerse como camino a seguir, por la simultaneidad de los procedimientos que utiliza Roberto Bolaño, para lograr encontrar la forma exacta de sus construcciones figurativas.

Con respecto a las líneas de sentido que pueden incluirse con esta figuración, marcada en el plano de una conceptualización teórica como un eje semántico-constructor y organizador, se ofrece como una explicación operatoria para este proceso, según mi criterio, la “función autor” que gestara Michel Foucault cuando la estudia como “principio de agrupación del discurso”<sup>28</sup>. Sus presupuestos teóricos, abordados -parcialmente- en contraposición (como veremos más adelante por la importancia o no que se le da al sujeto que escribe) con los de Roland Barthes, dibujan la silueta más propicia para desarrollar el proyecto.

En el horizonte teórico de Foucault, marcado por aquel gesto fundante que estuviera ligado a su “función autor”, se aleja al individuo de una atribución espontánea de un discurso a pesar de ser un principio indispensable de agrupación del mismo porque “se percibe que no juega siempre la misma función”.<sup>29</sup> Esta atribución no se ejercía de manera universal y constante como hoy, cuando los discursos literarios sólo pueden recibirse dotados de esta función. Era el resultado de “una operación compleja que construye un cierto ser de razón que se llama

---

<sup>28</sup> FOUCAULT, M., “¿Qué es un autor?”, *Litoral*, n° 9, París, junio de [1969] 1983, págs. 51-82.

<sup>29</sup> FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores, [1970] 1987, pág. 25.



autor”<sup>30</sup> y que se proyecta siempre en términos más o menos psicologizantes para darle un estatuto realista a ese “ser de razón” y para suscitar *espejismos* o compatibilidades con una identidad autoral. También el tratamiento aplicado por el autor a sus textos, los acercamientos y los rasgos discursivos, establecidos como pertinentes, además de las exclusiones practicadas que pertenecen a las reglas de construcción del autor, actuarían a través del tiempo -diría Foucault, como “invariante”<sup>31</sup>- en su espacio de trabajo.

Desde mi dominio de interés integré asimismo, para abordar el funcionamiento en particular de algunos de los registros teóricos que despliega Foucault, la vertiente trazada por Barthes, con su enigmática desaparición del autor, que convoca a la pérdida del origen de la voz del escritor y al desplazamiento de su escritura. Fue precisamente su apuesta sobre la escritura, llevada a un grado sumo como un lugar neutro, compuesto y oblicuo, la que permitió dar cuenta de la pérdida de la propia identidad del cuerpo que escribe, para hacer inteligible la reflexión sobre la búsqueda de su figura.

El escritor es para Barthes “un ‘señor’ entre otros”<sup>32</sup> “[...] -y yo entiendo por tal no al soporte de una función ni al sirviente de un arte, sino el sujeto de una práctica- [...]”<sup>33</sup>, cuya literatura es lo que interesa porque moviliza un saber que no es ni completo ni final. Esta literatura no dice -o no nos dice- que sepa algo sino que “sabe de algo, o mejor aún: que ella les sabe algo, que les sabe mucho sobre los hombres”<sup>34</sup>. Lo importante es señalar que la literatura, pensada de un modo barthesiano, toma a su cargo muchos saberes en medio de los discursos tipificados que la rodean, para remarcar lo irreductible que hay en ella cuando “el sujeto de su práctica” se coloca en el entrecruzamiento de todos esos discursos.

Así, este enfoque de Barthes ayudaría a incorporar de manera decisiva los señalamientos de Foucault, en función de los lineamientos necesarios para la investigación, aquellos que describen el papel positivo y multiplicador de la actividad del escritor, opuesta a cualquier otro sujeto que hable o escriba, para dar cuenta del

---

<sup>30</sup> FOUCAULT, M., “¿Qué es un autor?”, op. cit., pág. 63.

<sup>31</sup> *Ibídem*, pág. 63.

<sup>32</sup> BARTHES, R., *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina, [1973] 2008, pág. 98.

<sup>33</sup> *Ibídem*, pág. 103.

<sup>34</sup> *Ibídem*, pág. 99. (La cursiva es del autor)

carácter intransitivo que concede a su discurso, la singularidad fundamental que acuerda con su escritura y con la disimetría afirmada entre la creación y otras utilidades de su práctica.

“La función autor” como dinámica natural del sujeto -ya que Foucault “[...] analiza[...] la función en cuyo interior puede existir algo como un sujeto”<sup>35</sup>- permite justamente aprehender, dado que es una de las especificidades de la función sujeto, la combinatoria peculiar con esa función variable y compleja del discurso que aleja aparentemente al escritor de su identificación originaria. Por otra parte, la concepción de Foucault habilitaría a leer la impronta entre autor y obra, que convoca la necesidad de estudiar la obra, que postulo como un anclaje requerido y renovado para la puesta en sentido de la figura de autor.

Esta interpretación del paradigma del filósofo francés recomienda además la explicación de la relación entre autor y escritura, de corte más biográfico/existencial, y la argumentación que importa a la pluralidad de *ego*, transformada en procedimiento habitual, para asegurar el análisis de la función autor. También el aporte sobre el nombre de autor, en cuanto a la idea de su clasificatoria nominal, indicaciones, rupturas e imposibilidades, fue objeto de reelaboración para considerar su valor en la transformación del armado figurativo, estudiado de un modo más perceptible, en el horizonte mediático literario al cual parecía pertenecer Bolaño.

Definido ese marco de referencia teórica, traté de situar esta categoría o figura, en coherencia con mi visión teórica personal del tema, asumiendo una tarea que replanteó, a partir de mi hipótesis, la posibilidad de acordar o no con las diversas expresiones del discurso de la crítica literaria que confluyen como cruces actuales sobre la figura de autor. Cruces o aproximaciones críticas no halladas en/con otros paradigmas de la teoría, que se entraman en los medios literarios y culturales, para dar complementariedad al tema y poder superar algunos límites y así permitirme llegar a una definición figurativa más satisfactoria.

Para los fines de mi propuesta, creo que la incorporación de nuevas voces de la crítica (Ignacio Echevarría, Patricia Espinosa H., Celina Manzoni) han permitido alcanzar conclusiones más matizadas alrededor de la figura de escritor de Roberto Bolaño, tanto de su autofiguración cuanto de las figuras de personajes-escritores en

---

<sup>35</sup> FOUCAULT, M., “¿Qué es un autor?”, op. cit., pág. 80.

sus textos. Siguiendo esa línea, la reflexión sobre el material crítico, el trabajo con las entrevistas, los discursos, las conferencias, las crónicas, las columnas periodísticas, los artículos y los textos críticos de Bolaño, fueron retomados y agrupados en este estudio para su análisis, con el propósito de poner de relieve la interioridad, la experiencia y la afectividad que se iban perfilando en la cualidad de un escritor como Bolaño. Retomando entonces esas líneas, profundicé la pretensión figurativa de relevancia en Bolaño, en cuanto al prestigio institucional, que incluye las formas mediáticas de su comportamiento, permitiendo a la vez observar el desplazamiento figurativo por ciertos acentos predominantes en algunos análisis críticos, que hacen pensar más bien en un complejo y contradictorio proceso de reconfiguración (o autoconfiguración) figurativa.

Finalmente, la figura de autor, tal como la hipoteticé, requiere una aproximación crítica a los manifiestos infrarrealistas: *Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista* (1976) de Roberto Bolaño, *Manifiesto Infrarrealista* (1975). *Por un arte de vitalidad sin límites* (1975) de José Vicente Anaya y *Manifiesto Infrarrealista* (1975) de Mario Santiago Papasquiaro. Estas piezas, según fueron concebidas por sus autores, explicarían la exaltación de los objetivos teóricos específicos que movilizaron la poética bolañiana, por lo que resultan fundamentales para trabajar las novelas elegidas como *corpus* de análisis.

Consideré, desde el principio, que no debía remitirme simplemente a describir la reiterada representación de figuras de escritor en la obra del autor, sino a abordar críticamente algunos problemas a menudo insuficientemente tratados en consonancia con nuestro recorrido temático-conceptual, sobre todo en lo que hace al tratamiento puntual de la figura de escritor-poeta y de la figura de escritor-novelist. La homogeneidad del *corpus* de novelas que construí, en cuanto a la problemática, los personajes, y las claves o los acercamientos realizados en el tratamiento narrativo, me permitió avanzar todavía un paso más hacia el análisis de los rasgos establecidos o legitimados como pertinentes -sus lógicas literarias- para la reelaboración u orientación en/de su literatura.

Mi lectura interpretativa de los diferentes textos del *corpus* (novelas, entrevistas y material crítico) plantea entonces un salto cualitativo, entre los contextos críticos actuales, en el análisis de la figura de escritor o de autor, para

intentar mostrar sus transformaciones figurativas en la densidad de sus tramas literarias y en el impacto que tiene la figura en los espacios culturales.

### **3. Los capítulos**

Cada uno de los capítulos corresponde, pues, a un recorrido en mi itinerario, y explora un fragmento del vasto territorio literario que involucra figurativamente al escritor: al personaje-escritor y a la autofiguración de autor de Bolaño. La propuesta de investigación para ese itinerario está dividida en tres partes: la primera delimita la figura de escritor o autor desde las diversas teorías que confluyen alrededor del autor y desde las configuraciones mediáticas que se producen en los círculos literarios en donde participa, recortando los atributos del objeto de estudio dentro del paradigma teórico-epistemológico y ante los imperativos del campo literario; la segunda parte se propone analizar figurativamente los personajes de escritor dentro de sus ficciones, sus textos, en particular dos de ellos; y la tercera parte se aproxima a la figura de escritor desde el registro personal de su autor, que conlleva el cruce entre la ficción y la vida, demostrando los puntos comunes de unión entre la experiencia vital literaria de Roberto Bolaño y la realidad ficcional de los personajes poetas-escritores.

Cada una de ellas apunta a una perspectiva específica, con una lógica particular, que presenta las coordenadas básicas para orientarse en el conjunto de una cartografía elemental que cumple con las búsquedas que guiaron mi indagación figurativa en cuanto al escritor. La primera parte está dividida, a su vez, en dos subpartes: por un lado, el primer capítulo -de corte teórico-, y por el otro, el segundo y el tercer capítulo -con un anclaje crítico-. La segunda parte está constituida por el cuarto capítulo y el quinto capítulo, ambos de análisis textual; y la tercera parte está compuesta por el sexto capítulo que se conforma como una entidad mixta que deviene por el desarrollo analítico de los cruces que corresponden a la ficción y a la no ficción.

A continuación doy algunas precisiones sobre lo que presento en cada capítulo. El primer capítulo se inicia con un mapa teórico en torno a la figura de autor

que revela las genealogías de la figura y las respuestas posibles sobre una conceptualización de autor, e incluye las definiciones contemporáneas. Desarrollo luego mi propia delimitación figurativa, explicitando la identidad autoral para el “caso Bolaño” desde lo que se conoce como literatura de autor.

En el segundo capítulo propongo un recorrido desde el horizonte crítico de Roberto Bolaño, sus especulaciones críticas en su obra, para culminar con las distinciones que pudieren lograr una mayor visibilidad en la intimidad de su escritura. Planteo asimismo una visión no disociativa de su legado, con sus modelos y sus *lugares* literarios, para dar cuenta de cierta modelización hiperreal que pudiera operar en la figura de Bolaño.

En el tercer capítulo examino de forma crítica la figura de escritor de Bolaño en el ámbito cultural, público y mediático, sus reconocimientos y sus polémicas, entre críticos y escritores, en virtud del peso que ambos otorgan en la construcción del círculo inmediato del escritor, que es lo que me interesa conocer, para descifrar su articulación figurativa con el medio literario. Trabajo sobre los devenires críticos en la obra y la figura bolañianas, organizando los diferentes motivos por los cuales se gesta la leyenda sobre Bolaño.

En el cuarto capítulo comienzo con el análisis textual de la figura de escritor, partiendo de la representación de su autor, su rol social en el arte de la creación y de la escritura, para registrar la búsqueda y selección de figuras autorales propuestas por Bolaño. Señalo las consideraciones y las distinciones críticas de aproximación al *corpus* de análisis: las novelas *Los detectives salvajes* y *2666*, que acuerdan o no con mi opinión acerca de las condiciones particulares que impulsaran al autor para iniciarse en la configuración e idealización de estas figuras convertidas en personajes protagonistas: la de escritor-poeta y de escritor-novelistas, respectivamente en cada una de las novelas en estudio.

En el quinto capítulo continuo con el análisis de *Los detectives salvajes*, enfatizando la trama figurativa que da lugar, sin perder de vista los postulados constructivos identitarios originales para la figura de escritor, a la puesta en discurso de las modulaciones ficcionales en la narración vivencial, con personajes históricos pertenecientes a movimientos de vanguardia, y que considero un aporte original de Bolaño. Sin embargo, este camino de lectura va más allá de sí mismo para mostrar

las ataduras narrativas ligadas aquí por el carácter migrante en la conformación figurativa de expresión con cada uno de los personajes de la novela -al decir de Bolaño: su “entrada en aventura”-, que operan de manera específica para el relato de la figura de escritor.

En el sexto capítulo analizo desde un enfoque biográfico la vida de los personajes-escritores (poetas), sobre todo en la primera novela elegida como *corpus*, *Los detectives salvajes* por encontrarse en esta novela la raíz literaria de la figura de escritor, marcada por la experiencia vital del autor. El trabajo con esa experiencia literario-vital de Bolaño, sin descuido del análisis literario figurativo ficcional, viene a enfatizar el carácter autorreflexivo que se teje en la narración y en la configuración de la figura.

En cada uno de los capítulos desarrollo una delimitación teórico-crítica de la figura de escritor o de autor, haciendo explícito los fundamentos que sostienen mi propuesta de trabajo con respecto a ese supuesto carácter *hiperreal* que lleva implícito en/con la figura de escritor. Figura configurada y autoconfigurada por los medios literarios y por Bolaño -para sí mismo-, para guiar y trasladar como una forma propia de indagación figurativa y como una concepción única de construcción ficcional y autoficcional a la figura de autor de Bolaño y a sus personajes escritores en sus textos.

## PRIMERA PARTE

En aquellos años,  
si mal no recuerdo,  
vivía a la intemperie  
y sin permiso de residencia tal  
como otros viven en un castillo.

Roberto Bolaño, *Amberes*.

## 1. Mapa teórico de figuración del escritor

---

El avance incontenible que ha sufrido la figura de autor, como expresión o sobreimpresión de lo biográfico sobre la escritura, pareciera sostener la afirmación de que no sólo se trata de una tendencia actual en el escenario literario, sino que existe una fuerte mediatización alrededor de esta figura que excede todos los límites de visibilidad. Lejos quedó aquella postulación teórica de Roland Barthes sobre el poderoso “imperio del Autor”<sup>36</sup>, que acompañara toda objetivación de la experiencia de la escritura. En efecto, con la caída de ese imperio, resultaba ilógico darle un autor a un texto, ya que era imponerle un seguro que terminaría cerrando la escritura, es decir, proveyéndola de un significado último. Pero la escritura se rehúsa a la asignación de un sentido y rechaza tal ofrecimiento, porque instauro sentido sin cesar. Así es necesario, diría Barthes, “reseguir” la estructura de un texto, en todos sus niveles y con todos sus nudos, dado que la escritura es “múltiple” (porque procede de varias culturas en diálogo) y no puede ser atravesada, hay que recorrerla; y ésta es un espacio que “precede a una exención sistemática del sentido”, porque acaba “por evaporarlo”.<sup>37</sup>

El cuestionamiento de la figura de autor -según el sentido barthesiano- “como eterno propietario de su obra”<sup>38</sup> comienza a delinearse para acabar con el contenido real de esta categoría por el doble matiz que interviene en su construcción. Por una parte, se la presenta como una unidad de una totalidad de sentido en la dimensión textual, y por otra, como una categoría vacía que no conduce a ningún sentido último en el texto y que funciona a la perfección sin que sea necesario llenarla con las personas. Se esboza allí en el discernimiento de esa “categoría vacía” la totalidad del sentido, que mantiene reunidas todas las huellas que constituyen lo escrito: un texto, cuyo *lugar* de recogimiento de la multiplicidad textual no es el autor sino el lector. El lector es el espacio en el que se inscriben sin que se pierdan ni una sola de

---

<sup>36</sup> BARTHES, R., *El susurro del lenguaje...*, op. cit.

<sup>37</sup> Ibídem, “La muerte del autor”, pág. 70.

<sup>38</sup> Ibídem, *El susurro del lenguaje...*, pág. 36.



todas las citas que constituyen la escritura, puesto que “[...] el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor”<sup>39</sup>.

Las nuevas interpretaciones que reconfiguran la subjetividad del escritor buscan explicar que lo que aparece como marcas imborrables en la obra no son actos biográficos sino poéticos. Porque se trata entonces, como los llama Barthes, de actos interiores al discurso mismo, que no pueden ser explicados a través de la vida de un escritor. Y lo que sucede con ese escritor y su relación figurativa con el entorno social, quedaría encuadrado en el enfoque que incorpora de manera decisiva y provocativa la teoría barthesiana cuando se refiere a que:

Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección) [...].<sup>40</sup>

En esta definición de autor, observo que se incorpora con demasiada naturalidad su desaparición. Pero, ¿qué es el autor? Si bien se suelen señalar los usos frecuentes e impropios de la figura con sus formas derivadas contemporáneas que remitieron indudablemente a su muerte, a pesar del deseo de un autor, parece pertinente mencionar que en el análisis que realiza Michel Foucault podemos hallar una línea crítica diferente. En cuanto a distinciones conceptuales, esta nueva línea foucaultiana aportaría en buena medida otra perspectiva para reflexionar sobre el tema.

Para iluminar críticamente a ese autor real, aunque un tanto ficticio (este reconocimiento no impide que haya existido), como un proyecto, una coherencia y una temática, que reúne en sí mismo un cierto orden, Foucault sostiene que el autor, con su conciencia o con su vida, y en medio de las palabras que usa, proyecta su genio o su desorden poniendo en duda una asimilación inmediata de su

---

<sup>39</sup> Ibídem, “La muerte del autor”, pág. 71.

<sup>40</sup> BARTHES, R., *El placer del texto...*, op. cit., pág. 41.

comprensión figurativa. Por lo tanto, con un breve recorrido por la genealogía de la figura -que incluyo a continuación-, intentaría retomar, en primera instancia, el empleo que se hace de ella, ese *algo* que se pierde por la misma manipulación de lo que se pretende destacar como importante en los diversos estudios de figuración.

### 1.1. Las genealogías de la figura

La constitución de una figura de autor o escritor que comenzó a afirmarse por la necesidad de salir del anonimato “relativo” con el que circulaban los textos en general: los ensayos científicos, los poemas, los dramas y/o las comedias, fue indispensable para obtener con la atribución de un autor un “indicador de veracidad”<sup>41</sup>. La función del autor no dejó de reforzarse ni revalorizarse en los terrenos de la literatura, sobre todo para el lenguaje de la ficción que prescribía “su inserción en lo real”<sup>42</sup>, la filosofía y la ciencia.

Así fue que se comienza a pedirle o exigirle al autor que responda de dónde proceden sus textos y que revele o manifieste el sentido oculto que los recorre para conocer quién los ha escrito. Su rendición de cuentas para la unidad del texto que se pone a su nombre, tendría además como finalidad la articulación con su vida personal, con sus experiencias vividas y con su historia real. Es esa imposición a la que se somete al autor, la que transformaría, a su vez, radicalmente las estructuras semánticas de elaboración, dependientes de las épocas y de los tipos de discursos (según un ejemplo de Foucault, no se estima del mismo modo a un autor filosófico que a un poeta) y las designaciones que hacen que un individuo sea autor o se *haga* autor.

Son las prácticas de un autor, conocidas y desconocidas, tanto por la responsabilidad de lo que escribe como de lo que no escribe, las que van a ir construyendo una posición desde la cual se adivina el perfil todavía vacilante de sus funciones que acuerdan o desacuerdan con las claves de reconocimiento de su obra. Desde este punto de vista, y coincidiendo con Foucault, resulta claro observar

---

<sup>41</sup> FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, op. cit., pág. 25.

<sup>42</sup> *Ibíd.*, pág. 26.

lo absurdo que sería negar la existencia del individuo que escribe, dado que a partir de ese individuo se entabla “un juego de diferencias” con la imagen tradicional que se tiene de ese autor y que él mismo asume y modifica de su tiempo.

Las lecturas que hiciera la crítica literaria respecto de las consideraciones más importantes que provocan la autorreflexión de los propios literatos sobre su condición de escritor, son las que contribuyeron a definir figurativamente al autor con una forma aprendida -según Foucault, “la forma autor a partir de los textos y de los discursos”<sup>43</sup>- que deriva de la manera en que la tradición cristiana autentificó o rechazó los textos. Aquellos de los que disponía para probar su valor y garantizar la santidad de su autor. Para estos propósitos y sin umbrales teóricos demasiado nítidos, los cuatro criterios de San Jerónimo, que Foucault recordara en su conferencia “¿Qué es el autor?”, son aplicados -sin mediaciones teóricas- a ese autor que se define con relación a sus obras como “un cierto nivel constante de valor”, “un cierto campo de coherencia conceptual o teórica”, “una unidad estilística” y “un momento histórico definido y punto de confluencia de un cierto número de acontecimientos”.<sup>44</sup>

Con este modelo de autor, declarado bajo la influencia de lo sagrado, se daba por sentado que éste permitiría explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones y sus modificaciones, y sobre todo podría superar las contradicciones fundamentales y originarias de sus textos a partir de su conciencia o de su inconsciente.

Su ubicación, pertenencia o posición social, desde una perspectiva individual que abarca su biografía de autor, ayudaría a analizar la puesta al día de su proyecto personal de escritura. Y como individuo se constituiría en el principio de una cierta unidad o centro de expresión, que bajo formas más o menos acabadas se manifiesta igual y con el mismo valor en sus obras, en sus borradores, en sus cartas, y en todos sus fragmentos de textos.

---

<sup>43</sup> FOUCAULT, M., “¿Qué es un autor?”, op. cit., pág. 63.

<sup>44</sup> Ibídem, pág. 64.

### 1.1.1. Respuestas posibles para ¿Qué es un autor?

Fue precisamente Michel Foucault quien amplió el tema sobre la desaparición del autor, y se preguntó: ¿Qué es un autor? ¿Quién habló realmente? ¿Y qué fue lo que expresó de sí mismo en su discurso? ¿Cómo se caracteriza en nuestra cultura un discurso portador de la función autor? Y continúa interrogándose hasta llegar a una afirmación -de reminiscencia beckettiana- que se esboza desde la indiferencia: “Qué importa quién habla”<sup>45</sup>.

Pese a las declamaciones retóricas de la crítica siempre dispuesta a concederle el papel principal al autor, Foucault logró definitivamente atravesar con aquellas célebres formulaciones los lugares teóricos comunes para la crítica y así poder encaminarse hacia la búsqueda de otros conjuntos teóricos para analizar la “función-autor”. Es en esa tensión foucaultiana entre confesión y revelación -revelación que hace aun más inquietante el desapego virulento a cualquier estatuto o sistema de valoración teórica (porque como afirma Foucault “no quiere decir que el autor no existe”<sup>46</sup>)-, con la que impulsa su discurso o conferencia sobre el autor, la que le permitiría afirmar la importancia que tiene ya no contar la vida de los héroes sino de los autores en una cultura determinada.

Pero con la actitud pionera de Foucault solamente se consiguió que la categoría de autor quedara atrapada por un momento de indiferencia -o por “una indiferencia”<sup>47</sup>- en una fase de discusión que parecía terminada. Esto no dejaba avanzar hacia la posibilidad de una revisión que se enfrentara con la presencia o la ausencia del autor en un escenario discursivo que franqueara las condiciones que el campo disciplinar de la filosofía (desde la cual Foucault intenta constatar la formulación de la función autor) exigía y anteponía ante cualquier respuesta que no admitiera objeciones, sugerencias y preguntas.

La necesidad de una guía de construcción o plan de trabajo para explorar o ensayar sobre/la figura dejaba de lado la posibilidad de una definición contundente sobre el ejercicio o la manera de ejercer de un autor. Y entonces se abrió paso a una nueva adquisición teórica que se expresaba críticamente con la categoría llamada

---

<sup>45</sup> Ibídem, pág. 73.

<sup>46</sup> Ibídem, pág. 79.

<sup>47</sup> Ibídem, pág. 73.

“El hombre-y-la-obra”<sup>48</sup>. Esta proposición tuvo un lugar relevante para el estudio figurativo, según Foucault, por su vinculación con las nociones de obra y de escritura, puesto que el texto apunta hacia una figura que le es exterior y anterior al menos aparentemente. Figura que fue sometida a múltiples interpretaciones que proliferaron, entre los escritores contemporáneos, con lecturas que dependían de las relaciones teóricas con las cuales se abordara el problema del autor.

Es quizá por ello que una primera relación entre autor y obra, aparece como una especie de encrucijada, punto de encuentro y de fascinación, tanto para la reflexión filosófico-sociológica cuanto para la crítica literaria. Y respecto de lo que es considerado obra o no, cabría la duda de incluir los borradores, las notas al margen, los tachones, etcétera; todo lo que dejó un escritor tras de sí, plantea la dificultad para decidir si aquello que escribió o dijo forma parte de su obra.

Si tuviéramos que prescindir indefinidamente del autor, tendríamos un problema a la vez teórico y técnico por advertir la insuficiencia que conlleva estudiar solamente la obra en sí misma. No existe una teoría de la obra -diría Foucault- por lo que incurriríamos nuevamente en aquella dependencia con la propia individualidad del autor. Ésta bloquea la constatación de su desaparición para retener de algún modo el pensamiento del autor al borde de dicha desaparición.

Otra relación, la segunda que aún hoy sigue constituyéndose para algunos autores como un modelo para discutir parámetros autobiográficos, estaría dada entre autor y escritura, cuya referencia importa por todo el esfuerzo que implica pensar la condición general del texto. Condición que atañe al texto como un espacio en donde se dispersa y como un tiempo en donde se despliega, dejando de lado el gesto de escribir en sí mismo o la marca -síntoma o signo- de lo que alguien hubiese querido decir, para desbloquear la constatación de la desaparición del autor.

Existe una serie de principios éticos en la escritura moderna que caracteriza la manera en que se escribe y que no se trata de una exaltación del acto de escritura ni de la sujeción de un sujeto a un lenguaje, sino, más bien, como afirmara Foucault, de la apertura de “un espacio”: el sujeto escritor no deja de desaparecer. Sus signos particulares se desvían a tal extremo que éste termina representando el papel del muerto en el juego de la escritura. En realidad, esa representación suponía una

---

<sup>48</sup> Ibídem, pág. 54.

mayor astucia formal para hacer notar que las marcas del sujeto no son más que la singularidad de su ausencia.

Ésta es la paradoja que sostiene el secreto que encierra “la muerte del autor” a la que sólo se llegaría cuando se produce, como señala Barthes, la pérdida del origen de su voz, su destrucción, por el lugar neutro, compuesto y oblicuo de la escritura. La razón que esconde esa destrucción o ruptura con la cual se enfrenta el autor hace que “[...] entr[e] en su propia muerte, [y] comien[ce] la escritura”<sup>49</sup>. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición, sino que se debe localizar el lugar *vacío* en donde ejerce su función como autor. Y además este sujeto debe borrarse o ser borrado en beneficio de las formas propias del discurso. Esa intención parece haberse cumplido cuando de manera incansable se repite que *el autor ha desaparecido*, pero lo que habría que pensar es que la escritura es ausencia y conservación (y quizá supervivencia) de la obra más allá de la muerte y el exceso enigmático de su autor.

La remisión de Foucault a un trabajo con el discurso, el texto y/o la obra, pretendía despertar ese “principio de enrarecimiento de un discurso”<sup>50</sup>, un principio que no actúa en todas partes ni de forma contante pero que se refiere al autor, “Al autor no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia”<sup>51</sup>. Esta aproximación podría ser el inicio de un proceso que se encamina a caracterizar la pretendida “función autor”, definida por su existencia discursiva y por la posición del autor en cierta “sociedad de discurso”<sup>52</sup>.

El autor se presume que *es lo que es* en la medida en que existe una sociedad de discurso, puesto que se establecen principios de coacción entre ambas partes que fortalecen la función de autor en una sociedad. Si bien “la función autor” no es una reconstrucción simple que se hace a partir de un texto, es factible encontrar en el mismo “conexiones” que remiten al “parlante real y a las

---

<sup>49</sup> BARTHES, R., “La muerte del autor”, op. cit., pág. 66.

<sup>50</sup> FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, op. cit., pág. 24.

<sup>51</sup> *Ibíd.*, pág. 24.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, pág. 35.

coordinadas espacio-temporales de su discurso”<sup>53</sup>. Aunque sería falso buscar al autor tanto del lado del escritor real como del “parlante ficticio” que es, según Foucault, “[...] un *alter ego*, cuya distancia con el escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra”<sup>54</sup>, la función autor se efectúa en la escisión misma del escritor que compromete la “pluralidad de *ego*”.

En efecto, todos los discursos o “casi-discursos” provistos de la función autor implican, para Foucault, una pluralidad de *ego* que depende de la posición y la puesta en movimiento de esa “función”. Foucault le otorga suma importancia al despliegue del *ego* que asume de las ciencias exactas, porque quiere explicar que el *ego* que habla -en el prefacio de un tratado de matemáticas- se puede dividir en tres “yo”: el que llevó a cabo un cierto trabajo en un lugar y en un tiempo determinados, el “yo” que designa un plan y un momento de demostración al que se reconoce que todo individuo puede acceder (mientras acepte el mismo sistema de símbolos, juego de axiomas y conjunto de demostraciones previas), y el “yo” que habla para decir el sentido del trabajo, los obstáculos encontrados, los resultados obtenidos y los problemas que todavía se plantean, y que se sitúa en el campo de los discursos específicos existentes o futuros.

Sin embargo, la función autor no está asegurada por los *egos* (los desdoblamientos ficticios del primer “yo”), sino que puede haber una dispersión de los tres *egos* “simultáneos” mencionados anteriormente. El análisis de la función autor queda resumido, en palabras de Foucault, de la siguiente manera:

[...] la función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización, no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios *ego* de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que puede ocupar diferentes clases de individuos.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> FOUCAULT, M., “¿Qué es un autor?”, op.cit., pág. 65.

<sup>54</sup> Ibídem, pág. 65.

<sup>55</sup> Ibídem, pág. 66.

Este desarrollo teórico que transcurre, afanosamente, en torno a la función autor, es ya bastante complejo de localizar a nivel de un libro o de una serie de libros que traen una firma definida, por lo que implica todavía nuevas determinaciones para lograr analizar la función en conjuntos más vastos: grupos de obras o disciplinas enteras. Al tomar nota de la difícil comprensión de la función, Foucault intentaría explicar que la caracterización más adecuada debería ofrecer una apertura teórica que concluya en la idea de que no se produce (“o no es tanto”) el devenir de un autor por un libro o una serie de libros que traen su firma, y más aun si se trata de un grupo de obras apoyado en la garantía del nombre propio de su autor -aunque esto tenga su importancia-, sino que tendría que estar más bien vinculado de modo directo al discurso.

La relación o no del discurso, o de los discursos, con un autor y las diferentes formas de esa relación constituyen para Foucault propiedades discursivas que requieren de un estudio de los discursos no sólo en su valor expresivo o en sus transformaciones formales, sino en las modalidades de existencia: los modos de circulación, de valoración, de atribución y de apropiación, que varían con cada cultura y se modifican en su interior. Es importante señalar que la manera en que se articulan esos discursos sobre las relaciones sociales permite descifrar de forma directa *el juego de la función autor* y sus modificaciones, más que los temas y/o los conceptos que se emplean.

Es ante la manifiesta imposibilidad de un anclaje nominal, que Foucault hace explícito cuando especifica que ese nexo (el nombre propio) involucrado entre “el individuo nombrado” y “el nombre de autor con lo que nombra”<sup>56</sup> es nada más que la preparación para la función autor. El nombre de autor se desplaza en el límite de los textos como una indicación o un gesto, y es el equivalente de una descripción o un elemento que ejerce cierto papel con relación al discurso. Así ordenado con términos parciales de asociación -nombre, autor, discurso- se hace evidente una pulsión que asegura que el individuo real y exterior, que no se sitúa en la ficción de la obra, cumpla una función clasificatoria que posibilite reagrupar ciertos textos, delimitarlos, excluir algunos u oponer otros.

---

<sup>56</sup> Ibídem, pág. 59.



Podría decir, por consiguiente, que el nombre de autor funcionaría para caracterizar un “cierto” modo de ser del discurso y su función autor instauraría una ruptura en un “cierto” grupo o conjunto de discursos en el interior de la sociedad. Con paso continuo hacia soluciones teórico-estéticas que reconocieran finalmente que un texto siempre trae consigo algunos signos que remiten a su autor, comenzaba a definirse lo que Foucault observaba que ocurría en “el orden del discurso” en donde se podía ser el autor de algo más que de un libro, una teoría, una tradición o una disciplina, en la medida en que se colocara al autor en una posición “transdiscursiva”<sup>57</sup>. La colocación del autor en esta posición consistía en establecer a su vez que los autores de obras no producían solamente sus libros, sino también la posibilidad y la regla de formación de otros libros -como una posibilidad indefinida de discurso-.

Así fueron hechos depositarios los “grandes autores” (literarios o no) de la responsabilidad de ser “fundadores de discursividad”<sup>58</sup>, por sus capacidades para reorientar epistemológicamente desde sus disciplinas otros campos disciplinares y para terminar modificándolos radicalmente por su propia posición transdiscursiva. El filósofo francés postuló además que otros autores, como Marx o Freud, son considerados “instauradores de discursividad”<sup>59</sup>, porque abrieron el espacio para algo distinto pero que pertenece a lo que fundaron. Ellos no sólo hicieron posible un cierto número de analogías sino también de diferencias.

La instauración de esa discursividad se presenta como heterogénea a sus transformaciones posteriores, puesto que permite un sinnúmero de posibilidades de aplicación produciendo enunciados muy diferentes a los planteados a partir de lo que ya fue formulado por otros. Tal discursividad requiere de la exigencia de un “regreso al origen”<sup>60</sup>, que no es un trabajo de redescubrimiento ni de reactualización, sino que es una transformación del propio discurso. El regreso al acto instaurador es una operación o movimiento particular que necesita de un “olvido esencial y constitutivo”<sup>61</sup> -no accidental- que forma parte de la discursividad en cuestión. Dicho

---

<sup>57</sup> Ibídem, pág. 66.

<sup>58</sup> Ibídem, pág. 67.

<sup>59</sup> Ibídem, pág. 68.

<sup>60</sup> Ibídem, pág. 69.

<sup>61</sup> Ibídem, pág. 70.

regreso se dirige al mismo texto, y más específicamente a lo que está marcado como ausencia en ese texto.

Esta postura señala que los regresos se realizan hacia “una cierta costura enigmática de la obra y del autor”<sup>62</sup>, dado que el texto tiene valor instaurador, en tanto que es texto del autor y de este autor, al parecer es necesario regresar a él. En efecto, estos regresos forman parte de la trama de los campos discursivos o teóricos y redescubren “las lagunas y las faltas” en ciertos vacíos que el olvido ocultó o esquivó, para perpetuar un juego -dispuesto y trazado de manera esquemática por Foucault- a través de las palabras y en la distancia que las separa. Y por esto la relación con respecto al autor, fundamental y mediato, de esos textos a los cuales éste regresa “no es idéntica a la relación que cualquier texto mantiene con su autor inmediato”<sup>63</sup>.

### **1.1.2. Una delimitación figurativa actualizada**

El aporte que Michel Foucault realiza con su estudio sobre el autor, con sus nuevas direcciones teóricas y caminos de análisis, me permitiría quizá introducirme hacia un tipo de trabajo que desarrollara por lo menos algunos de los efectos críticos que el filósofo intentó alcanzar y descifrar para distinguir las grandes modalidades de esta categoría. Su proyecto apunta a plantear preguntas e incertidumbres más que a proporcionar un cuadro de respuestas porque prefiere regresar sobre algunas “imprudencias” (como dijera el propio autor) que cometió para hacer una crítica de sus propios inicios teóricos.

Es así que se hace necesaria una delimitación teórica del autor -de ficción- que no quede abandonada a la idea de reservorio de las formas diversas en que un individuo se convierte en escritor para luego circular en un ámbito determinado y así explicar siempre desde un espacio crítico cuál es el alcance real de la figura en la actualidad. Con ello, pretendo lograr entablar acercamientos a ciertas *praxis* y autorrepresentaciones dentro de una figuración temático-conceptual. Si bien

---

<sup>62</sup> Ibídem, pág. 71.

<sup>63</sup> Ibídem, pág. 71.

resultaría esperable una definición acabada, esto no es posible por la complejidad del concepto que se abre a la multiplicidad de opiniones teóricas que no abandonan la intención de citar una gran variedad de ejemplos para legitimar algunas apreciaciones personales. Cada tipo de escritor, según lo que pretenden algunos estudiosos, vendría a constituirse en un ejemplo valioso. Así lo demuestra el trabajo de Premat (2009) cuando examina los casos de escritores como Macedonio, Borges, Di Benedetto, Lamborghini, Saer, Piglia y Aira que son de interés, pero que recuerdan por cierto el tradicional énfasis crítico con el que se caracteriza habitualmente las figuras de autor cuando se remite constantemente a la posibilidad de creación figurativa a partir de filiaciones literarias trazadas.

El propósito inicial de Premat me impulsa a ir más allá de la búsqueda de célebres ejemplos sobre escritores renombrados, para proponer relaciones que vayan adquiriendo un sentido más amplio en una lectura comprensiva. Y que, por eso mismo, pueda transformarse en sintomática, en señal o en indicio de lo que sucede en la obra, y ser susceptible de articulación (como acompañamiento en el nacimiento del autor) en mi objeto de estudio.

Por esta conflictividad teórica para definir el tema en torno a algunos supuestos críticos instalados como verdades indiscutibles en la escena cultural, que marcarían justamente la primera dificultad para construir una conceptualización válida de la figura, es que intento derivar la investigación hacia un círculo de sentido que no sólo atestigüe sobre la obra de un autor sino que justifique la razón de su construcción figurativa. En el relevamiento general de formas conocidas de figuración, podemos hallar casos extremos en donde el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, y comienza a funcionar independientemente de su producción literaria y de su proyecto personal, como una figura inventada. Figura atrapada por una autofiguración consentida (por su autor) que involucra como rasgos dominantes sus peripecias vitales, para hablar de “[...] mitologías autorales [que] pueden funcionar como relatos más o menos ficticios [...]”<sup>64</sup>.

La aparición y la proliferación de autorrepresentaciones figurativas de escritor, institucionalizadas por su relación entre lo biográfico y lo textual, permite la

---

<sup>64</sup> PREMAT, J., *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009, pág. 23.

consideración del mito de *autor personaje*. Con esta invención “mitológica” se cumple con la función de crear al autor. Y luego de cumplir con ese cometido, desaparece todo rastro que hubiese quedado durante el proceso ligado a un esquema de modalizaciones constructivas que van desde el *ser* al *deber ser* escritor. Puesto que la persistencia para obtener la nitidez de esa figura podría empezar a actuar en contra y confundir lo logrado con esta figuración.

En este sentido, puedo afirmar que es indudable la necesidad del retorno al autor por las exigencias del medio literario que pide no solamente la intromisión en la intimidad del autor, con un ansia desmedida por los detalles de su vida, sino también la trastienda de su escritura, con sus secretos de creación. La figura y la autofiguración de autor siguen actuando y transformándose para crear las condiciones de aceptación de la obra. Pero, como quiera que sean las intenciones figurativas de composición, lo decisivo en este punto de mi análisis -acordando con lo que señala Premat- es que

[...] el autor es una figura inventada por la sociedad y por el sujeto, tanto como es un efecto textual. [...] Al autor se lo construye: construcción social en la medida en que el campo literario fija parámetros y expectativas, construcción imaginaria en tanto personaje funcional. Consecuentemente, al autor se lo fabrica con los mismos materiales fantasmáticos que la ficción y al igual que en la ficción, el repertorio de rasgos, elementos, opciones, es colectivo; ser autor es desplegar una identidad fantasmática que agrupa una serie de condicionantes y posibilidades que se encuentran en una cultura en un momento dado [...].<sup>65</sup>

Para este caso, Bolaño va construyendo *una autofiguración* de escritor en medio de trasgresiones e insolencias, desacuerdos y enojos, con ciertas tradiciones y con los cánones, para encuadrar su perfil y su postura, con filiaciones literarias, en un sistema propio de existencia (de defensa y ataque) que permite subrayar su figura de escritor de ficción. Su valor figurativo implica entonces, develar y mostrar, con ejercicios literarios, las influencias, las rebeliones y las expiaciones, un modo de

---

<sup>65</sup> Ibídem, pág. 26.

*hacer* literatura más radical. Asimismo el logro de este autor está determinado por su integración en el espacio cultural y por su notable transformación con el avance mismo de la mediatización de su figura.

Y es precisamente su *juego* irreverente en dicho espacio cultural y literario, perceptible a partir de cierto posicionamiento figurativo, lo que daría paso a una forma de *ser* escritor que sugiere un compromiso que recae en proyectos utópicos de escritura. Aquellos proyectos que están más alejados de la realidad por lo que involucran un gran esfuerzo para desarrollarlos. Por ese compromiso con lo literario, Bolaño va instalando una concepción de escritor transgresor que funcionaría por ciertas particularidades de su carácter y pensamiento que autorizan procedimientos inteligibles en el marco de sus propias lógicas, con las cuales pretende otorgar mayor relevancia a lo biográfico-vivencial -sobre esto seguiré indagando en los capítulos siguientes- que estaría presente en su literatura.

## **1.2. Espejismos identitarios en el “caso Bolaño”**

Pese al intento por superar los límites identitarios conocidos, cada autor, con una visión más integradora, no se puede escapar de la construcción de una figura para sí mismo que le permita subsistir socialmente en los medios académicos y culturales. Esta figura de escritor que podría estar vinculada también con una concepción figurativa en el nivel metaliterario, es representada como apta para dar cuenta de los desplazamientos ficcionales por los diferentes modelos y perfiles en un abanico muy variado de imágenes de escritor.

Es en esa simultaneidad de planos de existencia, que podría hipotetizar una figura de escritor invocando la traza de Bolaño, asumida como *imaginaria* o mítica, de acuerdo a las expectativas de los jóvenes escritores y de los lectores, quienes avalaron una construcción figurativa más bien alejada de los escritores consagrados. Desde esta óptica, Bolaño pudo haberse mostrado como un escritor huraño en la escena literaria. Esta cualidad resulta evidente o posible de observar *a priori* por su pertenencia o no a determinados grupos literarios y por su adscripción a ciertas tradiciones, que son rasgos distintivos que intensifican el tipo de escritor que se es o

se quiere ser.

El Bolaño que conocemos quiso presentarse en sociedad como poeta (no como novelista o cuentista), ésta es su primera posición en los inicios de su carrera de escritor que iría acompañada también por su faceta de lector incansable de poemas. Sin embargo, las filiaciones literarias que son perceptibles y reconocibles en su obra corresponden con la narrativa, con nombres de autores pertenecientes a la literatura latinoamericana, norteamericana y europea. Su erudición literaria se contrapone con la postura que asume cuando intenta transmitir un perfil de escritor despojado de todo: un escritor sin atributos. Y apenas esbozada esa aptitud y debajo de ese relieve figurativo endurecido que transmite para acentuar su condición de autor fuera de lugar, podemos hacernos a la idea de que es un escritor habitado y consumido por el sentimiento de escribir desde afuera, desde la *intemperie*, como intento comprobar más adelante en este trabajo.

A lo largo de la trayectoria de este escritor se sucedieron los escándalos contra el *establishment*, los autores consagrados del *Boom*, los escritores chilenos, y no en menor medida, las instituciones culturales y la academia tradicional literaria. Todos, convertidos en protagonistas antagónicos y medios opositores, formarían parte de una dimensión involuntaria (porque no hubo necesariamente acuerdo o consentimiento de parte de los personajes reales quienes no querían que el autor compartiera “literariamente” las anécdotas y las situaciones vividas con ellos) de su poesía y su narrativa. Algunos de estos escándalos encuentran su correlato en la explicación o supuesta defensa de Bolaño, en la que se basa para reivindicar, con vehemencia, el valor ético-moral y libertario de *ser* escritor.

Pero ya no basta con referirme a Roberto Bolaño como un fenómeno literario, perpetuado por su imagen pública de escritor aguerrido, cuyo esfuerzo -literario-titánico trascendió su obra y su propia figura de escritor, sino que quizás deba encontrar una mejor explicación para entender a este autor. Y más allá de describir el comportamiento de Bolaño que impactó en su reconfiguración subjetiva mediática de escritor, lo que me permitiría unir lazos de sentido con respecto a su figura es indagar en sus libros: sus mayores logros como escritor.

El carácter cambiante e inacabado de escritor de Bolaño que parecía resistirse a ser fijado o determinado por el proceso vivencial que involucra el

desarrollo de su escritura, queda registrado en su obra a partir de una lectura susceptible de articularse en una doble dimensión: crítica y narrativa. Pero son sus intervenciones críticas y sus entrevistas las que muestran una intimidad vinculada a la imagen de autor que compromete la fábula de una vida, con una aceptación positiva de los errores y los desaciertos, en donde se podría descifrar el por qué o el para qué de sus creaciones literarias al dar cuenta de sus lecturas, sus decisiones autorales y sus apreciaciones culturales. Ese conjunto que está relacionado con su historia de vida, introduce una (auto) representación figurativa que se distancia de otras figuras de escritor y de otros/as modos o *poses* de escritura.

Varios señalamientos con respecto a su figura de autor que creo necesario considerar: en primer lugar y a pesar de su consensuada figura de escritor polémico y aficionado a las discusiones en torno a la literatura, cabría precisar que desde el trayecto que va de esa consideración inicial a la actual (la que prevalece en su forma de *ser* escritor en el último tiempo de su vida) hubo una clara intención de convertirse en un *escritor de obra*, en un autor de ficción o simplemente en un novelista, tal como manifiesta Bolaño con ciertas diferencias de opinión al respecto. Y en segundo lugar, su funcionamiento como escritor va evolucionando para ocupar un estatus de novelista agresivo, de *asesino literario*, que conoce de rechazos y que va construyendo su propia leyenda de escritor a partir de la eterna ambición humana de negar su muerte.

Si bien se convierte en novelista por factores externos a la literatura para mantener económicamente a su familia y quizá también por la conciencia de la gravedad de su enfermedad (Bolaño fue diagnosticado en 1992), lo que pretendió llevar a sus textos no es la autofiguración de *escritor desesperado* o de *escritor enfermo* -aunque encontramos referencias a su enfermedad en sus novelas y relatos-, sino la construcción de personajes escritores, en su mayoría poetas, que no tienen nada que perder.

Un gesto habitual de Bolaño fue el de compartir profundos sentimientos, sustentados en/con su identidad de escritor, con sus personajes escritores, exponiendo voluntariamente su experiencia vital como materia literaria. En sus textos, lograría convocar una única perspectiva personal: de que los escritores se vuelvan personajes y que los personajes se vuelvan escritores, para poder

reflexionar sobre la escritura. Con estas figuraciones, se hace evidente el papel flexibilizador que ejerce el escritor en el horizonte de su literatura cuando apela a cualquier recurso para alcanzar su objetivo figurativo.

La dimensión interactiva entre los personajes escritores que propone en su narrativa es la que aporta los diversos planteamientos y apropiaciones en torno a la pregunta central sobre qué es la literatura, que alude directamente a su calidad que es (-según Bolaño- lo que siempre ha sido) “meter la cabeza en lo oscuro”<sup>66</sup>, y que involucra a los escritores y a los otros, los que Bolaño llama “escribidores”, como una parte constitutiva importante de su producción literaria. De lo que se trataría de comprobar allí, en su trabajo, es de la transformación del *autor en personaje escritor*.

La presencia de estas figuras, que ayudaría a mediar críticamente y/o a referir todo lo concerniente a su ideario literario, a través del uso *plurivocal* figurativo -por la diversidad de personajes escritores en sus obras- que autoriza el medio narrativo-ficcional a través de los personajes para hablar con cierta impunidad, se completa con la participación de su *alter ego*<sup>67</sup>: Arturo Belano. Éste se encarga de expresar lo que le falta decir al autor sobre la literatura y los escritores. Y aunque pareciera que está todo dicho, cuando ya no le alcanza con esto, invoca al propio “Bolaño” personaje (en libros como *La literatura nazi en América*, *Tres, Putas asesinas* -en el relato “Encuentro con Enrique Lihn”-, *Amberes* y *La Universidad Desconocida*) para explicar en primera persona sus opiniones y sus prácticas literarias.

Estas consideraciones del personaje y de los otros personajes escritores previas a todo consentimiento posible de aprobación de parte de Bolaño por medio del uso de la figura creada que pudiesen recaer en su figura real de autor, recuerdan que “Cada vez que el escritor traza un complejo de palabras, pone en tela de juicio la existencia misma de la Literatura [...]”<sup>68</sup>. Porque después de todo y antes que

---

<sup>66</sup> MANZONI, C., “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal”, en MANZONI, C. (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pág. 211.

<sup>67</sup> Bolaño reconoce que el personaje Arturo Belano es su *alter ego*; para el autor: “Es un *alter ego* en el sentido de que hay cosas que le pasan a él que a mí me han ocurrido. Pero en otros casos, no, por supuesto. Como cualquier *alter ego*. Es decir, un *alter ego* es lo que uno querría ser, pero también es de lo que uno se ha salvado de ser. Yo me salvé de ser Arturo Belano, y hubiera querido ser también en algún otro momento Arturo Belano. Por lo demás, tenemos muchísimas cosas en común” (GRAS MIRAVET, D., “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 604, Madrid, octubre de 2000, pág. 62).

<sup>68</sup> BARTHES, R., *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina, [1953] 2003, pág. 64.



nada: “Toda escritura en el límite esconde una máscara blanca. Eso es todo. Siempre hay una jodida máscara. El resto: pobre Bolaño escribiendo en un alto en el camino”<sup>69</sup>.

### 1.2.1. Literatura de autor

El concepto de literatura de autor<sup>70</sup> es el que me permite pensar la figura de escritor en los textos de Bolaño, los procesos de subjetivación que intervienen en sus formas narrativas, basados en apropiaciones lícitas o ilícitas de la dimensión íntima del autor y en gestos operativos para el tratamiento de su literatura. El escritor trabaja en los intersticios de los mecanismos escriturales para personalizar su ficción y, de este modo, como lo hiciera Bolaño, establecer, ahora sí, una cadena de equivalencias entre su literatura y lo más visible de su vida literaria.

La ubicuidad de Roberto Bolaño como escritor, esta insistencia de querer estar presente de todas las formas posibles en sus textos, albergaría la posibilidad de propiciar una reinvención de la figura de autor que entre en correspondencia con el lugar de pertenencia de su creador. Porque, efectivamente, el lugar de enunciación del autor desde donde narra, es el *lugar* o posición peculiar para lograr crear las condiciones que fueran necesarias para la aceptación definitiva de su figura y de su obra.

Más allá de las disquisiciones figurativas que no dejan de lado los prejuicios disfrazados de conceptos para analizar las premisas y las valoraciones de/en la figura de escritor, es desde el lugar de enunciación y de figuración del autor en donde se pone de manifiesto con mayor nitidez la búsqueda de la plenitud de su presencia figurativa. Es decir, el *ser* escritor que es una vocación y que es fuente de inspiración para otros que quieren serlo, se convierte según mi criterio en una

---

<sup>69</sup> BOLAÑO, R., *Amberes*, Barcelona, Anagrama, [2002] 2007, pág. 102.

<sup>70</sup> Cuando hablo de literatura de autor me refiero a esa “forma literaria” que bien describe Roland Barthes al señalar que: “Esto es lo importante: en adelante la forma literaria puede provocar sentimientos existenciales que están unidos al hueco de todo objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco, complacencia, uso, destrucción. Desde hace cien años, toda escritura es un ejercicio de domesticación o de repulsión frente a esa Forma-Objeto que el escritor encuentra fatalmente en su camino, que necesita mirar, afrontar, asumir, y que nunca puede destruir sin destruirse a sí mismo como escritor” (BARTHES, R., *El grado cero de la escritura...*, op. cit., págs. 13-14).

afirmación programática para resguardar la obra literaria en tiempos de incertezas críticas. Y entonces sucedería, como sostiene Premat citando en parte a Saer, que para lograr ser escritor:

[...] hay [...] que crear lo existente, hay que empezar de nuevo la fundación del mundo (y de la literatura): hacerse un lugar es edificar una ciudad que, aunque sea semejante a la real, pueda ser sin embargo propia, dominable. Es la sensibilidad y el tono -la mirada, la perspectiva- o, para decirlo con Saer, la manera –“es la manera lo que cuenta”-, aquello que convierte a ese territorio en epítome del universo entero, por supuesto, pero sobre todo lo que hace de ella el lugar de una escritura diferenciada.<sup>71</sup>

Vista desde otro lado la importancia que tiene la literatura como una escritura que pueda dejar en palabras algo distinto, es un modo de acceso al conocimiento de la figura de escritor, a esa “manera” -tono, mirada, sensibilidad, perspectiva- con la cual se hace visible lo que está más allá de los límites de su escritura. Barthes afirmaba que si bien: “No hay lenguaje escrito sin ostentación [...] [en] la literatura [puesto que] [é]sta también debe señalar algo, distinto de su contenido y de su forma individual, y que es su propio cerco, aquello precisamente por lo que se impone como Literatura”<sup>72</sup>.

El *momento figurativo* trascendental para Bolaño resultará entonces de un alineamiento entre dos sujetos (o de dos “yo” a la manera de Foucault), uno condicionado por la escena literaria, y por supuesto, el otro, como interventor/productor de una obra. Ambos se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva de parte de Bolaño para internacionalizar su figura de escritor en los medios culturales y para naturalizar -para sí mismo- una figura declarada por el propio autor como *su* objeto de conocimiento.

En este sentido y desde mi apreciación analítica, Bolaño encontraría que la posición intermedia y secundada por esos dos sujetos que en realidad son uno -el mismo-, es la que lo deslizaría hacia su momento figurativo más cercano a aquella

---

<sup>71</sup> PREMAT, J., *Héroes sin atributos...*, pág. 191.

<sup>72</sup> BARTHES, R., *El grado cero de la escritura*, op. cit., pág. 11.

imagen utópica borgeana de “gran escritor”, de la que parece no haber podido despegarse mentalmente. Estos condicionamientos (con los dos sujetos) son lo que intervienen para plasmar su figura de autor o “función de autor” en los medios literarios y para configurar sus ficciones figurativas de escritor en sus textos. Esas ficciones o representaciones fueron aprendidas o asimiladas a través de sus vivencias y sus contactos literarios a lo largo de su trayectoria como poeta y luego como narrador.

Las transposiciones textuales de sus vivencias, seguramente, casi inmediatas a sus universos ficcionales, advierten sobre la cualidad que tiene Bolaño para elegir una figura de escritor entre los estereotipos de escritores que esté siempre en tensión para acabar singularizando su propia dinámica literaria, convertida en condición específica de creación y de estilo. La puesta en funcionamiento de estas figuras se organiza como el resultado final en la arquitectura de su escritura. Su mayor revelación consiste en que esas figuras tienen una dimensión verídica porque guardan una filiación directa con su forma de ser escritor, vinculada con ocupar una posición social marginal, con la escritura en soledad y con la dignidad del sufriente que calla pero escribe.

Sin olvidar que la carrera literaria de Bolaño se desarrolla con una continuidad asombrosa por sus precoces deseos de ser escritor que se proyectan hasta alcanzar la postulación de *un* modelo de escritor que no se basa en una representación negativa o positiva que provenga del producto de una obra ya instaurada o legitimada (como sucediera por ejemplo con otros escritores, como Macedonio y su figura de “escritor sin obra”), sino por su representación *hiperreal* de escritor que atraviesa su figura y sus textos.

Aparte de la obvia y casi hipnótica atención de Bolaño dispensada a las figuras de escritor, sus descripciones y sus análisis resultan necesarios para diferenciar factores de construcción textual que intervienen junto con la carga apreciativa o afectiva de su autor no necesariamente glamorosa por cierta debilidad, culpa o falla que demostrara Bolaño a la hora de configurar estas figuras (enfermas, insatisfechas, incomprendidas, no realizadas profesionalmente, etcétera).

Y si pudiéramos ver a través de los ojos de Bolaño para asistir al desvanecimiento del mito de autor, encontraríamos la figura de escritor que se arma

con la imagen del escritor argentino Jorge Luis Borges, la voz y/o la escritura del poeta chileno Nicanor Parra, y las actitudes y/o las acciones del novelista chileno Pedro Lemebel. Ésta sería, a mi juicio, la figura ideal de escritor de Roberto Bolaño y, tal vez también, la figura que construyó o “deconstruyó” en su cabeza para seguir adelante con su carrera literaria.

Estas tendencias que señalo y que sólo ejemplifican una parte de su campo de observación figurativa -que retomaré en otros pasajes de este trabajo-, puesto que el propio Bolaño fue responsable de argumentar desde el individualismo más extremo sus posturas literarias, las que ayudan a la comprensión de su figura de autor y que presentan facetas diferentes y hasta contradictorias. La visión conspirativa en la construcción de esa *figura* queda a merced de las múltiples e imprevisibles lógicas literarias de Bolaño. Lógicas que no escapan a cualquier tentación de binarismos o atribuciones casuales, para intentar abrir un camino con y en esta investigación que proponga algunas configuraciones posibles de su figura de autor.

## 2. La figura de escritor en la interioridad de su escritura

---

El surgimiento de una figura de escritor, esencial para la afirmación de éste con su medio, contempla la articulación entre lo individual y lo social (el mundo privado y personal del escritor y el nuevo y actual espacio de las letras) para la construcción de una subjetividad notable, que bien sabe o supo abordar la crítica en su momento. La relación de Roberto Bolaño con la crítica literaria o con los medios culturales y académicos lo lleva al autor a transformar su *figura autoral*, una figura paradigmática para el discurso de la crítica, en un ícono de figuración que debe ser atendido desde su situación particular evocada en su obra narrativa. Resulta imprescindible indagar sobre esta figuración de Bolaño ya que se sustrae del ideal de escritor que se sostiene para el resto de los autores contemporáneos.

Abordaré en el presente capítulo la tensión entre lo privado de su escritura y lo público de su oficio, sobre todo a partir de la confrontación de la figura de escritor con la intimidad de su literatura. Dicho de otro modo, intentaré describir su figura de escritor a la luz de su prolífica producción literaria que me obliga a indagar en su mundo privado para conocer o al menos tratar de asimilar su incipiente logro personal con la literatura.

Podemos reconocer en Bolaño su preferencia por asumir cierta posición de orfandad, incorporada de un modo implícito o explícito a su figura, en principio, por su propio descentramiento y vagabundeo por la escena cultural y literaria, que termina por caracterizarlo *por encima* de los otros escritores cuando va marcando progresivamente su literatura desde la expresión de su interioridad y desde la afirmación de su perfil de autor. Bolaño suele presentarse como alguien afectado por sus circunstancias personales vitales. Su carta de presentación se ciñe bajo el signo del despojo, que parece funcionar como parte fundamental de su identidad.

Una señal de importancia para su construcción figurativa está vinculada con esa lógica de desamparo, que trae aparejada una ruptura con lo establecido por los sitios canónicos (“la academia”) y un debilitamiento de su figura de escritor. Pero ¿cómo se articula ese despojo o desamparo con su figura? ¿Esta característica constituye una diferencia crítica o es una manifestación propia del autor para

explicar algún sentido en su obra? ¿Y qué importancia tiene para los especialistas a la hora de asimilarla como un aporte para valorar su figura y su obra?

Lo que sí puedo afirmar es que realmente Bolaño fue un escritor despojado - aunque no sé si desde el sentido preciso que le otorga a este término el propio autor-: de su país, porque se alejó de niño por el traslado de su familia a México y lo expulsaron de adulto durante el golpe militar pinochetista (en 1973); de su poesía, porque debió escribir y publicar narrativa para sobrevivir económicamente y mantener a su familia; de su lengua -en parte-, porque eligió escribir algunos textos en catalán; de su nacionalidad, porque -si bien era chileno- fue muy cuestionado en su país natal e incluso no reconocido como tal por algunos compatriotas, y como tampoco era mexicano ni español, fue considerado un extranjero; de la fama, porque no la llegó a disfrutar, dado que su talento literario fue aceptado tardíamente; y finalmente de su vida, porque tuvo un final fatal por su enfermedad.

Éstas son algunas de las características en el perfil de Bolaño que constituyen mi aporte inicial a las afirmaciones críticas que rodean su figura hoy. Otra cuestión a tener en cuenta es la localización cronotópica del escritor que es relevante, como diría Juan José Saer, porque “lo exterior” es la forma que adquieren las pulsiones del escritor gracias al trabajo de la escritura.

Por otra parte, el escritor escribe siempre *desde* un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito. Ese lugar se escribe, por decir así, a través del escritor, modelando su lenguaje, sus imágenes, sus conceptos. Ese lugar no es, desde luego, el lugar *en* el que el escritor escribe sino, como queda dicho más arriba, el lugar *desde* el que escribe, ese lugar que lo acompaña dentro de sí donde quiera que vaya. [...] Lo exterior de ese lugar es a menudo secundario, del mismo modo que su

representación directa.<sup>73</sup>

Lugares de escritura para el escritor, según mi análisis, que no remiten solamente a un espacio físico sino también a un “espacio mental” -subjetivo-. Para Bolaño, el *lugar* es un espacio paradigmático: objeto de elucidación literaria, sociológica, histórica, y quizá filosófica. A esos lugares que guardan estrecha relación con su figura de escritor, me voy a remitir contextualmente durante el desarrollo de este estudio, por considerarlos prioritarios tanto para su autor cuanto para la crítica literaria por afectar la esfera privada del escritor que se proyecta en sus obras.

Algunos de los factores y/o variables que crean tensiones y que van desgarrando el trabajo de este autor y que -como dice Saer- se plasman en su figura como “lugares que lo acompañan dentro de sí donde quiera que vaya”, son los juegos estéticos y la experimentación poética, el esfuerzo desmedido por lograr la calidad literaria en su obra, además de los medios culturales. La combinación de la angustia del autor por una carrera literaria, con una proyección incierta (en sus comienzos), con la necesidad de profundizar en sus textos en -lo que él considera- *las verdades literarias* más desalentadoras sobre el oficio de la literatura, hacen de Bolaño un escritor de difícil definición para analizar.

## 2.1. Roberto Bolaño y una primera observación crítica en su obra

El primer reconocimiento parece haberse producido por parte de los jóvenes escritores y de los pocos lectores, luego vendría la aceptación de los críticos y los profesores españoles, colombianos, argentinos, chilenos, uruguayos y mexicanos, hasta que logra alcanzar renombre entre sus pares en los últimos años. Al enterarse de la existencia de los primeros libros<sup>74</sup> de crítica sobre su obra, Bolaño realiza los

---

<sup>73</sup> SAER, J. J., *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pág. 104. (La cursiva es del autor)

<sup>74</sup> Los dos primeros libros de crítica, dedicados a la obra de Roberto Bolaño, fueron el de Celina Manzoni: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2002) y el de Patricia Espinosa H.: *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003). Los comentarios personales que hace Bolaño sobre las autoras de estos libros se encuentran en la entrevista “La última entrevista de Roberto Bolaño. Estrella distante” realizada por la periodista argentina Mónica

siguientes comentarios con respecto a la crítica chilena Patricia Espinosa y a la profesora argentina Celina Manzoni:

Espinoza me parece una crítica muy buena, independientemente de cómo vaya a quedar yo en su libro, que supongo que no muy bien, pero el trabajo de Espinoza es necesario en Chile. De hecho, la necesidad de una, llamémosla así, nueva crítica, es algo que empieza a ser urgente en toda Latinoamérica. [...] A Celina la conozco personalmente y la quiero mucho. A ella le dediqué uno de los cuentos de *Putas asesinas*.<sup>75</sup>

Su obra aparece en la escena crítica como una nueva forma literaria y va ligándose paulatinamente con el proceso de construcción de su figura de autor, cada vez más socializada, para afirmarse sobre todo como una clave más para registrar a este escritor como un fenómeno literario. Entre los académicos, su figura de autor despierta un fervor inusitado por esa necesidad que ellos tienen de estudiar la obra bolañiana para describir, con sus derivas críticas, lo majestuoso que creen ver en este “sujeto-objeto” de análisis.

Esta necesidad “académica” de parte de los medios culturales que es apenas una de las facetas de visibilidad crítica de Bolaño, viene justamente a delimitar los parámetros de su figura, que se suponían ya, observados en la dimensión enunciativa de sus textos, como constantes que imprimen un sentido más revelador de su obra. Puesto que, como afirma el crítico literario Juan Antonio Masoliver Ródenas: “La medida de la grandeza de un escritor está, entre otras cosas, en los estímulos que invitan a reflexionar sobre la obra literaria. Y los estímulos que encontramos en la escritura de Roberto Bolaño son múltiples”<sup>76</sup>.

Uno de los estímulos que podemos registrar en la escritura de Bolaño es su estética que se proyecta con procedimientos narrativos originales y abordajes

---

Maristain, publicada originalmente por la revista *Playboy* -México para América Latina- (entre 2002 y 2003), y luego por *Página 12* (en 2003); y además, reproducida bajo otro título: “El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio” en *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* (2006), y subida online al sitio *Clubcultura*, con el título “Confesiones de un detective salvaje”.

<sup>75</sup> MARISTAIN, M., “La última entrevista de Roberto Bolaño: Estrella distante”, *Página 12*, Argentina, 23 de julio de 2003b.

<sup>76</sup> MASOLIVER RÓDENAS, J. A., “Putas asesinas, de Roberto Bolaño”, *Letras Libres*, n° 34, México, octubre de 2001, pág. 76.



temáticos que demuestran lecturas rigurosas, y un desarrollo creativo de difícil comparación con otros escritores de su época. El arte literario de Bolaño se nutre de elementos reales por la inclusión de referencias que atañen a la realidad política chilena y a la condición de extranjero (que analizaré en el capítulo siguiente); pero, sobre todo, allí en ese proceso escriturario interviene como atenuante una concepción particular que contaría también la literatura *en su hacerse*.

En el sentimiento de unidad que propone el autor para su obra, se perfila la intención reiterada de incluir figuras de escritor de diferentes nacionalidades, así como la narración del dolor que provoca *ser* escritor, tanto en las pequeñas historias de sus relatos como en los desligues narrativos mayores de sus novelas más extensas. De modo indisociable a su figura de autor se encuentra unido un mecanismo típico bolañiano para narrar, haciendo uso de expresiones chilenas, mexicanas y españolas, y de algunos modismos argentinos. Esta estrategia se va haciendo cada vez más visible en el proceso de construcción narrativa de esas figuraciones de personajes escritores hasta lograr formar parte en la configuración de su propia identidad como autor. Como por ejemplo la palabra “gilipollas” que se haya en una novela que podría ser considerada demasiado chilena como *Estrella distante* para la utilización de ese término; o el “pololeaba” en *La literatura nazi en América*, en “Ramírez Hoffman, el infame” (de ello da cuenta también el chileno Camilo Marks<sup>77</sup>).

La intención de Bolaño de ajustar de una manera casi obsesiva el habla de los personajes a sus universos de pertenencia para lograr una configuración discursiva adecuada, tiene como mérito que su autor incluye en ese hábito de representación figurativa su destreza en el manejo literario para unir estéticamente a este asunto una discusión sobre el concepto de literatura. En otras palabras, estos personajes logran *hablar*, con tonos y colores regionales, sin importar la nacionalidad que tengan, sobre el mismo tema: la Literatura. Este aspecto no es insignificante para Bolaño, dado su conocido interés y amplio conocimiento de la literatura universal. Y como bien afirma Christopher Domínguez Michael, “Las obras de Bolaño, una más, otra menos, presentan a un escritor que pertenece simultáneamente a varias

---

<sup>77</sup> MARKS, C., “Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular”, en ESPINOSA H., P. (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003, pág. 132.

literaturas, no sólo, como se ha dicho, a la mexicana y la chilena, sino a la tradición universal de la novela, virtud de la que pocos escritores se pueden jactar”<sup>78</sup>.

En su primera novela, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Bolaño proporciona el estado previo a la postura definitiva que asumiera con respecto a la responsabilidad que deposita en la literatura. El protagonista de la novela Ángel Ros se lamenta pero reflexiona: “Seriamente: qué era la literatura para mí, puesto que seguía escribiendo, después de unos comienzos tan desastrosos. La Forma a través de la cual la vida tendría que ser si no clara, legible, estable”<sup>79</sup>. Lo que aparece en esta observación del personaje (que no es la única en esta novela ni en otras novelas de Bolaño), es la unión entre vida y literatura, un binomio inseparable en la visión bolañiana, coincidente con lo que expresa Ricardo Piglia: “Sorpresas, epifanías, visiones. En la experiencia siempre renovada de esa revelación que es la forma, la literatura tiene, como siempre, mucho que enseñarnos sobre la vida”<sup>80</sup>.

En la mayoría de sus libros, contruidos mediante diversas operaciones de lecturas, encontramos una serie de referencias bibliográficas inagotables que dejan entrever su biografía, con (auto) referencias literarias y vitales, colmadas de escepticismo. El empleo de la técnica de la referencialidad tan frecuente en la obra de Bolaño no ha hecho otra cosa que hacer funcionar una dinámica textual que no queda invalidada por el efecto que podrían tener dichas apropiaciones por el exceso en el uso reiterado de las referencias en sus textos, sino que, según la mirada crítica de su autor, pueden ser leídas como algo que no significa mucho en la obra de un escritor. Lo importante es que la narración esté sustentada por una estructura<sup>81</sup> literaria que sea válida, por una escritura legible y por una capacidad mínima de vocabulario.

Estas consideraciones terminarían encuadrando el pensamiento de Bolaño en

---

<sup>78</sup> DOMÍNGUEZ MICHAEL, C., “Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño”, *Letras Libres*, n° 29, México, mayo de 2001, págs. 84-85.

<sup>79</sup> BOLAÑO, R. y PORTA, A. G., *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce seguido de Diario de bar*, Barcelona, Acantilado, [1984] 2008, pág. 51.

<sup>80</sup> PIGLIA, R., *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 137.

<sup>81</sup> Para Bolaño, la estructura no es un recurso superfluo, sino que es lo que mantiene “viva” la experiencia literaria. Cada texto y cada argumento exige una forma que puede ser “traslúcida, clara, limpia y sencilla”, y en otros casos pueden contener una forma o una estructura “retorcida y fragmentaria” que es similar “a la fiebre o al delirio o a la enfermedad” (BRAITHWAITE, A. (sel.), *Bolaño por sí mismo...*, op. cit., págs. 75 y 98).

torno al quehacer literario, que se sostiene por una acentuación dicotómica que se basa en las diferentes intervenciones del autor con respecto a la imperfección artística de la novela y su relación con el escritor a partir de la necesidad de definir su capacidad constante de inventiva, de fabulación. Con esta óptica, el autor pretendió llevar adelante un conjunto de coordenadas teóricas básicas sobre la escritura y la literatura, que sostuvieran su trabajo desde una postura que quizás podría considerarse arbitraria y confusa para otros escritores, y que le permitiese trazar diferencias conceptuales.

En ese marco de renuncia a la posibilidad de indagar, con viejas maneras, una salida para el círculo vicioso que envuelve el concepto clásico de literatura, el pensador Tzvetan Todorov abordó la problemática y habló sobre la literatura y el olvido de los escritores, de los críticos y de los profesores, que pierden la noción de que no sólo se trata de un juego formal o un divertimento, sino que “la gran vocación de la literatura” es darle sentido a nuestra vida. Para Todorov: “La literatura es la mejor mirada posible para la comprensión de la condición humana”<sup>82</sup>, por lo cual el pensador francés, de origen búlgaro, prefiere la ficción latinoamericana porque “no está encerrada en pequeños juegos formales” -“Es la razón por la cual en Francia se prefiere leer actualmente novelas latinoamericanas”<sup>83</sup>-.

Los elementos literario-vitales que constituyen la literatura de Bolaño, son claves imprescindibles para su funcionamiento que sólo pueden explicarse desde la vida de Bolaño -quien parece no haber olvidado lo que señala Todorov sobre la literatura y el sentido de la vida (la vida es la materia prima o el producto esencial para la invención literaria)- y que se convierten en un procedimiento habitual para ficcionalizar en sus libros (de ahí las innumerables explicaciones de Bolaño, en muchas de sus entrevistas, con respecto a los *códigos* bolañianos o al conjunto de reglas literarias que maneja el autor en sus libros). Así, desde las claves -literarias- individuales de Bolaño, se puede compartir un relativo consenso crítico en tanto que sus anécdotas y sus desventuras que luego son ficcionalizadas se convierten en testimonios, archivos, documentos o fuentes primarias, que se integran al conjunto de su obra literaria.

---

<sup>82</sup> TODOROV, T., “La autonomía de la prensa y de los medios es esencial”, *La Nación*, Argentina, 13 de noviembre de 2010.

<sup>83</sup> *Ibíd.*

## 2.2. Especulaciones críticas. La tiranía de los personajes

Como suele ocurrir con algunos de los personajes en los libros de Bolaño, catalogados como difíciles de olvidar, persiste en ellos la demostración acabada por imitar la vida misma. La capacidad narrativa -e intuitiva- de este autor haría posible recuperar el espacio vital de un escritor, no cualquier episodio ni adaptación circunstancial a la que se vea sometido, sino aquel que irreductiblemente logre plasmar la experiencia de la literatura. Por eso, entre sus personajes predilectos, hallamos figuras de escritores: algunos reales (auto) exiliados, perseguidos o asesinados durante la dictadura, y otros ficticios, propios de la imaginación del autor; pero siempre prevalece, como impulso primigenio, la celebración constante de la vida literaria.

A su turno, Bolaño se vuelve personaje en el libro de otro autor: Javier Cercas<sup>84</sup> quien escribió *Soldados de Salamina* ([2001] 2009), novela en la cual se incluye un personaje llamado Bolaño<sup>85</sup>. Cercas dijo lo siguiente con relación a su amigo:

Javier Cercas recuerda que antes del reconocimiento crítico, Roberto Bolaño era mucho más reservado. Que hacían un trío fraterno ambos junto a Enrique Vila-Matas. Y que el chileno aún tenía algo de poeta maldito. “Lo pasábamos muy bien juntos. Era un autor secreto y siempre tenía ganas de hacer una revista, como los personajes de *Los Detectives Salvajes*. Después, con el premio Herralde y el Rómulo Gallegos, cambió. Comenzó a sentar cátedra”, dice. Aunque a Cercas esa actitud combativa no le gustaba, la entiende cómo un juego. “Roberto había crecido en esas peleas absurdas de las revistas mexicanas, de todos contra todos. Esas peleas las contaba con gracia y jugaba a eso, a tener amigos y armarse enemigos. A él le divertía y le parecía que

---

<sup>84</sup> Javier Cercas conoció a Roberto Bolaño en la terraza del Bistrot, un bar de Girona, a finales de los años setenta. Bolaño tenía veintisiete años y Javier Cercas dieciocho años. Y quince años más tarde, en la terraza del mismo bar, Rafael Sánchez Ferlosio le contaría a Cercas sobre el fusilamiento de su padre. Fue Bolaño quien lo animó a Cercas a escribir una novela (*Soldados de Salamina*) sobre ese hecho histórico e incluso lo ayudó a resolver su final.

<sup>85</sup> Recientemente, Bolaño vuelve a aparecer como personaje en otra novela: *Veneno* (2012) del escritor chileno Roberto Brodsky.

tenía sentido; le gustaba estar en guerra, hacer de terrorista”.<sup>86</sup>

Más allá de la aceptación o no de la ambigüedad bolañiana o por lo menos de lo que parece importarle a Cercas, la cancelación de los talentos literarios del autor no supone -según mi opinión- la renuncia a los funcionamientos afectivos o pasionales en su escritura. Y esa situación idealizada en la cual se describe a Bolaño como un escritor combativo (un “terrorista”, como señala Cercas) sólo afirma su carácter *devorador*, es decir, su faceta autoral insaciable. Este atributo es lo que lo convierte quizás en un escritor *todo terreno*, puesto que no se deja distraer por apariencias y manifiesta sus certezas literarias porque cree conocer los secretos que encierra la existencia de cualquier escritor. Ello supone que Bolaño asume el perfil, y en esto sigo el pensamiento del autor español, si bien no exactamente de un poeta maldito, mejor aún de un escritor maldito<sup>87</sup>.

Pero ¿qué significa ser un escritor maldito?, la respuesta la encontramos con Enrique Estrázulas cuando se refiere al escritor uruguayo Juan Carlos Onetti para hablar de su malditismo: “Maldito es el creador que no tiene otro mundo que el visible y lo transgrede por inhabitable, lo margina y hasta lo desprecia”<sup>88</sup>. En la definición de Estrázulas se podría encuadrar la figura de Bolaño, dado que éste irá más allá de su propia modelización al intentar crear desde la transgresión y el desprecio un discurso diferente que se arme con la inmediatez de su vivencia literaria. Desde allí el autor logra armar un proyecto de escritura que, a su vez, dialoga con otras narrativas, la de sus contemporáneos, y con otras literaturas “universales”.

La reflexión sobre el ejercicio y la práctica de este escritor, sus procedimientos estético-literarios y su vinculación al mundo de las letras, no pasan

---

<sup>86</sup> GÓMEZ BRAVO, A., “Los celos que alejaron a Bolaño y Cercas”, *Biblioteca digital: Ebooks en la red*, 28 de septiembre de 2003.

<sup>87</sup> El uso del término “maldito” o de la expresión “poeta maldito” se generalizó luego de que el poeta francés Paul Verlaine publicara su libro de ensayos *Les Poètes maudits* (*Los poetas malditos*) en 1884, dicha edición tuvo una versión aumentada y definitiva en 1888. El concepto de Verlaine de “poeta maldito” deriva en parte del poema de Charles Baudelaire llamado “Bendición”, con el cual inicia su libro *Las flores del mal* (1857). En la actualidad, el término se utiliza para referirse a cualquier poeta o escritor que lleva una vida bohemia, que rechaza las normas establecidas tanto para el arte cuanto para la sociedad, desarrollando un tipo de creación más libre y provocativo, y que además es incomprendido por sus contemporáneos y no suele obtener éxito profesional en vida.

<sup>88</sup> ESTRÁZULAS, E., “Onetti, escritor maldito”, *Ñ Revista de Cultura*, Argentina, 14 de enero de 2006, pág. 11.

desapercibidos para la opinión crítica que está siempre componiendo o deshaciendo las ironías e insolencias tan características del autor, en las que expone sus revelaciones sobre nuevos y viejos libros, y deja así inaugurada la fuerte presencia figurativa del escritor en su obra.

Pero son las redes de interacción entre la vida y la escritura de Bolaño, ligadas a una relectura atenta y constante de los cánones, las que traen aparejadas su perspectiva de escritor verborrágico. Esa necesidad del escritor de hablar de literatura se combina con el traslado a sus textos de alertas actuales sobre el panorama literario. Y a pesar de su lucidez literaria, demuestra tener sus momentos blasfemos con connotaciones críticas, astutas y desprejuiciadas, pero que no opacan asimismo su papel decisivo en los medios culturales a la hora de fascinar con su literatura.

Así podría decir no solamente que fue conocido por su talento literario sino también reconocido por otros públicos a través de su conversión como personaje en la novela de Cercas<sup>89</sup>, y en menor medida cuando recibió un homenaje en la novela *El fin de la locura* (2003) de Jorge Volpi. Sobre la publicación de la novela del español (de la que mencionó Bolaño que no compartió las regalías), se reconoció a Bolaño como su principal promotor por su influencia para concretar su escritura y su ayuda para darle un final a la novela. Su participación fue decisiva en algunos aspectos del libro, aunque Cercas desestimó lo que la prensa académica afirmara en su momento: que hubiera unas diez páginas escritas por Bolaño.

En cualquier caso como no hay evidencias suficientes ni interpretaciones abarcadoras posibles, puede simplemente decirse que se observa con cierta claridad que Cercas se aproxima al modo de escritura de Bolaño, y que debo admitir que en “Cita en Stockton” (tercera parte de la novela *Soldados de Salamina*), registro algunas páginas -unas ocho páginas- que podrían venir de la mano de Bolaño. Pero, por supuesto, esto queda en la secreta complicidad entre el escritor

---

<sup>89</sup> Bolaño creía que Javier Cercas era “un autor de talento fuera de lo común” (BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004b, 153). Esa apreciación fue pronunciada tras la publicación de las dos primeras novelas del autor español: *El inquilino* (1989) -novela breve- y *El vientre de la ballena* (1997) -novela larga-. Con respecto a *Soldados de Salamina*, Bolaño afirmó: “Su novela juega con el hibridaje, con el ‘relato real’ (que el mismo Cercas ha inventado), con la novela histórica, con la narrativa hiperobjetiva, sin importarle traicionar cada vez que le conviene estos mismos presupuestos genéricos para deslizarse sin ningún rubor hacia la poesía, hacia la épica, hacia donde sea, pero siempre hacia adelante” (Ibídem, pág. 178).

chileno y el autor español.

En este sentido, estimo que, la hipotética situación ocurrida con el libro de Javier Cercas y la supuesta intervención de Bolaño, no le quita méritos a los autores: ni a la novela de Cercas ni a Roberto Bolaño como escritor. Como sabemos, Bolaño fue un escritor generoso sobre todo con los jóvenes escritores, quienes fueron capaces de dar fe de esa situación al convertirse en sus amigos entrañables de México y de España. Sin embargo, Bolaño fue también un escritor desconfiado por los agravios de los escritores chilenos y por los desaires de los autores consagrados, e incluso por las respuestas no alentadoras de la crítica y del mercado editorial (vistas por sus primeras proyecciones de venta y de colocación editorial de sus libros).

Desde ese lugar complejo de colocación crítica, su figura de escritor fue creciendo en la escena mediática y su influencia literaria ha ido efectivamente aumentando de manera constante entre los académicos y los críticos. Aunque hay todavía fuertes polémicas con respecto a su ubicación en el panorama literario, lo que no se puede negar es que es un *autor de culto* que goza del seguimiento incondicional de sus lectores.

### **2.2.1. La puesta en forma de una literatura *imaginaria***

Desde otro ángulo, los personajes y/o los escritores y los admiradores del arte de Bolaño que también forman parte del imaginario literario del autor, no hacen más que poner en evidencia la inextricable articulación entre realidad y ficción. Su literatura entra entonces en el juego de incorporar, como personajes, a personas conocidas del ámbito cultural-literario hasta hacer desaparecer completamente la línea divisoria entre la ficción y la no ficción. El pasaje de un plano a otro, sin cortes, nos hace pensar en la existencia histórica de algunos de los personajes que aparecen en sus libros, cuyos nombres pertenecen a la realidad imaginada del autor. Ese giro mediante el cual las vidas privadas de los escritores quedan plasmadas en el espacio de la ficción, es justamente la razón necesaria y fundamental que parece encontrar Bolaño para sustentar las trayectorias individuales de los personajes

escritores. Este avance de la ficción sobre la vida y “la vida sobre la ficción” es advertido por Masoliver Ródenas cuando afirma que:

En Bolaño no se trata de distinguir entre verdad y ficción. Ha creado un espacio en el que las cosas son simultáneamente normales e insólitas: “la vida no sólo es vulgar sino también inexplicable”, “lamentable pero vulgar”, “apacible pero también extraña”. La referencia a los escritores no sólo nos sitúa en una tradición y revela el exigente conocimiento que Bolaño tiene de la literatura, lo que se limitaría a expresar una estética y exhibir unos conocimientos.<sup>90</sup>

Esta tendencia habitual de reflexionar sobre la literatura involucrando la vida literaria de los escritores en el universo bolañiano, en narrativa y en poesía, señala la imposibilidad de analizar el tema de la figura de escritor sin hacer referencia inevitablemente a la experiencia vital de su autor. Sus figuras, convertidas en obsesiones para el autor, permanecen como ejemplos que pueden ser desagregados tanto de sus novelas como de sus libros de poesía. En *Los perros románticos* y *Tres*, el autor “sueña” con escritores que se encuentran en el camino, con su amigo poeta Mario Santiago y su moto negra robada, con los poetas perdidos de México, con los detectives perdidos en la ciudad oscura y con los detectives helados. Al término de estas lecturas, nos damos cuenta que Bolaño “sueña” con los detectives latinoamericanos (poetas) que mantenían los ojos abiertos ante el “Espanto”, entendido en su poesía como el trasunto de las dictaduras militares.

Más allá del tratamiento narrativo empleado para remarcar la interioridad del ser escritor, se hace evidente la profundidad literaria y crítica del autor para subrayar figuras que se mueven en un territorio que se construye a partir de una realidad ficcional y que no sobrepasa los márgenes de su propia experiencia como escritor, con su saga personal, que incluye su tránsito por otros países. De ahí, de esa relación con su historia -personal-, Bolaño iría adquiriendo la capacidad para construir un nuevo espacio y la responsabilidad (ya como novelista y un tanto

---

<sup>90</sup> MASOLIVER RÓDENAS, J. A., “Relatos de la vida inexplicable”, en MANZONI, C. (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, op. cit., pág. 51.



alejado de su etapa de poeta “trotamundo”) para lograr posicionarse como escritor en ese espacio que pueda ser considerado como único y legítimo para su obra.

Aquí habría que advertir sobre una ruptura en el horizonte crítico de su literatura cuando el autor *arriesga todo*, enfrentándose con otros escritores y con los medios culturales, para avanzar intempestivamente en lo que considera una percepción de lo original. Bolaño articula su experiencia literaria con/a su literatura desde una perspectiva poco valorada en el ámbito literario. Ciertas características de Bolaño y de su entorno mediático cultural podrían explicar por qué fue un escritor tan arriesgado a la hora de escribir su obra y tan precavido a la hora de intentar conformar una urdimbre crítica que fuera preexistente a su práctica de escritura para que le permitiese salvaguardar su obra de futuras opiniones críticas divergentes y disruptivas.

La sumatoria de sus configuraciones críticas visibles por los modos de desplazamiento del autor en esos medios académicos y culturales, es la que modifica, simultáneamente, su figura de escritor y su narrativa. La distancia irreductible que va desde su figura a su obra también se acorta cuando traspasa los acontecimientos vivenciales más importantes al relato ficcional, logrando inconscientemente una nueva impronta figurativa en función de esas configuraciones o características.

Y no menos claro debiera quedarnos el hecho de que en el proceso de interpretación de su obra, el autor nos conduce a una extensa reflexión sobre sus figuras de escritor como contracara (ficcional) indisoluble de la afirmación de su individualidad como escritor. Un énfasis bolañiano contundente parece que se cierne figurativamente cuando hallamos con facilidad ejemplos -por mencionar sólo algunos- como en la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* en donde el personaje Ángel Ros quiere ser escritor, o en la novela *La pista de hielo* en la cual la historia recae sobre el poeta mexicano Gaspar Heredia que trabaja de vigilante y el chileno Remo Morán quien pretende ser escritor. Y, más aun, en la novela *Monsieur Pain* la trama versa en torno al poeta César Vallejo, y en la novela *La literatura nazi en América* se incluye una colección de biografías de escritores.

Mientras que en la novela *Estrella distante* se relata sobre el piloto y poeta

Wieder (que nos recuerda las representaciones poético-aéreas del poeta chileno Raúl Zurita), en la novela *Los detectives salvajes*, se narra sobre los poetas real visceralistas -trasunto de los infrarrealistas-. Así también en la novela *Amuleto* encontramos a un grupo de jóvenes poetas que rodean a Auxilio Lacouture, “la madre de la poesía mexicana”. En la novela *Nocturno de Chile* se relata sobre el cura poeta y crítico Sebastián Urrutia Lacroix -retrato del sacerdote José Miguel Ibáñez Langlois- y en la novela *Amberes* se presenta a un escritor un tal Roberto Bolaño, en tanto que en la novela *2666* se describe sobre todo lo sucedido con la búsqueda del escritor alemán Benno von Archimboldi.

No son la excepción los libros de relatos: *Llamadas telefónicas* en donde se detalla sobre Sensini -en cuya figura se perfila al escritor Antonio Di Benedetto-, Henri Simon Leprince y Enrique Martín, y *Putas asesinas*: en “Encuentro con Enrique Lihn” se narra sobre el escritor chileno Enrique Lihn y en “Carnet de baile” se hace referencia de manera directa al poeta Pablo Neruda. Por último, la mitad de los relatos de *El secreto del mal* se ocupan de escritores “qu[e] escrib[en], algo malo, sin duda, pero algo largo y que [...] mant[iene] en vilo”<sup>91</sup>.

Esta temática en la obra de Bolaño viene a mostrar el debilitamiento o la transformación del modelo de escritor actual, que está signado en este caso por una recurrente lógica estilística que conduce indefectiblemente a figuras de escritores difuminadas por sus pesimismo y sus desequilibrios, como puede verse en la mayoría de sus libros. Como novedad, el tratamiento sobre personajes escritores se hizo no sólo perceptible sino cuantificable en su producción novelística (y también en sus relatos cortos y poemas), en donde encontramos una serie de sucesos que involucran todos los aspectos relacionados con la escena literaria, la vida de los poetas -sus andanzas-, la búsqueda de escritores, los libros encontrados y los grupos o movimientos literarios.

Esto para nombrar solamente aquellas incidencias puntuales sobre los escritores que, en nuestra opinión, son las más destacadas en su narrativa y que confieren una valoración especial al surgimiento de la esfera íntima del escritor dentro de su obra que funcionaría como una *historiografía figurativa autoral*. Sin embargo, si nos propusiéramos explicar el porqué de la aparición tan frecuente de

---

<sup>91</sup> BOLAÑO, R., *El secreto del mal*, Barcelona, Anagrama, 2007b, pág. 22.

estas figuras resultaría una tarea difícil dado que no hay respuestas inmediatas ni siquiera por parte de su autor. Al respecto, el periodista cultural Iván Quezada sostiene que: “Tal vez a ello se deba su predilección por los personajes escritores. En ellos todo es equívoco, incluso el fracaso y el éxito. Su trabajo es absolutamente inútil, y no sólo en el sentido estético”<sup>92</sup>.

Si bien no estaría en condiciones de proponer una posible causa o explicación coherente que se ajustara al impulso figurativo de Bolaño por trazar o representar figuras de escritor en sus textos, lo que sí puedo observar es que existe ese sentido equívoco -que menciona Quezada- en sus personajes. Pero que no es compartido por su autor; éste parece desear el éxito, que es entendido desde su punto de vista, como un reconocimiento a su trabajo, y a su vez demostrar intolerancia ante el fracaso (su lucha profesional no decayó en ningún momento de su vida). La sutil división entre el Bolaño escritor y sus personajes escritores quedaría demarcada por el hecho de que el autor desecha rotundamente aquella idea sobre la existencia de algún sesgo de inutilidad en su profesión. El exceso de confianza depositada en su trabajo terminaría señalando el advenimiento de tiempos mejores para este autor.

De ahí que algunas de las reflexiones del autor, siguiendo sus términos argumentativos y sus lógicas literarias, se aproximen a lo que formulaba Roland Barthes citando a Georges Bataille: “[...] hablaba Bataille (‘La neurosis es la miedosa aprehensión de un fondo imposible’, etc.); pero ese mal menor es el único que permite escribir (y leer)”<sup>93</sup>, y concluye Barthes afirmando que: “Todo escritor dirá entonces: *loco no puedo, sano no quería, sólo soy siendo neurótico*”<sup>94</sup>. En este sentido y en el único plano en que puedo opinar, Bolaño fue un escritor *neurótico*, asumiendo una neurosis no asociada a trastornos mentales sino aplicada en su uso más extenso como sinónimo de obsesión y/o excentricidad.

Las muestras de esa intensidad creativa y ambiciosa que Bolaño puso en su escritura, trazarían el dibujo estructural de su literatura con un diseño inquietante y desestabilizador por ser una obra no homogénea sometida a tratamientos diversos: no sólo por la dedicación en el tiempo para escribir sino también por el punto de

---

<sup>92</sup> QUEZADA, I., “La caída de Chile”, en ESPINOSA H., P. (Comp.), *Territorios en fuga...*, op. cit., pág. 146.

<sup>93</sup> BARTHES, R., *El placer del texto...*, op. cit., pág. 14.

<sup>94</sup> *Ibidem*, pág. 14. (La cursiva es del autor)

partida en la creación. Su pretensión parece haber sido la de presentar un aglomerado poético con conexiones que se propagan a través de hilos narrativos que quedan unidos a las historias o microhistorias en sus ficciones y que conducen principalmente a esa clase de relatos alrededor de las expresiones vitales de los escritores.

Porque, en definitiva, podemos afirmar que con sus textos ocurre lo que menciona Carlos Almonte: “[...] una nueva visita al ‘Jardín Bolaño’, donde se adivinan -allá al fondo, tras la niebla- robles gigantescos, arbustos demenciales y laberintos de intrincados diseños, junto a flores que recién nacen y otras mal cuidadas, o que han sido mutiladas”<sup>95</sup>.

Así, la apuesta estética de Bolaño, envuelta en una visión narrativa que presenta facetas diferentes, daría cuenta de la coexistencia de varios casos especiales como: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, una novela escrita a cuatro manos (dos autores); *La literatura nazi en América*, una novela que se asemeja a un manual o catálogo de autores; *Estrella distante*, una novela escrita en tres semanas a partir de la ampliación y la profundización de partes del último capítulo de la novela *La literatura nazi en América*; *Amuleto*, una novela que surge de un fragmento de otra novela (*Los detectives salvajes*); *Una novelita lumpen*, una novela por encargo; *Amberes*, una novela fragmentaria que fue publicada veintidós años después de ser escrita; y *2666*, una novela inconclusa.

Entre estos ejemplos, se introduce, desde mi perspectiva, un nuevo matiz que viene a completar la particularidad de la obra bolañiana: la figuración de personajes escritores que atraviesan con sus peripecias vivenciales todos sus textos literarios. Dicha figuración se desplaza adecuadamente entre la ficción y la no ficción, cuando con cierta permanencia -figurativa- en su trayecto literario logra sustentar los pilares estéticos básicos a partir de las diversas réplicas y variantes de la figura de escritor, en cada uno de sus libros. Pilares que cifrarían finalmente las invenciones sobre los trazos literario-figurativos definitivos de los personajes escritores que son llevados al límite de su propia fuerza y voluntad en la lucha por la supervivencia y por la amenaza de la exclusión literaria (los personajes escritores son poetas de escasos

---

<sup>95</sup> ALMONTE, C., “El secreto del mal: un secreto a medias”, *Proyecto Patrimonio*, 2008 [en línea]. Dirección URL: <http://www.letras.s5.com.html>.

recursos económicos).

A considerable distancia de algunas voces críticas, he ido trazando los principios de funcionamiento internos y externos de la figura de escritor en la obra de Bolaño -en la intimidad de su escritura- para desechar los devaneos y los simples ritos escriturales de este escritor, y para señalar las fuerzas y las debilidades de su literatura. Conforme a este propósito, pude reconocer los rasgos esenciales en la dinámica de su figura de autor, y lo hice desde la memoria colectiva de sus críticos y del propio Bolaño. Así intenté estimular la necesidad de balances y retornos críticos más actuales y menos revitalizados por las incumbencias académicas - apropiaciones de una parte de la crítica chilena- que intervienen de manera creciente en el rescate de los supuestos valores literarios en la producción de Bolaño.

Contrariamente a cualquier idea crítica parcial, coloque mi atención en el amplio horizonte crítico de Bolaño, pasando por su trabajo de escritura, las especulaciones críticas, hasta llegar a la puesta en forma de su literatura, para situarme en el punto más irreductible de su conformación figurativa rodeada de una apertura crítica que deja entrever la plenitud de su deslizamiento narrativo en una suerte de identidad literaria. Así, de un modo transversal y hasta elíptico, el espacio figurativo de Bolaño opera, complementariamente, en ese rescate de su literatura desde lo profundo de su vocación literaria que une aspectos paradójicos de una duplicidad constitutiva entre su obra y su vida.

### 3. Transformaciones críticas en la obra y la figura bolañianas

---

En el seguimiento de una identidad literaria conformada entre la obra y la vida de Bolaño, se ha ido trazando un nuevo panorama crítico en cuanto a las predilecciones sobre los libros de este autor, cuyas primeras lecturas se sostenían por criterios particulares de consideración que no abarcaban la totalidad de la obra del autor. En la actualidad, la empresa literaria bolañiana ha sido analizada bajo otros conceptos que esbozaron algunos escritores contemporáneos. La palabra de otros escritores deja disponible con sus intervenciones críticas los lazos estructurantes en la obra de Bolaño para precisar las características o los rasgos que persisten por el propio manierismo acumulativo del autor que insiste en perpetuar por medio de la repetición constante sus mecanismos narrativos.

En este capítulo examinaré críticamente la figura de escritor de Bolaño -su *extraterritorialidad*- en el ámbito cultural, sus reconocimientos y sus polémicas, y los devenires críticos en la obra, para descifrar su articulación figurativa con el medio literario, con los críticos y los escritores.

La calidad literaria en los libros de Bolaño es un factor a tener en cuenta a la hora de discernir su perfil de autor desde diferentes posturas críticas que vendrían a contribuir a una imagen del autor que al mismo tiempo haga explícito su trabajo. Y como se verá con el avance del análisis de su obra, la evaluación sobre la calidad literaria de sus libros se centra en sí misma, o al menos esto parece, por criterios personales, reconocibles y atribuibles a críticos y escritores, que tienen un incierto nacimiento crítico que pasaría más bien por gustos que por exámenes rigurosos de calidad. En efecto, la excelencia literaria de Bolaño, según el escritor Jorge Volpi, se alcanzaría a anunciar con tres novelas: *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*. *Estrella distante* es la mejor novela breve y *Nocturno de Chile* es la tercera obra maestra del autor. Pero Volpi agrega que Bolaño escribió además libros regulares como *Amuleto* y *Amberes*, y libros malos como “[...] la insufrible *Monsieur Pain*, los irregulares *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible* [...]”<sup>96</sup>. Pese a

---

<sup>96</sup> VOLPI, J., “Bolaño, epidemia”, *Revista de la Universidad de México*, n° 49, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pág. 82.

que el escritor mexicano reconoce que algunos de sus relatos son memorables, no encuentra en Bolaño a un gran cuentista.

Más allá de las razones que sustentan las elecciones de los escritores y de los lectores especializados en la literatura de Bolaño, se observa en este autor un interés por diferenciarse, de manera radical, de otros escritores. Ello se observa cuando Bolaño convoca públicamente con sus aportes crítico-literarios a una resistencia personal -como escritor- para ocupar un lugar en la escena literaria y lograr en definitiva que su obra con esas finas distinciones de registros narrativos y esas variables escriturales alcance la consideración de ser reconocida como una literatura fuera de lo común.

Pero si acotamos, a la manera de Volpi, la producción literaria de Bolaño a partir de criterios (personales) de calidad para diagramar una suerte de perfil de autor, vemos que, en un primer nivel de observación, podríamos proponer el reconocimiento de tres libros principales que se destacan en su obra narrativa: *2666*, *Los detectives salvajes* y *Estrella distante*, y en un segundo nivel, incluiríamos sus libros de relatos: *Llamadas telefónicas* -sobre todo la primera parte que lleva el nombre homónimo del libro- y *Putas asesinas* en el cual se encuentra una breve historia inolvidable para cualquier lector: “El Ojo Silva”. Mientras que en *El gaucho insufrible* los últimos textos: “Literatura + enfermedad = enfermedad” y “Los mitos de Cthulhu”<sup>97</sup> son muy propicios para discernir el pensamiento bolañiano.

Pero, en rigor de verdad, son sus novelas en las cuales se concentra la atención crítica. Un ejemplo de esto es el poco apreciado *Monsieur Pain* que tiene un *aire poeiano*. Esta novela se aproxima en cuanto a la fábula y a la estructura narrativa al relato “El caso del Señor Valdemar” (2005) (el título depende de las traducciones, otras: *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* -título original en inglés: *The Facts in the Case of M. Valdemar*-, también conocido como *El extraño caso del señor Valdemar* o *Los hechos en el caso del señor Valdemar*) de Edgar Allan Poe. Tal aproximación se confirma por ciertas similitudes en el argumento, en

---

<sup>97</sup> “Los mitos de Cthulhu” es el nombre de uno de los discursos más destacados de Bolaño, que fue adquirido por éste -supongo por sus amplios conocimientos en literatura norteamericana- del escritor estadounidense Howard Phillips Lovecraft (1890-1937). El último fue un autor de novelas y de relatos de terror y de ciencia ficción, que aportó una mitología propia: “Los mitos de Cthulhu” al cuento de terror fantástico.

el modo de narrar y en la focalización de la historia (un paciente evidentemente enfermo, dos médicos que lo atienden, un especialista que quiere curarlo por medio del hipnotismo -que se presenta como un simulacro de ciencia popular-, la promesa de la cura y la muerte inminente).

Aun cuando el nivel de acercamiento a otras novelas de Bolaño desde otras literaturas varíe dependiendo de la mirada lectora y/o perspectiva crítica, y sin dejar de lado las connotaciones portentosas de su literatura, los atributos de Bolaño podrían satisfacer las expectativas convocadas en términos de parámetros estéticos y crítico-literarios dentro de un panorama cultural contemporáneo que intenta distinguir a un autor o a varios autores. Aunque las necesidades en el mundo de las letras se cubren hoy con autores que son referentes de diferentes estamentos literarios como una manera de responder a las exigencias del público académico, Bolaño parece haberse convertido en el único autor que superó, como dijo una vez Thomas Mann, la maldición de *ser escritor*.

Es tal la importancia otorgada por la crítica literaria a la faceta de novelista del autor sobre todo en detrimento de su faceta de poeta, que ese interés se convirtió en un empeño desmedido por encuadrarlo en el plano de lo genial o de lo extraordinario. Pero el Bolaño que escribió la novela *La pista de hielo* -en 1993- no es el mismo que escribiera diez años después la novela *2666* -en 2004-, y entonces creo necesario preguntarnos: ¿2666 fue el ocaso póstumo del autor o hubiera sido el inicio de una nueva etapa narrativa? ¿Es posible sostener críticamente cualquier de esas dos premisas?

Si bien podrían aplicarse aquí algunos criterios estéticos para reducir la distancia entre las dos novelas que comparo -*La pista de hielo* y *2666*-, no sería pertinente como tampoco lo es encarar el análisis desde la certeza de que no hay un *Bolaño menor*. Hablar de un solo Bolaño sería dar mayor trascendencia a algunos usos o abusos críticos que se hacen de/con la figura del autor. Para comprender la dificultad que tiene poder evaluar el alcance real de su obra y de su figura, no puedo dejar de mencionar que Bolaño usa su propia vida como materia de ficción para cumplir con sus objetivos de escritor. Lo irreductible en la dimensión configurativa de su literatura es su experiencia vivencial por lo que resulta obvia su comprobación en los vericuetos escriturales de su narrativa, cuya propuesta autobiográfica abre en sí



misma un debate más amplio.

Es en el contexto de sus actuaciones personales -autorales- donde se manifiestan las resonancias vinculadas con el ejercicio de su arte como modos decisivos de constatación de su destreza literaria. Su producción literaria fue revelando la labor de un escritor avezado, que fue capaz de publicar en diez años diecisiete libros. Bolaño supo escribir mucho en diferentes etapas de su vida, aunque esas etapas de escritura no se corresponden necesariamente con los años de publicación de sus libros. No hay una diferencia bien marcada en tiempos de dedicación de trabajo para algún período en particular, así como tampoco en cuanto a una exclusividad genérica: hubo poesías, novelas y cuentos, escritos de manera simultánea a lo largo de todas las etapas de su carrera.

Por esta razón, hallamos novelas, incluso y más específicamente, que fueron pensadas, elaboradas y tipeadas, con anterioridad a 1993, que es el año de publicación de su primera novela firmada como único autor (*Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* -de 1984- fue escrita en coautoría con Antoni García Porta), tales como: *Amberes*, publicada en 2000, como ya se mencionó, pero escrita en 1980, *La senda de los elefantes* (reedición con cambio de título *Monsieur Pain* -en 1999-) escrita en 1981 o 1982 y publicada en 1993, y *La pista de hielo* que fue escrita en 1986 y publicada en 1993.

Sus publicaciones póstumas recibieron también tratamientos especiales. La novela *El Tercer Reich*, publicada en 2010, fue escrita en varios cuadernos que datan de 1989 y que fueron mecanografiadas en trescientos sesenta y dos folios de los cuales Bolaño había logrado pasar a su computadora solamente las primeras sesenta páginas, y su última aparición editorial, la novela *Los sinsabores del verdadero policía* es un proyecto inacabado, cuyo inicio de escritura se registra a finales de los años ochenta -además de las referencias epistolares al proyecto en 1995- y continúa hasta la muerte del autor.

Más allá de las dificultades con la tarea de escritura de sus novelas, la perseverancia en un autor de la talla y el perfil de Bolaño es lo que parece haber permitido el surgimiento de las diferencias escriturales o de los cambios estéticos en su prosa. Sin suponer el riesgo que acusa su estilo de escritura *terca* que no se sostiene necesariamente bajo el amparo de una retórica respetuosa (porque

responde a un estilo literario único), ésta es la que podría marcar definitivamente las líneas figurativas que lo sostienen como autor.

Las prácticas cotidianas de su oficio darían cuenta de un aura bolañiana que encierra una inventiva con un alto poder creativo que se puede apreciar en sus textos poblados de digresiones y detalles llamativos, con historias paralelas y circulares, y también en momentos narrativos de gran vocación descriptiva como es el caso del relato de la muerte de Cesárea Tinajero en la novela *Los detectives salvajes*. Las dinámicas dominantes en el interior de su escritura vienen a contribuir con un orden muy riguroso, impuesto por su autor, a partir de la propuesta de una prosa ligera que opera con un equilibrio siempre amenazado, por la dificultad de no permitir asumir demasiados datos de sus tramas narrativas -por la extensión de sus obras, por la complejidad de las fábulas y por la conexión argumental entre sus libros- que suelen conducir a una confusión con/en las historias que se narran.

Esta confusión parece profundizarse por la cantidad de personajes que aparecen y desaparecen en los libros de Bolaño, uniendo núcleos temáticos con mecanismos y operaciones que se desarrollan más extensamente en las historias *mínimas*. Esas historias son las que suministran nuevos elementos que fueron omitidos cuando se narraron por primera vez en otro libro.

La concentración del estilo narrativo de Bolaño parece quedar representado en una de sus novelas: *2666*, que por su carácter hiperbólico, por todos esos gestos y guiños, operaciones y configuraciones particulares, acuñaría una suerte de lectura sintomática de la producción novelística de Bolaño. Sin embargo y a pesar de ese empeño efectivo del autor de querer abarcar temáticamente con su obra un sinúmero de circunstancias y pormenores que hacen al oficio del escritor y a la figura del poeta que venía desarrollando en otras novelas, estaría en juego otra posibilidad más importante que sería, a mi juicio, la de marcar el inicio de una nueva etapa narrativa a partir de un inapreciable sentido de inmensidad literaria que rodearía la figura de escritor.

Esto *a priori* no supone la renuncia a los funcionamientos narrativos esenciales ni la cancelación de las actitudes literarias básicas de Bolaño, que siempre contribuyen a desplazar el eje de la cuestión en torno al escritor. Sus manejos literarios, con sus técnicas actualizadas para hacer públicas las cuestiones

privadas de los autores en sus itinerarios ficcionales, ayudarían a construir sentidos y develar lecturas en su literatura que inexplicablemente trazan un sustrato de la literatura por venir en el contexto inmediato de las letras contemporáneas.

Así se construye el diálogo del autor con su obra cuando ésta entra en una proximidad tal con el autor permitiendo descubrir los materiales indóciles de su ficción con los cuales Bolaño trabaja cuando introduce parte de su realidad vital. Esa es la manera que tiene Bolaño para convertirse en *un modelo de escritor* para otros autores, pero es también lo que lo lleva a dar continuas explicaciones sobre su literatura, preparadas por Bolaño en discursos públicos y en entrevistas, para contrarrestar los fuertes cuestionamientos críticos -sobre todo de otros escritores- que pesan sobre su figura y su obra. Porque, según la observación figurativa de Benjamin, “[...] un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie”<sup>98</sup>. Bolaño fue un escritor de escritores. Un ejemplo de ello es lo ocurrido con Enrique Vila Matas quien afirma sobre la novela:

*Los detectives salvajes* -vista así- sería una grieta que abre brechas por las que habrán de circular nuevas corrientes literarias del próximo milenio. *Los detectives salvajes* es, por otra parte, mi propia brecha; es una novela que me ha obligado a replantearme aspectos de mi propia narrativa. Y es también una novela que me ha infundido ánimos para continuar escribiendo, incluso para rescatar lo mejor que había en mí cuando empecé a escribir.<sup>99</sup>

Pero lo que más cuenta no es la referencialidad permanente al tipo de escritor que es Bolaño respondiendo a una verdad siempre hipotética sobre su figura de autor, o su adecuación figurativa más verídica al medio literario, sino a la construcción de una imagen de autor que el propio Bolaño utilizaría para hacer trascender públicamente su obra.

En este sentido, encontramos los que se alinean con los “[...] partidarios del Bolaño comedido y sutil -el de esta novela breve [*Una novelita lumpen*] o el de *Estrella distante*- [...] [o] del Bolaño arrebatado por la ambición y la desmesura de

---

<sup>98</sup> BENJAMIN, W., “El autor como productor”, op. cit.

<sup>99</sup> VILA-MATAS, E., “Bolaño en la distancia”, *Letras Libres*, México, abril de 1999, pág. 77.

*Los detectives salvajes* o de 2666”<sup>100</sup>. De los últimos partidarios, se leerán comentarios en la prensa cultural que afirman que en las novelas más extensas del autor a diferencia de sus novelas cortas se construyen relatos más elaborados con personajes de mayor complejidad psicológica. Esta postura que desestima los textos más breves de Bolaño, se justifica argumentando que esas novelas eran por encargo, y por lo tanto “[...] el propio Bolaño no debió tomársela[s] demasiado en serio”<sup>101</sup>.

Aquí está claro que la apuesta de Bolaño es otra, dado que queda fuera de discusión la importancia que tuvo la literatura que escribió Bolaño por aquel entonces, así como la seriedad con la que asumió todo su quehacer en el marco de las letras. Su rol de escritor se sostenía por encima de su persona, y esto incluye el cuidado de su salud (Bolaño se olvidaba de acudir a citas médicas por escribir). Para Bolaño, coincidiendo con las palabras del escritor francés: “[...] escribir es vivir (*‘Un libro ha sido siempre para mí, dice Flaubert, una manera especial de vivir’*)”<sup>102</sup>.

### 3.1. La leyenda Bolaño

Por distintos caminos, la interrogación crítica me lleva a la trastienda de la figura de escritor de Bolaño y a la génesis de su escritura. Las expectativas convocadas en términos de parámetros críticos, positivos o negativos, con relación al autor y a su obra -es decir, en acuerdo o desacuerdo con el modo de actuar y opinar críticamente del autor dentro de los medios literarios, y con las consideraciones críticas generales sobre su obra-, no dejan de ser comprensibles. Puesto que hay una dificultad para distinguir entre las vacilaciones, las necesidades y las exigencias literarias de Bolaño, que él mismo expresó en entrevistas y en algunos textos críticos, y que actúan problematizando su figura de escritor que se ve sometida y enfrentada a sus propias creencias y conceptos literarios.

La confrontación entre las diferentes teorías u opiniones críticas consideradas por las esferas culturales que descomponen las contradicciones literarias, obligadas

---

<sup>100</sup> GRACIA, J., “No hay un Bolaño menor”, *El País*, España, 3 de octubre de 2009.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> BARTHES, R., *El grado cero de la escritura...*, op. cit., pág. 193.

y voluntarias del autor, en su obra y en su vida literaria (algunas ya he mencionado en el capítulo anterior y otras lo haré en este capítulo), así como sus visiones personales para asumir y dirimir lo que pensaba sobre el ser escritor y la literatura, parece situarnos en un -único- acontecimiento trascendental. Aquel que marcaría el destino del autor cuando éste recibe el diagnóstico de su grave enfermedad en 1992 durante su residencia en España. Todo indica que a partir de ese momento decidió escribir con la furia de aquel escritor que sabe que está próximo su fin.

Ese suceso lo llevaría a un comportamiento exagerado con gestos artificiales más que productivos que irían adquiriendo un relieve particular en su figura de autor que estaría definida por un ritmo imparable de escritura basado en una maquinaria literaria libre de bloqueo o falta de inspiración. Pero no por ello dejó de ser acechado críticamente por el estamento académico -como analizaré más adelante en este estudio-. Esta vuelta insistente de Bolaño sobre el trabajo de escritura confirma una vez más la observación realizada en el capítulo segundo con respecto al alcance de su notoriedad figurativa cuando pretende cumplir con su oficio de escritor a pesar de los impedimentos y/o de las lógicas críticas contrarias (en su entorno personal y literario) que lograron demorar la realización de su vocación de escritor.

Pero algo extraño ocurre, aun obstinado, con las intervenciones críticas que pretenden cubrir las zonas comunes de desconocimiento sobre la figura del autor que se halla inmerso en precisas tácticas de resistencia para lograr difundir su literatura dentro y fuera de la escena literaria, y así demostrar con su modo de transmisión poética un indiscutible legado de autor. Por eso en el plano más íntimo de constitución de su figura de autor, afirmo, en coincidencia con el escritor español Javier Cercas “Porque fue puro en lo puro, Bolaño dio la exacta medida de un hombre”<sup>103</sup> [...] [Y] Ahora somos nosotros los que le hemos sobrevivido, y ya no finge que está muerto, y es justo que todavía ahora estemos llorando por él, como si fingiéramos estar muertos y tratáramos de resucitarlo”<sup>104</sup>.

Como en cualquier otro tipo de recepción crítico-literaria, habría una

---

<sup>103</sup> “La medida de un hombre” es un poema del libro homónimo del poeta catalán Joan Vinyoli Pladevall (1914-1984). Allí se puede leer: “Bien pensado, los días /de juventud valen mucho /para no darles un alto precio. /Si fueron ricos en fuego y en acción y disponibles /para todo (...) /Si fuiste /fracaso, anhelo, soledad y reserva /de la chispa que enciende bosques /y no sólo /proyecto avaro de ganancias /de hipócrita dominio, /sobre todo si fuiste /puro en lo puro /diré que has dado /la medida de un hombre” (VINYOLI PLADEVALL, J., *La medida de un hombre*, Madrid, Visor Libros, 1990).

<sup>104</sup> CERCAS, J., “Llanto por un guerrero”, *El País*, España, 21 de septiembre de 2003, pág. 8.

construcción recíproca del autor (como el hecho de escribir o de vivir como “si - fingiera que- ya estuviera muerto”) y de los medios culturales (que también fingen “estar muertos” y tratan “de resucitarlo”) por esa autoconfiguración proclamada por el autor a partir de una presentación interpuesta entre su obra y su intimidad, para que no queden dudas sobre la tendencia que convoca en/con su literatura y en/con su forma figurativa de ser escritor. Entre esa previsible barrera -autor/medios- de reencuentro y reelaboración de su figura de escritor, se podría originar la gestación de su leyenda por la misma densidad de esa atmósfera mediática literaria (de euforia y desconcierto por el gran avance y desarrollo literario del autor) que rodea a Bolaño. Una leyenda que depende del conocimiento crítico disponible que tengan las distintas áreas culturales y literarias para trazar figurativamente a este autor.

Las tensiones típicas de retroceso y de asimilación de la crítica que devinieron sobre la figura de autor de Bolaño, se observarían como el comienzo de su despliegue mediático. Cuando Bolaño pretendía manifestarse públicamente a pesar de la hostilidad del medio (por la falta de reconocimiento) e imponerse por sus reconocidas luchas sin tregua con sus detractores y por sus operaciones y maniobras de diferente índole literaria y crítica, se ponían en pugna algunas de las interpretaciones sobre su figura y su literatura. Con este nuevo impulso crítico de parte de Bolaño tanto para su obra como para su figura, el autor provocaría el viraje definitivo que transformaría su figura de autor para trascender sus propias marcas de identidad. En consecuencia, no tardaría en aparecer un nuevo perfil que daría cuenta que:

Lo peor que pudo pasarle a Bolaño es haberse “bolañizado”, vale decir, haberse convertido en una caricatura de sí mismo y haber reencarnado en un fenómeno comercial, peleando cabeza a cabeza con Isabel Allende en los primeros puestos de los autores más vendidos. Se podrá objetar que ser asimilado a aquello que más [sic] aborrece es la suerte que corre todo escritor maldito.<sup>105</sup>

La mostración de una imagen pública aceptable -para la mayoría-,

---

<sup>105</sup> CASSARA, W., “Una adolescencia devaluada”, *La Nación*, Argentina, 9 de enero de 2010.

acompañada por unanimidad crítica (Gras Miravet 2000a y 2000b, Galán 2009, Echevarría 2013, entre otros), además de su identificación masiva al convertirse en un fenómeno de superventas global, ayudaría para que la figura de autor de Bolaño se eleve a mito. El papel de la crítica es fundamental, puesto que vendría a abrir el plano de opiniones múltiples que sostienen o afianzan los diferentes perfiles de Bolaño: algunos ligados al empleo tradicional que se hace con la figura de un autor después de su muerte, y otros quizás más originales. Pero lo que resulta claro es que luego de la muerte del autor se percibe un impacto crítico más positivo hacia su obra en general, dado que aquel trágico acontecimiento parece resignificar y recontextualizar el sentido último de sus novelas, cuentos y poemas, posibilitando una renovada organización crítica para el conjunto de su producción literaria.

De igual forma no deja de tener vigencia aquella propensión mitómana del medio literario que se proyecta cada vez más con una acentuación concreta e insistente sobre la figura de Bolaño cuando la hace trascender con el mote de *celebrity crush*. La crítica parece identificar a Bolaño con ese mote para representar, no sin una cuota de hipocresía, la suposición de que su figura es el refugio literario para iluminar el camino de los más experimentados literatos, como así también de los novatos o ingresantes al mundo de las letras. De ahí, de esa sospecha que además fuera señalada por Eduardo Lago, puedo afirmar que “Bolaño [...] Ha abierto un camino para que pasen los demás. Eso es lo que los jóvenes escritores, sobre todo de América Latina, han visto en él”<sup>106</sup>.

Como si eso fuera poco, con ese puntapié inicial -siendo el responsable de la apertura de un nuevo “camino” literario-, los medios críticos tratan de acordar que lo que no se debe dejar de reconocer es que se gestan dos leyendas en torno a Bolaño. Y aunque quizás estas leyendas no se ajustan precisamente a la realidad del autor, se distinguen porque una es la que construyen sus lectores y sus seguidores más fanáticos, y la otra es la que construye el propio Bolaño. Al respecto, Javier Cercas sostiene que: “La leyenda que Bolaño construyó en sus libros vivirá muchos años, o eso es lo que yo creo; la que han construido los otros se esfumará pronto, o eso es lo que yo espero”<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> LAGO, E., “Sed de mal”, *Revista de Libros*, n° 100, Madrid, Caja Madrid Fundación, abril de 2005.

<sup>107</sup> PAVÓN, H., “La leyenda del gran escritor”, *Ñ Revista de Cultura*, n° 208, año IV, Argentina, 22 de septiembre de 2007, pág. 9.

Cabe aquí aclarar que en principio para no subestimar al autor y a su obra, y para no quedarme con la opinión general de los lectores y de algunos investigadores especialistas quienes coinciden en que la obra entera del autor es magistral, habría que analizar más detenidamente el caso para observar que no resulta viable todavía darle un matiz acabado a su legado. Su producción literaria es una *obra abierta*, dado que siguen apareciendo nuevos textos y que apenas se ha cumplido una década desde el fallecimiento de su autor.

Evidentemente, algo distinto ocurre con la obra de Bolaño que me recuerda aquellas palabras que Foucault pronunció hace más de cuatro décadas: “La obra que tenía el deber de traer la inmortalidad recibe ahora el derecho de matar, de ser asesina de su autor”<sup>108</sup>. Si bien fue Bolaño el encargado de reubicar su obra en la escena literaria a partir de su imposición polémica como escritor, es ahora luego de su desaparición física que su obra adquiere un protagonismo y un reconocimiento que termina por cumplir ya no con el deber de llevar a la inmortalidad a su creador sino -como afirmara Foucault- con el derecho de matarlo.

Pero son los críticos españoles los primeros que conformaron una leyenda bolañiana -como por ejemplo los periodistas y los escritores mencionados anteriormente que afirmaron la consagración de Bolaño por unanimidad crítica-, que no se hubiera logrado sin el impulso crítico del autor y de sus lectores. La caracterización de esa leyenda vinculada a la figura de Bolaño se torna más definida en la medida que el mercado artístico y su propia obra le otorgan una identificación acabada de modo tal que el rol activo del escritor y de su trabajo juegan el papel de afianzar su carrera literaria. Por eso, a continuación, seguiré analizando esa leyenda pero desde la perspectiva del propio autor y de las voces chilenas, como así también de lo que otros escritores y especialistas vieron en la literatura de Bolaño.

### **3.2. La mirada bolañiana sobre las voces chilenas**

El mismo mecanismo crítico que hace que lo singular de este autor impulse la construcción de una o más leyendas alrededor de su figura, y que termine por

---

<sup>108</sup> FOUCAULT, M., “¿Qué es un autor?”, op. cit., pág. 55.



exaltar su obra, puede advertirse aquí como un rasgo peculiar de los escritores chilenos en general. Dos determinantes, singularidad y exaltación, permitirían evaluar el pretendido alineamiento que quisieron establecer los críticos de Chile (Fernández Fraile 2002, Délano 2002) con la figura de Bolaño y sus escritores<sup>109</sup>, y que no necesariamente lograron llevar a cabo por lo poco convencional de este autor. Su obra es tan heterogénea como lo es la figura de escritor de Bolaño, ambas despojadas de lineamientos normales gracias a un obsesivo y constante trabajo de producción, exento de altibajos escriturales, y de autoproducción en cuanto a su construcción figurativa.

Es por esta razón que puedo empezar a explicarme el porqué de la naturaleza de su literatura refractaria a su encuadramiento dentro de la nacional (chilena). Esta última es, según la consideración de Bolaño, una literatura “imaginaria”, “artificial”, que no es otra cosa que el pobre ensayo del oficio de sus escritores. Estos juicios puntuales y categóricos de Bolaño vendrían a problematizar el valor de esa literatura y de los escritores que la representan. Una partición inicial entre los escritores chilenos se podría percibir por aquella consideración del autor que se basa en la idea de que “Cada escritor parece obsesionado en autopromocionarse, y la autopromoción o el arribismo, como todo el mundo sabe, no deja tiempo para nada más. Bueno, sí, deja tiempo para ser cobarde”<sup>110</sup>.

El modo que tiene Bolaño para desempeñarse en su profesión acusaría un modelo de autor comprometido con su literatura y revitalizado hasta el cansancio por los conocimientos del oficio. Con ese modelo de autor, Bolaño no solamente procuraría asimilar los detalles más nimios en las estructuras compositivas que se

---

<sup>109</sup> “Son cuatro los grupos generacionales de mayor vigencia en la narrativa chilena actual: la generación del 38, a la que pertenecen Fernando Alegría, Francisco Coloane y Volodia Teitelboim [...]; la generación del 50, en la que han destacado especialmente José Donoso, Jorge Edwards, Guillermo Blanco y Enrique Lafourcade; la que en su tiempo (los años 60) se dio a conocer como “novísima”, donde se sitúan Antonio Skármeta, Ariel Dorfman, Patricio Manns, Fernando Jerez, Antonio Avaria, yo mismo; y finalmente, la generación “emergente”, o “NN”, o de los 80, de la que han surgido en los últimos años numerosos y potentes escritores como Ramón Díaz Eterovic, Carlos Franz, Sonia González, Diego Muñoz V., Jaime Collyer, Gonzalo Contreras, Pía Barros, Ana María del Río.

Entre estas dos podrían situarse algunos narradores que se incorporaron más tardíamente a nuestra literatura, si bien con gran potencia, como son Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Carlos Cerda, Francisco Simón, Eduardo Labarca y Roberto Bolaño” (DÉLANO, P., “Panorámica a vuelo de pájaro de la narrativa chilena reciente”, en KOHUT, K. y MORALES SARAIVA, J. (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt/Main-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pág. 255).

<sup>110</sup> MATUS, A., “Dejo que me plagien con total tranquilidad”, *Qué Pasa*, Chile, 22 de septiembre de 2001, pág. 81.

vierten en una literatura de calidad, sino que albergaría la intención de aprehender una definición acendrada de lo que es la literatura para así enfrentar a sus compatriotas. En consecuencia, su figura se ha popularizado en los medios locales por la exposición sin cautela de toda esa afectividad que Bolaño pone en sus palabras a la hora de referirse a la literatura chilena:

Yo sigo con atención pero con profundo aburrimiento lo que se produce en Chile, porque realmente lo que se produce está mal pero muy mal. Chile parece estar condenado a no salir de ese circuito infernal entre Augusto D'Halmar y el peor José Donoso, de todos los José Donoso que hubo. Y que en la época actual vendría a ser un ping-pong infernal entre Skármeta y Luis Sepúlveda. O entre Luis Sepúlveda e Isabel Allende. Es que Chile no es un país de novelistas, ha tenido pocos: Chile es un país de prosistas, que es otra cosa.<sup>111</sup>

La difícil relación de Bolaño con Chile es un tema recurrente que se contrapone no sólo por los nexos que se establecen en su obra con aquellos hechos históricos ocurridos en ese país, sino por esa necesidad del autor de postular sus propias verdades literarias (y -algunas- opiniones políticas) con metódicas distinciones que prevalecen también en el interior de su escritura como en el trasfondo de sus discursos y sus textos. Así su visión socio-política que es restrictiva en sí misma por sus interpretaciones personales y que queda a disposición de su literatura, estaría más que nunca a merced de los tirones de arraigo o desarraigo que Bolaño mantuviera durante toda su vida con su país.

Visto desde otro lado, la afirmación de la postura de Bolaño apunta a una sana excepcionalidad, porque sus manifestaciones literarias aparecen como culminaciones individuales, como corolario de su actuación pública que no supone dudas para impulsar la instalación de sus lógicas o verdades literarias en la escena cultural. Aunque siempre subsiste la inquietud crítica que las condena a pesar de la voluntad del autor. Pero, más allá de su actuación, hay un significado literario que puede determinar o resignificar otros sentidos en su obra, que es la orientación

---

<sup>111</sup> GRAS MIRAVET, D., "Entrevista con Roberto Bolaño", op. cit., pág. 65.

decisiva de querer abarcar las marcas significativas de su vida para depositarlas en su literatura. Porque, como diría Grinor Rojo, “Existe, en efecto, en la obra del escritor Roberto Bolaño, una suerte de trayectoria ejemplar del artista cachorro (trayectoria ‘iniciática’, es lo que escribe Lacouture), de acuerdo con la cual éste fue alguna vez el participante esperanzado en una tentativa de arraigo y cambio social”<sup>112</sup>.

Este atavío, con esa inscripción figurativa extra de “artista cachorro”<sup>113</sup> de Rojo (con la cual coincido), generaría en Bolaño, según mi opinión, la espera de algo que pudiese producir una inversión de los acontecimientos políticos en Chile o una dislocación radical con una dosis de optimismo ante la opacidad del plano social. Y así condensar narrativamente -aunque nunca llegue a lograrlo- el estado de las cosas cotidianas afectadas por ese imaginario colectivo. Y entonces quedaría justificado su aporte junto a la oportunidad de asumir un perfil de escritor serio y virtuoso -para los chilenos- por esa transformación súbita compensatoria (por lo menos en su narrativa) para resguardar la memoria chilena.

Una memoria que está conformada por todas las situaciones vividas por Bolaño en Chile y que lo llevan a proyectar una figura de autor que se construye desde sus emociones más profundas como podrá verse en/con cada uno de sus viajes a su país natal.

### 3.2.1. Las ingratas visitas al país natal

Bolaño fue un autor al que se le pidió dar cuenta de las razones por las cuales se hallaba a considerable distancia de la literatura chilena y por no identificarse

---

<sup>112</sup> ROJO, G., “Bolaño y Chile”, *Anales de Literatura Chilena*, n° 5, año 5, diciembre de 2004, pág. 205.

<sup>113</sup> Esta metáfora de reconocimiento de Grinor Rojo me remite a la novela de aprendizaje de James Joyce: *Retrato del artista adolescente* (*Portrait of the Artist as a Young Man*) [1916] 1995), como así también a la de Dylan Thomas: *Portrait of the Artist as a Young Dog* ([1940] 1985) (*Retrato del artista cachorro* -o como lo tradujo Dámaso Alonso: *Retrato del artista adolescente*). Este último nunca reconoció la influencia del escritor dublinés en su novela, aunque parecía que no había dudas sobre esa influencia. No sólo existe un paralelismo entre ambos títulos, sino también que existen otras observaciones que aproximan el texto de Dylan Thomas a las primeras narraciones de Joyce: sus protagonistas tienen una actuación similar con aventuras que incluyen excesos, borracheras, peleas y romances.

totalmente con su país. Es más, cuando Bolaño visita Chile (se registran cuatro viajes en 1973<sup>114</sup>, 1998, 1999 y 2000) lo hace con una nueva actitud -sobre todo en las últimas visitas- para intentar acercar posturas con sus compatriotas, apuntando a la reconstrucción de ciertas dimensiones personales y profesionales que se malinterpretaron por su intimidante actuación como autor en aquel país (como veremos más adelante). Pese a todo pronóstico halagüeño, su visita -a finales de 1998- trajo polémicas y confrontaciones con sus colegas por el incidente extraño ocurrido en la casa de la escritora chilena Diamela Eltit. El episodio tuvo una gran repercusión negativa por los comentarios que el autor publicara en la revista *Ajoblanco* de Barcelona.

Los detalles de su crónica que trascendieron por los medios literarios, no tardarían en circular por el país provocando susceptibilidades de todo tipo entre los escritores. Sus comentarios vertidos públicamente complicarían su siguiente viaje a ese país, programado para diciembre de 1999.

En su más reciente versión sobre lo relatado en aquella cena, con Eltit y su marido, el ministro socialista Jorge Arrate -portavoz del gobierno de Frei-, a la que fue invitado junto a su familia, se observaría una conducta quizá poco respetuosa por la no preservación de hechos que pertenecen al ámbito privado. Esa experiencia en la casa de la escritora Eltit impulsa a Bolaño a escribir el texto: “El pasillo sin salida aparente”, que -como ya dije- fue escrito para el suplemento cultural de un periódico español e incluido en la compilación de discursos y columnas literarias de *Entre paréntesis* (2004b). En dicho texto, Bolaño no fue capaz de desestimar la minucia de lo obvio y la irrelevancia de algunos términos que utiliza, para poder transmitir así ciertas ideas importantes sobre los escritores chilenos.

En ese texto se expone una serie de comentarios que hacen referencia a la cena con Eltit. Se menciona de manera explícita: la clase social del barrio en donde viven los anfitriones, las dimensiones de la casa, el tipo de comida que se sirve en la cena, y la preocupación que tuviera Bolaño por la seguridad de su familia cuando

---

<sup>114</sup> La última semana de agosto de 1973, Bolaño regresa a su país para integrarse a un grupo de resistencia con jóvenes leales a Salvador Allende, y al poco tiempo de su llegada (el 11 de septiembre de 1973) se produce el golpe militar al gobierno allendista. Es detenido por la policía y acusado de terrorista extranjero, y permanece preso ocho días, pero recibe la ayuda de unos compañeros de escuela -de su adolescencia- y logra salir de la cárcel para volver a México.

“una pandilla de nazis”<sup>115</sup>: un grupo de personas simpatizantes ideológicamente y representantes de “Patria y Libertad” (grupo paramilitar opositor al gobierno de Salvador Allende) irrumpe en la casa a causa de la presencia del ministro Arrate. Además se dice que hubo otros temas de conversación, porque se habló de los talleres literarios, de la situación actual de Chile y de sus escritores.

El compromiso que demuestra Bolaño cuando se maneja públicamente con sus opiniones sugiere que existe cierta presunción de parte del autor sobre la peligrosidad mediática de exponer esa faceta figurativa de escritor, alejada de una postura literaria ingenua. Pero Bolaño no reconoce la imprudencia que subyace en su intento por aglutinar un conjunto de situaciones vividas en un solo registro narrativo -una crónica- sin medir las consecuencias que tendría el hecho de exponer lo que realmente piensa sobre los escritores chilenos y su entorno literario.

La emblemática escena (sobre la cena) descrita por Bolaño que dio lugar al escándalo, fue celebrada por algunos escritores como un ejemplo más de la competencia entre pares que deja en claro que no es una cuestión de excelencia profesional triunfar en el campo de las letras, sino de artimañas e intrigas por la supervivencia del más fuerte. Más aun, según Bolaño, los que son escritores y los que quieren serlo, tienen como único medio de escape para sostener su escritura canalizar su deseo a través de los talleres literarios. Bolaño afirmó que “[...] los chilenos acuden a los talleres literarios (me da miedo pensar cuántos existen a lo largo de la República) con la misma disposición mental con la que algunos neoyorquinos acuden al psicoanalista”<sup>116</sup>.

Al reconstruir mentalmente y considerar las peripecias vividas en Chile, Bolaño sostiene que todo el mundo escribe como si fuera una “reacción esquizofrénica por las paradojas de sangre”<sup>117</sup>, por esa situación política de hostigamiento y recesión de derechos que afectó a los chilenos por casi dos décadas (con el régimen militar de Augusto Pinochet de 1973 a 1990). Esto es lo que se postularía como la razón -que está vinculada con el valor histórico que tienen en sí mismos estos acontecimientos- que entiende el autor para decir por qué emergen los escritores en ese país. Su desencanto con Chile y con sus escritores lo

---

<sup>115</sup> BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, op. cit., pág. 72.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, pág. 73.

<sup>117</sup> *Ibíd.*, pág. 73.

llevaría a afirmar que el destino de sus compatriotas es de ruptura y de resquebrajamiento, lo que es de esperarse debido a que “[...] como se rompe todo en Chile, y en esto quizás resida el encanto del país, su fuerza: en la voluntad de hundirse cuando puede volar y de volar cuando está irremisiblemente hundido”<sup>118</sup>.

La siguiente visita de Bolaño a Chile no menos insidiosa por la réplica de sus opositores, se concreta mediante una invitación a la Feria del Libro en 1999. Las esperadas interpelaciones de algunos escritores chilenos y de la prensa que criticaron duramente al autor por sus opiniones vertidas con relación a su visita anterior, generaron nuevos vaivenes mediáticos<sup>119</sup> en el mundo literario.

Y un poco antes de concretarse la última visita de Bolaño a su país (pensada para marzo de 2000) se pudo comprobar realmente su intención de cambiar su comportamiento, ya que aseguraba que esta vez iría como “un soldado rendido con las manos en la nuca” y diciéndoles a todos “yo quiero ser amigo vuestro”<sup>120</sup>. Su impetuoso temperamento le impedía mejorar una relación cada vez más precaria que mantenía con los chilenos.

La sostenida actitud de oponerse constantemente a sus pares causaría que muchos de sus enemigos persistieran en sus opiniones personales a pesar de su desaparición física. Su manera incansable de confrontar con aquellos escritores que consideraba “malos escritores”, puede ser vista en las descripciones que realiza sobre algunos de ellos. Tal es el caso de la autora de *La casa de los espíritus* ([1982] 2007): Isabel Allende<sup>121</sup>. Sobre ella, dijo: “Me parece una mala escritora simple y llanamente, y llamarla escritora es darle cancha. Ni siquiera creo que Isabel Allende sea escritora, es una ‘escribidora’”<sup>122</sup>. Por su parte, la escritora contestó la agresión diciendo que “echó” una mirada a un par de sus libros y le aburrieron, y

---

<sup>118</sup> Ibídem, pág. 73.

<sup>119</sup> La relacionista pública de la Editorial Fernández de Castro Jovana Skármeta que acompañó a Bolaño tres de las cuatro veces que el autor visitó ese país, declaró que: “[...] es una persona súper directa, por lo mismo las polémicas. Es sincero, como que ya fuera español desde el punto de vista de la forma de ser; no anda haciéndose el simpático” (MONTESINOS, E., “Roberto Bolaño: el peligro de la escritura”, *Primera Línea*, (n.f.) [en línea]. Dirección URL: <http://www.letras.s5.com/robbolano1508.html>).

<sup>120</sup> JÖSCH, M., “Roberto Bolaño: ‘Esta vez iré con las manos en la nuca’”, op. cit.

<sup>121</sup> El editor de Anagrama -sello en el cual fueron publicados la mayoría de los libros de Roberto Bolaño- Jorge Herralde considera que hay escritores canonizados por la crítica o por el mercado, o por ambos; y en el caso de Isabel Allende es una escritora “supercanonizada” por el mercado, y que además de eso no le interesa en absoluto (GRAS MIRAVET, D., Entrevista con Jorge Herralde”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 604, Madrid, octubre de 2000c, pág. 39).

<sup>122</sup> PAVÓN, H., “La leyenda del gran escritor”, op. cit., pág. 8.

además agregó cuando le preguntaron su opinión sobre Bolaño luego de su muerte: “No me dolió mayormente porque él hablaba mal de todos. Es una persona que nunca dijo nada bueno de nadie. El hecho de que esté muerto no lo hace a mi juicio mejor persona. Era un señor bien desagradable”<sup>123</sup>.

Continuando con esta línea de críticas, Bolaño arremetió contra su compatriota Antonio Skármeta a quien considera un personaje de la televisión, asegurando que era incapaz de leer sus libros porque “ojeear su prosa me revuelve el estómago”<sup>124</sup>. No reitero aquí las ya innumerables lecturas que siguen sus declaraciones, pero advierto que las más duras descalificaciones las reciben los escritores reconocidos que no son considerados por Bolaño como candidatos representativos de lo que puede ser la literatura chilena.

A pesar de que Bolaño parece situarse en un territorio peligroso desde el cual despliega ampliamente sus acusaciones en contra de los escritores chilenos, esto no le impide afirmar que su apuesta es otra y que se comprueba al rescatar la obra de Pedro Lemebel, “El rebelde por excelencia de mi generación”<sup>125</sup>. Así, como bien precisa Bolaño, Lemebel es uno de los escritores más brillantes de Chile y el mejor “poeta” de su generación, cuya vida es un ejemplo para los poetas; aunque como todos sabemos Lemebel no escribía poesía. Desde esta óptica, Bolaño cree profundamente en este escritor y se animó a describirlo de la siguiente manera:

Travestido, militante, tercermundista, anarquista, mapuche de adopción, vilipendiado por un establishment que no soporta sus palabras certeras, memorioso hasta las lágrimas, no hay campo de batalla en donde Lemebel, fragilísimo, no haya combatido y perdido.<sup>126</sup>

Los desbordes existenciales de este escritor tan querido por Bolaño lo impulsan a declarar como una prueba fehaciente el carácter (pretendidamente) heterogéneo de Lemebel que está más allá del trabajo esforzado del autor y de las vicisitudes propias del oficio, puesto que “[...] ese escritor marica, mi héroe, podía

---

<sup>123</sup> Ibídem, pág. 8.

<sup>124</sup> Ibídem, pág. 8.

<sup>125</sup> BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, op. cit., pág. 89.

<sup>126</sup> Ibídem, pág. 76.

estar en el bando de los perdedores pero que la victoria, la triste victoria que ofrece la Literatura (escrita así, con mayúsculas), sin duda era suya”<sup>127</sup>.

La búsqueda de libertad y no de respetabilidad de Lemebel provoca entre sus colegas procedentes políticamente de la derecha o de la izquierda una falta de comprensión de sus actitudes y/o virtudes como novelista. Esto le recuerda a Bolaño que siempre quiso ser un escritor político de izquierda, pero que esos escritores le parecían infames y aun “miserables como escritores”<sup>128</sup>. Si bien Bolaño compartía con Lemebel esa posición política “de izquierda”, ambos escritores manifestaron públicamente sus diferencias radicales con las actuales posiciones de las izquierdas contemporáneas.

En opinión de Grinor Rojo, Roberto Bolaño podría haber estado vinculado políticamente (al menos reconoce cierta intención al respecto) con el MIR:

Me refiero con esta última expresión a la nueva izquierda chilena, a la castroguevarista, la del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), convencida de la necesidad de probar a los revolucionarios en el fuego mismo de la revolución, y que es el equipo con el que el joven Bolaño da la impresión de haberse sentido más a gusto.<sup>129</sup>

La reflexión del profesor chileno no es desacertada; Bolaño reconoció en una entrevista de 1998 que: “A los veinte años vuelv[e] a Chile [en 1973] sólo a hacer la Revolución. Yo estaba por aquella época más bien en la extrema izquierda, cercano al MIR, pero mi ideología era trotskista. En realidad el MIR nunca tuvo buena relación con la política de los países del Este”<sup>130</sup>. Y en otra entrevista -en 2003-, Bolaño confirma su posición frente a la izquierda:

Sigo siendo de izquierda y sigo creyendo que la izquierda, desde hace más de sesenta años, mantiene en pie un discurso vacío, una representación hueca

---

<sup>127</sup> *Ibíd.*, págs. 65-66.

<sup>128</sup> OROSZ, D., “Siempre quise ser un escritor político”, op. cit. MONTIEL, FRANCO, D. y REBELDE, C., “El detective salvaje”, 21 de agosto de 2003 [en línea]. Dirección URL: <http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/030821detective.html>.

<sup>129</sup> ROJO, G., “Bolaño y Chile”, op. cit., pág. 205.

<sup>130</sup> DÉS, Mihály, “Roberto Bolaño. Entrevista”, *Revista de Cultura lateral*, nº 40, Barcelona, abril de 1998.



que sólo puede sonarle bien (esa catarata de lugares comunes) a la canalla sentimental. En realidad, la izquierda real es la canalla sentimental quintaesenciada.<sup>131</sup>

Es necesario observar que es a partir del desprecio que siente el autor por los canallas políticos que estafaron consecutivamente a los latinoamericanos, siguiendo los acontecimientos políticos y recordando las dictaduras militares que los afectaron, y en particular a Chile, que surgen las relaciones obvias entre literatura (o su literatura) y política.

En ese contexto de ideas cuando le preguntaron a Bolaño en una entrevista: qué le hubiera dicho a Salvador Allende<sup>132</sup>, el autor respondió que los que tienen el poder -aunque sea por poco tiempo- no saben nada de literatura sólo les interesa el poder y concluyó advirtiendo: “Yo puedo ser el payaso de mis lectores, si me da la real gana, pero nunca de los poderosos. Suena un poco melodramático. Suena a declaración de puta honrada. Pero, en fin, así es”<sup>133</sup>. Éstas parecen ser las declaraciones con las que solamente se puede involucrar un escritor con la experiencia vital de Bolaño, que ha dejado atrás aquella figura del joven poeta ilusionado que regresa a su país (con apenas veinte años de edad) con ideas políticas imposibles de cumplir.

En cada una de sus entrevistas, Bolaño se anima a esbozar sus opiniones políticas, y sobre todo literarias, que permiten advertir una diferencia crítica que lo separa del resto de los escritores. En principio, podemos percibir que sus palabras adquieren un tono más sentencioso y tajante a medida que pasa el tiempo, y que abren un espacio en su propia narrativa para explicar quizás de forma *desesperada* y también breve cada una de sus intenciones políticamente incorrectas -para la mayoría de los escritores-. Porque, como dijo Bolaño, “[...] así se va construyendo la literatura de cada país”<sup>134</sup>.

La imperiosa necesidad de Bolaño por señalar sus balances y sus retornos personales convertidos en elementos ficcionales fácilmente reconocibles en sus

---

<sup>131</sup> S/N, “Falleció el escritor chileno Roberto Bolaño”, *La Nación*, Argentina, 15 de julio de 2003.

<sup>132</sup> Bolaño fue partidario políticamente de Allende, e incluso se alistó con otros jóvenes chilenos para defender al depuesto presidente en 1973.

<sup>133</sup> MARISTAIN, M., “La última entrevista de Roberto Bolaño: Estrella distante”, op. cit.

<sup>134</sup> BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, op. cit., pág. 78.

recorridos narrativos, lo aproximarían a la historia reciente de Chile. Su notoria imposibilidad de detener la transcripción y la descripción de hechos reales en sus textos, como si fueran retornos voluntarios a su memoria, funcionarían como una réplica para no permitir que el olvido se adueñe -usando las propias palabras del autor- de “[...] un país que bien pudiera ser Chile y en una ciudad que bien pudiera ser Santiago, si consideramos que Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y que ese parecido, en algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria, permanecerá siempre”<sup>135</sup>.

### **3.3. Bolaño extraterritorial**

Roberto Bolaño es un escritor que difícilmente haya podido olvidar los acontecimientos políticos chilenos puesto que cambiarían el rumbo de su vida (como ya mencioné, Bolaño fue detenido por la policía chilena y acusado de terrorista extranjero en 1973), dado que volvería a reflexionar una y otra vez sobre lo que sucedió a partir de formularse preguntas sobre la intolerancia y la prepotencia, sobre la injusticia y la pobreza, y sobre todo por la nostalgia en algunos de sus textos críticos. Esa nostalgia que según Bolaño se suele sentir por “una tierra”, pero quizás no por una en donde se estuviera a punto de morir, como es el caso de este autor. Su insistencia en el tema recae en la idea de no querer creer en la nostalgia de los latinoamericanos, ésta le parece una mentira aunque cree comprender la nostalgia de un político<sup>136</sup>. Estas manifestaciones sobre la nostalgia impulsan su interés para reconsiderar al escritor como un trabajador que no siente nostalgia, porque su patria (y su país) son sus manos.

Hablar en estos términos es aceptar el triunfo de la literatura sobre la vida. Para Bolaño es importante poder ver de un modo diferente, con gestos poco usuales, el cruce entre literatura y vida, como así también el punto neutro entre su pasado y su presente, porque involucra su figura de escritor. Las encrucijadas vitales espacio-temporales vinculadas además con el manejo de las lógicas particulares

---

<sup>135</sup> BOLAÑO, R., *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001, pág. 217.

<sup>136</sup> BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, op. cit., 43.

(personales y literarias) de Bolaño, comprueban cómo ciertas imposiciones críticas de otros escritores -que registro a continuación- no impidieron que el autor se constituya figurativamente desde *una postura irreverente* ante/para los demás. Esa postura es una respuesta a las opiniones contrarias de sus compatriotas quienes parecían confrontarlo sobre/con su nacionalidad, aun de un modo desigual por involucrar aspectos que no estuvieron a su alcance como su temprana ausencia del país cuando su familia -sus padres- decide trasladarse a México. Bolaño no fue considerado chileno así como los mexicanos y los españoles no lo consideraban tampoco ni mexicano ni español. A lo que Bolaño sostuvo:

Yo me siento chileno. Es decir, no me siento de ningún país, pero sé que soy chileno porque tengo un pasaporte chileno y tengo una única nacionalidad que es la chilena... he leído cosas que me han llegado de Chile donde se dice que difícilmente se me podría considerar chileno.<sup>137</sup>

Me encantaría que en Chile me quisieran y no salieran imbéciles diciendo que no soy chileno. En este sentido no me deja indiferente una buena crítica, pero tengo la piel dura y sé aguantar golpes.<sup>138</sup>

En rigor de verdad, la tematización sobre su nacionalidad se manifestaría, como piensa Ignacio Echevarría (amigo y albacea de Bolaño), como “una estrategia de exilio permanente”<sup>139</sup>. Ese aspecto es fundamental en su obra, incluso y más específicamente, un elemento esencial en su narrativa. Bolaño dijo “[...] soy chileno, es algo con lo que vivo con mayor o menor resignación, pero ese ser chileno no me remite necesariamente, a lo que, casi siempre con poca fortuna, se da en llamar patria. Y si viviera en Chile me sentiría en el extranjero”<sup>140</sup>.

Su condición de chileno sintetiza lo que para él significa un sentimiento de extranjería que si bien precisa para su escritura, y con arreglo a la cual se convierte

---

<sup>137</sup> SOTO, M., “‘Yo me siento chileno’. Entrevista a Roberto Bolaño”, *Qué Pasa*, 20-27 de julio de 1998a.

<sup>138</sup> ANDONIE DRACOS, C., “Prefiero a la Allende que a Teitelboim”, *El Mercurio*, Chile, 10 de agosto de 2002.

<sup>139</sup> PINTO, R., “Bolaño y la generación perdida de América Latina”, *La Nación*, Chile, 20 de julio de 2003.

<sup>140</sup> AGUILAR, G., “El territorio del riesgo”, *Clarín*, Argentina, 11 de mayo de 2002.

en un procedimiento o un punto de partida para narrar algo en su obra, está presente siempre. Porque Bolaño afirmó que “Lo que sí me he sentido es extranjero, pero extranjero me he sentido en todas partes, empezando por Chile. Como fui un niño pedante, ya desde niño me sentía extranjero”<sup>141</sup>.

Ciertamente, Bolaño supo que *ser latinoamericano y extranjero* aparecería finalmente como un valor positivo en la construcción de su figura de escritor, dado que su gran vocación transformaría cualquier estadía -chilena, mexicana, española-, fuera o dentro de su país, en una forma para relacionarse más íntimamente con el mundo de la literatura. Y es desde esa comunicación afectiva con la literatura que logra dar sentido a todo lo vivido cuando lo transforma en un tipo de narración, aunque más no fuera mero anecdotario.

En cualquier caso, se propugna un sentido extendido en la literatura de Bolaño que va más allá de los límites identitarios con respecto a la nacionalidad del autor cuando procura otorgarle cierta *visceralidad* a su obra desde sus vivencias normales. Pero, pese a la obviedad, lo que no puedo negar junto al crítico literario Javier Edwards es que:

Algo queda de las raíces, siempre quedan raíces, pero resulta pretencioso que al cabo del tiempo el país los reclame como propios y se los atribuya cada vez que se hace mención de ellos. Bolaño es chileno en su partida de nacimiento, y en la fuerza polémica que ha mostrado en sus visitas o en libros como *Nocturno de Chile* donde hace rendir cuentas al mundillo literario local.<sup>142</sup>

Por su parte, otro chileno, Roberto Contreras logra también traducir el mismo pensamiento sobre la reflexión compartida anteriormente cuando escribe que:

Es la recuperación personal como lector de un sentido de la narrativa que hace tiempo no se veía/leía en habla hispana. Menos en un chileno.

---

<sup>141</sup> CARVAJAL, A., “Extranjero me siento en todas partes”, *El Tiempo*, Bogotá, 3 de enero de 2003 [en línea]. Dirección URL: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1032529.html>.

<sup>142</sup> EDWARDS, J., “Roberto Bolaño, escritor para leer”, en ESPINOSA H., P. (Comp.), *Territorios en fuga...*, op. cit., pág. 119.

Sospecho que eso me hizo seguir leyéndolo: reconocer que de momentos hablaba perfectamente de nosotros. Mejor que nosotros mismos. Me ganó la acidez de su mirada y la suciedad de su escritura. “Realismo a ultranza”, pensé.<sup>143</sup>

Habida cuenta de estas constataciones -las de Edwards y de Contreras-, esas miradas críticas que pueden encontrarse en otros académicos que pretenden analizar la obra de Bolaño a partir de una percepción de este escritor como chileno, pueden visualizarse o registrarse fácilmente por la fuerte insistencia de los medios culturales -chilenos- para contextualizar al autor en la escena literaria local. Entre las excepciones, puedo nombrar el caso de Manuel Jofré quien afirma:

Me alegro que Bolaño no tenga país. Su nación son las letras y su patria los cuestionamientos. Nada que quepa muy cerca de nosotros. Para nosotros, todos los discursos que nos rodean son complacientes y si asentimos, se nos dará lo que debemos.

Esta literatura de Bolaño funciona de otra manera. No quiere saber de los chilenos, sus porquerías lo ofuscan, los temas nacionales le revientan. Chile no es nada más que un tópico negativo en la literatura de Bolaño. El país es algo que le revienta, que le choca, que no le gusta.<sup>144</sup>

De todos modos, las posteriores variaciones reflexivas en torno a la identidad de la literatura de Bolaño a partir de su nacionalidad irán incorporando diversas versiones críticas, algunas válidas para indagar en la obra bolañiana, y otras, la mayoría, demasiado subjetivas para intentar construir algún tipo de análisis promisorio para estudiar los intereses literarios del autor.

---

<sup>143</sup> CONTRERAS, R., “Roberto Bolaño (Santiago, 1953)”, en ESPINOSA H., P. (Comp.), *Territorios en fuga...*, op. cit., pág. 208.

<sup>144</sup> JOFRÉ, M., “Bolaño: romantiqueando perros, como un detective salvaje”, en ESPINOSA H., P. (Comp.), *Territorios en fuga...*, op. cit., pág. 238.

### 3.3.1. La verdadera patria de un escritor

Entre lealtad y valor, entre lengua y memoria, se dibuja la otra zona de incumbencia para Bolaño: la patria de un escritor. La mostración de la única patria posible para, como afirma Bolaño, “un escritor de verdad” supone una anotación que no siempre se corresponde por sus propios desacuerdos teóricos (de definición) con los deseos que tendría un escritor para encuadrarse en el contexto general de este concepto. Tal concepto entrañaría la posibilidad de pensar la patria como una opción similar a la escritura. En este sentido, Bolaño afirma que así como nadie te obliga a irte de tu país, nadie te obliga a escribir<sup>145</sup>.

Se trata en el planteo de Bolaño, de reflexionar exhaustivamente sobre las múltiples razones por las cuales un escritor entra voluntariamente en el proceso de escritura y de gestación de su literaria: entre otras variables, “[...] porque no desea morir, porque desea que lo quieran, etc., pero no entra forzado, en última instancia entra tan forzado como un político en la política [...]”<sup>146</sup>.

Por eso Bolaño se enfrenta desde una óptica más bien conciliatoria con aquellas marcas semánticas que se adecuarían para precisar o inventar nuevas configuraciones que expliquen lo que para él sería la patria, y para ello apela a argumentos personales en su desarrollo explicativo. Y lo que acuerda finalmente es que su patria es su hijo y su biblioteca, modesta y extraviada en dos ocasiones con motivo de dos traslados radicales y desastrosos<sup>147</sup>.

Una doble apuesta se contempla en la redefinición del oficio de un escritor en tanto que este puede trabajar a diferencia de otras profesiones en el lugar en donde se encuentre ubicado, y también pareciera que logra desarrollarse aun más fuera de su país. Estos reconocimientos supondrían un giro en contra del sentido común y/o de una correspondencia con la realidad -para otras profesiones-, pero, en efecto, esa apertura del escritor para trabajar en cualquier lugar es un signo de autonomía interior y de expresión pública en el ámbito de las letras.

Si bien se observa la posibilidad de que un escritor fuese capaz de pasar sin transición de un país a otro, de una ciudad a otra, de un lugar a otro, sin que ello

---

<sup>145</sup> BOLAÑO, R., *Entre paréntesis...*, op. cit., pág. 55.

<sup>146</sup> *Ibíd.*, pág. 55.

<sup>147</sup> *Ibíd.*, pág. 44.

perjudique su quehacer literario, ese pasaje se percibiría de un modo sutil por marcas escriturales en su obra. Estas marcas o huellas dan cuenta del entendimiento que pudiera alcanzar ese autor para representar a “su patria” en su escritura. Y según Bolaño lo que se lograría destacar con certeza es que: “En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo”<sup>148</sup>.

Esta definición de Bolaño fue incluida en el “Discurso de Caracas”<sup>149</sup> y se completa con otra (en la que se asume que la patria de un escritor -como había mencionado- es su biblioteca) que se halla en el texto “Literatura y exilio”<sup>150</sup>. Ambas definiciones no coinciden a su vez -pueden verse algunas diferencias por cambios de opinión del autor- con aquella que se incluye en una de sus últimas entrevistas concedida en el otoño de 2002: “Sobre la vida y la obra. Conversación con Roberto Bolaño”:

Durante mucho tiempo se dijo -yo lo dije- que la única patria de un escritor era su lengua. Ya no lo creo. Tampoco creo que mi patria sea mi literatura ni la literatura. Más bien diría que mi patria es mi vida, es decir que mi patria es algo frágil y débil e insignificante. También podría decir, siguiendo esta línea, que estoy exiliado de mi patria y que vivo en la patria de los otros, como emigrante sin papeles, y que procuro no molestar ni estar demasiado tiempo en un lugar.<sup>151</sup>

Así Bolaño se iría alejando de la idea sobre la patria vinculada a la calidad de la escritura bajo el resguardo del ejercicio de la literatura como “un oficio peligroso”<sup>152</sup> para entrar en la paradoja de vida y obra. He ahí pues que Bolaño se haría cargo de la dificultad que tendría para separar la ficción de su (auto)biografía o la (auto)biografía de su ficción. Esto va a modificar su modo de pensar “la única

---

<sup>148</sup> MANZONI, C. (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, op. cit., pág. 211.

<sup>149</sup> Leído en la ceremonia de entrega del Premio Rómulo Gallegos el 2 de agosto de 1999 por su novela *Los detectives salvajes*.

<sup>150</sup> El discurso “Literatura y exilio” fue leído el 3 de abril de 2000 en el marco del Simposio sobre “Europa y América Latina: literatura, migración e identidad”, organizado por la Sociedad Austríaca para la Literatura de Viena.

<sup>151</sup> DONOSO, P., “Sobre la vida y la obra. Conversación con Roberto Bolaño”, *Deriva: Revista Digital de Literatura y Cine*, 21 de abril de 2004.

<sup>152</sup> MANZONI, C. (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, op. cit., pág. 211.

patria”, porque las presunciones sobre ésta estarían ligadas al avance de su enfermedad y, en consecuencia, al hecho de querer conjurar de una vez y para siempre sus demonios personales.

Supongo que estas consideraciones apelan a la intención que guarda el autor de fundar una explicación que recae en el concepto de que la literatura siempre vive a través del escritor. Por lo que, según estimara Bolaño, “[...] pueden salir unos equívocos espantosos”: “unos egos hipertrofiados” o “una literatura aquejada de raquitismo”<sup>153</sup>.

Estas distinciones con intromisiones sutiles y pedantes sobre la literatura instalan nuevamente la conflictiva situación de Bolaño con su patria, con sus compatriotas y con la literatura chilena. La obvia relación de amor-odio entre Bolaño y los escritores chilenos tendría un papel preponderante para la afirmación de su profesión. Al respecto, Bolaño dijo: “Yo sólo espero ser considerado un escritor sudamericano más o menos decente que vivió en Blanes (cerca de Barcelona) y que quiso a este pueblo. El conjunto de la literatura chilena es más bien lamentable. Pero eso no lo digo yo, lo dice cualquiera que haya leído más de cien libros en su vida”<sup>154</sup>.

Independientemente de las opiniones literarias del autor sobre la literatura chilena, parece decisivo resaltar que lo importante es el tipo de escritor que elige Bolaño para sí mismo: una figura que pertenece a una clase de escritores definidos como *extraterritoriales*, cuyos gustos y rechazos literarios formarían claramente un punto de vista en sus literaturas que terminaría resolviendo su previsible aceptación dentro de ese grupo. Por lo que ya no interesa que Bolaño haya sido ninguneado por sus colegas, sino que, de lo que “Se trata [es] de una herencia que irá creciendo en el tiempo; como se sabe, todos los muertos son buenos, y los que lo ignoraron o le negaron su condición de chileno tendrán ahora que agachar cabeza y, a lo menos, leerlo”<sup>155</sup>.

En la actualidad existe el empeño por entrar en sintonía o articularse a su vez con otro tipo de escritor que prevalece en nuestro fin de siglo pasado: el llamado -

---

<sup>153</sup> DONOSO, P., “Sobre la vida y la obra. Conversación con Roberto Bolaño”, op. cit.

<sup>154</sup> PINTO, R., “Bolaño a la vuelta de la esquina”, *Las Últimas Noticias*, Chile, 28 de enero de 2001.

<sup>155</sup> PINTO, R., “Bolaño y la generación perdida de América Latina”, op. cit.



según el escritor argentino César Aira- “escritor *gentleman*”<sup>156, 157</sup> un profesional que no confunde los libros con su persona. Pero la propuesta figurativa de Bolaño opera desde/con un rol de escritor que se define o se aproxima más bien a la extravagancia por no querer tener pasaporte y preferir un estilo de vida nómade. En el conocido universo literario de Bolaño, esta rareza literaria constituye un rasgo que poseen aquellos escritores en los que la vida y la literatura parecen no poder existir por separado.

El estudio no del todo riguroso desde el punto de vista crítico -que incluyo a continuación- sobre tipos y clases de escritores que presenta Bolaño, hace explícito un perfil de escritor que, cree el autor, pervive en esta época. Los nombres con los que Bolaño parece operar para el armado de la lista se podrían identificar con figuras con las cuales el autor mantuvo un trato literario y conoció especialmente bien en el desempeño de sus tareas literarias. Claro que la lista que ofrece son tipos de escritores que, como diría Bolaño, no “desentonan” porque son figuras que “nos merecemos” tener en el sistema literario.<sup>158</sup>

Una primera serie se exhibe con el “escritor funcionario”, el “escritor matón”, el escritor que va al gimnasio y el escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica Mayo de Nueva York, y una segunda serie continúa presagiando figurativamente la existencia de “el opinador profesional”, “el tertuliano”, “el académico”, “el regalón del partido” -sea de derecha o de izquierda-, “el hábil plagiario”, “el trepa contumaz” y “el cobarde maquiavélico”.<sup>159</sup> Y siguiendo el pensamiento de Bolaño, éstos vendrían a constituirse como actores principales dentro de ciertas dinámicas literarias ante las cuales no dudarían en decir incesantemente: sí al poder. Puesto que buscan un sitio -aunque sea “a codazos”- en los pastizales de la respetabilidad. En definitiva, lo que hacen estos escritores es intentar conseguir éxito, dinero y respetabilidad, para asegurarse su participación en

---

<sup>156</sup> Con respecto a esta denominación, fue David Viñas quien llamó “escritores *gentlemen*” a los escritores profesionales de los ochenta del siglo XIX. Esos profesionales no se definían por la forma en que obtenían sus medios de vida, es decir, no porque vivieran de lo producido por la venta de sus obras sino “[...] más bien [por] el proceso de identificación social del escritor: hombres que dejaban de ser políticos y a la vez escritores para pasar a ser escritores que justamente en la práctica de la literatura afirmaban su identidad social” (Altamirano y Sarlo, 1997: 214).

<sup>157</sup> VILA-MATAS, E., “Bolaño en la distancia”, op. cit., pág. 74.

<sup>158</sup> BOLAÑO, R., *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003, pág. 173.

<sup>159</sup> *Ibidem*, págs. 170-173.

un perverso juego de imposición que tiene lugar subrepticamente en las distintas áreas cultural-literarias.

Quizá por eso Roland Barthes pensaba que el poder está presente en los más finos mecanismos del intercambio social (las modas, los espectáculos, los juegos, los deportes, las opiniones corrientes y las relaciones familiares y privadas), porque se adueña del goce de escribir así como de todo goce para manipularlo y convertirlo en un “producto gregario”<sup>160</sup>.

Si la vuelta crítica actual sobre la figura de escritor ha permitido un cambio drástico que difiere de lo conocido, es tal vez porque ese aporte es el que replantea el lugar, la figura y el rol, de estos nuevos sujetos. Ellos han ido adquiriendo el hábito de buscar una identidad preformada a la luz de las tradiciones y de las posiciones cambiantes del escritor de acuerdo a la época, y de la confrontación crítica entre voces y perspectivas de figuración autoral con una vecindad literaria, unidas por lógicas literarias similares.

Este replanteo de la figura se hace desde la lógica del deseo figurativo y de la falta de adhesión inmediata al oficio -que pueden ser vistas como una forma y/o un sentimiento de *extraterritorialidad*- así como de la naturalización de la intencionalidad e iniciativa individuales de los escritores como promotores literarios, pero que no quedan eximidos de la responsabilidad casi ineludible sobre la interrogación del valor de algunas figuras que se recolocan en el centro de la escena cultural. Y como figuras centrales ya no sabemos cómo llamarlos: ¿escritores, intelectuales, formadores de opinión o “escribidores”? Estos últimos nombres fueron propuestos por Bolaño, y utilizados para desafiar a sus compatriotas (como analizamos en este capítulo) que por diversas razones entraron en un juego mediático que comprometía la autenticidad de sus voces críticas -como escritores- como una forma de modulación entre lo vivido y la literatura.

Ese fue quizás el desafío, seguramente no del todo cumplido de Bolaño, cada vez que debía optar por un perfil de escritor más real -“hiperreal”- en el que también se pudiera observar las múltiples alternativas que acompañan la fuerza de su literatura. Una literatura que pretende revelar el ámbito de producción -su origen, su país de residencia, su calidad humana-, la intolerancia de sus pares ante la

---

<sup>160</sup> BARTHES, R., *El placer del texto...*, op. cit., pág. 103.

conformación de su propia leyenda, la irremplazable y protagónica apertura figurativa a partir de los puntos de vista de los otros escritores que ofrecen una visión menos simplista que la de los relatos de los críticos, y en definitiva la construcción de su *devenir escritor* en el curso de su trabajo literario que tiene algo de arte y de vida.

## SEGUNDA PARTE

Escribiendo hasta que cae la noche  
con un estruendo de los mil demonios.  
Los demonios que han de llevarme al infierno,  
pero escribiendo.

Roberto Bolaño, *La Universidad Desconocida*.

#### 4. Las figuras de escritor en los textos

---

Las listas de series de escritores que menciona Roberto Bolaño -de las que di cuenta en el capítulo anterior- se han transformado en fórmulas literarias que conforman el enfoque teórico sobre la figurativización de los escritores. Éstas parecerían remitir al secreto del arte de la creación y de la escritura, además de los parámetros (auto)constructivos o configurativos de las figuras de autor en la literatura de Bolaño.

Las figuras o representaciones ficcionales de escritor en la obra bolañiana se han inspirado en los resguardos literarios de esas fórmulas que, según el conocimiento de Bolaño, tuvieran los escritores para sostener una constitución figurativa pública con la que ellos acordaron para sí mismos. Es en esa área o espacio figurativo propio de los escritores en donde se combinan los modelos de autores reales y de referentes figurativos impuestos por especialistas que reflexionaron sobre lo que significa *ser* escritor. Allí se observa el avance del trazado literario de la figura que resulta maleable e impregnado por los conocimientos conclusivos sobre el tema y por la idealización de otras figuras de escritor.

Hay momentos en la historia de la literatura en que se define el rol de escritor desde el lugar del saber académico de un individuo que habla a través de un discurso estructurado que explica sus objetivos de escritura, y que además es el responsable de involucrarse en/con una literatura de calidad. Los escritores suelen aparecer en la escena cultural asumiendo el rol de “formadores de la conciencia social y de la identidad”<sup>161</sup> en una sociedad. Pero ¿cuál es la objetivación de la experiencia del escritor en los textos de Bolaño?

Las conocidas especulaciones críticas de Roberto Bolaño procuran dar una definición sobre los escritores. Sus numerosas reflexiones terminarían acordando que el escritor no sólo es un estudioso que demanda ciertas precisiones para lograr registrar la situación en la que se halla frente al mundo, sino que es un testigo que acerca su mirada a su objeto de conocimiento: la literatura, para tratar de explicar,

---

<sup>161</sup> PALERMO, Z., *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*, Córdoba, Alción Editora, 2005, pág. 19.

reflexionar y formular, desde sus experiencias vitales y saberes prácticos, lo que le ha ocurrido en su vida y con su literatura.

Y entonces ¿será posible rescatar una forma figurativa similar con la que viene trabajando Bolaño y que se ajuste además a la evolución actual de la figura de escritor? ¿Y que quizá venga a solucionar en esta nueva etapa: la del escritor más creativo, más práctico y hasta más *crudo o directo* para manejar la realidad ficcional, las resistencias normales para evitar la amenaza de su borramiento? Y si eso ocurre, ¿se tratará de un modo para evitar que la tutela institucional, las presiones académicas y la desidia crítica, terminen coartando el rito inherente a la iniciación y al desarrollo escritural de esa figura de autor desde la periferia del escenario cultural?

Estos interrogantes constituyen el comienzo del análisis figurativo en este capítulo, en donde presentaré críticamente algunos enfoques que me guían en el camino hacia los textos de Bolaño. Plantearé una perspectiva en torno a la figura de escritor que me permita integrar compresivamente su delimitación actual y su diseminación en la narración vivencial de los personajes escritores en las obras.

Si bien el tiempo de aquel escritor sapientísimo en el arte literario y muy consciente de las causas o los perfiles de composición de/en su obra que -como pensara Foucault- trabajaba para la sociedad (o “las sociedades de discurso”<sup>162</sup> o para la comunidad cultural, este tiempo se acabó por el afianzamiento del individualismo como uno de los rasgos típicos de la nueva figura de escritor -éste sólo piensa en sí mismo y no como parte de una sociedad-. En esta última etapa se avanza sobre la composición figurativa del escritor que se basa en un sentido más fiel, profundo y pasional de la literatura, y que impone su voluntad en el ejercicio de la escritura. Y desde un incierto nacimiento figurativo, el escritor quiere demostrar su real representación tan lejos y tan fuera como le sea posible de las fronteras que circunscriban aquellas imágenes de escritor más comunes en el *corpus* de autores latinoamericanos contemporáneos.

Esa construcción figurativa se afirma en una doble dimensión entre vida y literatura, porque la literatura fue y siempre ha sido un plano permeable para imponer la *propia* vida del escritor. Su búsqueda vital está orientada a encontrar un

---

<sup>162</sup> FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, op. cit., pág. 34.

estilo, una ética y una moral de autor, y es la que apunta finalmente a quedarse con aquellos elementos que permiten que en definitiva su obra perdure. Empezar a leer el armado y el desarmado de este tipo de obra -perdurable- por esos elementos vitales, se convierte en el primer gesto de Bolaño para impulsar el funcionamiento de su aparato literario, metódico y exigente.

Bolaño encuentra en la esfera de su intimidad la sensibilidad que necesita para ampliar su espectro hacia otros registros que le permiten alcanzar una talla de originalidad en su obra, en virtud de su curiosidad por las vidas comunes de los escritores. Su escritura literaria está programada para perdurar desde un dinamismo espectacular, que apunta a restablecer la decisión de Bolaño de no quedarse con el mero título de autor propietario y respetuoso de una literatura, sino que prefiere que su obra perdure sin que se requiera trámite alguno de su parte.

A pesar de -o gracias a- ese empeño literario de Bolaño, su insistencia lo conduce a retratar sin preámbulos los más nimios pormenores del oficio y las más variadas figuras de escritor (trabajadas al detalle), lo que le valdría su entrada a una suerte de tradición de autoría que convoca a asociar determinados personajes con tales autores. Se puede advertir que algunos escritores se convierten en creadores de (estereo)tipos de personajes, que perduran como íconos de sus literaturas.

Un ejemplo de esto estaría dado por Pedro Lemebel quien instaló el personaje de “la loca” en la literatura chilena, y para nuestro caso, Bolaño haría lo suyo con su personaje el *escritor trotamundo* para la literatura latinoamericana. Ambos autores apoyados en sus amplios conocimientos sobre los universos a los cuales pertenecen o hacen referencia sus personajes, lograrían recrear con precisión en sus textos las características particulares de cada uno de ellos otorgándoles así una vida propia y casi independiente de la pensada por sus creadores. Por eso

Algo une a los personajes de Bolaño: todos son escritores o aspiran a serlo. Para lograr la fama o el reconocimiento, viven como se supone que viven los escritores: transitan por la bohemia y por el alcohol, dan su vida por un poema, procuran el placer y el desafío, y arman revistas y salen a la caza de premios y concursos. En sus novelas, casi todos son vanguardistas o se

aprovechan de la herencia de las vanguardias para llamar la atención del público y querer reformar (o higienizar) el mundo. Pero el tema de las novelas de Bolaño es, más que la literatura, sus bordes perversos y espantosos.<sup>163</sup>

Más allá de una variada población de personajes que constituye el universo narrativo bolañiano en donde circulan figuras que conservan matices de diferente índole, como son: las putas, los asesinos, los drogadictos, los narcotraficantes, los torturadores, los sdomasochistas, los proxenetas, los alcohólicos, los corruptos, los ladrones, los violadores, etcétera; la figura recurrente en la obra de este autor, la que se mantiene como pivote temático, es el personaje escritor y, la mayoría de las veces, el poeta escritor. Y en él la actitud literaria por naturaleza es crucial para no renunciar, pese a la desventura -descrita por el autor- que rodea la vocación de escritor, y al deseo, que vale también como advertencia y que se deposita en boca del personaje Ángel Ros de la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Éste afirma que “Debo advertir, puesto que será una constante en esta historia, que hubo un tiempo en que *quería ser escritor*”<sup>164</sup>.

Este deseo-advertencia que se escribe para ese libro -para esa historia- y por qué no para el resto de la producción literaria de Bolaño, y que resume todo el mundo ficcional y no ficcional del autor, ofrece una acabada idea de su interés por significar o reflexionar sobre todo lo que encierra el *ser* escritor. El protagonista masculino de la novela reafirma lo dicho anteriormente cuando dice que: “[...] mi vocación de novelista floreció una vez más como la mala hierba”<sup>165</sup>. Es ahí pues que la vocación de escritor, y más específicamente de novelista, se plantea como una maldición que persigue a los personajes y que tal vez también persiguió en la vida real a su autor.

La literatura supone una proximidad con el trayecto vital del escritor, porque conserva las huellas del condicionamiento social de éste como *productor* de su obra. Esa sutil trama de identificaciones que une al autor con su escritura, es la que alienta la única manera que encuentra ese autor para hacerse cargo de su

---

<sup>163</sup> AGUILAR, G., “Un recorrido por la obra de Roberto Bolaño. Los amuletos salvajes de un novelista”, *Clarín*, Argentina, 25 de marzo de 2001.

<sup>164</sup> BOLAÑO, R. y PORTA, A. G., *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce...*, op. cit., pág. 20. (La cursiva es mía)

<sup>165</sup> *Ibidem*, pág. 20.



capacidad para *vivir* la literatura como algo personal y desapacible.

Así es como Bolaño potenciaría, ampliaría y aceleraría, el factor característico vital en su obra a partir de un acervo común de experiencias personales y literarias para sumergirse en la agonía constante que implica el hecho de *alcanzar lo inalcanzable* en sus textos por su obsesiva perfección literaria. Bolaño menciona que: “A la literatura nunca se llega por azar. Nunca, nunca. Que te quede bien claro. Es, digamos, el destino, ¿sí? Un destino oscuro, una serie de circunstancias que te hacen escoger. Y tú siempre has sabido que ése es tu camino”<sup>166</sup>.

En este sentido y dentro de esas consideraciones, Bolaño opera en una suerte de proximidad engañosa entre ambos mundos: el ficcional y el real, cuando busca la perfección al abordar su literatura, como podrá verse en el apartado siguiente con el análisis de sus novelas.

#### **4.1. El camino hacia los textos: las primeras distinciones figurativas**

Uno de los objetivos reconocibles de Bolaño era justamente el de (re)construir aquellas presunciones que giran en torno a la figura de escritor en sus textos. Y advertimos que en sus novelas *2666* y *Los detectives salvajes*, se concentra la impronta de figuración que pudiese acumular la mayor experiencia autoral para indagar en profundidad el despliegue de dos de sus figuras ficcionales: la del escritor-novelistas y la del escritor-poeta. Y en este punto crucial a la hora de examinar las figuras de escritor en la obra de Bolaño, he coincidido con la crítica literaria y en particular con Lago cuando dice que:

El tema de la búsqueda protagonizada por profesionales de la literatura (críticos o creadores) que tratan de dar con la pista de un escritor perdido en quien se cifra el enigma del mundo y de la existencia aparece con variaciones en *Estrella distante* (1996), *Nocturno de Chile* (2000) y, de manera apabullante, en *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004), ejes mayores

---

<sup>166</sup> FRESÁN, R., “El secreto del mal y La Universidad Desconocida, de Roberto Bolaño”, *Letras Libres*, junio de 2007 [en línea]. Dirección URL: <http://www.letraslibres.com.html>.

de la producción narrativa de Roberto Bolaño.<sup>167</sup>

En mi investigación quiero dar cuenta de ambas búsquedas figurativas -la del escritor-novelistas y la del escritor-poeta- en la medida en que resulten pertinentes para el análisis y para la comprobación de mi lectura hipotética, y para ello me confrontaré con novelas de gran extensión y complejidad. Tal es el caso de la novela 2666<sup>168</sup> constituida por cinco partes o libros que forman una *pentalogía* que puede leerse de manera independiente: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archimboldi”, mientras que la novela *Los detectives salvajes* está dividida en tres partes: “Mexicanos perdidos en México (1975)”, “Los detectives salvajes (1976 - 1996)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”. La primera y la tercera parte de esta última novela son narradas a modo de diario por el joven Juan García Madero -huérfano de diecisiete años-, testigo y protagonista de la historia sobre la cual escribe y/o narra: el diario comienza el 2 de noviembre cuando acepta formar parte del realismo visceral.

En esa primera parte de la novela, se pueden observar los contactos iniciales entre los personajes integrantes del grupo real visceralista: Arturo Belano, Ulises Lima, Julio César Álamos, María y Angélica Font, Lupe, Piel Divina, Ernesto San Epifanio, Joaquín Font, Felipe Müller, Pancho Rodríguez, Rafael Barrios, Jacinto Requena, etc., que se muestran con un estilo biográfico brevísimo. En la segunda parte se focaliza la búsqueda de la poetisa Cesárea Tinajero (cuyo modelo estaría inspirado en la poeta mexicana Concha Urquiza<sup>169</sup>) por parte de Arturo Belano y Ulises Lima, que se complementa con los testimonios de otros personajes (96 relatos y 53 narradores) que hacen referencia a una historia que puede ser la misma

---

<sup>167</sup> LAGO, E., “Sed de mal”, op. cit.

<sup>168</sup> Su autor había dejado instrucciones explícitas para que el material fuese publicado en cinco ediciones, una por año. La decisión de Bolaño con respecto a las pautas de publicación de la novela no fue respetada, puesto que por estimación de los herederos del autor y por consejo de su albacea literario Ignacio Echevarría, como así también de su editor Jorge Herralde, salió a la venta en un solo volumen.

<sup>169</sup> Según afirma el poeta infrarrealista José Vicente Anaya, este personaje histórico, María Concepción Urquiza del Valle (1910-1945), podría haber sido la figura que inspiró al personaje bolañiano de Cesárea Tinajero. Hay algunos indicios que la unirían al personaje como el hecho de haber sido amiga de los estridentistas Arqueles Vela y Germán List Arzubide, aunque no estuvo en Sonora ni se casó con un torero. Y por mi parte, vincularíamos además ambas figuras porque se convirtieron en maestras y se trasladaron a otra ciudad para dictar clases. Pero lo que las separa es que el personaje histórico no murió asesinado, sino ahogado en las proximidades de la playa El Estero de Punta Banda en Ensenada.

historia fragmentada del entorno de los real visceralistas; y en la tercera parte se produce el encuentro de Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero y Lupe con Cesárea Tinajero.

El tema de la búsqueda alcanza al menos ficcionalmente dos niveles: la búsqueda de personas (personajes) y la búsqueda literaria que, según veremos más adelante, pueden coincidir o no en la novela, y que contribuyen a la subjetivación de las formas de afirmación e interactividad de esas figuras de escritor-poeta. Y en cuanto a su historia, como no podía ser de otra manera, se va actualizando con la ayuda de un narrador, García Madero, quien es el encargado de informar que el grupo llamado los “real visceralistas” asume ese nombre como broma<sup>170</sup> y a la vez como algo completamente serio. Este nombre pudo haber pertenecido a un grupo vanguardista mexicano de escritores o de pintores, de periodistas o de revolucionarios, que existió en la década del veinte o del treinta y que tenía aparentemente como miembro representante a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja (siguiendo las especificaciones de Arturo Belano y Ulises Lima).

La imprecisión con el nombre de la poetisa se asemeja al juego cervantino cuando en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605 y 1614) no se recuerda: si el nombre del hidalgo don Alonso Quijano era “Quijada” o “Quesada” o “Quijana”. Dentro de esa indeterminación y en el umbral de la anonimia de la poeta, se continúan con los derroteros del personaje Juan García Madero quien va mostrando también otras cualidades que lo identifican con el protagonista de la novela de Cervantes. Esto se observa por el énfasis que pone García Madero en la anodina presentación ante la camarera del bar Quito -donde se reúnen los poetas real visceralistas- (que es en realidad el Café La Habana donde se reúnen los poetas infrarrealistas en el Distrito Federal) cuando dice: “Yo soy el jinete de Sonora, le dije de golpe y sin venir a cuento”<sup>171</sup>, aunque él mismo reconoce que nunca había estado en Sonora. Estos detalles van colaborando para hacer visible cierto

---

<sup>170</sup> Se creía también que el inicio del real visceralismo era una broma del personaje protagonista Arturo Belano: “[...] y a Arturo se le empezaron a ocurrir cosas raras. Fue entonces cuando nació el realismo visceral, al principio todos creímos que era una broma, pero luego nos dimos cuenta que no era una broma. Y cuando nos dimos cuenta que no era una broma, algunos, por inercia, creo yo, o por que de tan increíble parecía posible, o por amistad, para no perder de golpe a tus amigos, le seguimos la corriente y nos hicimos real visceralistas, pero en el fondo nadie se lo tomaba en serio, muy en el fondo, quiero decir” (BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998, págs. 148-149).

<sup>171</sup> *Ibidem*, pág. 23.

desarraigo de los personajes con la realidad ficcional.

En tanto que don Quijote decía ser un caballero (andante) dispuesto a resucitar la extinguida caballería y termina confundiendo su realidad con su fantasía, García Madero al igual que el ilustre hidalgo parece también estar un poco confundido. Pero esa desconexión de la realidad se repite como denominador común entre los personajes bolañianos, y se constituye en un requisito fundamental para escribir poesía real visceralista. Es el joven poeta García Madero quien afirma que: “Precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo (aunque la verdad es que no pondría la mano en el fuego), era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad”<sup>172</sup>.

Como resultado inmediato del comportamiento de desconexión de los personajes con la realidad ficcional resulta inevitable observar que en esos momentos se establece, a su vez, un cruce indisociable de esa ficción con lo real (lo extraficcional), o mejor dicho con la *ficción realista*, sobre todo por la recuperación de datos históricos pertenecientes a los poetas estridentistas. Esto se puede constatar con aquellas escenas en las cuales se narra cómo Belano y Lima intentan averiguar algunas cosas sobre Cesárea Tinajero y sus papeles perdidos -sus poesías-, que se presumían que se hallaban ocultos en hemerotecas y en librerías de libros viejos del Distrito Federal. Ellos habían descubierto a la poeta cuando hicieron un trabajo o estudio sobre el movimiento estridentista para entrevistar a Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Manuel Maples Arce<sup>173</sup>.

#### **4.1.1. El escritor: un buscador y un buscado**

La búsqueda de la poeta va adquiriendo un protagonismo en sí mismo por las tonalidades que irá alcanzando a lo largo del desarrollo de esa aventura inesperada por los desaciertos, los infortunios y los desengaños, que les traerá a los poetas Belano y Lima. Pero son las entrevistas que hicieron estos personajes a los

---

<sup>172</sup> Ibídem, págs. 19-20.

<sup>173</sup> Este episodio estaría inspirado en un hecho real: las entrevistas que hizo Roberto Bolaño a los estridentistas Arqueles Vela, Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, compiladas bajo el nombre de “Tres estridentistas en 1976” y publicadas en la revista *Plural* N° 62 en 1976.

representantes del Estridentismo, las que les proporcionarán los primeros datos para sacarlos de la incertidumbre en torno a lo que significa la vida literaria de la misteriosa poetisa. En lo que sigue al paso de Belano y Lima se aclaran dudas sobre la vinculación de la poeta con el movimiento estridentista.

El fundador del Estridentismo Maples Arce les dijo a los jóvenes poetas que Cesárea Tinajero no había pertenecido a su grupo, mientras que List Arzubide, Arqueles Vela y Hernández Miró la recordaban como poeta, aun a sabiendas que no se conservaban ninguno de sus textos poéticos: “De Cesárea [...]. Poca cosa. Maples Arce apenas la recordaba, lo mismo Arqueles Vela. List dijo que sólo la conoció de nombre [...]”<sup>174</sup>. Pero fue el estridentista List Arzubide el que aportó la mayor información al confirmar que Amadeo Salvatierra (cuya correspondencia histórica se podría vincular con el pintor estridentista Rodolfo Sanabria) la había conocido y que éste antes de pasarse al Estridentismo había formado parte de su grupo, además en aquellos tiempos la poeta había publicado una revista llamada *Caborca*.

Finalmente Arturo Belano y Ulises Lima obtienen información que les posibilita avanzar en sus indagaciones. El relato de Amadeo Salvatierra termina evidentemente por corroborar la existencia de la revista que había dirigido Cesárea Tinajero. Esa información sobre la revista se convierte en algo imprescindible para el desarrollo de la historia en la novela. La revista de Cesárea Tinajero es invaluable para los poetas.

Salvatierra encuentra un ejemplar de la revista junto a la hoja de Manuel Maples Arce, el *Actual* n° 1 (1921). Aquí se recupera aquel compendio actualista que exhortaba a los jóvenes a la vanguardia como rebelión artística y revolución social. Los que no habían sido corrompidos por los medios nacionales ni por la crítica oficial, eran considerados fieles y sinceros a esa vanguardia. Los ideales estéticos y artísticos vanguardistas estaban vinculados a una inquietante renovación, cuya base se hallaba en el concepto radical de libertad que se interpretaba como portador del desprecio profundo a las instituciones culturales y sociales, con el consabido rechazo a las formas tradicionales literarias y artísticas y a la consagración de los intelectuales y de los escritores.

---

<sup>174</sup> Ibídem, pág. 180.

Así al duplicar la esencia de aquel movimiento en la ficción, se logra expresar sin corte histórico esas disquisiciones sobre la vanguardia para conferir al texto novelístico la ambición de lograr una densidad teórica sobre el tema. Esto se puede comprobar en aquellos diálogos en los cuales Amadeo Salvatierra va explicando a Arturo Belano y Ulises Lima todo lo concerniente a Manuel Maples Arce y también - en los párrafos siguientes- sobre la poeta Cesárea Tinajero:

Les dije: muchachos, así era la prosa de Manuel Maples Arce, incendiaria y atrabancada, llena de palabras que nos ponían cachondos, una prosa que puede que ahora no les diga nada pero que en su época cautivó a generales de la Revolución, a hombres bragados que habían visto morir y que habían matado y que cuando leyeron o escucharon las palabras de Manuel se quedaron como estatuas de sal o estatuas de piedra, como diciendo qué chingados es esto, una prosa que prometía una poesía que iba a ser como el mar, como el mar en el cielo de México.<sup>175</sup>

En esta escena los personajes parecen hostigados por los recuerdos de esa figura, por lo que se dedican a beber tequila y a comentar los nombres del directorio<sup>176</sup> de Maples Arce. Este texto así como el ejemplar de la revista *Caborca* permiten que tanto Salvatierra como los poetas se puedan desplazar en un plano más legítimo de comunicación para clausurar cualquier vacilación ajena a la funcionalidad del objetivo de estos jóvenes: la búsqueda de Cesárea Tinajero. Salvatierra describe la situación con un gesto de orgullo:

[...] yo tenía mi único ejemplar de *Caborca* bajo el brazo y en la mano izquierda el *Actual* n° 1 y en la derecha mi vaso con mezcal Los Suicidas, mientras bebía les iba leyendo trozos de aquel lejano año de 1921 y lo

---

<sup>175</sup> Ibídem, pág. 217.

<sup>176</sup> Manuel Maples Arce afirmó en la entrevista que le hiciera Roberto Bolaño que: "El directorio de Vanguardia que inserté en mi primer manifiesto era muy abundante y comprendía poetas, prosistas, autores teatrales, pintores y escultores de casi todos los países de Europa. [...] Incluí también algunos nombres mexicanos: El Doctor Atl, David Alfaro Siqueiros, Mario de Zayas y Diego Rivera, a quien poquísima gente conocía entonces en México" (BOLAÑO, R., "Tres estridentistas en 1976", *Plural*, n° 62, México D.F., noviembre de 1976, pág. 54 [en línea]. Dirección URL: <http://www.ladydork15.blogspot.com/.../tres-estridentistas-en-1976-roberto.html>).

íbamos comentando, los párrafos y el mezcal, qué bonita manera de leer y de beber, despacio y entre amigos.<sup>177</sup>

En una parte del testimonio del escribano Salvatierra que queda interrumpido por haber sido vencido por el sueño, éste cree ver a una mujer vestida con “ropas baratas pero bonitas”<sup>178</sup> de unos veintitantos años que atraviesa con premura el Zócalo (la plaza de la Constitución del Distrito Federal). La identidad de esta desconocida se devela a la brevedad cuando afirma que “[...] así como hay mujeres que ven el futuro, yo veo el pasado, veo el pasado de México y veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le digo ¿adonde vas, Cesárea?, ¿adonde vas, Cesárea Tinajero?”<sup>179</sup>.

Esta peculiar condición del personaje compartida con Belano y Lima, quienes al entrar en un estado de ebriedad y ensoñación dejan fluir en la conversación, con sus propias palabras, los indicios de una lucidez atípica, se constituiría posteriormente en un recurso para dar validez a sus testimonios. He ahí pues que si bien se aclara que Salvatierra conoció a Cesárea Tinajero con quien hablaba de política, literatura y también de bailes, cuando trabajaba redactando los discursos para el general Diego Carvajal -amigo de los estridentistas- que luego eran reproducidos por los periódicos, fue en su último encuentro con ella antes de su pronta y futura desaparición que se marca una diferencia emocional en el personaje.

Ese encuentro con “Cesárea Tinajero, madre de los real visceralistas”<sup>180</sup> va a ser relatado en un tono amortiguado por el miedo desesperado del personaje. Miedo que termina ahogando a Salvatierra, puesto que no se la imagina lejos del estridentismo, del real visceralismo y del Distrito Federal, en el desierto de Sonora (aunque sí podrá imaginarla -como veremos más adelante- como una mujer diferente: una india gorda y vestida de negro):

[...] Cesárea. ¿Qué va a ser de tu revista?, le dije. ¿Qué va a ser del realismo visceral? Ella se rió cuando pregunté aquello. Recuerdo su risa, muchachos,

---

<sup>177</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., págs. 217-218.

<sup>178</sup> *Ibidem*, pág. 242.

<sup>179</sup> *Ibidem*, pág. 242.

<sup>180</sup> *Ibidem*, pág. 461.

les dije, caía la noche sobre el DF y Cesárea se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse, una risa que me achicó el alma, una risa que me empujaba a salir huyendo de su lado y que al mismo tiempo me proporcionaba la certeza de que no existía ningún lugar adonde pudiera huir.<sup>181</sup>

Es posible ver en ese pasaje o segmento narrativo con la conversión de la poeta en una “mujer invisible” o “un fantasma” -y además con la premonición del cambio en su aspecto físico- la proximidad del desastre que se avecina a pesar de la aparente intención de Salvatierra de querer restaurar el orden pasado (y perdido). No obstante, hay un devenir en la historia que resulta destructivo cuyo inicio puede hallarse en la intempestiva separación de Cesárea de los estridentistas. El motivo de la separación fue el incidente que tuvo su amiga Encarnación Guzmán Arredondo con Manuel Maples Arce. Ella opinó sin tener conocimientos en una de las reuniones informales de los estridentistas, convocadas para hablar sobre literatura, en las que participaban Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Pablo Lezcano, Amadeo Salvatierra y las dos mujeres. Su opinión provocó el enojo de Maples Arce por aquella inoportuna intervención e impulsó una reprimenda del fundador del Estridentismo a Encarnación. Esto ocasionó la decisión de ambas mujeres de salir del movimiento estridentista.

Lo que quedó de esa unión entre los estridentistas y la amiga de Cesárea fue la publicación de sus poemas en el primer -y último- ejemplar de la revista *Caborca*, aunque Encarnación Guzmán quizá no fuera una buena poeta o ni siquiera fuera poeta. Se publicaron en ese único número de la revista los poemas de Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, (Arqueles Vela no estaba), Salvador Gallardo, Salvador Novo, Pablo Lezcano y Amadeo Salvatierra, y los de poetas extranjeros como de Tristan Tzara, André Breton y Philipe Soupault o “Souppault” (transcripción de Bolaño).

La necesidad de la búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero adquiere una mayor relevancia para los personajes Belano y Lima, porque se exploran los límites figurativos de la poeta a partir del conocimiento de estos personajes. Esta figura

---

<sup>181</sup> Ibídem, pág. 460.



abre paso desde la convicción literaria más íntima de Bolaño a la exploración del significado que tiene, para el autor, la vocación de *ser* poeta. Esta vocación literaria constituye un criterio de validez en la obra de Bolaño frente a la intrusión de lo íntimo en lo social que se expresa como un punto de encuentro y de fascinación en la novela, y que propone un abordaje diferente desde la ficción, para explicar ese sentimiento de defensa y acoso que experimentan los poetas frente a la literatura.

#### **4.2. Modulaciones entre el Estridentismo, el Infrarrealismo y el real-visceralismo**

Si tras la construcción del grupo de los real visceralistas se percibe algunos rasgos particulares del Estridentismo histórico, es porque Bolaño quiso profundizar las relaciones entre estos movimientos poéticos que estarían, a su vez, en concordancia con aquel grupo poético ideado y refundado por el autor: el Infrarrealismo<sup>182</sup>. Este último tiene como trasunto ficcional el real visceralismo (en la novela *Los detectives salvajes*) que se apropia también de algunos conceptos y recursos estéticos del Estridentismo, vinculados a la revolución, la experimentación, el humor, la ironía y el uso de palabras consideradas vulgares y extranjerismos.

Los integrantes de estos movimientos literarios, el Estridentismo y el Infrarrealismo, compartían el entusiasmo por las ideas de libertad, inconformidad y desprecio por las cosas materiales y, además, por el hecho de coincidir en el mismo lugar geográfico -México- poseían *mentalidades y espíritus revolucionarios* que les permitirían entender lo que podría ser la gestación de la *nueva poesía*. Más aun, según Arqueles Vela, los estridentistas trataban de realizar actos literarios renovando la forma y la sustancia poéticas -coincidiendo con los *infras*-. Este movimiento mexicano tenía una hondura vital y una intención revolucionaria que no se quedaba únicamente en el aspecto esteticista tan característico de otras corrientes o movimientos culturales, sino que intentaba alcanzar un propósito mayor que era hacer una revolución completa que abarcara la ideología revolucionaria, la

---

<sup>182</sup> El origen de la palabra “infrarrealismo” proviene de Francia, y según el ensayista y periodista-historiador Emmanuel Berl se le atribuye al surrealista o “sobrerrealista” Philippe Soupault quien fundó junto a unos amigos “un club de la desesperanza” y/o “una literatura de la desesperanza”.

literatura, las artes plásticas y todas las manifestaciones de la cultura.

Ese espíritu combativo que era representativo de los estridentistas, se mantuvo con la misma potencia en los infrarrealistas (y es lo que también se transfiere a los real visceralistas en la ficción) y se lo podía observar en el modo de asumir el compromiso con la causa que tenían estos poetas. Así, el recordado gesto polémico de Maples Arce cuando le dijo al poeta Gabriel Sanchez Guerrero aquellas frases que se hicieron célebres: “El estridentismo no admite vales ni da fianza, y usted es un lamecazuelas literario”<sup>183</sup> y que se tradujo en su tiempo como un malestar porque no fue entendido por la mayoría de la gente, se repite una vez más con los *infras*.

Por su parte, los infrarrealistas eran considerados “una gritería de muchachos” y provocaban el mismo malestar que los estridentistas, cuando se divertían molestando a los escritores consagrados en los recitales poéticos, quienes no entendían su comportamiento inquieto. Lo que los poetas trataban de hacer con ese comportamiento revoltoso e irrespetuoso, era buscar la forma de caracterizar o canalizar su empeño por crear una *vida nueva* dentro de la poesía.

Sin lugar a dudas el acercamiento teórico-estético entre los dos movimientos (Infrarrealista y Estridentista) es notorio y comprobable a nivel individual y colectivo, por sus acciones y por sus búsquedas. Y aunque existían disyuntivas artísticas que los alejaban por sus propias contradicciones culturales, las más profundas constituyen la fuente que alimenta la base de sus ideologías.

Pero hay un proyecto compartido por los estridentistas que se transfiere sin intervención ficcional a los real visceralistas en la novela: el de construir una ciudad vanguardista “Estridentópolis”<sup>184</sup> en Jalapa. Dicha invención causaría risa en los poetas, porque se creía que era una broma proveniente de la imaginación de los integrantes de aquel grupo. La ciudad sería construida con la ayuda del general

---

<sup>183</sup> SCHNEIDER, L. M., *El Estridentismo. México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pág. 23.

<sup>184</sup> Los estridentistas -históricos- fijan su sede en la ciudad de Jalapa, donde cuentan con el apoyo económico de su gobernador: el general Heriberto Jara, para sus actividades y sus publicaciones. La utopía del grupo mexicano era la fundación de “Estridentópolis” en Jalapa (Xalapa), y según el sueño de Germán List Arzubide que consta en su libro *El movimiento estridentista* (1926): “Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama” (SCHWARTZ, J., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pág. 189).

Diego Carvajal (y como ya dijimos Cesárea Tinajero trabajó para ese general): un revolucionario que fue un hombre de Obregón y un amigo del fundador del Estridentismo.

La vanguardia literaria y el compromiso político, entre los estridentistas y el general revolucionario, se unen a partir de estas dos figuras, la de Manuel Maples Arce y el general Carvajal, en una combinación única de letra y de revolución para armonizar un proyecto ético-ideológico considerado *original*. Y consecuentemente con esa línea de reflexión, el personaje bolañiano Amadeo Salvatierra vuelve a reflexionar sobre la idea de Maples Arce que ahora no le parece tan imposible:

Y entonces yo volví a pensar en Estridentópolis, en sus museos y en sus bares, en sus teatros al aire libre y en sus periódicos, en sus escuelas y en sus dormitorios para los poetas transeúntes, en esos dormitorios donde dormirían Borges y Tristán Tzara, Huidobro y André Bretón.. Y vi a mi general platicando con nosotros otra vez. Lo vi haciendo planes, [...] lo vi recibiendo a Cesárea Tinajero que venía con una carta de recomendación de Manuel [...] Que es como decir, muchachos, les dije, que veía los esfuerzos y los sueños, todos confundidos en un mismo fracaso, y que ese fracaso se llamaba alegría.<sup>185</sup>

La desaparecida (o extraviada) Cesárea Tinajero se constituye en el bastión de resistencia de un movimiento de vanguardia que genera consecuencias directas en otros personajes, aunque sus acciones como poeta la ubican al margen de cualquier vanguardia. Su existencia poética se va convirtiendo así en mito a lo largo de la novela. Y un ejemplo de la influencia de Cesárea o de lo que provoca con su accionar en otros personajes, es el incomprensido episodio de despedida entre Cesárea y Salvatierra -que cité anteriormente- en donde podemos observar cómo surge no sólo el miedo sino el enojo de este último personaje por su partida (“¿Te has vuelto loca?, le dije. ¿Te has trastornado, Cesárea?”<sup>186</sup>) y tras la cual llegan los consabidos intentos para convencerla de que no abandone la ciudad:

---

<sup>185</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 358.

<sup>186</sup> *Ibíd.*, pág. 460.

Tú eres una estridentista de cuerpo y alma. Tú nos ayudarás a construir Estridentópolis, Cesárea, le dije. Y entonces ella se sonrió, como si le estuviera contando un chiste muy bueno pero que ya conocía y dijo que hacía una semana había dejado el trabajo y que además ella nunca había sido estridentista sino real visceralista. Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y adonde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea, le dije, a la pinche modernidad.<sup>187</sup>

La sombra terrible de aquella esperanza de renovación revolucionaria vanguardista se amplía enormemente cuando Salvatierra rememora que la poeta Cesárea Tinajero tenía ideas políticas no convencionales: “[...] era un tema que a Cesárea le gustaba aunque cada vez menos, como si la política y ella hubieran enloquecido juntas, tenía ideas raras al respecto, decía, por ejemplo, que la Revolución Mexicana iba a llegar en el siglo XXII, un disparate incapaz de proporcionarle consuelo a nadie, ¿verdad? [...]”<sup>188</sup>.

De ahí que los jóvenes Belano y Lima parecen esperar que a través de su insistente gestión por encontrar a la poeta, se vaya cristalizando con esa búsqueda la proyección de los cambios que necesita de manera urgente la poesía mexicana. Esta búsqueda que otorga carnadura e impone un destino a la narración, va incursionando cómodamente en el terreno de la poesía para ubicar su sentido y así recuperar con la trama que se arma con las preferencias y filiaciones literarias, además de los pequeños gestos de los personajes, la concebida resignificación y constitución misma de la poesía. Pero es en el análisis del único poema de la poeta en donde se pudiese explicar quizás verdaderamente ese sentido.

Pese a la aparente observación de Amadeo Salvatierra, quien lleva viendo el poema por más de cuarenta años, se desconoce cuál es su significado. Sin embargo, los jóvenes poetas -Belano y Lima- asumen que un poema no

---

<sup>187</sup> Ibídem, pág. 460.

<sup>188</sup> Ibídem, pág. 461.

necesariamente significa algo excepto que es un poema. Y éste en particular parece ser una broma que encubre algo muy serio.

El poema<sup>189</sup> es un conjunto de líneas con un rectángulo<sup>190</sup>. Belano y Lima le agregan un triángulo al rectángulo en forma de vela para que quede como un barco. Los poetas afirman que es un barco, y que el título del poema “Sión”<sup>191</sup> esconde la palabra “Navegación”. Es un barco en un mar en calma (línea recta), en un mar movido (línea ondulada) y en una tormenta (línea quebrada).

Este dibujo o esquema poético se escapa del texto -de la novela- para remitirnos inadvertidamente a aquel poema que escribió Bolaño: “Prosa del otoño en Gerona” del libro *Tres*, en donde se dice que “La pasión es geometría. Rombos, cilindros, ángulos latidores. La pasión es geometría que cae al abismo, observada desde el fondo del abismo”<sup>192</sup>. Si estas líneas poéticas nos obligan a pensar que la pasión es geometría, habría entonces que considerar que la geometría es poesía *ergo* la pasión es poesía. Y esta poesía que puede ser vista desde el fondo del abismo, constituye quizá la imagen que más se ajusta al significado que le otorga Bolaño a la poesía.

---

<sup>189</sup> El único poema real visceralista fue incluido en otra novela: *Amberes* (escrita en 1980 pero publicada con posterioridad a *Los detectives salvajes*), en donde se hace una síntesis del poema al unir en un mismo dibujo: las líneas rectas, onduladas y quebradas, con un rectángulo que lleva un pequeño triángulo en forma de vela (que representaría un barco tal como fue visto por Belano y Lima en *Los detectives salvajes*). Pero es el personaje “el jorobadito” de *Amberes* quien sueña con esas líneas y esos dibujos que terminan inquietándolo: “El mar contaminado... Mediterráneo, octubre en Cataluña... Solo... El ojo de Zenith... Se alternaban. 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. Me dolía el pene, el vientre, etc.” (BOLAÑO, R., *Amberes*, op. cit., pág. 53).

<sup>190</sup> El poeta y dramaturgo Vladímir Mayakovski o Maiakovski, coautor del manifiesto vanguardista futurista “La bofetada al gusto del público” y promotor del movimiento ruso -que a diferencia del futurismo italiano de Marinetti era más literario que plástico (por las artes plásticas)-, fue quien produjera la obra-imagen “Cómo hacer poesía”, que está constituida por líneas quebradas que terminan en dos círculos. Esta obra-imagen es muy parecida al poema de Cesárea Tinajero y al dibujo que inquieta al jorobadito, en las novelas de Roberto Bolaño.

<sup>191</sup> “Sion” es el término hebreo del cual deriva el “sionismo” que fue un movimiento político internacional que propugnó el restablecimiento de una patria (estado-nación) para el pueblo judío -en Israel-. El nombre fue utilizado por varios autores como por ejemplo el norteamericano Gerald Green quien escribió sobre “Sión” en los párrafos finales de su novela *Holocausto* ([1978] 1979) haciendo una breve referencia: “Recordé a Helena y sus sueños sobre Sión, el mar cálido, las granjas en las colinas y el desierto” (GREEN, G., *Holocausto*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, [1978] 1979, pág. 494). Por su parte, Bolaño supo leer muchísima bibliografía sobre el nazismo y su ideología para buscar las fuentes que le sirvieran de material literario para escribir varios de sus libros. En la novela *Los detectives salvajes*, el nombre parece funcionar en/con diferentes niveles de lectura estableciéndose así un soporte lúdico y/o procedimiento estético para decir (por esa conocida intención que tiene el autor) aquello que está aun más allá de las palabras.

<sup>192</sup> BOLAÑO, R., *Tres*, Barcelona, Acantilado, 2000b, pág. 51.

### 4.3. Tras las huellas del novelista desconocido

En ese camino de búsqueda de la poesía, de Cesárea Tinajero, hay *otro* buscado: Benno von Archimboldi quien a diferencia de la poetisa es localizado por Bolaño no en 2666<sup>193</sup> en donde se desarrolla la historia del personaje, sino en una novela anterior *Los detectives salvajes* (en donde se relata sobre Cesárea Tinajero).

En esa novela, Luis Sebastián Rosado será el encargado de recibir al autor francés J. M. G. Arcimboldi, que había escrito una novela llamada *La rosa ilimitada* (dato repetido en 2666 pero se agrega aquí que el personaje Amalfitano había traducido la novela para una editorial argentina), y de llevarlo de paseo -junto a unos amigos- para conocer los lugares turísticos de México.

El acontecimiento de la llegada del novelista resulta iluminador para comprender la lógica fragmentada con la cual Bolaño va a exponer el itinerario del personaje en la novela siguiente. Aunque parece que no se trata del mismo personaje: no coinciden las siglas de los nombres iniciales y no tiene la hache intermedia en el apellido, y además no es alemán. Este escritor desconocido se instala como un referente único que va a funcionar como metonimia anticipatoria del argumento de 2666. Sin embargo, compartimos la duda con el personaje Piel Divina y nos preguntamos:

¿Quién es Arcimboldi?, dijo Piel Divina. Ay, estos real visceralistas realmente son unos ignorantes. Uno de los mejores novelistas franceses, le dije, su

---

<sup>193</sup> El título de la novela 2666 está relacionado con el fluir pendular entre la muerte y el mal, ambos constituidos como destinos signados para sus personajes. Aunque existe otra explicación más directa que está dada en las novelas *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, en las cuales se hace referencia al año 2666. En *Los detectives salvajes*, Cesárea Tinajero habla sobre los tiempos que se avecinaban o que iban a venir: “Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico” (BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 596); y en *Amuleto*, Auxilio Lacouture camina por el Distrito Federal, por la avenida Guerrero: “[...] la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio 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 olvidar todo” (BOLAÑO, R., *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999a, pág. 77), y más adelante se dice que “[...] a través de ese río turbulento que era y es la avenida Guerrero [...] un río condenado por cuya corriente se deslizaban cadáveres o prospectos de cadáveres [...] el río del infierno [...]” (Ibíd., pág. 78). La lectura que opera aquí metafóricamente -en la última novela-, se sostiene de manera obvia en el recuerdo de los episodios históricos por aquellas acciones intencionalmente olvidadas sobre la desaparición de los cadáveres que se tiraban al mar. Acciones que fueron ejecutadas por los gobiernos militares durante las dictaduras latinoamericanas.

obra, sin embargo, casi no está traducida, al español, quiero decir, salvo una o dos novelas aparecidas en Argentina, en fin, yo lo he leído en francés, por supuesto. No me suena de nada, dijo [...].<sup>194</sup>

Existe un genuino interés por el autor francés (alemán en 2666) que se observa en el deseo de los personajes quienes siguen sus huellas y exponen el resultado de sus lecturas en tres novelas de Bolaño. En la novela *Los sinsabores del verdadero policía*, J. M. G. Arcimboldi (se respeta con exactitud el nombre utilizado en *Los detectives salvajes*) es presentado como un escritor francés que fue traducido por Amalfitano y que se ha vuelto de la noche a la mañana un “autor de moda” en España. Si bien todos habían caído en la moda de este autor que parecía ser la mezcla perfecta de Thomas Bernhard y Robert Louis Stevenson (según el personaje Padilla), o podría ser el cruce improbable de Aloysius Bertrand y Perec o de Gide y Robbe-Grillet (según Amalfitano), los personajes muestran cierto hartazgo que queda confirmado cuando uno de ellos, Padilla, dice que “[...] empezaba a estar harto de la corte de exégetas de Arcimboldi, a los que ponía a la altura de los burros, animalitos [...].”<sup>195</sup>.

Su expansión figurativa ocupa un lugar central en la novela 2666, en donde encontramos a cuatro profesores e investigadores de diferentes nacionalidades: Pelletier, Morini, Espinoza y Norton, que están buscando al escritor alemán e intentando averiguar su paradero actual. Un breve recorrido descriptivo por las inquietudes de estos investigadores ayudaría a registrar cuáles fueron los motivos por los cuales se sintieron impulsados a emprender con sus búsquedas personales una forma de observación literaria que pudiera servir para dilucidar el entorno de Arcimboldi o Archimboldi.

En el caso de Jean-Claude Pelletier (1961- ) tenía diecinueve años y estaba realizando sus estudios universitarios de literatura alemana cuando leyó una novela (su primera lectura) de Benno von Archimboldi: *D’Arsonval* -de tema francés- (que luego traduciría) que forma parte de una trilogía compuesta por *El jardín* -de tema inglés- y *La máscara de cuero* -de tema polaco-. Pelletier es ahora un profesor

---

<sup>194</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 170.

<sup>195</sup> BOLAÑO, R., *Los sinsabores del verdadero policía*, op.cit., pág. 282.

catedrático de alemán en París que ha traducido otras novelas de Archimboldi, por lo que se ha convertido en el mayor especialista del autor alemán en Francia.

Mientras que Piero Morini (1956- ) tradujo la novela de Archimboldi: *Bifurcaria bifurcata* que no tuvo repercusión en el mercado editorial italiano, y también la novela *Santo Tomás*. La situación de Archimboldi en Italia era muy distinta a la de Francia, dado que no era un autor de éxito pero tampoco era un completo desconocido. Sin embargo, Morini (con dificultades físicas para movilizarse por una esclerosis múltiple) como profesor en la Universidad de Turín continuó publicando sus ensayos sobre la obra novelística de este autor y presentando su figura con mucha elocuencia y seducción.

Por su lado, Manuel Espinoza se acerca al estudio del autor alemán, aunque sus comienzos estuvieron ligados a la literatura española, “[...] entre otras tristes razones porque Espinoza soñaba con ser escritor”<sup>196</sup>. Desilusionado y contrariado por sus elecciones literarias, “[...] descubr[e] dos cosas que lo ayudaron mucho en los primeros días: jamás sería un narrador y, a su manera, era un joven valiente”<sup>197</sup>. Y a pesar de sus vacilaciones literarias, Espinoza concluye su doctorado en literatura alemana con un trabajo sobre Beno von Archimboldi.

Y por otra parte, Liz Norton que era profesora de literatura alemana en una universidad de Londres, había descubierto a Archimboldi cuando vivía en Berlín -a los veinte años-. Un amigo alemán le había prestado la novela *La ciega* que, si bien le gustó, no le generó el impulso de salir a comprar el resto de la obra del autor. Porque ella, en realidad, no poseía esa voluntad de hierro que caracterizaba tanto a Pelletier como a Morini y a Espinoza.

Los cuatro profesores se conocieron en un congreso de literatura alemana contemporánea en Bremen, en 1994. Pero, dos de ellos, Pelletier y Morini, se conocían de antes, puesto que se habían visto durante unas jornadas literarias en Leipzig en 1989. Cada uno de los profesores-investigadores explora el territorio Archimboldi con preguntas y expectativas diferentes, aunque la mayoría asume el mismo recorrido para encontrar al autor: Norton era la más renuente a salir en su búsqueda, Espinoza se conformaba con verlo, Pelletier quería preguntarle quién era

---

<sup>196</sup> BOLAÑO, R., 2666, Barcelona, Anagrama, 2004a, pág. 19.

<sup>197</sup> Ibídem, pág. 20.



la persona con cuya piel se había fabricado la máscara de cuero en su novela homónima, y Morini se contentaba con ver las fotos que los otros críticos le tomarían al encontrarlo.

Es importante señalar aquí que en “La parte de los críticos” de 2666 es en donde se inicia la búsqueda del escritor alemán Beno von Archimboldi, cuyo nombre se reconoce como de origen francés pero se apellida como un italiano y el “von” que precede al apellido parece ser indicativo de cierta nobleza. Y además se contempla en la novela la posibilidad de una correlación explicativa gramatical, que se sustenta en la teoría de que los nombres propios masculinos en Alemania no terminan generalmente en vocal sino que son los nombres femeninos, por lo que se sostiene que podría tratarse de un seudónimo.

Todo lo referente al nombre del escritor alemán produce extrañeza. De esas primeras aclaraciones nominales derivan gran parte de la conflictividad del tema en torno al autor. Como no hay certezas con el origen del nombre, esto provoca dificultades para concebir un único camino a seguir tras la posible huella del escritor. Hay evidencias que parten de Alemania y que siguen por Francia, Suiza, Italia, Grecia, Marruecos, etcétera. El rastro sobre este autor que había sido candidato al premio Nobel, conduciría a los críticos Espinoza, Pelletier y Norton (Morini no viajaría por su delicada salud) a la ciudad de Santa Teresa, en México.

Pero, como se verá, es recién en la quinta parte de la novela “La parte de Archimboldi”, en donde se descubren los detalles sobre la identidad del escritor alemán. Aunque en la primera parte se produce un adelanto cuando el joven mexicano Rodolfo Alatorre dice haber conocido a Archimboldi por su amigo Almendro -un ensayista, novelista, poeta y alto funcionario del gobierno (que dirigió una editorial que intentó publicar *Los bajos fondos de Berlín* de Archimboldi, pero los derechos de autor los tenía otra editorial de Barcelona)- reconocido con el mote de Cerdo<sup>198</sup>, cuyo apodo estaría ligado a hechos delictivos. Éste último era “uno de los

---

<sup>198</sup> La identidad del Cerdo en torno a su presunta configuración delictiva quedaría expuesta a partir del hipotético testimonio de una víctima: “El uno de junio Sabrina Gómez Demetrio, de quince años de edad, llegó a pie al hospital del IMSS Gerardo Regueira, con heridas múltiples de arma blanca y dos balazos en la espalda. Fue ingresada de inmediato en la unidad de urgencias, en donde al cabo de pocos minutos falleció. Pronunció pocas palabras antes de morir. Dijo su nombre y mencionó la calle donde vivía con sus hermanas y hermanos. Dijo que había estado encerrada en una Suburban. Dijo algo sobre un hombre que tenía cara de cerdo. Una de las enfermeras que intentaban pararle la

mandameses de la cultura”<sup>199</sup> que no solamente revela haber conocido al viejo escritor sino que afirma tener su teléfono, el cual había sido obtenido por intermedio de la editora del escritor alemán: la señora Bubis.

Y lo decisivo en este punto del argumento de la novela, es que este personaje el Cerdo lo describe como un hombre alto, de más de 1,90 de altura, ojos azules, delgado y pelo canoso que llevaba muchas medicinas en su valija y que se dirigía a Santa Teresa (en un vuelo del Distrito Federal a Hermosillo), y que además lo identifica con su nombre verdadero: Hans Reiter<sup>200</sup> (el Cerdo preguntó sin preámbulos: “-Oiga -le dijo de pronto-, ¿no se decía que a usted no lo había visto nadie? El viejo lo miró y le sonrió educadamente”)<sup>201</sup>.

Así se va produciendo una línea de causalidades que no termina de hacer sentido si no se pasa por las otras partes que constituyen 2666, unidas por hilos conductores que entrelazan la historia base sobre Archimboldi con la de los otros personajes entre sí. Tal es el caso de los personajes femeninos: la Sra. Bubis -la baronesa Von Zumppe- que se la encuentra en la primera y la quinta Parte, y Rosa Amalfitano que está presente en la segunda y la tercera Parte.

La estructura de la novela se conforma como un todo alrededor de la historia de Archimboldi, por lo tanto, se registra el hallazgo de otro profesor que trabaja en la Universidad de Santa Teresa y que es experto en Beno von Archimboldi. Éste tenía una buena opinión sobre Archimboldi, aunque distaba mucho de la adoración que sentían los críticos (los profesores-investigadores de la primera Parte) por el autor alemán.

En la “La parte de Amalfitano” se describe el entorno familiar del especialista en Archimboldi: Amalfitano, quien fuera abandonado por su esposa Lola que se había marchado para seguir a su poeta favorito. Ellos tienen una hija llamada Rosa, que vuelve a aparecer en la siguiente parte -la de Fate-. En ésta, se narra sobre

---

hemorragia le preguntó si ese hombre la había secuestrado. Sabrina Gómez dijo que lamentaba no ver nunca más a sus hermanos” (BOLAÑO, R., 2666, op. cit., págs. 715-716).

<sup>199</sup> Ibidem, pág. 187.

<sup>200</sup> Podría establecer similitudes entre el personaje ficcional Hans Reiter -cuyo seudónimo es Beno von Archimboldi- y el médico alemán Hans Conrad Julius Reiter. Según la biografía de este médico (bacteriólogo), él fue el responsable y causante de la muerte de prisioneros judíos en el campo de concentración de Buchenwald, y por esa participación durante el régimen nazi se cree que habría fingido su muerte en 1969. Recientes investigaciones demuestran que Reiter adoptó una nueva identidad: la de un escritor que había publicado bajo el seudónimo de J. M. G. Archimboldi.

<sup>201</sup> BOLAÑO, R., 2666, op. cit., pág. 138.

Oscar Fate, cuyo nombre verdadero es Quincy Williams, un periodista negro que fue enviado por la revista *Amanecer negro* de Nueva York para cubrir un combate de boxeo en Santa Teresa. Allí Fate conoce a Rosa Amalfitano con quien va a tener una relación amorosa. Y en la misma ciudad, Fate se siente impulsado por su voluntad investigativa como periodista y quiere escribir un artículo sobre los asesinatos (femicidios que serán descritos en la cuarta Parte) ocurridos en Santa Teresa, pero su propuesta es rechazada por el jefe de sección de la revista para la cual trabaja.

Es posible ver en la Parte de Fate una primera introducción sobre la información que circula acerca de los crímenes, pero es en “La parte de los crímenes” donde se expone la crónica de los asesinatos de mujeres mutiladas y arrojadas en los basureros clandestinos. Algunos cuerpos se encontraron en el basurero llamado El Chile, denominación que podría ser vista como un guiño bolañiano para recordar los asesinatos producidos durante la dictadura militar chilena.

Los crímenes son analizados por el investigador norteamericano Albert Kessler, un antiguo agente del FBI (la Oficina Federal de Investigación de Estados Unidos), cuyos honorarios se pagarán probablemente como se sugiere en la novela con los fondos negros -ilegales- de la policía del estado, dado que la policía mexicana había fracasado en resolver los crímenes, aunque había un detenido que estaba acusado de ser el autor material de los asesinatos: Klaus Haas. Este último resultará ser el sobrino de Archimboldi, el hijo de la hermana del autor alemán, ese vínculo familiar se revelará en la quinta parte de la novela.

La principal distinción que podría hacer en cuanto al trazado más o menos especializado sobre el paradero de Archimboldi, es que se sustenta por las relaciones que se van estableciendo entre las partes de la novela por los personajes y por los datos que proporcionan esos personajes que están lejos de ser considerados irrelevantes. Datos que develarían las razones por las cuales los mismos personajes se sienten motivados para accionar de un modo intrínseco, buscando el sentido de la vida o de la literatura que emerge desde el fondo de la novela.

Este sentido vital o literario que estaría dado como una estrategia mayor

guardada en la conciencia de los personajes que parece poner en pugna otras cuestiones a partir de sus intereses particulares (por la diversidad y la complejidad de la trama narrativa), es el que finalmente permite gestionar la recuperación del significado del *ser* escritor. Una estrategia construida por Bolaño para profundizar sobre la figura de escritor desde su personaje Archimboldi y observar sus transformaciones, sus momentos de visibilidad e invisibilidad (cuando se pierde el rastro del personaje), y lograr caracterizar así en su obra el valor sobredeterminado que tienen los escritores.

Y es mediante ese auge o ese impulso narrativo sobre el significado del ser escritor que me permitirá advertir cómo se articula la mirada y el interés de Bolaño por narrar una historia que sea capaz de restaurar en cada instante la construcción de una figura de escritor -como la de Archimboldi, entre otras-. Figura que se perfila en sus textos, entre la pretensión de actualizar una dinámica figurativa que supone la disociación con lo extraficcional y la necesidad de esa vitalidad que proviene de lo extraficcional, para descubrir ese andamiaje que hay detrás de sus personajes escritores. Por eso el objetivo figurativo de Bolaño subyace siempre desde la intersección ficcional y no ficcional para demostrar una identidad figurativa única.

#### **4.3.1. ¿Escritor o asesino?**

Así aparecerán y reaparecerán escenarios, personajes, voces, cuerpos y acontecimientos que finalmente nos llevarán a “La parte de Archimboldi”, porque, sobre todo, allí se volverá sobre el pasado de una manera todavía más amplia y urgente. En esta Parte es donde el mal parece que llega y se repliega cuando se relata la historia de Hans Reiter (1920- ) -Beno von Archimboldi-, prusiano y soldado del Reich, cuya familia está constituida por el cojo y la tuerta -sus padres- y su hermana Lotte. Hans Reiter fue herido, recibió una bala en el tórax y otra en la garganta, por lo que será condecorado con la cruz de hierro y trasladado con otros heridos de la división 79 a la aldea de Kostekino.

El recién llegado se instala en una isba (una vivienda de madera de una sola habitación con una estufa en el centro), en donde encuentra los cuadernos del judío

ucraniano Boris Abramovich Ansky (1909- ). Estos cuadernos estaban escondidos detrás de una chimenea en donde cabía una persona. Su autor, oriundo de Kostekino, era un soldado del ejército rojo que había vivido en esa casa.

Los cuadernos de Ansky resultarán importantes en el devenir de la historia, porque reinstalan un nuevo orden en el argumento. Puesto que describen una relación de amistad entre el ucraniano y un escritor ruso de ciencia ficción -que escribía plagiando a Odoevski, Lazhénikov, Tolstói, Chéjov, Gorki-, llamado Efraim Ivánov. Éste será sometido a un ligero examen por parte de Ansky quien va a sucumbir bajo la influencia o el encanto de ese escritor “científico” (como le gustaba llamarse Ivánov en lugar de escritor fantástico) o de ciencia ficción que conocía personalmente al poeta futurista-vanguardista Maiakovski y a otras figuras notables de la época. Y pese a sus contactos con figuras significativas del medio cultural, este escritor no era un autor de éxito, y sus novelas y sus cuentos eran consideradas por muchos como cursis o insufribles.

Este posible escape argumentativo de la historia base sobre Archiboldi que me va introduciendo directa y abruptamente en la figura de escritor de Ivánov, es el que instala una aguda reflexión sobre lo que significa *ser* escritor.

Con los papeles -los cuadernos- del escritor ucraniano Ansky se procuran ordenar desde su contenido y su estilo -escritos a modo de diario íntimo- una manera dominante para instalar esta historia *menor*. Ella permitiría repensar, a medida que se avance en el conocimiento de esos cuadernos, algunas cuestiones acerca de la literatura, el sistema literario y el ámbito del escritor. Todo lo referente a este escritor Ivánov se plantea como una historia dentro de otra y de otra historia, y de otra mayor, como si la figura de escritor constituyera una *mamushka* o *matrioska*, esa muñeca tradicional rusa de cuatro o cinco unidades: Ivánov-Ansky-Reiter (Archiboldi) y quizás Bolaño se hubiera incluido en esa alineación.

La figura de Efraim Ivánov se construye de una manera atrayente y verosímil para hacer efectivo ese despliegue acerca del ser escritor, y su constitución figurativa como personaje se concentra cuando Ansky se interroga -en sus cuadernos- sobre los miedos de Ivánov. De lo que se trata en realidad es de mostrar el único miedo que parecía tener Ivánov y que no se refería a su integridad física, puesto que siendo un bolchevique había estado muchas veces próximo a la

detención, la cárcel y la deportación:

El miedo de Ivánov era de índole literaria. Es decir, su miedo era el miedo que sufren la mayor parte de aquellos ciudadanos que un buen (o mal) día deciden convertir el ejercicio de las letras y, sobre todo, el ejercicio de la ficción en parte integrante de sus vidas. Miedo a ser malos. También, miedo a no ser reconocidos. Pero, sobre todo, miedo a ser malos. Miedo a que sus esfuerzos y afanes caigan en el olvido. Miedo a la pisada que no deja huella. Miedo a los elementos del azar y de la naturaleza que borran las huellas poco profundas. Miedo a cenar solos y a que nadie repare en tu presencia. Miedo a no ser apreciados. Miedo al fracaso y al ridículo. Pero sobre todo miedo a ser malos. Miedo a habitar, para siempre jamás, en el infierno de los malos escritores.<sup>202</sup>

El miedo o los miedos de Ivánov resultarían infundados, porque éste se consideraba el Cervantes de la literatura fantástica que no solamente veía nubes con forma de guillotina o con forma de “tiro en la nuca”<sup>203</sup>, sino que se veía a sí mismo cabalgando junto a un Sancho misterioso y útil por las estepas de la gloria literaria. Y también -según Ansky- esos miedos eran irracionales. Miedos que serían contrarrestados por apariencias: “Lo que venía a ser lo mismo que decir que el paraíso de los buenos escritores, según los malos, estaba habitado por apariencias. Y que la bondad (o la excelencia) de una obra giraba alrededor de una apariencia”<sup>204</sup>. Una apariencia que se mantenía como tal a pesar de que iba variando según la época y los países.

En efecto, para este controvertido personaje Ivánov, la literatura es puro gesto, esa cosa que parece pero que no es: superficie y no fondo. Por lo tanto, es observable aquí en el transcurso de la taxonomía de escritores (los buenos y los malos) una relación antagónica de ideas entre Ansky e Ivánov, cuando se hace referencia a las apariencias de los buenos escritores. El escritor ruso señala con bastante acierto cómo debería ser/actuar un “escritor de verdad”, cuyas palabras

---

<sup>202</sup> Ibídem, págs. 902-903.

<sup>203</sup> Ibídem, pág. 904.

<sup>204</sup> Ibídem, pág. 903.

demuestran y a la vez confirman con lucidez las características exactas de este tipo de escritor. Estos escritores (los “de verdad”, según Ivánov), responsables y maduros, se encontraban en oposición a los escritores adolescentes. Los últimos carecían de los atributos de los primeros y eran dueños de una soberbia que no les permitía tomar conciencia de las implicaciones que conlleva tanto el rol de escritor como sus quehaceres literarios:

Un escritor de verdad tenía que saber escuchar y saber actuar en el momento justo. Tenía que ser razonablemente oportunista y razonablemente culto. La cultura excesiva despierta celos y rencores. El oportunismo excesivo despierta sospechas. Un escritor de verdad tenía que ser alguien razonablemente tranquilo, un hombre con sentido común. Ni hablar demasiado alto ni provocar polémicas. Tenía que ser razonablemente simpático y tenía que saber no granjearse enemigos gratuitos. Sobre todo, no alzar la voz, a menos que todos los demás la alzarán. Un escritor de verdad tenía que saber que detrás de él está la Asociación de Escritores, el Sindicato de Artistas, la Confederación de Trabajadores de la Literatura, la Casa del Poeta.<sup>205</sup>

En esta definición de escritor se advierte la consolidación del *hacer* literario, que se ejerce con autonomía y en libertad pero con responsabilidad. Y allí también se acentúan las herramientas que sustentan la balanza inclinada por el tipo de perfil (de autor) que se asuma o se construya para el desempeño en el arte de las letras, el cual se crea para que finalmente provoque admiración o indiferencia, aceptación o rechazo, entre sus pares.

Pero apenas dicho esto surge de inmediato la necesidad de explicitar que el debate en torno a la figura de escritor que se plantea como un eje semántico que atraviesa toda la novela, resulta permeable a las múltiples opiniones y definiciones personales de Bolaño con respecto a la figuración -como he observado en varios capítulos-. Así lo demuestra cuando el autor confronta las voces de algunos de los personajes escritores de 2666 con una realidad evidentemente extraficcional, que

---

<sup>205</sup> Ibídem, pág. 892.

excede el ejercicio literario, para decir aquello que el autor piensa sobre los escritores (y que se desarrolla de manera completa en el Capítulo 6).

Más allá de las tendencias figurativas estereotipadas y muy conocidas de escritores, Bolaño instaura una original forma de instrumentar en su ficción a través de las anotaciones en los cuadernos del personaje Ansky aquello que plenamente se obtiene como resultado -según su criterio- por emprender el oficio de escritor, ya sea desde la apariencia o desde la trascendencia vocacional.

Y entonces lo que se pretende rescatar de la práctica de un escritor, siguiendo el tono conclusivo en el relato de Ansky, quedaría truncado por la muerte de Ivánov. Éste fue detenido -en 1937-, golpeado, e interrogado sobre su participación en reuniones con miembros de la oposición trotskista y, luego de firmar unos documentos, fue ejecutado. Por tal motivo, el cuaderno de Ansky se vuelve caótico e inconexo; sin embargo, Reiter le encuentra decididamente un orden en su estructura.

Su apuesta temática parece centrarse en los escritores, el sexo, la homosexualidad, la impotencia, los drogadictos, los enfermos, los asesinos de niños y los jóvenes judíos rusos que hicieron la revolución, pero en donde se pone mayor énfasis es en la clasificación de los escritores. Ansky escribe en sus cuadernos que los únicos escritores viables -aunque no explica a que se refiere con la palabra “viable”- son los que provienen del lumpen y de la aristocracia, ya que el escritor proletario y el escritor burgués son figuras decorativas.

Así las últimas consideraciones del personaje Ansky se cierran definitivamente sobre la figuración para intentar explicar cómo se puede pervivir en el fondo de un decorado sujeto a apariencias que no llevan a ninguna parte, y transcender con/en la vocación de escritor. La única vía posible para alcanzar la realización profesional como escritor parece radicar en la posibilidad de seguir el instinto de conservación de la vida (literaria).

#### **4.3.2. Identidades robadas**

La experiencia narrativa bolañiana alrededor de la figura de escritor que se



despliega en cada una de los textos nos indica que se podría *devenir escritor* en el curso de una historia o por la apropiación de una identidad falsa. Eso fue lo que le sucedió al personaje central de la novela 2666, Reiter, quien por diversas razones se transformaría en otro (un escritor).

Su figura fue adquiriendo una artificiosidad expresiva tan perfecta que termina confundiendo al propio personaje por la autenticidad de su invento: se creía realmente un escritor. Si bien el dato de que Hans Reiter cambia su nombre a Benno von Archimboldi por recomendación de una vieja adivina (no se dice su nombre pero probablemente se trata de Florita Almada -por el cruce de información con otras partes de la novela-) de la localidad de Colonia, que conocía su pasado como soldado, no es más que un somero detalle. Otras razones más relevantes pudieron influir en esa decisión, dado que Reiter se sentía perseguido por haber asesinado a un hombre alemán (Leo Sammer, que se hacía llamar Zeller y que era un asesino de judíos) y por haber huido de un campo de prisioneros.

Estos acontecimientos son muy importantes en la vida de Reiter pero no parecen impulsar al personaje a elegir un *nom de plume* con el cual publicaría sus novelas en la editorial de Jacob Bubis<sup>206</sup> (casado con Ana Bubis, la baronesa Von Zumpe a quien Reiter conocía con anterioridad por haberla visto teniendo relaciones sexuales con el general rumano -crucificado- Entrescu), sino que se trataría de otro episodio. Aquel en el cual Reiter se encuentra con un viejo escritor que le alquila una máquina de escribir. Este último le pregunta a Reiter su nombre y lo primero que se le ocurre decir es Benno von Archimboldi. Ese desplazamiento identitario, que parece fortuito y que constituye el paso necesario para la construcción de su biografía ficticia, hace referencia a la primera lectura que hiciera Reiter sobre “Arcimboldi”:

En el cuaderno de Ansky aparece, y es la primera vez que Reiter lee algo sobre él, mucho antes de ver una pintura suya, el pintor italiano Arcimboldo, Giuseppe o Joseph o Josepho o Josephus Arcimboldo o Arcimboldi o

---

<sup>206</sup> Según el editor de Anagrama, Jorge Herralde, Bolaño le dijo que encontraría un personaje en su novela 2666 que era un editor alemán un tal “Bubi” y que tenía rasgos inspirados en él. A lo que Herralde respondió: “‘No me alarmes’, le decía yo, y Roberto me contestaba riendo: ‘Bubi te gustará’” (HERRALDE, J., *Para Roberto Bolaño*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2005, pág. 60).

Arcimboldus, nacido en 1527 y muerto en 1593. Cuando estoy triste o aburrido, dice Ansky en el cuaderno, aunque es difícil imaginar a Ansky aburrido, ocupado en huir las veinticuatro horas del día, pienso en Giuseppe Arcimboldo y la tristeza y el tedio se evaporan como en una mañana de primavera, junto a un pantano [...].<sup>207</sup>

A esta inquietud de Ansky por habilitar una figura -que tiene una correspondencia histórica con Giuseppe Arcimboldo<sup>208</sup> o Arcimboldi- para que le traiga cierta calma o entretenimiento, podría sumarle otra inquietud que se convierte en una preocupación que siente el personaje Reiter, y que está potenciada indirectamente por Ansky. Una preocupación que lo invadió el tercer día de estadía en Kostekino luego de soñar que los rusos atacaban la aldea e intentar escapar de ellos arrojándose al Arroyo Dulce con el cuaderno de Ansky que queda mojado y reducido a una especie de pulpa de papel con tinta borrada. En ese momento, Reiter despierta y decide abandonar Kostekino. Esa decisión es impulsada por un sentimiento de angustia que no sólo lo obliga a salir de la aldea por la misma exaltación onírica, sino que anuncia el comienzo de la ascunción de su nueva identidad como escritor que terminaría provocando el desenlace de la historia por la precipitación de sus acciones.

Pero hay todavía otra cuestión para analizar en el contexto de la historia de este personaje: su desliz biográfico vendría acompañado de la posibilidad de convertirse en un “autor secreto”. Esta autocreación sería una definición excluyente para asumir el papel de escritor que supone la reconfiguración de esa pretendida subjetividad figurativa, ya que “Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras”.<sup>209</sup> La aparente paradoja de esa afirmación que se resuelve cuando el personaje del viejo escritor (aquel que le alquila la máquina de escribir) lo obliga a pensar a Archimboldi -Reiter- que las

---

<sup>207</sup> BOLAÑO, R., 2666, op. cit., pág. 911.

<sup>208</sup> La obra del pintor italiano Giuseppe Arcimboldo -también escrito como Arcimboldi- (1527-1593) consistía en la representación de rostros humanos a partir de flores, frutas, plantas, animales u objetos. Además el pintor creaba algunas obras con imágenes múltiples, que resultaban aun más extrañas (que sus retratos) para la época. Su patrimonio artístico fue redescubierto por los surrealistas a principios del siglo XX.

<sup>209</sup> BOLAÑO, R., 2666, op. cit., pág. 983.

obras menores deben ser consideradas como “El cascarón de la literatura”<sup>210</sup>. Porque éstas guardan una estrecha relación y comunicación con aquellos escritores menores que en realidad son escritores “secretos” que estarían aceptando los dictados de una obra maestra.

Un escritor secreto puede ser un buen artesano en su trabajo, reconocido por su talento y por sus recursos literarios incuestionables, pero -de acuerdo con la lógica bolañiana- debería tener prioridades que estuvieran fuertemente ancladas en el sentido oculto de la literatura. Aunque fuera otro el verdadero carácter asertivo de su talento, tenemos que asistir al ejercicio de la creación literaria de un escritor como si ésta fuera una sesión de hipnotismo. Porque “En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él [...] En las entrañas del hombre que escribe *no hay nada*. 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*”<sup>211</sup>.

Lo que intentaría explicar Bolaño, continuando con su razonamiento, es que la escritura suele ser *vacío* mientras que la lectura es placer y alegría pero también conocimiento y preguntas. Así se logra dar con el contenido que requiere esa escritura. Pero no podemos dejar de afirmar junto a Saer que en el arte de la literatura, la obra, “[...] la novela es una gran máscara encubridora bajo la cual se oculta el rostro único y verdadero: la sociedad”<sup>212</sup>.

Hablar entonces de “ocultamiento” es una forma de acentuar la importancia que tiene lo vivencial y lo biográfico cuando adquiere un interés prioritario para la figuración de un escritor. El método literario de Bolaño se enfocaría en querer dejar de ser un “camuflaje” para convertirse en la pieza de un vasto proceso de ocultamiento que yace en/con la figura de escritor y que estaría vinculado a su experiencia vital, para garantizar la escritura no de uno sino de muchos libros.

Por ahora, esa estimación no carece del respaldo de buenos argumentos que Bolaño va traspasando a sus textos para sustentar el armado de sus figuras de escritor desde la factibilidad literaria con la que cuenta el autor por el trato constante con una biblioteca (como afirma Bolaño) y por su capacidad para emplear y resaltar

---

<sup>210</sup> Ibídem, pág. 983.

<sup>211</sup> Ibídem, pág. 983. (La cursiva es del autor)

<sup>212</sup> SAER, J. J., *El concepto de ficción*, op. cit., pág. 233.

la experiencia de la vida literaria. Porque lo que pretende obtener Bolaño es una obra auténtica, y ésta se puede lograr siempre y cuando, el autor entienda o se permita entender que “[...] las grandes obras, imperfectas, torrenciales, [son] las que abren camino en lo desconocido”<sup>213</sup>. Sin embargo, son muchos los que (prefieren y):

Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez.<sup>214</sup>

Así, la divergencia para expresar críticamente la predilección creativa entre obras imperfectas o ejercicios perfectos denota un límite impreciso para los escritores, puesto que la responsabilidad recae siempre en los grandes modelos de autor para evitar racionalizar y reconocer, como estima Bolaño, que seguramente habrá “sangre”, “heridas mortales” y “fetidez”. Nadie quiere ser testigo de cómo se forman los escritores (“los grandes” o no tan grandes), pero Bolaño intenta dar corporeidad a esas figuras en sus prácticas habituales cuando se atreve a colocarlas bajo sospecha crítica. Ése es el puntapié inicial para una lectura que terminaría expresando asimismo un nuevo intento de Bolaño por demarcar en la coexistencia de su literatura, el oficio de escritor y la obra, y lo que puede verse como el lugar social de identificación imaginaria que ocupa el escritor.

El escritor como único protagonista en la obra de Bolaño queda sometido e incorporado a las reglas de *veridicción* de la propia ficción, porque lo que hace el autor no es otra cosa que refundar con evidencias las variantes positivas o negativas en los elementos de formación figurativa. Esas variantes que escapan del análisis normal para otros escritores, muestran una variedad de perfiles (o tipos de escritores) por ese corrimiento que conocemos que lleva a cabo Bolaño cuando pasa recortes de su vida autoral como materia de ficción. Su registro personal

---

<sup>213</sup> BOLAÑO, R., 2666, op. cit., pág. 289.

<sup>214</sup> *Ibíd.*, págs. 289-290.

vendría a diseñar y liberar cualquier alarde de avance conclusivo sobre la problemática identitaria del autor, para poder restituir y confirmar con sus gestos escriturales una especie de *retorno a los orígenes* de la figura.

Porque como lo definiera Barthes “[...] [el] yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se ‘mantenga de pie’, es decir, para llegar a agotarlo por completo”<sup>215</sup>.

La defensa sistemática de Bolaño del carácter involuntario y pulsional de la figura de escritor se puede justificar como un intento por resolver las tensiones que conllevan el “vacío” del escritor -que mencionaba el autor- que actúa como un efecto adverso para impedir que se logre ser realmente escritor. Consecuente con esto, esa figura de autor o escritor desaparece y se desvía, coincidiendo con Foucault, para cumplir con “el papel del muerto”<sup>216</sup> (ya explicado en el Capítulo 1) en la escena de escritura. Si bien la figura resiste, ya que no se puede prescindir indefinidamente de ella, debe borrarse -como también lo sostuviera Bolaño, quien prefería borrar sus huellas como escritor y sembrar pistas falsas- o ser borrada en beneficio de las formas propias del discurso.

Sin embargo y pese al intento de borramiento, los signos particulares de la figura de escritor, sus poses, sus mitos y sus rituales, se aceptan y se rechazan a la vez para mantener una misma orientación que termine siendo perceptible como una reivindicación del trabajo del escritor y una exaltación del esfuerzo por serlo.

El espectro de las vidas narradas (Cesárea Tinajero, Archimboldi (Reiter), Ansky, Ivánov) en las novelas aparece como una dimensión consustancial al conocimiento de la figura de escritor de Bolaño. Su ocultamiento, su búsqueda y su descubrimiento, no hacen otra cosa que precisar la importancia de la literatura, de la poesía, y del profesionalismo del escritor. Así, la integración en la ficción de las modulaciones de los movimientos de vanguardia posibilitan recortar la figura de escritor, como estable y acotada por un conjunto de momentos y situaciones biográficas que tiene un anclaje extraficcional, y que viene justamente a poner rostro o a nombrar figurativamente aquello que todavía no se termina por definir -por lo

---

<sup>215</sup> BARTHES, R., *El susurro del lenguaje...*, op. cit., pág. 68.

<sup>216</sup> FOUCAULT, M., “¿Qué es un autor?”, op. cit., pág. 56.

menos para Bolaño-.

Esto nos lleva a aportar a la lectura de la figura una cuestión de importancia que radica en el intercambio siempre mediado entre sus textos y sus lecturas personales, que realiza Bolaño cada vez que tiene oportunidad de hacerlo, y que subrayan una realidad vanguardista que elige para sus personajes escritores como pudimos observar en el análisis del *corpus* que realicé en este capítulo. Pensar hoy las nuevas formas figurativas -de escritor- es buscar un modelo de autor que se sostenga por el predicamento de su obra. Porque en ella lo imposible se hace posible, la transgresión se hace norma y la libertad se hace realidad. Por eso Bolaño busca en su experiencia interior aquello que necesita para seguir escribiendo. He ahí pues que en su interior se encuentra el mejor lugar para apresar su cualidad figurativa de autor.

## 5. Promesas cumplidas en el desierto. Lecturas sobre los poetas

---

La sola mención de Cesárea Tinajero en la novela *Los detectives salvajes* remite a la promesa de los jóvenes poetas Belano y Lima que se comprometieron a encontrarla no sólo a ella sino a sus obras completas. En principio puede decirse que estos jóvenes afirmaron que lo harían por México, Latinoamérica, el Tercer Mundo y por sus novias, en definitiva, como se dice en la novela, porque tenían ganas de hacerlo. Se convirtieron en detectives *salvajes* asumiendo el rol de rastreadores en búsqueda de la desaparecida Cesárea Tinajero. Una búsqueda sustentada en el recuerdo o en la memoria de Amadeo Salvatierra para intentar recuperar: ¿el sentido de la literatura y/o particularmente de la poesía? Pero además de esto ¿se tratará de descubrir cuál es esa presencia figurativa en la ficción que hace prevalecer la búsqueda de la poesía? ¿Y esa búsqueda se llevaría a cabo en el marco de una cuestión más amplia: la constitución misma de la identidad de escritor?

Estas disyuntivas están por verse en la medida en que logre arribar al momento analítico que precede al desenlace de la historia para avanzar e interpretar sobre el sentido de la búsqueda que no difiere del ir y venir de las preguntas de los personajes, del encabalgamiento de sus frases (hechas), ni del desorden de sus asociaciones en sus relatos.

La línea común que une la búsqueda de la poeta, con la poesía y con el arte literario, es la que permitirá orientar la lectura en este capítulo. El camino a seguir para poder indagar la figura de escritor que interviene en la posteridad de una *nueva* poesía, y así poder localizar la dimensión de la literatura a través de la aventura narrativa de los personajes en la novela. La importancia de la poesía, sus lógicas y sus contradicciones, es lo que intentaré analizar en esta segunda aproximación a *Los detectives salvajes*, interrogándome sobre el desenlace de la búsqueda de la poesía y de la poeta, y cómo pudo intervenir en la construcción figurativa de un escritor.

Si bien cabría la posibilidad de justificar la pesquisa sobre la poeta Cesárea Tinajero -que dura aproximadamente tres meses- teniendo en cuenta los criterios

con los cuales se rigen los jóvenes poetas que viajan en compañía de Juan García Madero y Lupita a bordo del Impala de Joaquín Font, y que llevan a cabo un método propio de investigación, esto no sería posible. Puesto que, en efecto, a causa de la intervención de las diferentes voces de otros personajes se proyecta una luz equívoca para resolver el tema de la búsqueda. Su alcance se podría disipar en razón de que logramos resumir cronológicamente en un esquema básico la búsqueda de los poetas, cuya intención es anticiparnos a los acontecimientos que servirían de punto de partida o de fuga de información, para lograr considerar lo que resulta más importante para nuestra hipótesis de trabajo. Y de esta manera podría comprobar la atribución figurativa de su inscripción dentro de la ficción que legitima a la poeta.

### **5.1. La búsqueda de la poeta y sus posibles paraderos**

La búsqueda se inicia según Juan García Madero un poco antes del 3 de noviembre de 1975, aunque Arturo Belano y Ulises Lima le comentan a Amadeo Salvatierra su decisión de viajar para encontrar a la poeta en enero de 1976. Los jóvenes la encuentran el 31 de enero de 1976 y el 1 de febrero de 1976 muere Cesárea Tinajero.

Es tal la trascendencia otorgada a la indagación del paradero de la poeta que incluso podemos datar los pasos que siguieron los jóvenes con cada uno de los rastros que fueron apareciendo en la investigación. El primero de ellos los llevó a la biblioteca de Hermosillo en donde no encontraron nada, y luego se fueron a un pequeño pueblo llamado Caborca -el mismo nombre que lleva la revista de Cesárea Tinajero- donde tampoco tuvieron ningún resultado positivo. Finalmente se dirigen a Santa Teresa, esa controvertida ciudad que constituirá el epicentro de los aberrantes crímenes a las mujeres del lugar en otra novela de Bolaño: 2666.

En el afán de Bolaño por personalizar al detalle la experiencia de la búsqueda, se señala que los personajes Belano y Lima recorrieron allí: el Registro municipal, las iglesias, la biblioteca, los archivos de la universidad y del hospital, y la hemeroteca del único periódico local *El centinela de Santa Teresa*. Más allá de los



sitios visitados y de los documentos oficiales consultados por los jóvenes, la ardua tarea arroja los primeros resultados cuando en un ejemplar justamente de aquel periódico de Santa Teresa -de fecha 11 de junio de 1928- encuentran una entrevista a un torero: Pepe Avellaneda. Éste viajaba con una mujer llamada Cesárea Tinaja que era oriunda de la ciudad de México.

Se produciría así con esta coincidencia fundamental para la historia el primer acercamiento para pesquisar sobre esta Cesárea Tinaja que parecía ser la Cesárea Tinajero que estaban buscando los jóvenes. Aunque surgió un inconveniente cuando descubren en otra noticia que el torero había muerto en la plaza de toros de Agua Prieta. Sin duda, esto resultaba un retroceso para el avance de las averiguaciones.

A pesar de ello, el recorrido investigativo continúa: los poetas y Lupe se dirigen a Hermosillo, a la Peña Taurina Pilo Yáñez, para hablar con un viejito cuyo nombre era Jesús Pintado que recordaba “[...] a Pepe Avellaneda, Pepín Avellaneda, dijo, un torero sin suerte, pero valiente como pocos [...]”<sup>217</sup>.

Este personaje Pintado suministra el dato sobre un aficionado taurino Jesús Ortiz Pacheco que vivía en el pueblo de El Cuatro y que había visto morir a Pepe Avellaneda.

Este último informante (Ortiz Pacheco) es el que realmente había conocido al torero y a su amante Cesárea Tinajero: una mujer de pelo negro, alta, de rasgos aindiados, delgada y fuerte, que había sido mecanógrafa o taquígrafa. Además fue quien rememoró que la noche anterior a la muerte del torero en la que ambos estaban borrachos, Avellaneda le habló de “la ciudad-mito” de Aztlán, la ciudad sagrada de los primeros mexicanos.

Estas ideas que resultaban locas para el aficionado taurino, no fueron atribuidas a Avellaneda sino a Cesárea Tinajero, y tienen quizás por ese rasgo singular de pertenecer a la poeta la posibilidad de compartir cierta empatía con la idea del estridentista Maples Arce y su ciudad absurda y desconectada de la realidad cotidiana, puesto que estas ciudades, tanto Estridentópolis como la ciudad desconocida de Aztlán, involucran una proyección a futuro del imaginario poético-colectivo del pueblo mexicano.

La intervención de situaciones raras o “locas” que van desencajando la

---

<sup>217</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 573.

linealidad del relato en torno a la figura de Cesárea, irían acentuando el interés de Bolaño por focalizar en las reacciones de los personajes el lazo emocional que los une con las formas artísticas de la vanguardia. Las creencias literarias de los personajes están muy presentes en su contexto inmediato para descifrar la necesidad urgente que tienen estos personajes para reivindicar el valor de la poesía, el cual se concentra en los confusos episodios alrededor del rescate de Cesárea Tinajero que tiene ribetes policiales.

Aquí se suma otro halo de misterio a esa apertura a lo imprevisible, que venía percibiendo en la novela, cuando observé que en la inscripción de la tumba del torero se incluye el apellido de su amante: “José Avellaneda Tinajero, matador de toros, Nogales 1903-Agua Prieta 1930”<sup>218</sup>.

Esto aumentaría aún más el sesgo de lo biografiado de la historia de la poeta, para lograr armar ese puzzle que terminaría siendo la recomposición del paradero de Cesárea. Así las partes restantes de la información encontrada en un periódico de Nogales muestran nuevos datos que revelan la identidad de una amiga de Cesárea Tinajero que había sido maestra en El Cubo. Las pistas conducen a una escuela (no precisamente en el edificio actual que es posterior a 1940) en donde Cesárea podría haber dado clases durante los años que van desde 1930 a 1936.

La maestra y amiga de Cesárea Tinajero es la que contactaría al grupo de jóvenes con una vieja que hablaba la lengua nativa pápago y que les indica la casa donde había vivido Cesárea. Sin embargo, para Arturo Belano y Ulises Lima “Las pistas de Cesárea Tinajero aparecen y se pierden”<sup>219</sup>.

Los Archivos de Educación son los que arrojan el tránsito académico de Cesárea Tinajero que había sido maestra en El Cubo, Hermosillo, Pitiquito, Bábaco y Santa Teresa. Este descubrimiento los impulsa a Belano y Lima a hablar con el director de la escuela de Hermosillo para luego emprender el viaje a Pitiquito y Bábaco. En Bábaco es donde se hallaba una maestra en actividad que tenía unos treinta y cinco o treinta y seis años y que había conocido a Cesárea Tinajero con quien había supuestamente entablado una amistad.

Esa maestra, Flora Castañeda, les contó que incomprensiblemente Cesárea

---

<sup>218</sup> *Ibíd.*, pág. 586.

<sup>219</sup> *Ibíd.*, pág. 591.

dejó el trabajo en la escuela y desapareció durante un tiempo -un año-, y que cuando regresó no retomó su empleo habitual sino que comenzó a trabajar en la primera fábrica de conservas en Santa Teresa. Según esta amiga, Cesárea solía ocupar su tiempo libre escribiendo en unos cuadernos de tapas negras sobre una filósofa griega llamada Hipatía (considerada actualmente una “*mártir* de la ciencia”), con quien creía que ella se identificaba. Estos cuadernos constituirán posteriormente en otro segmento de la novela -que explicaré más adelante- una prueba narrativa que pondría en escena algo más de/sobre la vida de la poeta.

Se sabe además por el relato de la maestra dónde vivía la poeta por aquellos tiempos: “La calle Rubén Darío por entonces era como la cloaca a donde iban a dar todos los desechos de Santa Teresa”<sup>220</sup>. Aunque Cesárea habitaba un cuarto limpio y ordenado por ser tal vez el cuarto de una ex maestra, lo que se percibía en el lugar era

[...] algo más sutil, como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente, con el lento paso de los días. E incluso cabía una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente.<sup>221</sup>

Esa percepción de la realidad “torcida” o “ladeada” no solamente podría ser el resultado de la intervención creadora de su ocupante quien termina por transformar ese espacio “subvertido” en otra cosa extraña para los ojos de los incautos, sino que representaría quizás el dramatismo de su periplo vital. Aquel que tuviera que atravesar la poeta para terminar habitando ese pequeño lugar, ordenado por sus manos, como si fuera un mundo en miniatura.

Pero, en definitiva, lo que parece ocurrir con esa realidad que no es más que un intento de captura de lo irreplicable del arte de la creación, es que sea la reposición o la réplica de aquello que dijo Bolaño en el Primer Manifiesto Infrarrealista “Déjenlo todo, nuevamente..”: “En poesía y en lo que sea, la entrada en

---

<sup>220</sup> *Ibíd.*, pág. 595.

<sup>221</sup> *Ibíd.*, pág. 595.

materia tiene que ser **ya** la entrada en aventura. Crear las herramientas para la subversión cotidiana [...] [para] Subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual”<sup>222</sup>.

La realidad de la poeta Cesárea Tinajero es de algún modo la realidad de la poesía, o eso es lo que trata de transmitir Bolaño en su ficción, que apunta a reconocer las especificidades de la poesía desde la articulación figurativa de un personaje poeta. La preocupación literaria del personaje a lo largo de la novela tiene diferentes significados que dejan entrever la situación crítica de la poesía y sobre todo de la figura del poeta. Por eso, en el siguiente apartado, me introduciré en “la aventura” que significa la poesía para descifrar el verdadero desafío teórico que involucra a la literatura desde la consideración de la figura de escritor.

## 5.2. La aventura poética

El furor por la “subversión” poética que propone Bolaño, es lo que hace que el poeta (y/o la poetisa) “**entr[e] en aventura**”<sup>223</sup> y de esta manera quede convertido en un aventurero. Este espacio de apertura hacia la poesía desde la “aventura”, se puede vislumbrar en otro registro teórico, el de los estridentistas, cuando Germán List Arzubide escribe en su libro *El movimiento estridentista* (1926), dedicado a la historia del movimiento y a su figura fundadora (Manuel Maples Arce), que el estridentista va como un aventurero, inventa mundos y crea horizontes, a pesar del imbecilismo de los periodistas, del odio oficial de las academias y de los grandes rebaños de estúpidos: los académicos escritores mexicanos.<sup>224</sup>

Pero el poeta, a su vez, como creador y aventurero, suele llevar una vida peligrosa, y nada parece indicar que Cesárea Tinajero estuviese fuera de esa abrumadora situación. Por eso, en el cuarto de la poeta, se hallaba una navaja con el mango de cuerno que tenía grabada la palabra “Caborca”, y que Cesárea había

---

<sup>222</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, *Correspondencia Infra. Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, n° 1, México, octubre-noviembre de 1977 [en línea]. Dirección URL: <http://www.manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html> (La negrita es del autor)

<sup>223</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit. (La negrita es del autor)

<sup>224</sup> LIST ARZUBIDE, G., *El movimiento estridentista*, Xalapa, Ediciones de Horizonte, 1926, págs. 137-138.

admitido riéndose que tenía la navaja porque estaba amenazada.

La presencia de ese elemento juega con su particular efecto de verdad dentro de la novela, cuya inscripción conduce a varios sentidos (nombre del pueblo, título de la revista), e incluso se fuga de su propio contexto narrativo acortando la distancia con otro texto, el relato de “El gusano” del libro *Llamadas telefónicas*. Entre estas historias, hay un momento coincidente cuando se describe la presencia de una navaja, cuya inscripción es la misma: la que posee Cesárea Tinajero es “[...] una navaja de muelle, con el mango de cuerno y la palabra Caborca grabada en la hoja”<sup>225</sup>, y la otra, en el relato corto, con otro poseedor y otro significado es un regalo de amistad que le hiciera el Gusano al personaje Arturo Belano, de dieciséis años, el mismo personaje que aparece como un adulto en *Los detectives salvajes*. Aquel joven Belano confirmaría que: “Una mañana me regaló una navaja. En el mango de hueso se podía leer la palabra ‘Caborca’ escrita en finas letras de alpaca”<sup>226</sup>.

Este objeto, al igual que una pila con unos veinte cuadernos de tapas negras y un plano de la fábrica de conservas -con anotaciones en los márgenes-, dibujado al detalle por Cesárea, constituirían futuros anuncios que, según la consideración de la poeta, acontecerían allá por el año 2600, dos mil seiscientos y pico. Y lo que ocurriría en ese tiempo, quedaría justificado solamente por la indicación del año. Sin razones ni precisiones evidentes, la predicción de la poeta va adquiriendo un matiz de inutilidad por el uso de palabras que no dicen nada y que parecen no llevar a ningún destino (discursivo) sensato.

Todo resultaba caótico, objetos y sitios, postulando la suerte de su dueña inmersa en un espacio intermedio entre su realidad y su locura, y ambas -realidad y locura- convertidas en obsesiones marcadas por la gran soledad del personaje. Conforme con estas suposiciones de análisis del escenario personal de Cesárea Tinajero que están sustentadas por el comportamiento del personaje, ella decide abandonar el lugar sin motivo aparente a los quince días de la visita de su compañera de trabajo (Flora Castañeda). Y al parecer Cesárea sigue su propia lógica o impulso, se despide de la maestra y le deja un cuaderno con anotaciones sobre el sistema de educación mexicano. Algunas de las notas del cuaderno son

---

<sup>225</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 596.

<sup>226</sup> BOLAÑO, R., *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997, págs. 82-83.

buenas ideas, y otras irrealizables o fuera de lugar para ese entorno regional.

Tal separación, sin embargo, no será definitiva. La maestra Flora Castañeda la volvería a ver muchos años después en un puesto de hierbas medicinales como una feriante más de las que venían de otras localidades vecinas para las fiestas en Santa Teresa. Y en dicho encuentro la maestra casi no logra reconocerla por su aspecto físico muy cambiado: convertida en una mujer desmesuradamente gorda con arrugas alrededor de los ojos y con ojeras profundísimas, aunque conservaba su cabello negro sin canas. Cesárea le dijo a la maestra que vivía a veces en Villaviciosa, y que otras veces en El Palito -en Estados Unidos-.

Es obvia la importancia que tiene el dato del lugar de residencia de Cesárea Tinajero para Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero y Lupe, quienes iniciaron inmediatamente el viaje en dirección a Villaviciosa. Ilusionados y perdidos en el desierto, no encontraban “El pueblo de Villaviciosa [que] es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada o aburrida”<sup>227</sup>. Y finalmente lograron llegar allí. Como recompensa a este viaje absurdo, no les resultó difícil que les indicaran en dónde se encontraba Cesárea Tinajero. Ella estaba en los lavaderos.

El comienzo de esta escena revela el inicio y el final del aprendizaje literario-vital de los jóvenes poetas que confluye directamente en/sobre la figura de Cesárea Tinajero de la que no pudieron sustraerse. No obstante, fueron aceptando la idea de que, más allá de las expectativas y de las creencias que tuvieran cada uno de ellos sobre lo que la poeta pudiera decir, ellos habían logrado encontrarla. Los poetas parecían esperar una confesión de parte de Cesárea sobre el valor o el sentido de la poesía -o del real visceralismo- o una semblanza personal que expusiera el por qué de su destino obligado o alejado de la poesía.

Pero el episodio se reproduce de la siguiente manera cuando los jóvenes llegaron a los lavaderos en donde estaba “Cesárea [que] no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa.

---

<sup>227</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 601.

Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza”<sup>228</sup>, se encontraban desprovistos del cobijo de una pregunta certera que les ofreciera alguna materialización de lo que ellos buscaban. Y entonces Belano y Lima se dedicaron simplemente a hablar con ella y decidieron acompañarla a su casa en el auto -el Impala-, pero fueron interceptados en el camino por el padrote de Lupe, Alberto y un policía.

Aquí, tras la reconstrucción del desenlace de la búsqueda, estaríamos reciclando un nuevo comienzo argumental de cierre que devela el sentido último de la poesía, dado que los notorios hechos alrededor del encuentro con Cesárea vendrían a desatar una serie de tensiones en la historia. Los cruces de significación de las acciones de los personajes desplazan definitivamente el sentido que tuviera ese episodio por el enfrentamiento de los personajes, en el cual Arturo Belano le clava un cuchillo a Alberto y Ulises Lima y el policía pelean hasta que Cesárea Tinajero interviene y se produce un disparo que termina matando a la poeta -una bala en el pecho- e hiriendo al policía que luego muere.

Es en el marco de esa escenografía violenta en donde la conmoción y la separación del grupo se tornarían evidentes e inevitables: Belano y Lima deciden irse en el auto (el Camaro) de Alberto llevando los cadáveres en el baúl para enterrarlos, mientras que García Madero y Lupe suben al Impala para alejarse del lugar. Todos acordaron que se reunirían en el Distrito Federal. Sin embargo y pese a ese panorama marcado por la caída de la ilusión, por la muerte de la poeta, y por qué no -según el interés de los poetas- por la poesía recobrada y perdida, Juan García Madero, un testigo privilegiado en la historia, reconoce tener el “[...] cuerpo helado (¿pero helado por qué?) [...]”<sup>229</sup>. El personaje se interroga a sí mismo como si realmente no comprendiera que los cadáveres eran los otros. Éste parece estar en shock (“No sé si hoy es el 2 de febrero o el 3. Puede que sea el 4 de febrero, tal vez incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da [...]”<sup>230</sup>).

A pesar de la situación emocional del personaje García Madero, éste va a escuchar la versión sobre lo ocurrido con Cesárea que tienen Ulises Lima y Arturo Belano: “Cuando me volví vi a Lima y a Belano que hablaban apoyados en el

---

<sup>228</sup> *Ibíd.*, pág. 602.

<sup>229</sup> *Ibíd.*, pág. 604.

<sup>230</sup> *Ibíd.*, pág. 605.

Camaro. Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado a Cesárea sólo para traerle la muerte”<sup>231</sup>. Este triste reconocimiento de los jóvenes poetas es lo único que queda del fatal incidente.

La situación es irremediable e insuperable para los personajes que quedan perturbados y confundidos por sentimientos que quieren pero no puede disimular. Así, Juan García Madero y Lupe casi como dos autómatas se van a dormir a la casa de Cesárea Tinajero en Villaviciosa. Allí, en la casa de la poeta, el joven García Madero busca los cuadernos de tapas negras de Cesárea que se encuentran en un lugar bien visible para enviárselos a Arturo Belano y a Ulises Lima por correo al Distrito Federal. Aunque ésta era su intención, tuvo que desistir de la idea. La policía de Sonora podría estar buscando a sus dos amigos Belano y Lima.

He ahí pues que con el hallazgo de los cuadernos se refuerza la naturaleza sobrehumana de la búsqueda de los jóvenes poetas, para quienes esos cuadernos son el único legado de la poeta y contendrían parte de la poesía en su *hacerse* o de la experiencia poética o, mejor aún, la pulsión de una mujer (Cesárea Tinajero) *habitada por la poesía*.

Tales preocupaciones quedan de lado cuando Lupe -un personaje del que no se espera nada en la historia excepto su compañía femenina- le dice con extrema lucidez a Juan García Madero, aunque éste no lo creyera, “[...] somos los últimos real visceralistas que quedan en México”<sup>232</sup>. Y aceptar la afirmación de Lupe no es suprimir la apuesta asumida por los poetas, al contrario, esa apuesta poética-vital de Belano y Lima se reduplica cuando los personajes regresan al desierto dejando atrás un cúmulo de pasiones no resueltas que se resumen con las palabras de García Madero:

En este pueblo he sido feliz. Antes de irnos Lupe dijo que podíamos regresar a Villaviciosa cuando quisiéramos. ¿Por qué?, le dije. Porque la gente nos acepta. Son asesinos, igual que nosotros. Nosotros no somos asesinos, le digo. Los de Villaviciosa tampoco, es una manera de hablar, dice Lupe. Algún día la policía atrapará a Belano y a Lima, pero a nosotros nunca nos

---

<sup>231</sup> *Ibíd.*, págs. 604-605.

<sup>232</sup> *Ibíd.*, pág. 606.



encontrará. Ay, Lupe, cómo te quiero, pero qué equivocada estás.<sup>233</sup>

Así, la muerte de Césarea Tinajero supone el fin del viaje, aunque como Bolaño revela en su poema “Los Neochilenos” (donde los neochilenos viajan acompañados por la “puta Margarita”, así como Belano y Lima que viajan con Lupe) “El viaje comenzó un feliz día de noviembre/ Pero de alguna manera el viaje ya había terminado/ Cuando lo empezamos”<sup>234</sup>.

Todo parece indicar que en este juego especular de posiciones entre los personajes del poema y de la novela, se confronta con un modelo narrativo común que eclipsa ambos argumentos: el anuncio del final al comienzo del viaje. Esta coincidencia revela no sólo que el inicio de la búsqueda de la poeta Cesárea Tinajero se produce justamente en el mes de noviembre (la búsqueda se inicia como ya habíamos dicho el 3 de noviembre de 1975), sino que concluye de la misma manera, diría que de la peor manera, con la desaparición física de la poeta. El final inesperado de la poeta resulta similar al hipotético final anunciado que tendría el protagonista Pancho Ferri en el poema: “Por entonces Pancho tenía/ 28 ó 29 años/ Y pronto moriría”<sup>235</sup>.

El viaje, el camino emprendido y la búsqueda de los poetas en la novela constituyen el aprendizaje que quizá necesita un escritor que, como bien señala Barthes, conoce de dos momentos: el de la “ilusión” y el de la “decepción”<sup>236</sup>, y que de esos dos momentos “nace la verdad” que es “la escritura”<sup>237</sup>. Porque en esos momentos se concentra la fascinación que tiene el escritor cuando busca con tanteos, abandona, retoma y nunca encuentra la obra verdadera.

---

<sup>233</sup> Ibídem, pág. 608.

<sup>234</sup> BOLAÑO, R., *Tres*, op. cit., pág. 55.

<sup>235</sup> Ibídem, pág. 73.

<sup>236</sup> BARTHES, R., *El grado cero de la escritura...*, op. cit., pág. 176

<sup>237</sup> Ibídem, pág. 177.

### 5.3. Distinciones, lógicas y contradicciones en torno a la poesía

La travesía o la aventura (“la **entrada en aventura**”<sup>238</sup> como quería Bolaño y los poetas infrarrealistas) de/con la literatura auspician la oportunidad para encontrar respuestas a inquietudes literarias del autor y de sus personajes. Pero la fórmula en la que se basa la poesía o con la que actúan los poetas se halla siempre al límite de otras creaciones literarias, de su propia impostura y de su pronta desaparición para que quede un vacío: “Un desmedido océano de vacío”<sup>239</sup> en donde “no hay estrellas luminosas”<sup>240</sup>. El vacío del que hablaban los poetas *infrás*, ocurre cuando los poetas se convierten en héroes y transitan a través del poema, que es como un viaje.

La compleja atribución de la poesía se evidencia en aquellos tiempos que resultan difíciles para el poeta y para el hombre, porque se cumple con lo que se indica en el manifiesto bolañiano: “Repito: el poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque”<sup>241</sup>.

La “caída” de Cesárea Tinajero -su muerte- puede significar el inicio de una nueva poesía o la muerte de la poesía (en/con la figuración de la poeta) que viene a resignificar al poeta, aunque Bolaño escribió junto al infrarrealista Bruno Montané que “Nos convertimos en poetas porque si no nos moríamos”<sup>242</sup>. Esta experiencia sensible del poeta aparece revelada en el umbral indeciso que alimenta la soberbia de la idolatría que sintieran los personajes Belano y Lima por la figura de Cesárea Tinajero, y que se esconde en toda interacción poética.

Y ellos -Belano y Lima-, los poetas real visceralistas, al pretender ir, a pesar de todo, tras la figura fundadora del real visceralismo, Cesárea Tinajero, involuntariamente impusieron, fracturaron y desestabilizaron el contexto personal de la poeta. Cesárea quizás dejó de *ser* poeta para salvar su vida, pero los poetas la encontraron para *volverla poeta* y, a la vez, para desmitificarla en su condición de poeta. Y desde la descripción de su fisonomía: una poeta obesa como una roca o un elefante, se iría asumiendo una figuración hiperbólica de la degradación de la poesía

---

<sup>238</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit. (La negrita es del autor)

<sup>239</sup> *Ibíd.*

<sup>240</sup> *Ibíd.*

<sup>241</sup> *Ibíd.*

<sup>242</sup> BIANCHI, S. (ed.), *Entre la lluvia y el arcoiris. Antología de jóvenes poetas chilenos*, Barcelona, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983, pág. 261.

por lo que los poetas terminarían por rechazar, matar y sumergir en la clandestinidad a la poesía, a la poeta, a Cesárea Tinajero, para con su muerte volverla nuevamente mito.

Se alude así a cierta circularidad que en el ideario de los poetas infrarrealistas (el modelo de los real visceralistas) es atribuida, según mi criterio, de manera implícita a la conducción interna que se estructura en la poesía por esos encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema y que involucran en este punto aquella sentencia del Manifiesto que dice: “[...] la poesía produciendo poetas produciendo poemas produciendo poesía”<sup>243</sup>. Este mecanismo circular va a descubrir la propia contradicción de la poesía que es el acto mismo de escribir:

Así, es posible que por una parte se nazca y por otra estemos en las primeras butacas de los últimos coletazos. Formas de vida y formas de muerte se pasean cotidianamente por la retina. Su choque constante da vida a las formas infrarrealistas: EL OJO DE LA TRANSICIÓN.<sup>244</sup>

La idea *infra* de inventar en “el Ojo de la Transición” para descubrir la contradicción con “sus formas invisibles de negarse”<sup>245</sup> hasta lograr aclararla en ese desplazamiento del poema desde su visión a su revolución, por un callejón que es un punto múltiple para encontrar las contradicciones, constituye un concepto teórico importante que suponemos que también analiza y desarrolla Octavio Paz, el enemigo ficcional de los real visceralistas.

El ensayo sobre la poesía moderna “Los signos en rotación”<sup>246</sup> de Paz propone buscar ese punto de intersección en la realidad, ese centro fijo y vibrante donde se anulan y renacen sin tregua, las contradicciones para alcanzar la hipótesis de que “En un momento o en otro, todos nuestros grandes poetas han creído que en la sociedad revolucionaria, comunista o libertaria, el poema cesaría de ser ese núcleo de contradicciones que al mismo tiempo niega y afirma la historia. En la

---

<sup>243</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit.

<sup>244</sup> Ibídem.

<sup>245</sup> Ibídem.

<sup>246</sup> Este ensayo es reconocido por ser considerado una suerte de manifiesto poético del autor mexicano, que fue escrito en 1964 y publicado en 1965, y añadido como colofón a la edición de *El arco y la lira* de 1967.

nueva sociedad la poesía sería al fin *práctica*<sup>247</sup>.

Por esta vía teórica no habría una transición posible sin términos medios para la puesta en orden de la poesía. Ésta es contradictoria porque, como diría Paz, no hay poesía sin sociedad y no hay sociedad sin poesía. En consecuencia, lo único que les queda a los poetas es el camino andado para aspirar a recuperar, aunque más no sea, el balbuceo de la poesía como realidad total. Así la poesía no puede significar destrucción sino búsqueda de sentido, dado que el poema se construye como el puente, el viaje y el camino y, como asumirían los infrarrealistas, (los poemas son) “Nuestros puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad e irrealdad”<sup>248</sup>.

Y a pesar de lo que le suceda al poeta-caminante por andar mil kilómetros o un metro de distancia, existe un arco temporal que contempla la posibilidad *-infra-* de que por la misma proximidad con el camino “a la larga el camino se lo com[a]”<sup>249</sup>. La actitud irreverente que asume el poeta en el trato con ese camino, es lo que haría surgir al verdadero poeta que está siempre abandonándose en ese camino. Nunca se queda demasiado tiempo en un mismo lugar.

Así, los protagonistas de la novela, Arturo Belano y Ulises Lima, estos *verdaderos* poetas, se abandonan a las circunstancias de lo que les va ocurriendo y parecen seguir las instrucciones de los infrarrealistas para cumplir sin demora sus órdenes (que hacen referencia de modo directo al poema “Déjenlo todo”<sup>250</sup> de André Breton):

O.K.

**DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE**

**LÁNCENSE A LOS CAMINOS.**<sup>251</sup>

---

<sup>247</sup> PAZ, O., “Los signos en rotación”, *El Arco y la Lira*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, [1967] 1992, pág. 96. (La cursiva es del autor)

<sup>248</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> Los versos de este poema dicen: “Déjenlo **todo!** Dejen Dada./ Dejen su esposa, dejen su amante./ Dejen sus esperanzas y sus temores./ Abandonen a sus hijos en medio del bosque./ Suelten el pájaro en mano por los cien que están volando./ Dejen si es necesario una vida cómoda, aquello que se les presenta como una situación con porvenir./ Salgan a los caminos” (BRETON, A., “Déjenlo todo”, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, [1924] 2003, págs. 14-16. (La negrita es del autor)

<sup>251</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit. (La negrita es del autor)

En buena medida, como sucediera en los laboratorios de experimentación infrarrealistas, los real visceralistas propugnan una búsqueda poética que termina mostrando una real visión de lo que son como poetas: “Soñábamos con utopía y nos despertamos gritando”<sup>252</sup>. Si bien estos poetas buscaban a Cesárea Tinajero, aunque estuvieran confiados de encontrar no solamente a la poeta sino *algo* más, y por su parte los *infras* buscaban una “nueva poesía” o nuevas formas de poesía, los dos grupos de poetas convirtieron el hecho poético (de búsqueda, recorrido y aprendizaje) en una apertura cultural que los acerca a algo mejor y los convierte definitivamente en poetas. Porque de lo que se trata con estos cruces de la ficción con la realidad que difuminan las demarcaciones existentes entre literatura y experiencia poética vital, es de otorgarle a la literatura una ilusión de sentido que va más allá del significado que adquiere dentro de la propia ficción.

### 5.3.1. El mito de la ventana: poesía (literatura) y algo más

Una serie de acumulaciones semánticas alrededor del concepto de literatura y de poesía se intensifica en los textos de Bolaño y en particular en la novela que vengo analizando: *Los detectives salvajes*. Conforme a este propósito, registro varios ejemplos que evidencian dicho énfasis con relación a la literatura, pero me interesa subrayar aquel episodio que se produce en la sala de la casa del personaje Amadeo Salvatierra. Éste se encontraba con Arturo Belano y Ulises Lima contemplando el poema de Cesárea Tinajero, y de repente tuvo una reacción inesperada: un arrebató que lo despabila de ese estado de letargo en el que se encontraba para reconocer que: “[...] los v[e] [a Belano y a Lima] como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro?, no lo sé”<sup>253</sup>.

Aquí, en este segmento narrativo, comienzan las contradicciones en el testimonio de Salvatierra cuando le pregunta a los poetas: si tienen frío (“una

---

<sup>252</sup> *Ibíd.*

<sup>253</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., págs. 553-554.

pregunta retórica, o una pregunta práctica”<sup>254</sup>), asumiendo la pregunta como retórica ya que -según el personaje- bastaba con alejarse de la ventana. Y en lugar de llevar a cabo esa acción, la de alejarse de la ventana, Salvatierra menciona que “Entonces yo me levanté (me crujieron todos los huesos) y fui hasta la ventana que está junto a la mesa del comedor y la abrí y luego fui hasta la ventana de la sala propiamente dicha y la abrí y luego me arrastré hasta el interruptor y apagué la luz”<sup>255</sup>.

El gesto de abrir las ventanas que aparentemente ya estaban abiertas (según se hace entender en el relato de Amadeo Salvatierra) porque entraba frío, puede ser leído como parte de una explicación que involucra a la ventana como ese “cuadrado” (que dibuja Bolaño e incorpora al texto de la novela -junto a otros dibujos-) que esconde una simbología sobre la literatura. Puesto que se repite en los párrafos finales de la novela la reflexión sobre la ventana a partir de la formulación de una pregunta: ¿qué hay detrás de la ventana? La misma supone varias respuestas: una estrella, una sábana extendida, y la tercera vez que se pregunta no se obtiene una respuesta, sino que se repite el dibujo del cuadrado pero con líneas de puntos.

Esa escena en la que los protagonistas están mirando la ventana -hacia afuera o hacia adentro- con los ojos abiertos o cerrados,<sup>256</sup> ya que resultaba lo mismo porque el que estaba dormido también respondía, es la que puede ser considerada como el cierre de la secuencia de ideas, conceptos e imágenes que se fueron trazando sobre la poesía. Esto se percibe de manera casi obvia en la superficie discursiva de los diálogos entre los personajes, que van descubriendo el sentido más profundo del arte de la literatura.

Este sentido literario parece seguir actuando con los mismos principios para la escritura de la poesía como de la narrativa, en la ficción y fuera de la ficción, porque podemos darnos cuenta que tanto los personajes así como su autor ajustaron sus expectativas a los mismos términos de configuración literaria. Por lo que deduzco de las palabras, los gestos, los silencios, las acciones y las emociones de los personajes, hay una intención de asumir la literatura en forma de tríada polisémica a

---

<sup>254</sup> *Ibíd.*, pág. 554.

<sup>255</sup> *Ibíd.*, pág. 554.

<sup>256</sup> Roberto Bolaño recomendaba con discreción a los poetas latinoamericanos ante las grandes dificultades, que se convirtieran en esos habitantes voluntarios que tienen “los ojos abiertos en medio de la pesadilla” (BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, op. cit., pág. 96).

partir de la perspectiva de los tres personajes protagonistas: Arturo Belano, Ulises Lima y Amadeo Salvatierra.

Esa tríada polisémica alcanza su mayor efectividad por la complementariedad de las opiniones de los integrantes con respecto a la literatura, y más específicamente a la poesía. Sus voces constituyen el foco principal de discrepancia sobre el sentimiento poético mexicano, y de provocación hacia una poesía que desaparece o que es abandonada. Y es en las últimas horas de la noche que comparten Amadeo Salvatierra con los jóvenes Belano y Lima, en la cual estudian el único poema de Cesárea Tinajero, cuando arriban a la confesión de Salvatierra: éste reconoce haber abandonado la poesía, su lectura y su escritura, como tantos otros mexicanos. Salvatierra afirma que “[a]partir de entonces mi vida discurrió por los cauces más grises que uno pueda imaginarse”<sup>257</sup>.

Estos aspectos sobre la poesía me llevan a pensar en el carácter configurativo de aquella ventana, en la sala de Amadeo Salvatierra, como una suerte de caleidoscopio con el cual se puede observar la literatura. La ventana, el cuadrado o el tubo (caleidoscopio), tiene dos o tres espejos -tres miradas diferentes: la de Amadeo Salvatierra, Belano y Lima- en donde hay fragmentos sueltos de piezas coloreadas que al girar (el cuadrado o el tubo) permiten que aparezcan dibujos simétricos.

Este principio de funcionamiento del caleidoscopio es aplicable a la literatura de Bolaño (o al poema de Cesárea Tinajero) que está constituida de fragmentos sueltos de colores, entendiendo “colores” como géneros o subgéneros, modelos o estructuras narrativas, y que sólo al girar o cambiar el lugar desde el cual se la mira, se la analiza y se la estudia, se obtienen dibujos simétricos; dicho de otro modo se producen resultados de escrituras coherentes o armoniosas (simétricas).

Y quizá es por ello que sea esperable que la vida esté compuesta de retazos de poesía, porque así la poesía estará compuesta de retazos de vida. De la misma manera, las cosas suceden por algo (en la vida) en la ficción y en la novela de Bolaño.

Así el sueño de los real visceralistas que era encontrar a Cesárea Tinajero con toda su producción poética, quedó en el camino. Ellos tuvieron que confrontarse

---

<sup>257</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 552.

con la responsabilidad de la muerte de la poeta y la de otros personajes. Arturo Belano y Ulises Lima no hallaron ninguna obra de Cesárea y, por el destino esquivo que quiso darles el autor a estos personajes al separarlos del joven Madero, nunca vieron los cuadernos negros de la poeta. Belano y Lima ya habían tomado otro rumbo por el desierto de Sonora.

La poesía para Bolaño se esboza a partir de la idea de la literatura como un sacrificio que implica dolor pero también belleza. El único poema de Cesárea Tinajero, armado tan solo con líneas y un pequeño rectángulo, es contemplado con una admiración desmesurada por uno de los poetas -no se especifica si se trata de Belano o Lima: “[...] siguió hojeando la revista, siguió con una media sonrisa en los labios, como si estuviera soñando con una muchacha inalcanzable mientras sus ojos recorrían el único poema que existía en México de Cesárea Tinajero”<sup>258</sup>. Por lo tanto, cuando hablamos de dolor y de belleza no es cualquier dolor ni cualquier belleza sino que es “el dolor y la belleza insoportables de las calles”<sup>259</sup>, tal como reclamaban los poetas *infras*.

### 5.3.2. El comienzo de la nueva poesía

La dinámica que se expresa dentro de las lógicas literarias de Bolaño, parecen que siempre pertenecen al universo de adopción de la poesía (de la “nueva poesía”). La fascinación poética que siente Bolaño se inscribe en una *intemperie* que se asume como una epifanía cuando da cuenta de cómo los grandes poetas influyeron en los “jóvenes decentes”<sup>260</sup> que buscaban un *status* de escritor. Mientras que a los anarquistas, los poetas narrativos, los nuevos líricos marxistas, los vagabundos, los que “viven poesía” y los que pasan inadvertidos “vestidos de erizos por la cotidianidad pequeñoburguesa”, no les interesa en lo más mínimo el oficio de escritor.<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, pág. 553.

<sup>259</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit.

<sup>260</sup> BOLAÑO, R., “La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento?”, *Plural*, n° 68, México D.F., mayo de [1977] 2007, págs. 42-43 [en línea]. Dirección URL: <http://www.elinterpretador.com.ar/31RobertoBolano-.../html>.

<sup>261</sup> *Ibidem*.



Este nuevo impulso poético que observa Bolaño, se puede autorizar desde la salida voluntaria de lo institucional en el marco de las letras como de la propia “intemperie” literaria que, como dice Saer, “[...] es la de todos los hombres, pero de la que yo quiero, no sé por qué, sacar textos, [en esa intemperie] ha de comenzar, a mi juicio, el trabajo de narración”<sup>262</sup>.

El sentimiento de intemperie que azota a Bolaño como escritor (como lo hiciera con Saer), se convierte gracias a ese don de supervivencia casi exclusivo de este autor en una propuesta poético-literaria que ha sido construida como un proyecto de escritura universal. Proyecto que fue pensado y *realizado desde el lugar de un escritor hiperreal*, cuya poética de escritura le permitió compartir diferencias y particularismos con otros narradores y poetas a partir de sus relatos de vida y anécdotas dentro de su ficción. Pero lo que parece llevar a cabo el autor como un intento desesperado y polémico, es la reformulación del canon poético latinoamericano establecido en las últimas décadas.

Esto resulta evidente en el análisis de Bolaño cuando menciona que las nuevas formas de la poesía actúan inadvertidamente desde dos líneas de conservación y supervivencia, o -como las llama Bolaño- de dos “[...] cartucho[s] de dinamita de la poesía latinoamericana en lo que va de este siglo”<sup>263</sup>. La primera es la vanguardia de los años veinte con los poetas chilenos, peruanos, mexicanos y argentinos: Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo de Rokha, Oquendo de Amat, César Moro, Maples Arce, Alberto Hidalgo, Borges, Oliverio Girondo, Martín Adán, etcétera, y la segunda corresponde al panorama general que es entendido por el autor como la promoción emergente de jóvenes poetas que provienen del margen del aparato oficial de la literatura. Estos últimos son -en su mayoría- poetas clandestinos<sup>264</sup>, que tienen posturas de rechazo total a situaciones culturales burguesas.

Dos líneas numerosas y heterogéneas que están marcadas a su vez por dos tendencias: en la primera, se encuentran “los hijos de Paz” en México, “los hijos de

---

<sup>262</sup> BOLAÑO, R., *Llamadas telefónicas*, op. cit., pág. 151.

<sup>263</sup> BOLAÑO, R., “La nueva poesía latinoamericana...”, op. cit.

<sup>264</sup> Bolaño solía examinar detenidamente lo que ocurría con la poesía y consideraba que: “Cuando el ambiente no sólo es indiferente u hostil, sino francamente criminal, como en el caso de Chile o de Argentina, al poeta no le queda otra que entrar en organizaciones clandestinas (hacer poesía a balazos, como diría Dalton), o irse del país” (Ibídem).

Girri” en Argentina, “los pésimos parrianos”, “los peores nerudianos” y “los perversos rokhianos” en Chile, “los Cobo Borda trepadores” en Colombia, los jóvenes poetas de la República del Este en Venezuela, “los hijos de Westphalen” en Perú, los exterioristas católicos en Nicaragua, etc.; y en la segunda, se agrupa gente contraria entre sí que no se identifica con la poesía de recinto universitario, sino con una poesía como experiencia viva, con lenguaje vivo (como la del mexicano Mario Santiago y el chileno Bruno Montané -ambos poetas infrarrealistas-).

En este sentido, Bolaño agrega sin temor a equivocarse que vivimos la reaparición de “nuevas” y “marginales” formas de poesía, condicionadas por factores económicos, que van progresando indisociablemente por las inflexiones propias de la poesía. Estas inflexiones poéticas son poco menos que inevitables porque, apenas se comienza a hablar del lado sagrado de la poesía, se cae por accidente en el presagio pautado de su destrucción:

Enfermos de lírica, enfermos de otredad, la poesía latinoamericana camina a buen paso hacia la destrucción. El bando de lo que en Chile se llama muy apropiadamente tontos graves es cada vez mayor. Si releemos a Paz o si releemos a Huidobro advertiremos una ausencia de humor, una ausencia que a la postre resulta ser una cómoda máscara, la máscara pétrea. Menos mal que tenemos a Nicanor Parra. Menos mal que la tribu de Parra aún no se rinde.<sup>265</sup>

En el plano textual de Bolaño, el ejercicio del humor es parte fundamental de la transmisión poética del autor que se inscribe desde una narrativa vivencial tan cerca como puede del humor negro, no del humor blanco o exteriorista. Con este último (el “humor blanco”) se representa al sector reconocido como oficial, un sector famélico en imaginación pero rico en seguridad. Sin embargo, el autor estaría de acuerdo con “[...] la aparición de una poesía del lado salvaje de las calles”<sup>266</sup>. Y es ahí donde los jóvenes poetas -sobre todo chilenos- fallan cuando se quedan en el intento de copiar el humor negro que es de Parra, puesto que solamente consiguen

---

<sup>265</sup> BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, op. cit., pág. 225.

<sup>266</sup> BOLAÑO, R., “La nueva poesía latinoamericana...”, op. cit.

postular un humor blanco que resulta ser la broma más cruel para “la nueva poesía”.

Es más, siguiendo el criterio de Bolaño, en su relato sobre la poesía se va configurando una coherencia poético-semántica en torno a la figura de Parra a la cual apela muy a menudo por ese deseo evidente del autor de encontrar en ella una respuesta a su búsqueda constante de identificación poética. Su deseo es perceptible en sus textos cuando convoca la presencia figurativa de Parra para atenuar su hipotética incompletud con respecto a la poesía.

Con esa respuesta que el autor busca y que repite *a posteriori* una y mil veces en sus entrevistas y en sus ensayos -o crónicas-, se logra ver a través de la naturalidad del gesto de cariño o de necesidad hacia Parra la confirmación figurativa del apoyo literario-paternal que necesita. Apoyo que resignifica su inquietud poética que se multiplica por las mismas obsesiones del autor, que circulan en torno a un supuesto “reinado poético” marcado por el propio Parra.

La demostración fehaciente de su observación incondicional hacia la figura del poeta, y específicamente de Parra, queda comprobado por la aceptación de la poesía de Parra como el único modelo de poesía que compensa la falta o el vacío constitutivo en su propia poesía. Un vacío que sugiere o informa una huida que se hace inteligible en el poema “Un paseo por la literatura” cuando escribe: “Soñé que tenía quince años y que iba a la casa de Nicanor Parra a despedirme. Lo encontraba de pie, apoyado en una pared negra. ¿Adónde vas, Bolaño?, decía. Lejos del Hemisferio Sur, le contestaba”<sup>267</sup>.

Independientemente del descreimiento de Bolaño en la existencia de antecedentes primordialmente literarios y de referentes nacionales, a excepción de Parra, lo que no se puede negar es que su poesía y su narrativa prueban que se encuentra atado a la inevitable sombra parriana:

Para mí, el mayor poeta de Chile es Nicanor Parra y después de Nicanor Parra hay varios. Neruda es uno de ellos, sin duda. Neruda es lo que yo pretendía hacer a los 20 años: vivir como poeta sin escribir. Neruda escribió tres libros muy buenos; el resto, la gran mayoría, son muy malos, pero muy

---

<sup>267</sup> BOLAÑO, R., *Tres*, op. cit., pág. 90.

malos [...].<sup>268</sup>

Sus opciones y sus preferencias literarias ayudan a colocar la problemática sobre la poesía y sobre la literatura en general, más allá de un avance dinámico y concentrado del tema por sus análisis críticos, en el plano más amplio de una definición sobre la constitución identitaria de un escritor. Bolaño indaga, prescribe, controla y prohíbe condiciones que cree indispensables para predicar sus intuiciones autorales cuando señala que prefiere al que escribe en una máquina de sueños: Dinero Gratis o *Thanatos Go Home* (el *Thánatos* es la personalización griega de la muerte no violenta que puede significar *morir bien*).

La aplicabilidad analítica que contiene esa máxima que logra delinear ajustadamente la disposición de un espacio imaginario en la vida del escritor, en el cual se muere *bien* -o no violentamente- yendo a casa o camino a casa, sería estipulada quizás como el último deseo que resume la propuesta de autenticidad y de claridad literaria de Bolaño. Esta propuesta es, a su vez, una utopía y un límite, que se puede leer como *proteger lo que realmente vale*.

Es en este contexto donde se manifiesta el verdadero carácter de autor de Bolaño que subyace en sus prácticas literarias cotidianas con sus matices y con sus infinitas variaciones, y que constituyen las perspectivas escriturales de su obra. Aquellas que parecen revelar que no solamente están sujetas a las normas de un escritor muy exigente con su labor, sino también a una trama de lógicas literarias: de relaciones y de reglas de funcionamiento dentro de su escritura. Esa trama de lógicas literarias no hace más que confirmar el decoroso empeño de Bolaño como escritor a pesar de sus frecuentes paréntesis en el desarrollo normal de su carrera literaria por las excepciones vinculadas a problemas personales.

Por eso y desde esta óptica de *aventura nómada o aventura del camino* es relevante el sentimiento de orfandad o de *intemperie* que caracteriza a este autor, narrador-poeta, quien asume ese sentimiento como algo que está de acuerdo con sus intereses y que es descripto como un principio básico en su vida. Pero también cabe aquí señalar que el lugar que ocupa Bolaño en el campo de las letras está relacionado con una vuelta nostálgica en su obra. Ésa que se muestra por la

---

<sup>268</sup> BRAITHWAITE, A. (sel.), *Bolaño por sí mismo...*, op. cit., págs. 39-40.

captación de vivencias y recuerdos, que rescato con el texto “Una tarde con Huidobro y Parra” en donde el autor escribe aquellas memorables palabras confesando su sentir: “[...] son los gatos de Parra, seis o siete gatos vagabundos que cada tarde vienen al jardín del más grande poeta vivo de la lengua española a comer de su comida. Como yo, sin ir más lejos”<sup>269</sup>.

Tales desplazamientos entre la obra y su figura de autor se imponen como una rebelión en las letras, en razón de que en los textos de Bolaño la literatura (la poesía) homenajeada se confunde con una mirada crítica muy lúcida de su autor que permite adivinar las fugas literario-figurativas que se hallan en sus estructuras narrativas y poéticas. Allí se dejan ver las pautas de constitución de una obra que lleva el impulso por adentrarse en un orden preciado o conjunto de lógicas literarias -bolañianas-, nunca común, para lograr visualizar la figura de autor.

El valor que se encuentra en ese orden o conjunto de lógicas es la base para pensar constitutivamente la figura, y consecuentemente con ella, su travesía o incitación figurativa ficcional para revelar aquello que se compromete y se mimetiza con el pasado proyectivo de su autor (con su vida -literaria-). El problema crucial identitario en la figura de escritor de diversa proveniencia de acuerdo a la intención figurativa del autor -en esta novela y en la otra novela del *corpus*, 2666, que analicé en el capítulo anterior- acusa cierta incapacidad para abordar analíticamente el verdadero valor que reside también en el rol y en la práctica improductiva de un autor.

Si bien se señala en la novela *Los detectives salvajes* el sesgo negativo y positivo, a la vez, de la práctica del personaje Cesárea Tinajero, quien no produce poesía o tiene una escasa producción -un poema-, y esto profundiza el interés de los jóvenes poetas (Belano y Lima), la elección de la función “correcta” de autor entra en vigencia con la propuesta teórica de Roland Barthes. Aquella en la cual el crítico reconoce el papel protagónico y complementario del escritor cuando se constituye en un “sustituto residual”<sup>270</sup>, es decir, cuando se logra reconocer al escritor no por lo que produce sino por “lo que quema”<sup>271</sup> (en este caso puntual, en la novela: por lo que *no produce*, sin embargo, la figura de la poeta supera cualquier producción);

---

<sup>269</sup> BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, op. cit., pág. 134.

<sup>270</sup> BARTHES, R., *El placer del texto...*, op. cit., pág. 34.

<sup>271</sup> *Ibíd.*, pág. 34.

porque necesariamente la comunidad literaria se sostiene por la integración de ese escritor “excedentario, pero no inútil”<sup>272</sup>.

Los modos de empleo y los aportes que Bolaño hace con ese uso figurativo particular del escritor, a partir de la acumulación heterogénea de formas clásicas y actuales en sus novelas, exceden una simple individualización de estas figuras que, por sus propias actuaciones ficcionales, recuperan o logran un protagonismo único para el escritor desde la descripción de su *aventura poética*. Ese protagonismo se reconoce tanto para los personajes-escritores como para la persona de Bolaño (en su rol de escritor), porque constituye la más acendrada realización -personal- del autor que lo acerca a ese camino que lo llevaría finalmente a convertirse en un gran escritor y ocupar un lugar de pertenencia en las letras con una distinguida ubicación o posición social profesional.

---

<sup>272</sup> Ibídem, pág. 34.

### TERCERA PARTE

Misterio, misterio, se decía Amalfitano en el fondo de la pesadilla.  
Y se decía: algún día Neruda y Octavio Paz se darán la mano.  
Tarde o temprano Paz le hará un hueco en el Olimpo a Neruda.  
Pero nosotros siempre estaremos afuera.  
Lejos de Octavio Paz y Neruda.  
Por allí, se decía Amalfitano como un loco,  
busca por allí, escarba por allí,  
por allí hay rastro de verdad.  
En la Gran Intemperie.

(Roberto Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*).

## 6. El escritor visceral

---

La obstinada y reconocible labor de Roberto Bolaño, cuya preponderancia consiste en saber exponer una literatura apasionada, atrevida y *visceral*<sup>273</sup>, da cuenta de un modo de *ser* escritor al abordar esa visceralidad en su narrativa a través de sus personajes-escritores y en la forma de relatar las historias en sus libros, sobre todo en *Los detectives salvajes* y *2666*.

El momento analítico que precede a la interpretación de su escritura, de su despliegue escritural, parece asumirse desde la representación de una figura de escritor que está inmersa, como diría Barthes, en la “opacidad pegajosa de la condición que describe”<sup>274</sup> en el acto mismo de la literatura. Esta condición es atribuible por la misma intensidad de lo que describe: sus historias son tan viscerales como el autor lo fue en su vida. Y tal vez también porque ese contagio (textual) de visceralidad no es más que una forma de asumir la literatura. Así, como bien precisa el autor en una entrevista: “La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un 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>275</sup>.

Esa visceralidad constituye una entrada lateral para trazar una síntesis de las lógicas literarias de Bolaño que componen la figura de escritor, borrando los límites ficcionales y no ficcionales en sus novelas, y que estructuran una estética literaria que pone en escena la figura de autor y su arte poético. Un arte que transmite figurativamente esa representación de autor a sus textos que funcionan como un proyecto figurativo propio, que desestabiliza a su vez la escritura por las marcas imborrables de rebeldía que acusan -a nivel textual- su comportamiento (sus acciones como autor), y que apunta a un modelo de autor, elegido por Bolaño, que tiene una filiación particular con su vida literaria.

---

<sup>273</sup> Una primera acepción del término “visceral”, creo que está vinculada con el modo particular que tiene el autor para afrontar toda su literatura. Esa intensidad que deposita en su escritura, pero que indudablemente es una demostración, que analizaré en este capítulo, de cómo la ficción avanza sobre la realidad y viceversa.

<sup>274</sup> BARTHES, R., *El grado cero de la escritura...*, op. cit., pág. 83.

<sup>275</sup> BRAITHWAITE, A. (ed.), *Bolaño por sí mismo...*, op. cit., pág. 13.



Pero ¿cómo se manifiesta esa inquietante visceralidad en la figura de autor de Bolaño y/o en sus personajes escritores? ¿Qué es lo que alienta ese impulso para rescatar una forma genuina de rebeldía en su escritura que desafía sus contextos narrativos? ¿Y cómo se plantea esa suerte de simbiosis de elementos dispares - reales y ficcionales- que parecen sostenerse desde una concepción diferente de escritor?

Si bien podrían aplicarse aquí los mismos criterios figurativos que rigen para sus personajes en la conformación de la figura de escritor de Bolaño, el autor agrega una notación particular: su deseo de *ser* escritor y *hacer* literatura, al igual que sus personajes escritores, aunque no se sabe exactamente si estos desean *hacer* literatura.

Su fascinación por la literatura y por los libros lo impulsa a entrar en “esta travesía de la literatura [...] tan parecida al camino de las iniciaciones, lleno de tinieblas y de ilusiones”<sup>276</sup>. Con ilusiones y desilusiones, Bolaño va por ese camino que conduce a la literatura, sin embargo no tiene demasiadas certezas literarias. Bolaño parece haber sentido la misma desazón que acompañó a los grandes maestros de la literatura en sus inicios literarios, pero ésta queda desdibujada cuando registramos el sacrificio personal de este autor, que asume un perfil de escritor con rituales propios<sup>277</sup>.

Este perfil se iría consolidando a través de un mecanismo idealizado que lo mantenía alerta para conseguir su mayor anhelo: el de convertirse en un *gran* escritor. Un mecanismo que consistía en buscar la legitimación de su práctica de escritura como original, alejada de rótulos, y con una pretensión universalizante para que acompañe su figura de autor. Para ello Bolaño trabajó incansablemente en su obra literaria, y mantuvo siempre y a pesar de todo la convicción de ser un profesional de las letras.

Podría afirmar que Bolaño entiende el arte de la escritura en la misma línea de pensamiento que Juan José Saer cuando afirma que:

---

<sup>276</sup> BARTHES, R., *El grado cero de la escritura...*, op. cit., pág. 174.

<sup>277</sup> Bolaño escribía de noche, escuchando rock con sus auriculares (Lou Reed o David Bowie), y en los horarios escolares de su hijo para poder llevarlo a la escuela e ir a buscarlo. Y fueron sus solitarias estadías en empleos temporales (como cuidador en un camping o vendedor de bisutería, entre otros), las que le permitieron avanzar en la producción de su narrativa.

La escritura, en el sentido grafológico, perfectamente individualizada, lleva las marcas del cuerpo que la ha sembrado en la página. Y ese cuerpo, cuyos innumerables signos puede seguirse en los trazos de lo escrito, se deposita poco a poco, a lo largo de los años, en la obra que es, según la vieja denominación latina, también ella, un corpus. Escribir es así una especie de traslado en que lo vivido pasa, a través del tiempo, de un cuerpo al otro.<sup>278</sup>

Hablar entonces del cuerpo del escritor como un espacio habitado que es imprescindible para producir su literatura, no sería incorrecto en la medida en que ese cuerpo permita visualizar el otro cuerpo, el que menciona Saer: la obra. Éste es el caso de Bolaño, cuya escritura es entre otras cosas, o sobre todo, visceral, porque tiene una obra con diferentes niveles de comprensión y de lectura que interactúan entre su cuerpo físico y su cuerpo textual. El autor plantea su escritura como una práctica interactiva, entre la literatura y la faceta social del escritor, para reflexionar profundamente sobre un escenario cultural-literario incierto para los escritores, los nuevos y los no reconocidos por el medio literario.

Las ideas, las teorías y las versiones bolañianas sobre la vida literaria son puestas en funcionamiento en los textos a través de las apreciaciones de los personajes (escritores) que permiten pensar la figura de escritor -la propia, la que construye el autor sobre sí mismo y la de los otros escritores (sus pares)-, y sobre todo lo acontecido con respecto al oficio y a la literatura. Las afirmaciones críticas sobre las diferencias modélicas que rodean la figura de escritor se pueden apreciar como aportes iniciales a un debate que Bolaño fue sumando de a poco en su obra cuando intenta demostrar algo novedoso sobre el tema en boca de sus personajes.

Y como puede observarse en la siguiente consideración crítica sobre el autor, que da cuenta de su habilidad para manipular la literatura y lograr cumplir sus objetivos de escritura, éste se apoya en su gran conocimiento literario para lograr algo distinto, porque

---

<sup>278</sup> SAER, J. J., *El concepto de ficción*, op. cit., pág. 298.

Pocos como él [...] dem[ue]stra[n] que la prosa puede y debe ser, al mismo tiempo, un juguete literario y una apuesta por la gravedad. Las obras de Bolaño, una más, otra menos, presentan a un escritor que pertenece simultáneamente a varias literaturas, no sólo, como se ha dicho, a la mexicana y la chilena, sino a la tradición universal de la novela, virtud de la que pocos escritores se pueden jactar.<sup>279</sup>

La intensidad creativa y ambiciosa que Bolaño pone en su literatura, cuyo desarrollo da lugar a un tipo de arte que podría denominar junto a Fogwill: “*autopoiesis*”<sup>280, 281</sup> es su modo de ejercer como escritor su poética literaria. Si bien Fogwill no se detiene en su argumentación para explicar algo más sobre ese arte, aplicado a la poesía, a la narrativa, a la ensayística y a “la red de hostilidades y amores con que [Bolaño] tejó su vida”,<sup>282</sup> pero menciona que Bolaño es un autor literario que hizo de su vida una trama.

A mi criterio, para intentar acercarme al vínculo (no explicado por el escritor argentino) que une la condición “viva” de la *autopoiesis* con la literatura de Bolaño, podría afirmar que se cumple dicha condición, con sus propiedades básicas, por la conducta autoral de Bolaño, cuando pretende defender su autonomía como un escritor “cerrado” que confía en su propia identidad y que no duda en utilizar la autorreferencia como un recurso habitual en su literatura.

El condicionamiento exterior o “externo”: la escena literaria que incide sobre él, si bien afecta *su estructura* como escritor, es decir, su posición en el medio literario en ese momento, no le crea efectos secundarios generados por las

---

<sup>279</sup> DOMÍNGUEZ MICHAEL, C., “Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño”, op. cit., pág. 85.

<sup>280</sup> La autopoiesis o autopoyesis (del griego *auto-*, auto, sí mismo, y *ποιησις*, *poiesis*, creación o producción) es un neologismo propuesto por los biólogos chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela para designar la organización de los sistemas vivos en 1971. Este término que nace de la biología, es adoptado por otros autores para ser aplicado en otras ciencias o disciplinas, como por ejemplo por el sociólogo alemán Niklas Luhmann quien lo utiliza para designar un nuevo paradigma teórico. La autopoiesis es la condición de existencia de los seres vivos -una propiedad básica-, éstos últimos son sistemas determinados en su estructura. Estos sistemas actúan cuando algo externo incide sobre ellos, y los efectos dependen de ellos mismos y de su estructura en ese instante pero no de lo externo. La autonomía de estos seres vivos se da en su autorreferencia, ya que son sistemas cerrados en su propia dinámica de constitución. Y aunque están en continua producción de sí mismos, mantienen su identidad.

<sup>281</sup> PAVÓN, H., “La leyenda del gran escritor”, op. cit., pág. 8.

<sup>282</sup> *Ibidem*, pág. 8.

opiniones o los conceptos de otros escritores o críticos de la academia literaria o de las instituciones culturales (como también ocurre con los seres vivos sometidos bajo la condición de existencia de la *autopoiesis*, cuyo “efectos” dependen de ellos mismos y no de lo “externo”). Aunque lo más importante de esta experiencia de *autopoiesis*, es su capacidad continua para producirse a sí mismo. Esa capacidad que está vinculada a su visceralidad como escritor, es la que actuaría, como veremos en los siguientes apartados, de manera transversal y simbólica, en su obra narrativa y en el sentido que le otorga a la poesía, y en la constitución figurativa de los poetas.

A continuación avanzaré sobre el funcionamiento del *visceralismo* de Bolaño en su literatura, en su arte y en el movimiento poético del que forma parte el autor, teniendo en cuenta sus referentes literarios, las sintonías y las vinculaciones poéticas necesarias para descifrar el sentido de la poesía en sus novelas, y la construcción de una figura de escritor que se proyecta desde esa poesía.

### **6.1. El lado rebelde del “infra” real visceralismo**

La capacidad de producirse de Bolaño como escritor y su vocación visceral de ruptura constituyen las demostraciones principales de un modo particular de inscripción a partir de su obra y de su vida literaria en el escenario de las letras. Bolaño fue quizás uno de los responsables (otro podría ser el poeta Mario Santiago) de transmitir ese comportamiento opositor al grupo Infrarrealista, que terminó siendo una característica asumida por el conjunto de los integrantes del movimiento. Este comportamiento de oposición estaba dirigido puntualmente hacia los círculos literarios más prestigiosos ante los cuales los poetas *infras* llevaban a cabo actos “poéticos” de rebeldía.

Esa actitud contestataria de ir en contra de todo lo establecido que tuviera un supuesto carácter académico-literario para los poetas, tenía como trasfondo una

búsqueda de “reconocimiento” que la mayoría de los infrarrealistas rechazaba, a excepción de Roberto Bolaño<sup>283</sup>.

De aquel proyecto infrarrealista participaban diez poetas “fijos” (según la opinión de algunos poetas *infras*) más otros que entraban y salían del grupo, y las reuniones-talleres estaban dirigidas por un coordinador y acontecían entre intercambios de críticas acompañadas de lecturas que en algunos casos concluían por el llanto de las poetisas y por los que se marchaban ofendidos.

La constitución histórica del grupo<sup>284</sup> se formalizó en la casa de Bruno Montané Krebs (que está retratado como Felipe Müller en *Los detectives salvajes*, aunque Montané Krebs no se reconoce en ese personaje) en 1976. Había entre treinta y cuarenta personas en su mayoría poetas, narradores, pintores, músicos, entre otros, pero muchos de ellos dejaron de formar parte del grupo<sup>285</sup>. Sus

---

<sup>283</sup> OSSANDÓN, F., “Las primeras escaramuzas literarias de Bolaño”, *El Mercurio*, Chile, 16 de julio de 2004, págs. 6-7.

<sup>284</sup> Lo que se podría considerar como un precedente para el grupo (de poetas) es lo que afirma el infrarrealista José Vicente Anaya cuando dice que: “Según mis cuentas, el grupo de poetas infrarrealista se formó en 1975. Como te había dicho, nació a partir de las amistades que se fueron dando en diferentes circunstancias y lugares. Un antecedente: por 1974 nos juntábamos las y los poetas Mara Larrosa, Lorena de la Rocha y Carlos Rodolfo Rodríguez de Alba; formamos una especie de taller de poesía independiente, amistoso, que hacíamos en el departamento en que yo vivía (Calle de Nueva York, colonia Nápoles). Jugábamos a que según nuestras personalidades teníamos un nahual/animal: Lorena: Leona; Mara: Foca; Carlos Rodolfo: Venado; Vicente: Toro. Por eso decíamos tener un ‘taller de poetas animales’. Creíamos en una poesía VITAL y por eso también nos decíamos vitalistas [...] A Roberto Bolaño lo conocí antes. La amistad fue formando encuentros y entre los amigos que sigo estimando mucho están Víctor Monjarás-Ruiz, Sergio Loya, Estela Ramírez y Vera Larrosa. En fiestas y cafeterías fueron cayendo otros amigos de amigos. Fue así que en esos encuentros fuimos hablando y coincidiendo que algo se tenía que hacer para darle más autenticidad a la poesía y otras inquietudes [...] Comenzamos a tener reuniones en 1975 en mi departamento, en el de Bruno Montané (que vivía con sus padres en el centro de la ciudad) y en cafeterías como el famoso Café La Habana (que hicieron famoso los poetas y otros refugiados de la Guerra Civil Española). En el principio los fundadores del infrarrealismo fuimos un promedio de 20 y entre amigos (‘simpatizantes’) llegamos a más de 30 [...]” (YÉPEZ, H., “El cuerpo descuartizado del infrarrealismo. Los verdaderos detectives salvajes. Conversación con José Vicente Anaya”, *Replicante*, nº 9, año III, México, noviembre de 2006-enero de 2007 [en línea]. Dirección URL: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numeroinfra/infentean.html>).

<sup>285</sup> Según el poeta *infra* José Vicente Anaya, “El infrarrealismo terminó cuando el grupo fundador se disolvió con toda naturalidad. La mayoría de sus miembros tomaron diferentes caminos. Entre finales de 1977 y el transcurso de 1978 se dio una diáspora. Creo que cundió una especie de descontento, de no saber qué hacer, de ir a ‘buscar’ en otros lados o en otros proyectos. El peruano José Rosas Riveyro se fue a Inglaterra y terminó en Francia, ahora radica en París. Jorge Hernández ‘Piel Divina’ se fue a París y ahí se involucró en asuntos de actuación en teatro y cine experimental. Bruno Montané y Roberto Bolaño se fueron a España, la mayor parte del tiempo vivieron en Cataluña. Mario Santiago (en ese tiempo no había agregado el apellido de ‘Papasquiario’) se fue a viajar por unos meses a Israel y otros lugares, hace unos años que falleció. Juan Esteban Harrington volvió a su país, Chile, y después de un tiempo trabajó en cine. Lorena de la Rocha se dedicó a la música (desde

integrantes eran Mario Santiago Papaquiario (como Ulises Lima en *Los detectives salvajes*), Roberto Bolaño (como Arturo Belano en *Los detectives salvajes*), Cuauhtémoc Méndez -Estrada- (como Moctezuma Rodríguez en *Los detectives salvajes*), Bruno Montané Krebs, Juan Esteban Harrington (que inspiró al personaje narrador Juan García Madero en *Los detectives salvajes*), Oscar Altamirano, José Peguero (como Jacinto Requena en *Los detectives salvajes*), Guadalupe Ochoa (como Xóchitl García en *Los detectives salvajes*), Edgar Altamirano, Pedro Damián Bautista, Élmer Santana, Ramón Méndez Estrada (como Pancho Rodríguez -el hermano de Moctezuma- en *Los detectives salvajes*), José Vicente Anaya, Mara Larrosa (vinculada ficcionalmente con María Font en *Los detectives salvajes*), Rubén Medina (como Rafael Barrios en *Los detectives salvajes*), Héctor Apolinar, Jorge Hernández (retratado en la ficción con su apodo real: Piel Divina en *Los detectives salvajes*), José Rosas Ribeyro, Víctor Monjarás-Ruiz, etcétera. Estos infrarrealistas se manifestaron como un movimiento contracultural<sup>286</sup>: una “pandilla de poetas”<sup>287</sup> que se encargaba de irrumpir en los recitales de poesía y charlas de escritores.

La gente que participaba no sólo eran poetas, pintores o músicos, sino también y sobre todo, según Bolaño, había “vagos y ociosos”<sup>288</sup>. Un grupo variopinto de personas que formaban parte del movimiento, aunque según afirma Bolaño “[...]

---

hacía tiempo tocaba guitarra clásica y otros instrumentos), formó grupos de música renacentista y llegó a actuar en teatro, ha trabajado escribiendo guiones de video y cine documental para Conaculta y Clío. Los hermanos Méndez se fueron a su tierra, Morelia, y algún tiempo trabajaron como panaderos y luego en el periodismo, Cuauhtémoc falleció hace pocos años. Lisa Johnson estudió biología y a esa profesión se dedica, ella rompió muy temprano con el grupo, disgustada por malas experiencias. También temprano se alejó Estela Ramírez, quien ahora es economista investigadora y docente en la UNAM. José Peguero estudió cine, a lo que se ha dedicado en los últimos años, y su esposa Guadalupe Ochoa se dedicó a la antropología, creo que ahora ambos hacen cine. Gelles Lebrija se fue a vivir a Tijuana, hace unos diez años trabajaba de mesera en un restaurante argentino de esa localidad” (Ibídem).

<sup>286</sup> La “contracultura” es un término acuñado por el historiador norteamericano Theodore Roszak en su libro *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil* (*The making of a counter culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* ([1969] 2005)) para referirse a la actividad rebelde de la juventud de los años sesenta, cuya definición puede entenderse como el seguimiento de aquellas tendencias y formas sociales que están en contra de los valores o de las normas establecidas de la cultura predominante dentro de una sociedad.

<sup>287</sup> OSSANDÓN, F., “Las primeras escaramuzas literarias de Bolaño”, op. cit., pág. 6.

<sup>288</sup> BOULLOSA, C., “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, en MANZONI, C. (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, op. cit., pág. 112.

en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas, Mario Santiago y yo”<sup>289</sup>. Por eso Roberto Bolaño y Mario Santiago decidieron que el grupo como tal se había acabado antes de irse respectivamente a Europa y a Asia en la estación de trenes de Port-Vendres, en el Rosellón cerca de la estación de Perpignan, en 1977.

Las decisiones determinantes sobre el inicio, el desarrollo y el final del grupo permanecieron en poder de Bolaño y Santiago a pesar de las fuertes divergencias y enfrentamientos con otros poetas infrarrealistas. Y en cuanto a la denominación del grupo, Bolaño se apropia del término “infra” (realista) que asume del relato de ciencia ficción del ruso Georgij I. Gurevich: “La infra del Dragón”. Ese texto que incluye imágenes que aluden a cuerpos sin luz “las infras”, guarda estrecha relación con su manifiesto infrarrealista<sup>290</sup> en donde se pregunta al comienzo del mismo: ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? y continúa la reflexión: “-Escritores soviéticos de ciencia ficción arañándose el rostro a medianoche./ -Los infrasoles [...]”<sup>291</sup>.

La conexión de la propuesta poética de Bolaño con el cuento ruso, publicado originalmente en 1959, que relata el episodio del encuentro de una tripulación de cosmonautas con los llamados “soles negros” en la constelación del Dragón<sup>292</sup>, se puede observar a partir de la transcripción textual de un fragmento del cuento en el manifiesto bolañiano y de la denominación de los poetas infrarrealistas como “infrasoles”.

El nombre de los poetas (o según Gurevich “cosmonautas”) y su entorno *planetario-literario* les cabe por pertenecer a ese espacio que es para Bolaño: “Un

---

<sup>289</sup> Ibídem, pág. 112.

<sup>290</sup> En el relato “La infra del dragón” el personaje-narrador Radij Grigorjevich, un joven ingeniero edilicio, menciona que “Este es mi razonamiento. Hasta los confines del sistema solar hay cuatro horas-luz; hasta la estrella más cercana, cuatro años-luz. Un desmedido océano de vacío. Pero, ¿estamos realmente seguros de que sólo haya un vacío? Únicamente sabemos que en este espacio no hay estrellas luminosas; de existir, serían visibles. ¿Y si existiesen cuerpos no luminosos u oscuros? ¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la Tierra, que estén indicadas sólo las estrellas-ciudades y omitidas las estrellas-pueblos?” (GUREVICH, G. I., “La infra del dragón”, en BERGIER, J. (Comp.), *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*, Barcelona, Bruguera, [1965] 1974). Este párrafo completo fue transcrito desde “Hasta los confines del sistema solar” hasta el final del mismo como primer párrafo en el manifiesto de Roberto Bolaño.

<sup>291</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit.

<sup>292</sup> La infra del Dragón no era un cuerpo único sino doble: existían dos soles negros A y B. A era más pequeño y B un poco más grande. Allí, la energía es producida por rayos infrarrojos y la atmósfera de la infra está saturada de electricidad porque hay parásitos que producen calor interno.

desmedido océano de vacío”<sup>293</sup> en donde no existen estrellas luminosas o si están no son visibles. Esta relación entre el relato y el manifiesto nos acerca a la idea de que estos poetas *infras* se hallan como cuerpos sin luz en su espacio que es el universo literario mexicano.

Quizás por esa ausencia o indiferencia (de los otros poetas hacia *los infras*) en el espacio literario y también por su ideología poética, es que los infrarrealistas se oponían a los grandes maestros de la poesía mexicana y se consideraban materia oscura: “soles negros”. Y ellos se creían que eran capaces de llevar a cabo los cambios necesarios para diluir el clima enrarecido de la vida cultural que se vivía por aquel entonces con una sociedad alterada por la presencia de exiliados de distintos países sudamericanos por las dictaduras militares, algunos en tránsito hacia Europa y otros con la intención de quedarse en la capital mexicana. Como bien señala el propio Bolaño quien “[...] decía que era[n] como soles negros, de esos que no se ven pero que atraen la luz, materia condensada a tal grado que hace caer a la energía por su peso, y auguraba que nosotros haríamos la literatura clásica de nuestro tiempo”<sup>294</sup>.

Si bien la mayoría de los poetas sufrieron la falta de visibilidad en la escena cultural de la época, hubo algunos que terminaron ocupando con posterioridad cargos académicos, como por ejemplo Rubén Medina (el personaje Rafael Barrios) quien es profesor en una universidad estadounidense. Y José Peguero, un realizador de documentales que fue retratado como Jacinto Requena en la novela de Bolaño, manifestó su incomodidad con respecto a las recreaciones ficcionales<sup>295</sup> de Bolaño cuando aseguró que “Se supone, claro, aunque pone a mi suegro como traficante cuando él es maestro de la UNAM, fíjate tú”<sup>296</sup>.

---

<sup>293</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit.

<sup>294</sup> MÉNDEZ ESTRADA, R., “Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”, op. cit.

<sup>295</sup> La viuda de Mario Santiago, Rebeca López García -con quien el poeta tuvo dos hijos Mowgli y Nadja- dijo con respecto a la inclinación de Bolaño por incluir a sus amigos y conocidos como personajes en sus libros: “Todo el mundo era para él ‘carnada’ para su sensibilidad literaria. Todos corríamos el peligro de aparecer luego en alguna obra suya (algunos sí aparecieron). Todos éramos actores en su escenario” (OSSANDÓN, F., “Las primeras escaramuzas literarias de Bolaño”, op. cit., pág. 7).

<sup>296</sup> GARCÍA G., M., “Ruta infrarrealista / Claves de un escritor-leyenda. Mario Santiago: El poeta salvaje”, *El Mercurio*, Chile, 28 de diciembre de 2008.



El personaje Jacinto Requena (José Peguero) tiene como suegro a un traficante (narcotraficante) que le presta un departamento que se usaba de “picadero o algo así”<sup>297</sup> -un lugar que se frecuenta para conseguir droga-. Además de esa situación con el personaje bolañiano, Peguero se sintió molesto y le recriminó al autor por haber tratado de una manera superficial lo referente al Infrarrealismo abordando solamente lo anecdótico y desistiendo de la tarea de documentar el movimiento.

Fue la esposa de Peguero, Guadalupe Ochoa (también llevada a la ficción como Xóchitl García), quien afirma que quizás el Infrarrealismo no era propiamente lo que se conoce como un grupo poético sino más bien era “un grupo de solitarios” o “un conjunto de individualidades”<sup>298</sup>. Sus líderes naturales eran por supuesto según la opinión de la mayoría de los *infras*: Roberto Bolaño y Mario Santiago, aunque Bolaño parecía ser el representante más entusiasta del grupo.

Ese entusiasmo, que por momentos era agresivo y que se traducía en intolerancia,<sup>299</sup> caracterizaba no sólo a Bolaño sino a otros miembros, cuya primera identificación se le atribuye a Mario Santiago<sup>300</sup> quien se gana esa fama por aquel

---

<sup>297</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, Barcelona, op. cit., pág. 181.

<sup>298</sup> OSSANDÓN, F., “Las primeras escaramuzas literarias de Bolaño”, op. cit., pág. 6.

<sup>299</sup> La atención sobre el carácter de Bolaño es motivo de observación para muchos de los infrarrealistas y aparece como el sustento principal de los desacuerdos que prosperan en el grupo: “Sergio Loya fue de los primeros que renunció a formar parte del infrarrealismo al tener una discusión con Roberto Bolaño un día que éste lo invitó a que se uniera al grupo [...] Sergio le preguntó a Bolaño que qué se proponía el infrarrealismo, y él respondió: ‘Partirle la madre a Octavio Paz’. Sergio, indignado, le respondió que él no se uniría a ningún grupo que se propusiera partirle la madre a ninguna persona. Ese fue el final de una de tantas separaciones o renunciaciones que se fueron dando. [...] Al paso del tiempo, declarando alguna disputa o molestia con Bolaño, se declararon fuera del grupo Lisa Johnson, Lorena de la Rocha, Vera Larrosa, Víctor Monjarás-Ruiz y Juan Esteban Harrington. Dos interesantes poetas gays, Darío Galicia y Uriel Martínez fluctuaban entre estar y no estar dentro del grupo” (YÉPEZ, H., “El cuerpo descuartizado del infrarrealismo...”, op. cit.).

<sup>300</sup> El poeta Mario Santiago (1953-1998) había tomado la decisión de cambiar su nombre antes de formar parte del movimiento infrarrealista. El verdadero nombre de Mario Santiago Papasquiaro es José Alfredo Zendejas Pineda. El segundo apellido que se agregó el poeta Mario Santiago: Papasquiaro, fue en honor al pueblo natal (al municipio del estado de Durango: Santiago Papasquiaro) del escritor mexicano José Revueltas. En la novela *Los detectives salvajes* de Bolaño, el *alter ego* de Mario Santiago: Ulises Lima cambia también su nombre. El nombre de este personaje es Alfredo Martínez -según los dichos de otro personaje: María Font- compartiendo el segundo nombre real de Santiago.

recordado enfrentamiento con Octavio Paz cuando el poeta interrumpe la lectura de Paz para decirle que “lo que había escrito era una mierda”<sup>301</sup>.

Las agresiones continuaron hacia Paz incluso después de que Bolaño diera por terminado el grupo infrarrealista, fueron en la segunda etapa<sup>302</sup> del Infrarrealismo -1979 y continúa hasta la actualidad- que fue reiniciada por Mario Santiago cuando regresa a México luego de su viaje por Israel y por Europa.

En el marco de la organización del “Encuentro de generaciones” (en enero de 1980) se produjo otro episodio violento que se le atribuye a Mario Santiago<sup>303</sup>, tal episodio ocurrió en una de las librerías de la Universidad Nacional Autónoma de México cuando Octavio Paz se disponía a leer sus poemas junto al poeta David Huerta, hijo del reconocido poeta mexicano Efraín Huerta. En ese episodio hubo disturbios ocasionados por las interrupciones constantes de los poetas infrarrealistas.

Los poetas que convivieron por aquellos tiempos con Santiago sostenían que en realidad el responsable de dicha interrupción había sido otro poeta: Jesús Luis Benítez<sup>304</sup> que estaba alcoholizado y que fue finalmente expulsado del recital

---

<sup>301</sup> GARCÍA G., M., “Ruta infrarrealista / Claves de un escritor-leyenda..., op. cit.

<sup>302</sup> Esta etapa que no fue reconocida por algunos poetas *infras*, estuvo liderada por Mario Santiago hasta su muerte el 10 de enero de 1998, y luego queda la conducción del grupo en manos de otros miembros originales.

<sup>303</sup> Mario Raúl Guzmán, un amigo de Santiago y responsable de la selección de poemas (junto a la esposa del poeta, Rebeca López) y del prólogo en la antología poética *Jeta de santo* (2008), desmiente la historia del enfrentamiento de Mario Santiago con Octavio Paz, pero asegura que: “Para un artista es necesario tener reconocimiento. Él sí era intolerante, muy intolerante, eso es verdad. No omito que hacia el final de su vida se puso cada vez más agresivo, tal vez porque el reconocimiento social era muy necesario. Pero qué importa eso. Lo que nos importa ahora es su poesía” (GARCÍA G., M., “Ruta infrarrealista / Claves de un escritor-leyenda..., op. cit.).

<sup>304</sup> El poeta José Vicente Anaya explica lo sucedido con el incidente en el que se involucra a Mario Santiago por su desagradable participación en la lectura de poemas de Octavio Paz en la UNAM: “Tiempo después Mario Santiago me contó su versión, dijo que llegaron a dicha lectura él, Jesús Luis Benítez ‘El Buquer’ y Pedro Damián sí, algo borrachos, pero ‘El Buquer’ en ese tiempo ya era un teporocho (clochard) que todos los días andaba ‘hasta atrás’ pues tomaba alcohol de caña y ‘chemo’, olía cemento. Otra característica es que él se había convertido en un poeta oral; continuamente deliraba en voz alta [...] En opinión de Mario, ‘El Buquer’ no se propuso ‘sabotear’ ni molestar a Octavio Paz. Cuando él empezó a leer y dijo la palabra ‘luz’, Jesús Luis comenzó a gritar: ‘¡Viva la luz! ¡Mucha luz! ¡Danza la luz! ¡Queremos luz!’”. Entonces Paz detuvo su lectura y enojado dijo: ‘¡A ese saboteador sáquenlo de aquí! El alcohol y la poesía no se llevan’. Bueno, y el público obedeció aquellas órdenes y sacaron del lugar a esos tres jóvenes identificados como infrarrealistas [...] Pero en ese entonces el infrarrealismo ya no existía, los *infras* ya se habían dispersado, ya no funcionaban

literario. Sin embargo, el infrarrealista Bruno Montané Krebs menciona lo que ocurría en los recitales de poesía con Mario Santiago:

También lo recuerdo como el primero que saltaba dando gritos en los recitales de los delfines de Octavio Paz para interrumpirles blasfemando irónica y cariñosamente -puedo dar fe de ello-, como si hubiera querido remedar el equívoco que aquellos poetas (todos mayores que los infrarrealistas de entonces) habían cometido con la poesía.<sup>305</sup>

Los incidentes que provocaban los poetas fueron reconocidos rápidamente en la escena literaria, porque ocurrían sobre todo en las reuniones de literatura, en congresos y en recitales de poesía en los cuales participaba el poeta y ensayista Octavio Paz. Esos encuentros constituían los focos de mayor concentración para el grupo de poetas y eran donde se producían la mayor cantidad de inconvenientes.

Estas formas de manifestar de los poetas *infras* eran definidas por ellos como normales. Sus despliegues bien identificables en el horizonte cultural mexicano, no alteran ni modifican lo que Bolaño cree y manifiesta en su poema “Como en una vieja balada anarquista” con respecto a “Los verdaderos poetas tiernísimos /metiéndose siempre en los cataclismos más atroces, /más maravillosos /sin importarles /quemar su inspiración /sino donándola /sino regalándola /como quien tira piedras y flores”<sup>306</sup>.

Pero estos poetas reconocidos como temibles y cuestionados por su mala fama pretendían evidenciar por cualquier método a modo de denuncia lo que sucedía con el arte y su mercantilización. La primacía adquirida por los poetas mediante su accionar liberador que tendía a deshacer todas las ataduras impuestas por el desarrollo institucional de la cultura, conlleva un propósito que se hace relevante en la medida en que se indaga en los diferentes manifiestos infrarrealistas. Un análisis comparativo entre ellos podría resolver sus contradicciones primarias y

---

como el grupo original, lo que se mantenía era una especie de inercia que unos pocos seguían alrededor de Mario Santiago” (YÉPEZ, H., “El cuerpo descuartizado del infrarrealismo..., op. cit.).

<sup>305</sup> MONTANÉ KREBS, B., “Sin timón y en el delirio. Mario Santiago / Ulises Lima”, *Revista de Cultura lateral*, n° 119, Barcelona, noviembre de 2004.

<sup>306</sup> BOLAÑO, R. (Comp.), *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, México D.F., Extemporáneos, 1979.

sus visiones más íntimas para descubrir que lo que es factible para los *infras* es seguir al pie de la letra el cumplimiento de aquello que anuncia el poeta Mario Santiago en su manifiesto infrarrealista para el funcionamiento del grupo en general: “[habría que] CONVERTIR LAS SALAS DE CONFERENCIAS EN STANS DE TIRO [/] (FERIA DENTRO DE LA FERIA / ¿DIRÍA DEBRAY?”<sup>307</sup>.

Por su parte, otro infrarrealista, José Vicente Anaya define en su manifiesto que:

-El infrarrealismo canta y gruñe, tiene miedo y es valiente, ama y odia, atina y desatina, gana y pierde, se compone y se descompone, se aflige y se serena, ríe y llora, aprueba y desaprueba, pero siempre se conmueve con sus contradicciones, para bien o para mal. [...]

-El infrarrealismo es epicúreo, sodomita, hereclitiano, hedonista, narcisista, kantiano, hegeliano, marxista, anarquista, metafísico, patafísico, utópico, existencialista: simultáneamente todo esto y nada a la vez; pero rechaza la reproducción de sectas *de il corpore* fascista. [...]

-El grupo de los poetas infrarrealistas no tiene estatutos ni reglas de conducta, puesto que formamos un grupo nogrupo. [...]

EL INFRARREALISMO EXISTE Y NO EXISTE.<sup>308</sup>

En la aceleración del arte mismo, marcado por ese clima de época, de fuertes cuestionamientos a la doxa, los poetas infrarrealista despreciaban a quienes hacían de la apariencia de sabiduría un medio de lucro personal o de ascendencia social. Ellos pretendían alinearse en contra del falso conocimiento y/o del conocimiento soberbio de los escritores consagrados. Y el único camino que encontraron para sostener esa nueva postura poética de instalación en la sociedad, fue haciendo perceptible sus perfiles con la expansión de sus figuras públicas de poetas, desde un tono rebelde (y, a veces, violento), subversivo y muy visceral, que les permitiese gestionar desde su intimidad como poetas sus tendencias literarias y sus valores colectivos de poesía.

---

<sup>307</sup> PAPASQUIARO, M. S., *Manifiesto Infrarrealista*, 1975 [en línea]. Dirección URL: <http://www.bcehricardogaribay.com/.../manifiesto-infrarrealista-mario-santiago...html>.

<sup>308</sup> *Ibidem*. (La cursiva y la mayúscula son del autor)

### 6.1.1. “Subversión” vital y poética de los *infras*

El Infrarrealismo fue instalado como una subversión vital que iba en contra del oficialismo cultural y fue considerado una ética en verso. Este movimiento era recordado por el poeta Juan Esteban Harrington como aquello que excedía ampliamente su poética, dado que: “El bellissimo manifiesto *Infra* de Bolaño, la inmensa literatura y fidelidad de Mario Santiago, los desesperados llamados al rigor de Cuauhtémoc [Méndez Estrada] y hoy los aullidos permanentes de Damián [Pedro Damián Bautista] son innegables reales caminos a los que unos se puede lanzar, dejarlo todo y vivir”<sup>309</sup>.

Este grupo que pretendía “dejarlo todo” representaba en sí mismo un movimiento de rechazo a todo lo legitimado culturalmente, cuya principal figura elegida como rival por los infrarrealistas (recreados como real visceralistas en *Los detectives salvajes*) era la de Octavio Paz. El odio a Paz residía en el hecho de que este escritor que luego recibe el Premio Nobel de Literatura en 1990, constituye el referente de la literatura oficial.<sup>310</sup>

La influencia de Octavio Paz en los jóvenes poetas es indiscutible. Su figura se erige como la del gran mentor de la poesía mexicana. Si bien existen y existieron muchos poetas que fueron considerados seguidores de Paz como los llamados “poetas estatales” quienes fueron acusados de cobrar un sueldo del Partido Revolucionario Institucional -el PRI- con el fin de acallar las denuncias por el manejo

---

<sup>309</sup> HARRINGTON, J. E., “Sobre el Infrarrealismo”, *El Interpretador*, nº 31, julio de 2007 [en línea]. Dirección URL: [http://www.elinterpretador.com.ar/ensayos\\_articulos\\_entrevistas-numero31.html](http://www.elinterpretador.com.ar/ensayos_articulos_entrevistas-numero31.html).

<sup>310</sup> La definición de “literatura oficial” con la que acuerdo es la de Juan José Saer: “Si aceptamos la definición de literatura oficial como toda aquella literatura que es excedida y englobada por el sistema de pensamiento al que adscribe, sistema de pensamiento que, por otra parte, preexiste a la praxis de la escritura, comprenderemos de inmediato que literatura oficial no es solamente la que adhiere a la ideología de un Estado, sino también a la de cualquier sistema de pensamiento que se pretenda totalizador, en la medida en que la literatura se convierte a través de esa dependencia, en el instrumento de una legitimación que corrompe y desvirtúa su modo peculiar de producción. [...] Puesto que la literatura oficial se define por su sometimiento a un sistema preexistente que la engloba y la supera podemos tal vez, describir la verdadera literatura, que manifiesta o modifica los aspectos más oscuros y complejos de la condición humana, como el contrario simétrico de la literatura oficial: toda gran literatura supera y engloba los sistemas, derriba sus pretensiones de absoluto reubicándolas en la relatividad histórica e instaura una visión del mundo propia de la que esa relatividad histórica no es más que uno de los elementos” (SAER, J. J., *El concepto de ficción*, op. cit., pág. 102).

que hacían “las mafias” que se beneficiaban con el sistema de consagración cultural y difusión institucional.<sup>311</sup>

En esos tiempos el campo cultural se hallaba anquilosado y burocratizado por más de cuarenta años de gobierno del PRI sobre México. Los poetas estatales que cobraban todos los meses un salario del PRI, eran nombrados como “los exquisitos”<sup>312</sup> por los infrarrealistas y por los real visceralistas en la ficción -en la novela *Los detectives salvajes* de Bolaño<sup>313</sup>-.

Uno de los “exquisitos” era el coordinador del taller de poesía en la Universidad Nacional Autónoma de México<sup>314</sup> Juan Bañuelos, retratado como Julio César Álamo en *Los detectives salvajes*, que fue tildado de “poeta estatal” por los infrarrealistas y que perteneció al grupo poético “La Espiga Amotinada” (conocido con ese nombre por su primer libro publicado), un grupo de jóvenes reunidos alrededor del poeta catalán Agustín Bartra, exiliado en México.

Los jóvenes que asistían al taller de Bañuelos entre finales de 1973 y principios de 1974 se constituirían posteriormente como infrarrealistas, entre ellos se encontraban: Mario Santiago, Ramón Méndez Estrada, Cuauhtémoc Méndez, Héctor Apolinar y otros. Esta agrupación fue la forma que los poetas encontraron para canalizar toda la pasión poética, movilizada por un ansia incontenible por aprender poesía, y no satisfecha con/en el taller literario cuyo conductor no accedía a que estudiaran a los clásicos de la poesía universal o a que asistieran algunos de los escritores que conocía personalmente.

De ahí que Méndez Estrada afirmó sin titubeos: “No es broma, Juan, no te queremos. No sirves tú para estas cosas”<sup>315</sup>. Sin intención de esquivar el problema fue entonces que los poetas redactaron un petitorio de renuncia para Bañuelos, y se

---

<sup>311</sup> IDEZ, A. y BAIGORRIA, O., “La pandilla salvaje”, *RADAR*, *Página 12*, 12 de agosto de 2008.

<sup>312</sup> *Ibíd.*

<sup>313</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 352.

<sup>314</sup> El poeta chileno Jaime Quezada que asistió al Taller de Poesía de la UNAM, mencionó que aquellas reuniones terminaban en el Café La Habana o en el Salón Palacio, o en alguna cantina de la calle Bucarelli (QUEZADA, J., *Bolaño antes de Bolaño...*, op. cit., pág. 42). Roberto Bolaño recrea ficcionalmente en sus novelas los talleres de poesía (en *Los detectives salvajes*, *Estrella distante* y *La literatura nazi en América*) y las reuniones de los poetas en bares y en el Café La Habana (llamado “Café Quito” en *Los detectives salvajes* y en *Amuleto*). Además Bolaño que era aficionado a incorporar amigos y conocidos en sus universos narrativos le comentó a Quezada -por medio de una carta- que aparecía como personaje en su novela *Estrella distante* (*Ibíd.*, pág. 119).

<sup>315</sup> MÉNDEZ ESTRADA, R., “Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”, op. cit.

lo llevaron a la directora de Difusión Cultural. Ésta reaccionó ante el conflicto proponiendo que compartieran el espacio del taller. Las dos clases por semana serían: una dictada por Bañuelos y la otra por otro coordinador que debían conseguir los asistentes que estaban inconformes. Y algo más: la directora prometió el apoyo económico para la edición de una revista.<sup>316</sup>

Estos revoltosos poetas fueron echados de la institución luego de transcurridos casi dos meses de aquel episodio con el coordinador Bañuelos, y el local donde funcionaba el taller fue cerrado. Y a pesar del escarmiento, los actos violentos y la negativa a sistematizarse bajo las instituciones oficiales son algunas de las cuestiones que siguieron como atribuciones particulares de pertenencia al grupo de poetas. Los jóvenes no desistieron de su voluntad y continuaron presentándose en cantinas, en cervecerías y en espacios públicos, como estaciones de Metro o simplemente en las esquinas, para exponer de viva voz sus ideas sobre la poesía y sus obras.

Pese a todo pronóstico por retratar lo mejor o lo más significativo del grupo, las apropiaciones que Bolaño quiso compartir en sus textos y que podría afirmar que atesoran ese juego entre realidad y ficción, proponen la inclusión de aquellos sentimientos ocultos que tenían la mayoría de los infrarrealistas con respecto a los grandes maestros de poesía. Ello es observable en un segmento narrativo de *Los detectives salvajes*, en donde se dispone que el personaje Octavio Paz relate cómo Ulises Lima y los real visceralistas habían planeado su secuestro.

En la escena, Octavio Paz iba caminando por el Parque Hundido y se cruza con un muchacho que cree reconocer. Éste era Ulises Lima quien se presenta como el penúltimo poeta real visceralista que queda en México, y entonces Paz va a mostrar interés por saber si así se llamaba el grupo poético de Cesárea Tinajero. Luego el personaje de Paz le comenta a su secretaria Clara Cabeza que: “[...] hace

---

<sup>316</sup> El poeta infrarrealista Ramón Méndez Estrada comentó que la directora de difusión cultural de la UNAM se comprometió a apoyar la publicación de una revista, pero que finalmente no recibieron el dinero prometido por la funcionaria de la universidad para financiar el proyecto. No obstante, en ese período de tiempo mientras esperaban el dinero de la universidad, lograron la edición de la revista *Zarazo 0* (1974) con poemas de los *beatniks* estadounidenses, de los miembros del movimiento peruano “Hora Zero” y de algunos de los asistentes (los inconformes) del taller literario de Juan Bañuelos (MÉNDEZ ESTRADA, R., “Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista”, op. cit.; MÉNDEZ ESTRADA, R., “Rebeldes con causa, los poetas del Movimiento Infrarrealista”, septiembre de 2004b [en línea]. Dirección URL: <http://www.ramonmendez.infrarrealismo.com/Periodismo/Articulos/Rebeldes.html>).

muchos años, Clarita, un grupo de energúmenos de la extrema izquierda planearon secuestrarme”<sup>317</sup>, y que ese muchacho era uno de los terroristas. La secretaria le pregunta a Paz:

¿Y a santo de qué lo querían secuestrar, don Octavio?, dije yo. Eso es un misterio, dijo él, tal vez estaban dolidos porque no les hacía caso. Es posible, dije yo, la gente acumula mucho rencor gratuito. Pero tal vez la cosa no iba por ahí, tal vez sólo se trataba de una broma. Vaya bromita, dije yo. Lo cierto es que nunca intentaron el secuestro, dijo él, pero lo anunciaron a bombo y platillo, y así llegó a mis oídos. ¿Y cuando usted lo supo, qué hizo?, dije yo. Nada, Clarita, me reí un poco y luego los olvidé para siempre, dijo él.<sup>318</sup>

En el desarrollo de la historia -en la novela- Octavio Paz se construye como el antihéroe para los real visceralistas y en especial para Arturo Belano y Ulises Lima. Según Julio César Álamó, el profesor-coordinador del taller literario: los real visceralistas que eran “los surrealistas de pacotilla”<sup>319</sup> se enfrentaban a Octavio Paz: “nuestro gran enemigo”<sup>320</sup> del realismo visceral. Estos jóvenes tenían altos ideales que involucraban la utopía de cambiar (todos juntos) la poesía latinoamericana, esa poesía que se levantaba entre los imperios de Octavio Paz y Pablo Neruda y que al estar custodiada por estas dos figuras hacía insostenible el surgimiento de una *nueva* poesía mexicana.

### 6.1.2. El destino final de los poetas

El destino ficcional de los real visceralistas que fue impuesto por Bolaño, está vinculado con el avance o el desarrollo de una poesía que se podría considerar “nueva”. Si bien una amplia mayoría de sus actores (personajes) quedaron en el

---

<sup>317</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 507.

<sup>318</sup> *Ibidem*, pág. 507.

<sup>319</sup> *Ibidem*, pág. 15.

<sup>320</sup> *Ibidem*, pág. 14.



olvido o en el anonimato tras sus muertes, se logró poner en discusión el estado de la cuestión de la poesía.

El único estudioso mexicano que se interesa por el tema de los real visceralistas en *Los detectives salvajes*, es el personaje Ernesto García Grajales quien da cuenta de lo que sucedió con los poetas Ernesto San Epifanio, Piel Divina, Pancho Rodríguez y Emma Méndez (se suicidó) que murieron, mientras que Rafael Barrios desapareció en Estados Unidos. Ulises Lima sigue viviendo en el Distrito Federal, en donde García Grajales lo visita y le da un poco de miedo ya que insiste en tratarlo de usted señor profesor siendo que es más joven que Lima, y de Arturo Belano no se sabe nada.

Otros tuvieron una mejor suerte como Angélica Font (que podría tratarse de Vera Larrosa, hermana de Mara Larrosa -el personaje María Font en *Los detectives salvajes*- cuyo padre es Manolo Larrosa -el personaje Joaquín Font de *Los detectives salvajes*-) que publicó su segundo libro de poesía, Jacinto Requena que hace crítica de cine, Xóchitl García que trabaja en revistas y suplementos dominicales de la prensa capitalina, Felipe Müller que publica algún poema de vez en cuando gracias a sus amigos, María Font -Mara Larrosa- que escribe pero no publica, o como Moctezuma Rodríguez que está involucrado en política. A fin de cuentas, García Grajales afirma que: “Ya casi nadie los recuerda. Muchos han muerto. De otros no se sabe nada, desaparecieron”<sup>321</sup>.

El especialista del real visceralismo dice que no conoció a Arturo Belano, ni a Felipe Müller, ni a Pancho Rodríguez, ni a Piel Divina, ni a Rafael Barrios, y cuando escucha el nombre de “¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo”<sup>322</sup>. Este personaje que es la máxima autoridad por tener los documentos inencontrables del grupo de poetas como sus revistas y sus panfletos, no conoce a varios de sus integrantes. Pero sí recuerda a un tal Bustamante de nacionalidad chilena, un joven de diecisiete años que publicó un poema en una revista fotocopiada -que era un único número con una tirada de veinte ejemplares- y que perteneció al grupo de los real visceralistas del Distrito Federal pero no a “los real visceralistas del norte”<sup>323</sup>.

---

<sup>321</sup> Ibídem, pág. 550.

<sup>322</sup> Ibídem, pág. 551.

<sup>323</sup> Ibídem, pág. 551.

Ese dato que comprueba fehacientemente la participación y/o la amistad de Bustamante<sup>324</sup> en/con el grupo de Belano y Lima, agrega una información importante referida a la existencia de otros real visceralistas, los del norte. Estos últimos establecen por su pertenencia geográfica una distinción entre el grupo actual de los real visceralistas (de Belano y Lima) y el que existió por los años veinte -los real visceralistas del norte-.

Este paralelismo excede su propio universo narrativo dentro de la novela ya que rememora una apuesta compartida con el movimiento infrarrealista que interesa al juego permanente del autor -entre la ficción y la no ficción-, y con arreglo a la cual se centra nuestra atención en el otro Infrarrealismo iniciado por el chileno Roberto Matta en los años veinte (lo que demuestra la existencia de dos grupos poéticos infrarrealistas/real visceralistas dentro y fuera de la novela). Porque, en efecto, lo que está siempre presente en los textos de Bolaño, y sobre todo en sus novelas, es la puesta al día de la historia poético-literaria, chilena, mexicana, en fin, latinoamericana. Y con ese *plus* extraficcional es que Bolaño viene a resignificar la trayectoria temática de sus personajes escritores y de la poesía que cuidadosamente retrata cuando logra delinear las trazas principales de un boceto literario original en/con su obra.

Y continuando el juego bolañiano de/en su ficción, el autor le otorga a los real visceralistas un destino final que se asemeja a la suerte que corren los estridentistas. Germán List Arzubide analiza lo que sucedió con el movimiento estridentista:

Después nos dispersamos, Maples ya no se ocupa del movimiento, absolutamente, y lo que es más grave, llega a Europa, publica una antología sobre poesía mexicana y ni en el prólogo, ni en el resto del libro hay una sola palabra sobre el movimiento estridentista, y lo que es más, no incluye en la

---

<sup>324</sup> La presencia de este personaje se menciona en un pasaje de la novela “[...] y Belano se sentó junto a Xóchitl en el camión y se la pasaron hablando durante todo lo que duró el trayecto, y yo [Jacinto Requena] me di cuenta, yo que iba unos cuantos asientos más atrás, tembloroso, junto a Ulises Lima y al chavo Bustamante [...]” (Ibíd., pág. 184).

poesía que él presenta ahí a ninguno de los poetas estridentistas. El sí los dio por liquidados.<sup>325</sup>

Como puede verse y aún más, List Arzubide se siente preocupado por el futuro del estridentismo y de sus poetas, por lo que da detalles sobre lo que pasó con ellos: Salvador Gallardo se fue a la provincia (“[...] va a dar a la provincia y la provincia se lo come”<sup>326</sup>) y luego de ganar dos o tres premios “[...] se pierde en esas cuestiones. Ya de hecho dejó de ser poeta estridentista”<sup>327</sup>, Miguel Aguillón Guzmán se hizo un tanto burócrata, Ramón Alva de la Canal “se fue desprendiendo, desprendiendo”<sup>328</sup> del movimiento (“[...] y Ramón ya no es aquél que nosotros teníamos”<sup>329</sup>), y Leopoldo Méndez fundó el Taller de Gráfica Popular.

Asimismo, como cada uno de los poetas estridentistas que toma un rumbo diferente, Bolaño pretende dar cuenta de cómo se resuelve la vida de los integrantes del movimiento real visceralista en *Los detectives salvajes*. En la novela hay incluso otra coincidencia -más allá de los diferentes caminos que emprenden cada uno de los poetas- que está dada por el aparente desinterés de la fundadora del real visceralismo, Cesárea Tinajero, que se dedica a iniciar otras actividades laborales (el personaje se transforma en una feriante que tiene un puesto de venta de hierbas medicinales) en una actitud similar a la del fundador del Estridentismo, Manuel Maples Arce, quien le quita importancia al movimiento para dar curso solamente a sus ocupaciones personales de trabajo.

Pero es seguramente la percepción afinada de ambos fundadores (Tinajero-Maples Arce) sobre sus respectivos movimientos poéticos lo que hace que valgan más o menos las opiniones de los otros integrantes y/o personajes. Un ejemplo de esto son las opiniones de los personajes -secundarios- en la novela de Bolaño que vienen a completar lo que no dice la fundadora Cesárea Tinajero y que se convierten en un referente insoslayable para la reflexión en torno de lo que significa el real visceralismo. Así el personaje don Crispín Zamora, propietario de la librería “La

---

<sup>325</sup> BOLAÑO, R., “Tres estridentistas en 1976”, op. cit., pág. 56.

<sup>326</sup> MORA CONTRERAS, F. J., *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, pág. 136.

<sup>327</sup> *Ibidem*, pág. 136.

<sup>328</sup> *Ibidem*, pág. 136.

<sup>329</sup> *Ibidem*, pág. 136.

batalla de Ebro”, le dijo a García Madero: “Después de hacer algunas observaciones del tipo ‘el realismo nunca es visceral’, ‘lo visceral pertenece al mundo onírico’, etcétera, que más bien me desconciertan, postula que los muchachos pobres no nos queda otro remedio que la vanguardia literaria”,<sup>330</sup> sin reconocer quiénes son los muchachos pobres pero con una clara alusión a los poetas vagabundos que pueblan los alrededores de las librerías de libros usados.

El viejo Crispín que tiene una experiencia acendrada por el propio drama de su existencia, se asoma con lucidez a esa acumulación de estereotipos que tiene tanto la vida como la literatura para decir finalmente que: “El problema con la literatura, como con la vida, dice don Crispín, es que al final uno siempre termina volviéndose un cabrón”<sup>331</sup>.

La sentencia del personaje acerca de la literatura parece estar colmada de resentimiento, desconsuelo y de años de dolor, por lo que se puede suponer casi con seguridad que esta forma de hacer explícita las formulaciones vinculadas a lo literario es un rasgo específico que se mantiene como una constante en los dichos de (casi todos) los personajes del mundo novelístico de Bolaño.

Por otra parte, los integrantes del grupo real visceralista tenían objetivos precisos con respecto a la literatura y algunos de ellos poseían incluso motivaciones políticas<sup>332</sup> definidas, aunque pocos años después varios renunciarían al realismo visceral como el chileno Felipe Müller y su compañera por tener que conseguir un trabajo para sobrevivir económicamente -según se menciona en la novela: en el año 1977-. Sin embargo, sus voluntades y sus vocaciones eran elementos impostergables en el carácter de la mayoría de los poetas.

Otro visceralista adaptado al sistema laboral pero no arrepentido de su condición de poeta, es Arturo Belano que se amoldó a un trabajo formal como vigilante nocturno (al igual que lo hiciera su autor Roberto Bolaño) en un camping, en el mismo año en el que Felipe Müller consigue trabajo.

---

<sup>330</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 113.

<sup>331</sup> *Ibíd.*, pág. 113.

<sup>332</sup> Los poetas Ulises Lima y Laura Damián querían fundar un grupo anarquista, Ernesto San Epitafio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana, María y Angélica Font y Laura Jáuregui pertenecían a un movimiento feminista radical “Mexicanas al Grito de Guerra”, y por último Moctezuma Rodríguez era trotskista como Jacinto Requena y Arturo Belano que también fueron trotskistas (*Ibíd.*, pág. 77).

A su vez, los infrarrealistas también llevaron una vida difícil sin poder abocarse completamente a la literatura. Ellos poseían una escasa obra que fue publicada en hojas sueltas y en revistas que algunos integrantes del grupo creaban para satisfacer sus propios intereses literarios. Por eso estos poetas terminaron separándose: algunos se fueron a Europa y de otros no se sabe nada, como ocurriera con algunos real visceralistas en la novela.

Pero, en efecto, la última chance de realización profesional como escritor del personaje principal de *Los detectives salvajes*, Arturo Belano, llegaría en otro texto de Bolaño, el relato “Muerte de Ulises” del libro póstumo *El secreto del mal*, en donde se relata que: “Belano, nuestro querido Arturo Belano, vuelve a la Ciudad de México. Han pasado más de veinte años desde la última vez que estuvo allí”<sup>333</sup>, y si bien sabe que no va a encontrar a Ulises Lima: “Aquí vivió Ulises sus días”<sup>334</sup>, aprovecha para ir al departamento de éste en el Distrito Federal. Belano fue invitado por la Feria del Libro de Guadalajara. El personaje es ahora un autor con cierto prestigio: “Sus libros se leen (aunque no mucho) en España y en Latinoamérica y están todos traducidos a varias lenguas”<sup>335</sup>.

Y al fin se cierra el círculo argumentativo (en un sentido ficcional y quizás no tan ficcional por el parecido con la vida de Bolaño) de los real visceralistas, trasunto de los infrarrealistas, y de Arturo Belano -el *alter ego* de Roberto Bolaño-. El personaje protagonista de *Los detectives salvajes* Arturo Belano muestra la existencia de una obra y las consecuencias de su producción literaria con el respectivo reconocimiento como autor en *El secreto del mal*. Porque Bolaño de esta manera, con el cruce ficcional de las historias que se traban sobre el mismo personaje y en el marco del universo paralelo que construye con sus libros, logra lo que pretendía como escritor-poeta y lo escribe en su manifiesto cuando: “Los infrarrealistas dicen: Vamos a meternos de cabeza en **todas** las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse **dentro** de uno mismo, una visión alucinante del hombre”<sup>336</sup>.

---

<sup>333</sup> BOLAÑO, R., *El secreto del mal*, op. cit., pág. 161.

<sup>334</sup> *Ibíd.*, pág. 165.

<sup>335</sup> *Ibíd.*, pág. 164.

<sup>336</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit. (La negrita es del autor)

Las trabas del personaje Arturo Belano se solucionan al meterse de cabeza dentro de sí mismo (y de su universo ficcional, de otras novelas), de su intimidad como poeta -escritor-, y de su figura de autor que encuentra su correlación en la definición de lo visceral, porque así se produce un movimiento siempre de adentro hacia afuera que logra que las cosas comiencen a funcionar mejor. Meterse en la vocación es lo que parece proponer Bolaño como una cuestión fundamental para subvertir la poesía, pese a cualquier destino impuesto, e instalar la existencia y la insistencia del poeta con la presencia de “un grito rebelde” que desestabilice la inercia de los poetas para comunicar lo vital de la poesía.

Así, en esa tensión poética, entre la poesía y la figura del poeta, se dirime la distancia que separa al autor de su auténtica obra, aquella que se consigue por el esfuerzo de encontrar en ella la afirmación de su identidad como autor. La autenticidad del autor se deposita también en su obra, y depende del significado de la literatura, que creo que comparten varios movimientos poéticos, según se podrá observar a continuación, con el estudio de las sintonías y vinculaciones con otros grupos literarios con los cuales se mantiene la búsqueda de la nueva poesía.

## **6.2. Sintonías y vinculaciones poéticas del Infrarrealismo con otros movimientos**

La ubicuidad del movimiento infrarrealista en las letras mexicanas no pone entre paréntesis los rasgos peculiares de su formación, al contrario, se resalta con esa capacidad múltiple de manifestación -la presencia del movimiento *infra* en todos los actos culturales y en todas las formas de la cultura que involucran al hombre-, una fisonomía propia que los distingue de otros movimientos poéticos presentes en la escena local. Como bien afirma el infrarrealista José Vicente Anaya cuando define que: “El infrarrealismo es la espontánea e inesperada aparición de la clave determinante que asalta y destruye todas las reglas que constriñen y retrasan al ser humano y sus manifestaciones”<sup>337</sup>.

---

<sup>337</sup> ANAYA, J. V., *Manifiesto Infrarrealista* (1975). *Por un arte de vitalidad sin límites*, 1975 [en línea]. Dirección URL: <http://www.josevicente.infrarrealismo.com/MANIFIESTO.html>.

Estos poetas que quieren estar en todos lados y romper con las reglas para “Quem[ar] sus porquerías y emp[ezar] a amar hasta que lleguen a los poemas incalculables”<sup>338</sup>, marcan una diferencia pero también una semejanza con otros poetas. Por ejemplo con los *beatniks*<sup>339</sup> como señala la hija del poeta Efraín Huerta, con quien Bolaño mantuvo una relación de amistad: Raquel Huerta dijo al respecto que “Roberto heredó a estos jóvenes contestatarios con los beatniks, por su irreverencia, su lucha contra la cultura oficial y su búsqueda absoluta de caminos nuevos”<sup>340</sup>.

Y Bolaño no negó la existencia de dinámicas literarias compartidas con los poetas estadounidenses cuando reconoce en Mario Santiago a un Allen Ginsberg y en Ramón Méndez Estrada a un Gregory Corso<sup>341</sup>. En los poemas reunidos en *Beso eterno* (1995) y *Aullido de cisne* (1996), así como los incluidos en el libro póstumo *Jeta de santo* (2008) de Mario Santiago, se observa una escritura poética similar o a la manera de Allen Ginsberg en *Aullido (Howl)* ([1956] 2006).

Pero Bolaño no escatima los paralelismos literarios del Infrarrealismo con otros grupos de poetas ni tampoco las influencias con las vanguardias europeas como el surrealismo o con “la poesía eléctrica” de Michel Bulteau<sup>342</sup>, o el caso más

<sup>338</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit.

<sup>339</sup> “Beatnik” es un estereotipo satírico y despectivo aplicado a los miembros de la “Generación beat”, que finalmente terminó confundándose con una moda que incluía un modo de vestirse, hablar y actuar. El término “Generación Beat” (en inglés: *Beat Generation*) se refiere a un grupo de escritores estadounidenses de la década del cincuenta que compartían una idea de cultura, además de aficiones o fuentes de inspiración similares, y que conformaron un movimiento literario (que se debate entre su propia leyenda y su inexistencia como movimiento) que se transformó en un fenómeno cultural para los jóvenes de la época. Entre los elementos definitorios de este grupo de escritores, se reconocen su rechazo a los valores estadounidenses clásicos, el uso de drogas, una gran libertad sexual, y el estudio de la filosofía oriental. Este movimiento con su nueva forma de ver las cosas dejó su principal influencia y legado en la posterior “contracultura” o movimiento hippie. Las principales obras literarias de algunos de los integrantes del grupo son *En el camino* (1957) de Jack Kerouac, *El almuerzo desnudo* (1959) de William S. Burroughs y *Aullido* (1956) de Allen Ginsberg.

<sup>340</sup> RUIZ, F., “Infrarrealista en ciudad de México. Un recorrido. Bolaño y el país de los soles negros”, *El Mercurio*, Chile, 6 de noviembre de 2005 [en línea]. Dirección URL: <http://www.letras.s5.com.html>.

<sup>341</sup> Irwin Allen Ginsberg (1926-1997) y Gregory Nunzio Corso (1930-2001) fueron poetas estadounidenses que formaron parte del movimiento literario de la *Beat Generation*. El grupo inicial estaba constituido por Jack Kerouac, Neal Cassady, William Burroughs, Herbert Huncke, John Clellon Holmes, Allen Ginsberg, y por Gregory Corso que se incorpora en 1950. Este grupo de amigos se comenzó a reunir desde mediados de los años cuarenta para escribir juntos: poesía y prosa, y se estableció formalmente -como ya habíamos mencionado en la anterior nota al pie- en la década del cincuenta.

<sup>342</sup> Michel Bulteau (1949- ) es un poeta, ensayista, músico y cineasta francés, que participó junto a otros poetas franceses como Matthieu Messagier, Jean-Jacques Faussot, Jacques Ferry, Patrick

notable con el grupo peruano “Hora Zero”. Los ideales -según dirían los poetas *infras*- que sostenían el pensamiento infrarrealista, estaban en sintonía

Así, [con] compañeros de nuestra propia generación [como] han sido los poetas del Movimiento Hora Zero, de Perú, que al principiarse los años setenta sacudieron el momificado ambiente cultural de su país; los poetas *beatniks* que en Estados Unidos también se pronunciaron contra el anquilosamiento de la creación artística; el surrealismo, los poetas malditos y Dadá, que se preocuparon por establecer y asegurar un régimen anárquico de libertad individual para la creación intelectual, sin ninguna autoridad, ninguna constricción ni la más mínima traza de órdenes. Es la tradición que recuperamos también de poetas nacidos en esta tierra, como los estridentistas o Antonio Plaza Llamas, otros muchos que falta mencionar y nuestros un poco más lejanos ascendientes poetas españoles y latinos con quienes tenemos el orgasmo de compartir la antología *Nosotros los clásicos*.<sup>343</sup>

Como así también nada parece diferenciar a los infrarrealistas del grupo ecuatoriano los “Tzántzicos” (1962-1969), cuya procedencia nominal “tzántzico” se debe a la tribu de indígenas los Shuar que eran “jíbaros” -este término les fue asignado por los españoles- o “hacedores de tzantzas” o reductores de cabezas que vivían en las selvas del Ecuador y Perú. Este grupo de los años sesenta que surgió luego de la fractura de aquella agrupación de escritores reunidos alrededor de la revista *Umbral* en 1962, fue ignorado, considerado ofensivo y rechazado por las instituciones culturales y la prensa oficial nacional.

La idea de esta agrupación surge de Ulises Estrella, Rafael Larrea, Marco Muñoz, Raúl Arias, Antonio Ordóñez, Simón Corral, Alfonso Murriágui y Marco Velasco. Estos integrantes fueron sus iniciadores -ya que posteriormente se

---

Geoffrois y Thierry Lamarre en el “Manifiesto Eléctrico con párpados de faldas” en 1971. El personaje Ulises Lima en la novela *Los detectives salvajes* llevaba entre sus libros el *Manifeste électrique aux paupiers de jupes*, y una noche llamó por teléfono a Bulteau para que se reunieron y así poder hablar sobre poetas, obras y revistas perdidas (aunque Bulteau comprendió muy poco de lo que decía Lima).

<sup>343</sup> MÉNDEZ, C., “El Movimiento Infrarrealista y los agujeros negros de la vida”, op. cit. (La cursiva es del autor)



incorporarían Humberto Vinuesa, Abdón Ubidia, Alejandro Moreano e Iván Carvajal- y tenían como finalidad constituir un grupo que fuese capaz de cuestionar los parámetros culturales de la época. Hubo otros intelectuales que más allá de su pertenencia directa al grupo se identificaron con los tzántzicos como Fernando Tinajero Villamar (cabe señalar que el primer apellido del creador es el mismo que Bolaño le otorga a la poeta Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*) y Agustín Cuerva Dávila. Los tzántzicos siguieron los objetivos que se expresan en el libro de ensayos *Más allá de los dogmas* (1967) de Tinajero, en donde se instala como propuesta “la necesidad del parricidio intelectual” y la eliminación de las “vacas sagradas” de la literatura.<sup>344</sup>

El vínculo de los infrarrealistas con el movimiento vanguardista de los tzántzicos se sostiene por un común denominador que era la necesidad de cambios. Por su parte, los tzántzicos hicieron una poesía “agresiva” de denuncia en contra de las capas sociales de elite (publicaron las revistas *Pucuna* (1963), *La bufanda del sol* (1965-1966) e *Indoamérica* (1965) -con Fernando Tinajero y Agustín Cueva-) y se reunían en el Café 77 que fue clausurado por la dictadura militar que derrocó al presidente Carlos Julio Arosemena Monroy en julio de 1963, y que gobernó Ecuador entre 1963 y 1966.

Los tzántzicos sorprendían y escandalizaban a los habitantes de la ciudad de Quito por sus recitales de poesía en lugares públicos y en espacios poco habituales como por ejemplo en la morgue. La rebeldía de los tzántzicos se podría interpretar como un modo de provocación constante a la burguesía. Ellos se hicieron notar actuando directamente a través de otras artes: la música y la plástica, y negándose a publicar sus poemas.

No es difícil reconocer tampoco la supervivencia de algunos de los valores de los integrantes del “Nadaísmo” (1958-1964) colombiano en el horizonte ideológico de los infrarrealistas. Aquel grupo que fue fundado por el escritor Gonzalo Arango Arias -llamado por él mismo y por los otros nadaístas: el “Profeta”- en 1958, cuyo Primer Manifiesto Nadaísta deja bien claro que su objetivo era “No dejar una fe intacta, ni un ídolo en su sitio”<sup>345</sup>, intentó renovar los mandatos tradicionales de la cultura, la moral

---

<sup>344</sup> TINAJERO VILLAMAR, F., *Más allá de los dogmas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.

<sup>345</sup> ARANGO ARIAS, G., “Primer Manifiesto Nadaísta”, 1958 [en línea]. Dirección URL: <http://www.gonzaloarango.com/.html>.

y lo social, así como irrumpir en el mundo desde la libertad que no es un sentimiento ni una idea ni una pasión sino un acto de compromiso (“Es un acto vertido en el mundo de la Historia. Es, en esencia, la negación de la soledad”<sup>346</sup>). Los nadaístas conservaron solamente aquello que estaba orientado hacia la revolución para destruir y desacreditar el orden establecido y finalmente examinarlo. Ésta fue la misión del movimiento colombiano.

De igual modo, los infrarrealistas como grandes revolucionarios -también como los nadaístas- de la cultura y como críticos de poesía tuvieron repercusiones fuera de México -como pudimos apreciar en/con otros movimientos de poetas- y lograron un reconocimiento. Un comentario del poeta *infra* Ramón Méndez Estrada confirma ese supuesto cuando relata que una noche se les acercó un tal Tulio Mora (un peruano) quien había escuchado sobre la existencia del grupo, puesto que circulaba como noticia la aparición del movimiento mexicano no sólo en Perú sino en Francia y en España. Tulio Mora era un integrante del movimiento de poesía “Hora Zero” (se había unido al grupo en la segunda etapa en 1977). Este movimiento fue creado por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz en la década del setenta en Perú.

El poeta Tulio Mora fue quien viajó a México para entablar contacto con los poetas infrarrealistas en 1978. Luego de permanecer unos meses junto a los poetas, regresó a su país y publicó una antología horazeriana e infrarrealista. Otro viajero, un joven alemán que llegó también a México alrededor de 1989 en busca de los infrarrealistas y particularmente de Cuauhtémoc Méndez, a quien había leído mucho y sobre todo le había asombrado por unos textos que conocía únicamente en checo porque era el idioma con el cual circulaban en Europa.

Aun cuando los excéntricos *infras* tuvieran sus seguidores en distintos países de Latinoamérica y de Europa a lo largo de las diferentes etapas que atravesó el movimiento poético, estos cumplieron siempre con el papel fundamental de acompañar a otros poetas, a los jóvenes poetas que se hallaban *visceralmente* muy cercanos a su propuesta estética.

El grupo peruano “Hora Zero” (que tenía una intensa vida bohemia concentrada alrededor de los bares del centro de Lima como el Wony, Chino Chino, Palermo, La Llegada, y en los últimos años en el bar Queirolo) poseía una *praxis*

---

<sup>346</sup> Ibídem.

poética desarrollada teóricamente en el manifiesto: “Palabras urgentes” (1970), redactado por Juan Ramírez Ruiz y Jorge Pimentel, y en el ensayo “Poesía integral” (1970), escrito por Juan Ramírez Ruiz, cuyos principios coincidían con el espíritu infrarrealista. La poética horazeriana se encargaba de explicar cómo funcionaba poéticamente el todo individual con el universal a partir del “poema integral” que es la realidad “acontecida y aconteciente”<sup>347</sup>. Ese poema es una potencialidad transformadora dentro de sus propios valores emotivos -sensoriales, imaginativos y de eficiencia contextual en el plano de la sensibilidad y el conocimiento- y de su concreción sociohistórica<sup>348</sup>.

Estas expresiones estaban vinculadas a una escritura que impulsaba una poesía “vivaz, vital y dinámica”<sup>349</sup> que no reflejaba las problemáticas individuales “[...] porque es necesario hacer de la vida una obra de arte y de la obra de arte un ente vivo generador de alegrías y fuerza constructiva”<sup>350</sup>, y para eso hay que postular el sentido y el ritmo de un nuevo estilo de vida. Los poetas de “Hora Zero” *“Quer[ían] cambios profundos, [y eran] conscientes de que todo lo que viene es irreversible”*<sup>351</sup>. Su temática versa en torno a la lucha por una poesía alejada de los poderes dominantes que circunscriben el canon poético nacional, puesto que ellos (los poetas) se sentían más próximos a la realidad de las clases marginadas peruanas.

El proyecto de Hora Zero<sup>352</sup> se habría constituido como revolucionario y pretendía transformar la vida con un nuevo arte “[...] para que esto siga siendo lo

---

<sup>347</sup> RAMÍREZ RUIZ, J., “Poesía integral / Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero”, 1970 [en línea]. Dirección URL: <http://www.infrarrealismo.com.html>.

<sup>348</sup> Ibídem.

<sup>349</sup> Ibídem.

<sup>350</sup> Ibídem.

<sup>351</sup> RAMÍREZ RUIZ, J. y PIMENTEL, J., “Palabras urgentes”, 1970 [en línea]. Dirección URL: <http://www.infrarrealismo.com.html> (la cursiva es de los autores).

<sup>352</sup> Un conocido episodio que involucra a Jorge Pimentel es llevado a la ficción por Bolaño en la novela *Los detectives salvajes* para demostrar el espíritu poético revolucionario de algunos poetas. Aquel episodio en el cual el representante horazeriano reta a “duelo poético” a Antonio Cisneros que era un integrante de lo que se consideraba “poesía culta” de la generación del sesenta (un poeta consagrado que había ganado el premio “Casa de las Américas” -1968-) por haberse manifestado como opositor a su movimiento. El duelo se lleva a cabo en un recital literario en 1972, en donde los poemas de Cisneros y Pimentel eran como “balas”, pero el recital termina sorpresivamente con una broma. La broma consistió en que Pimentel que se había puesto de acuerdo previamente con un amigo, el escritor e historietista horazeriano Alberto Colán, le disparase con una pistola de fogeo y éste actuaría como si hubiera sido herido mortalmente. Este acto teatralizado y vitalista sobre la poesía es retratado por Bolaño cuando impulsa a su personaje Arturo Belano a concertar un duelo de espadas con el crítico Iñaki Echavarne por una supuesta futura mala reseña que haría a su último libro.

que es: un solitario y franco proceso de *ruptura*<sup>353</sup>, democratizando la poesía y liberando al hombre de una sociedad capitalista y burguesa para recoger la cultura viva y múltiple latinoamericana. Sus poetas sostenían que la inmediatez vital del hombre común debía prolongarse en un acto creador porque "Un auténtico escritor que trabaj[a] en poesía deberá escribir con toda su vida"<sup>354</sup>.

Así se hace posible hablar de coincidencias esenciales entre los dos movimientos poéticos (Hora Zero e Infrarrealismo) que indudablemente compartían ciertas cuestiones teórico-estéticas con las vanguardias históricas de procedencia europea o de convergencia latinoamericana-europea. Los infrarrealistas reconocen en el manifiesto de Bolaño que: "Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS"<sup>355</sup>, y que esas vinculaciones literarias les cambió de manera acertadísima su forma de escribir poesía.

Por eso el personaje Luis Sebastián Rosado de *Los detectives salvajes* cita al escritor mexicano Carlos Monsiváis (quien también es un personaje dentro de la novela) para confirmar los antecedentes vanguardistas de su movimiento poético real visceralista:

Monsiváis ya lo dijo: Discípulos de Marinetti y Tzara, sus poemas, ruidosos, disparatados, cursis, libraron su combate en los terrenos del simple arreglo tipográfico y nunca superaron el nivel de enfrentamiento infantil. Monsi está hablando de los estridentistas, pero lo mismo se puede aplicar a los real visceralistas.<sup>356</sup>

Hay una correspondencia explícita entre los real visceralistas y los estridentistas que son grupos con un pasado vanguardista<sup>357</sup> que surgen en un

---

<sup>353</sup> RAMÍREZ RUIZ, J. y PIMENTEL, J., "Palabras urgentes", op. cit. (la cursiva es de los autores).

<sup>354</sup> RAMÍREZ RUIZ, J., "Poesía integral / Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero", op. cit.

<sup>355</sup> BOLAÑO, R., "Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista", op. cit.

<sup>356</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 152.

<sup>357</sup> El personaje Rafael Barrios en la novela de Bolaño menciona lo que hacen los poetas luego de que se fueran los fundadores del grupo -aparentemente de México-: "Qué hicimos los real visceralistas cuando se marcharon Ulises Lima y Arturo Belano: escritura automática, cadáveres exquisitos, *performances* de una sola persona y sin espectadores, *contraintes*, escritura a dos manos, a tres manos, escritura masturbatoria (con la derecha escribimos, con la izquierda nos masturbamos, o al revés si eres zurdo), madrigales, poemas-novela, sonetos cuya última palabra siempre es la

momento en el cual sienten que -como dicen los real visceralistas-: “Este país [México] es una desgracia, eso hay que reconocerlo, la literatura de este país es una desgracia, eso también hay que reconocerlo”<sup>358</sup>.

En ese contexto -real y de recreación ficcional- mexicano de tensiones y perturbaciones sociales y literarias que vinculan a personajes ficticios y reales con el nacimiento de una nueva poesía, se manifiestan los desplazamientos y los comportamientos actorales (de personajes), irrisorios y poco coherentes<sup>359</sup> en algunos casos, que no hacen otra cosa que definir el verdadero significado que tiene para Bolaño el *ser* escritor. Decir el porqué de las figuras de escritor que elige el autor en cada uno de sus textos, es una tarea que sin dudas podrá ser reconocible de inmediato únicamente en las raíces literarias de Bolaño, y más precisamente en su poesía. Por eso profundizaré en los bandos de la poesía y en sus referentes

---

misma, mensajes de sólo tres palabras escritos en las paredes ('No puedo más', 'Laura, te amo', etc.), diarios desmesurados, *mail-poetry*, *projective verse*, poesía conversacional, antipoesía, poesía concreta brasileña (escrita en portugués de diccionario), poemas en prosa policíacos (se cuenta con extrema economía una historia policial, la última frase la dilucida o no), parábolas, fábulas, teatro del absurdo, pop-art, haikús, epigramas (en realidad imitaciones o variaciones de Catulo, casi todas de Moctezuma Rodríguez), poesía-desesperada (baladas del Oeste), poesía georgiana, poesía de la experiencia, poesía *beat*, apócrifos de bp-Nichol, de John Giorno, de John Cage (*A Year from Monday*), de Ted Berrigan, del hermano Antoninus, de Armand Schwerner (*The Tablets*), poesía letrista, caligramas, poesía eléctrica (Bulteau, Messagier), poesía sanguinaria (tres muertos como mínimo), poesía pornográfica (variantes heterosexual, homosexual y bisexual, independientemente de la inclinación particular del poeta), poemas apócrifos de los nadaístas colombianos, horazerianos del Perú, catalépticos de Uruguay, tzantzicos de Ecuador, caníbales brasileños, teatro *Nô* proletario... Incluso sacamos una revista... Nos movimos... Nos movimos... Hicimos todo lo que pudimos... Pero nada salió bien” (Ibíd., pág. 214. La cursiva es del autor).

<sup>358</sup> Ibíd., pág. 153.

<sup>359</sup> En el testimonio del personaje bolañiano Carlos Monsiváis se explica que “Dos jóvenes que no llegarían a los veintitrés, los dos con el pelo larguísimo, más largo que el de cualquier otro poeta (y yo puedo dar fe de la longitud de la cabellera de *todos*), obstinados en no reconocerle a Paz ningún mérito, con una terquedad infantil, no me gusta porque no me gusta, capaces de negar lo evidente, en algún momento de debilidad (mental, supongo), me recordaron a José Agustín, a Gustavo Sainz, pero sin el talento de nuestros dos excepcionales novelistas, en realidad sin nada de nada, ni dinero para pagar los cafés que nos tomamos (los tuve que pagar yo), ni argumentos de peso, ni originalidad en sus planteamientos. Dos perdidos, dos extraviados. En cuanto a mí, creo que fui excesivamente generoso (aparte de los cafés). En algún momento incluso le sugerí a Ulises (el otro no sé cómo se llama, creo que era argentino o chileno) que escribiera una crítica del libro de Paz del que estábamos hablando. Si es buena, le dije, pero remarqué la palabra buena, yo te la publico. Y él dijo que sí, que lo haría, que me la llevaría a mi casa. Entonces yo le dije que a mi casa no, que mi madre podía asustarse de verlo. Fue la única broma que les hice. Pero ellos se lo tomaron en serio (ni una sonrisa) y dijeron que me la mandarían por correo. Todavía la estoy esperando” (Ibíd., pág. 160. La cursiva es del autor).

literarios para resumir la empeñada pervivencia de rasgos constantes pertenecientes a la poesía que subyacen en el propio nacimiento figurativo del autor.

### 6.2.1. Los bandos de la poesía

En la aceleración por desacralizar la historia de la poesía, Bolaño reescribe aquellas consideraciones que son presentadas como verdades obvias para los mexicanos interesados en la literatura cuando le otorga a los real visceralistas -en *Los detectives salvajes*- el don de cuestionar a los poetas desde la creencia basada en la idea de que hay demasiados poetas y “La mayoría son pésimos poetas, dijo Rafael [Barrios], los lambiscones de Paz [Octavio], de Efraín [Huerta], de Josemilio [José Emilio Pacheco], de los poetas campesinos, basura pura”<sup>360</sup>.

Las manifestaciones de estas tendencias poéticas que se mencionan en la novela, hacen presumir de que no hay manera de no estar en uno de los dos grandes bandos: el bando de “los poetas campesinos” o el bando de Octavio Paz. El alejamiento de uno de los real visceralistas del bando paziano, Luis Sebastián Rosado, autoriza a este personaje para argumentar que: “[...] yo era sin ninguna duda uno de los que estaba en el bando de Octavio Paz, aunque el panorama tenía más matices, en cualquier caso los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos [...]”<sup>361</sup>.

Estas notorias reflexiones ocurren en pleno acto sexual entre Luis Sebastián Rosado y Piel Divina, y parecen quedar justificadas por ellos mismos, quienes no vacilan bajo el amparo de la sinceridad del encuentro para decir que los poetas real visceralistas no se encontraban ni con los neopriístas, ni con los neoestalinistas, ni con los “exquisitos”, ni con los que vivían de la universidad, ni con los del erario público, ni con los latinoamericanistas, ni con los cosmopolitas, ni con los que estaban en la tradición, ni siquiera con los que convertían la ignorancia en arrogancia. Pero entonces me pregunto ¿con quiénes estaban los real visceralistas? Si tuviera que arriesgar una respuesta, diría que estaban solos.

---

<sup>360</sup> *Ibidem*, pág. 275.

<sup>361</sup> *Ibidem*, pág. 352.

Si bien el número excesivo de poetas que van apareciendo altera el ánimo de los real visceralistas que creen estar en una condición de desventaja con respecto a cualquier poeta que goce de cierto reconocimiento, lo importante es señalar que el auge de los poetas llamados “basura”, según los real visceralistas, es un fenómeno que atañe a seguidores de variados estamentos poéticos y que incluye opuestos binarios dentro y fuera de la ficción.

Como es el nombrado caso de Octavio Paz y de Efraín Huerta, ambos configurados como antagónicos en la escena mexicana: Paz es la figura que representa al poeta premiado, al Nobel (obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1990), y en cambio Huerta es la figura que se acerca más a la poesía popular, la poesía de la calle. Y a pesar de la evidente simpatía que demuestra Bolaño hacia el poeta Efraín Huerta -que expresara en algunas entrevistas-, esto no le impide afirmar que Octavio Paz es un gran poeta y un ensayista lúcido, además de considerarlo un valiente. Este último atributo constituye una de las mejores cualidades que se puede esperar de Bolaño para hablar de la inmejorable figura de otro escritor.

Alentado por la maestría de Paz, Bolaño parece orientado polémicamente a coincidir con el autor mexicano (su enemigo ficcional en *Los detectives salvajes*) cuando dice que “[...] la misión u oficio del artista y del poeta no es juzgar al mundo sino revelarlo y, a veces, transfigurarlos”<sup>362</sup>. Sin embargo, es difícil negar el carácter crítico-evaluativo de los jóvenes poetas (personajes o no) tanto los que seguían a Paz como a Huerta, que reaccionaban ante la menor coyuntura que significara perder algún espacio ganado (físico: bares y otros lugares de encuentro, y/o de publicación: revistas y otros medios gráficos) de la manera más violenta.

En el contexto argumental de la novela, se muestra la faceta más pobre del quehacer poético tras reducirla a su mínima expresión al catalogar a sus protagonistas de la siguiente manera: “Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga”<sup>363</sup>.

Lo que se dice de estos personajes es representativo a la hora de pretender

---

<sup>362</sup> QUEZADA, J., *Bolaño antes de Bolaño...*, op. cit., pág. 79.

<sup>363</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 328.

componer una fotografía que muestre la necesidad imperiosa que tienen los real visceralistas por distinguir la calidad poética en sus creaciones, pero que es la misma que demuestran también los otros poetas (fuera de la ficción): los infrarrealistas. Así es que resulta esperable el armado de un espacio poético intermedio -de parte del autor- para los poetas: algo que Bolaño ya había comentado en una entrevista.

El autor pensó que por su afición a la poesía debía producir o construir una “tercera<sup>364</sup> vía estética”<sup>365</sup> que lo alejara de la poesía de Pablo Neruda, “una poesía comprometida con la lucha social, que nos llevaba directos a la afasia, a la catatonía”<sup>366</sup>, y de la poesía de Octavio Paz, una poesía “como de torre de marfil, o torre de algo, por la que nos sentíamos el menor interés”<sup>367</sup>. Esa *terceridad* la encontró con/en Nicanor Parra a quien admira profundamente por su sentido del humor, que no es cualquiera humor sino “[...] el mejor sentido del humor del mundo, que es el humor negro”<sup>368</sup> (y el humor negro de Parra -y el humor blanco- ya fueron mencionados y explicados en el capítulo anterior).

Y para este propósito poético de Bolaño son útiles las consideraciones reunidas en otro texto del autor “Literatura + enfermedad = enfermedad”, incluido en el libro *El gaucho insufrible*, en el cual se menciona la existencia de una tercera opción en la poesía. Esta opción va desde los inmensos desiertos de aburrimiento a los no tan escasos oasis de horror, y ésta puede resultar acaso “una entelequia”<sup>369</sup> (“un espejismo”<sup>370</sup>). Bolaño se serviría de unos versos del poeta francés Charles Baudelaire para tratar de ejemplificar su pensamiento: “Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,/ Caer en el abismo, Cielo, Infierno, ¿qué importa?./ Al fondo

---

<sup>364</sup> La postulación de Bolaño de una tercera opción o vía para explicar lo que espera de la poesía, me recuerda aquel anuncio teórico de Roland Barthes sobre la existencia de “un tercer término, término neutro, o término-cero” (BARTHES, R., *El grado cero de la escritura...*, op. cit., pág. 78) (entre los dos términos de una polaridad). Las escrituras neutras llamadas “el grado cero de la escritura” (Ibíd., pág. 15) y/o la escritura en su grado cero son “indicativas” o “amodales” y se presentan como “ausencia total” sin ningún secreto más bien como una “escritura inocente” (Ibíd., págs. 78-79). “Lo Neutro”, diría Barthes, “despista” al sentido, a la norma y a la normalidad.

<sup>365</sup> GRAS MIRAVET, D., “Entrevista con Roberto Bolaño”, op. cit., pág. 53.

<sup>366</sup> Ibíd., pág. 53.

<sup>367</sup> Ibíd., pág. 53.

<sup>368</sup> Ibíd., pág. 53.

<sup>369</sup> BOLAÑO, R., *El gaucho insufrible*, op. cit., pág. 154.

<sup>370</sup> Ibíd., pág. 152.



de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*<sup>371</sup>.

La búsqueda de “lo nuevo” sintetiza el arte que se opone al horror y que a la vez se suma al horror (un ejemplo de esto se puede encontrar no sólo en las novelas que estudiamos: *2666* y en menor medida en *Los detectives salvajes*, sino en las novelas *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, *La literatura nazi en América*, *Amuleto*, etc.), porque así como se identifica a la poesía con la virtud también se la rechaza. El sentido *oculto* o no de la poesía que subyace por la superposición de planos literarios, históricos y sociales, y por el cruce entre lo ficcional y la “no ficción”, se constituye en una suerte de estructura prismática cuyas bases son las poéticas pazianas y nerudianas. Estas poéticas son el material que Bolaño aprovecha para dar consistencia poética a sus libros, hacerlos legibles, y que se tornen un espacio literario de escrutinio ético-estético y cultural de la vida de los escritores (y sobre todo de los poetas) en la sociedad.

### 6.3. Referentes literarios: entre la perfección y el endiosamiento

Los escritores son figuras orientadoras de opiniones culturales que se asumen a veces como referentes literarios por sus posturas teóricas, y otras como modelos a seguir, y que persisten de manera consciente o inconsciente en los enfoques literarios de otros escritores, puesto que, siguiendo la reflexión del poeta estridentista Manuel Maples Arce, “la poesía no está plasmada por un artificio en el libro, sino en mi sensibilidad. Y ésta cambia, avanza y se confunde con la vida”<sup>372</sup>.

El pensamiento estridentista coincide con el del infrarrealismo de Bolaño, porque vida y literatura -y con ellas: ética y estética- se resumen en una sola cosa que es “llevada hasta lo último” (“La percepción se abre mediante una ética-estética llevada hasta lo último.”<sup>373</sup>). La poesía acompaña (inseparablemente) las trayectorias vitales de los poetas y se desarrolla fundamentalmente desde la clasificación de los poetas según la ética y la estética, que se resuelve individualmente desde el pensamiento teórico de los poetas infrarrealistas cuando la describen como un gran

---

<sup>371</sup> Ibídem, pág.154. (La cursiva es del autor)

<sup>372</sup> BOLAÑO, R., “Tres estridentistas en 1976”, op. cit., pág. 49.

<sup>373</sup> BOLAÑO, R., “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, op. cit.

desafío. Ellos acordaron en el manifiesto de Bolaño desde el cual se transfieren las características de la poesía *infra* a la ficción, a la poesía real visceralista, que: “-Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa”<sup>374</sup>.

Un ejemplo de la manifestación de la ética y la estética, como la “Vida” y la literatura entendida como “Revolución”, está presente no sólo en la historia que se narra en *Los detectives salvajes*, con su trágico y poético final (esto no se encuadra del todo en la otra novela, *2666*, por ser una novela inconclusa que no recibió el final que Bolaño le hubiera querido dar), sino en la novela en sí misma, en la elaboración de cada una de sus partes, que no está exenta de vacíos -lagunas- argumentales y de desmesuras discursivas y narrativas. Allí, desde el conocimiento profundo de las estructuras literarias y del alcance y/o del reclamo exagerado de/por un arte poético en libertad -con diferentes niveles ficcionales y no ficcionales-, es factible analizar y pensar en esa ética-estética llevada por su autor hasta las últimas consecuencias o hasta los últimos resultados posibles o esperables en sus obras.

De esta manera, Bolaño comparte la sensibilidad y la proximidad estética de/con el vanguardismo, desde la reivindicación de una condición marginal del poeta (del escritor) para lograr una poesía “única”, cuando va confirmando en sus textos de que la poesía instala puntos de rupturas en las normas u órdenes establecidos por los cánones literarios. Porque en palabras de otro estridentista, Arqueles Vela: “Siempre es necesaria una vanguardia, pero la vanguardia no se inventa, son hechos sociales los que van a crear una necesidad irrupta [sic] en el devenir. No ha surgido una juventud que esté en contra de su tiempo como lo estuvimos nosotros”<sup>375</sup>.

La exaltación del artista de vanguardia consiste, según Bolaño, en arriesgarse -y éste es siempre el primero en hacerlo- para subvertir la cotidianidad, transformando y transformándose, tanto su obra como su figura. La subversión es algo notorio y notable, como ya dije, en las diferentes figuraciones (textuales) de escritor de Bolaño, que analicé en el quinto capítulo con la novela *Los detectives salvajes*. Porque el autor quiso representar la esencia vanguardista como una condición o una inquietud del escritor que debe poseer en profundidad ese espíritu

---

<sup>374</sup> *Ibidem*.

<sup>375</sup> BOLAÑO, R., “Tres estridentistas en 1976”, op. cit., pág. 49.

de vanguardismo literario que subyace en algunos modelos de escritor actual, para significar la inmensidad de lo que es la literatura en *estado puro*<sup>376</sup>.

Por lo que se puede suponer que ese espíritu poético en estado puro se encuentra detrás de las adquisiciones literarias de Bolaño, en sus modelos de autor, e incluso en sus gestos literarios mínimos que se va perpetuando con sus hábitos de escritor-poeta cuando lleva a cabo una *literatura sin prudencias*. Este autor “[c]omo criatura de lenguaje [...] está siempre atrapado en la guerra de las ficciones (de las hablas), en la que solamente es un juguete, puesto que el lenguaje que lo constituye (la escritura) está siempre fuera de lugar (es atópico)”<sup>377</sup>.

El autor o el escritor así como la literatura sobre la que reflexiona -como lo hace Bolaño- debe “ostentar” para los otros (los escritores, los lectores y los críticos), como lo anunciara Barthes<sup>378</sup> (“No hay lenguaje escrito sin ostentación [...]”<sup>379</sup>, es decir, el autor debe ir hacia la literatura para que de esa manera logre imponer su figura de escritor atravesando sus propios límites. Lo que Bolaño hizo con su literatura, con su poesía y sobre todo con su narrativa, se encuadra dentro de esa reflexión barthesiana, ya que fue capaz de ser un escritor a quien dejó de importarle incluso su vida -dejando en un segundo plano su salud- para poder escribir hasta el límite de sus fuerzas físicas.

Bolaño es un escritor con un discurso único y muy personal que intentó representarse a sí mismo a través de sus búsquedas individuales (vitales y literarias); creemos, como apunta Saer que “[...] esta actitud es esencial para conservar la experiencia poética en tanto posibilidad de una libertad radical”<sup>380</sup>. Entre titubeos y entredichos literarios, Bolaño llegó a reconocer dos referentes en

---

<sup>376</sup> Fueron los surrealistas que al observar a los grandes maestros de la poesía moderna no sólo al Conde de Lautréamont, cuya obra es considerada como un antecedente del surrealismo, sino a Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, entre otros (sus antecesores y sus referentes literarios) afirmaron que el surrealismo constituye la última transformación del romanticismo lírico, de la “poesía pura” y de su influjo crepuscular occidental que se opuso en muchos terrenos de la cultura y del arte desde su surgimiento a principios de la década del veinte del siglo pasado (GREGORICH, L., “El movimiento surrealista”, *Capítulo Universal*, n° 2, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1970, pág. 25).

<sup>377</sup> BARTHES, R., *El placer del texto...*, op. cit., pág. 48.

<sup>378</sup> Porque “[e]l escritor está siempre sobre el trabajo ciego de los sistemas a la deriva; es un comodín, un maná, un grado cero, el muerto del bridge: necesario para el sentido fijo; su lugar, su valor (de cambio) varía según los movimientos de la historia, de los golpes tácticos de la lucha: se le exige todo y/o nada” (Ibíd., pág. 48).

<sup>379</sup> BARTHES, R., *El grado cero de la escritura...*, op. cit., pág. 11.

<sup>380</sup> SAER, J. J., *El concepto de ficción*, op. cit., pág. 291.

repetidas ocasiones de los cuales hizo prevalecer su afecto por la segunda figura que cita, y sobre los que habló en estos términos: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad”<sup>381</sup>.

Y de algún modo, Bolaño fue asumiendo sus propias fantasías y sus anhelos al creer que Borges<sup>382</sup> había sido un hombre que amó y apreció el valor (Bolaño<sup>383</sup> había depositado su fe en los valientes), y en función de ello afirmó: “Para mí Borges es el más grande escritor en lengua española del siglo veinte, sin la menor duda. El escritor total. Es una gran poeta, un gran prosista, un gran ensayista, es perfecto. Borges es una barbaridad. Borges es Borges”<sup>384</sup>. Y con respecto al otro escritor argentino, Julio Cortázar, dijo: “-A mí me encanta Cortázar. Lo conocí, además en México, hace muchísimos años. Para mí fue como conocer a un dios. Además, parecía un dios: era guapísimo, altísimo, jovencísimo. [...] Cortázar para mí es como hablar de Papá Noel”<sup>385</sup>.

He ahí pues que Bolaño solía narrar como una anécdota aquella vez que conoció a Cortázar en México. Lo vio en la calle con el escritor Carlos Fuentes y sus respectivas mujeres, él y los poetas infrarrealistas odiaban a Fuentes así que cuando lo vieron siguieron de largo, pero luego se dieron cuenta que estaba Cortázar con Fuentes y se volvieron para hablar con él mientras esperaba un taxi. Fue una experiencia única para Bolaño y para los poetas *infras*.

El “perfecto” Borges y el “dios” Cortázar constituyen dos lugares comunes de referencia en la obra de Bolaño, y en el caso de Borges es imprescindible decir que la sola mención del escritor encierra una suerte de forma cifrada o fórmula en la poética bolañiana. Borges significa para Bolaño el punto de partida desde el cual es posible fundar su literatura, cuyos pilares estéticos son la invención del arte y la persuasión de un modelo de escritor. Por eso la figura de Borges es el lugar hacia

---

<sup>381</sup> MANZONI, C. (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, op. cit., pág. 204.

<sup>382</sup> Bolaño reconoció sin vergüenza que le hubiera gustado vivir debajo de la mesa de Borges leyendo cada una de sus páginas. Pero como no fue una persona cuyo temperamento fuera tranquilo -el autor sostenía que hubiera estado mucho mejor, si fuera así-, sino que su vida fue infinitamente “más salvaje que la de Borges” (BRAITHWAITE, A. (sel.), *Bolaño por sí mismo...*, op. cit., pág. 98).

<sup>383</sup> En una entrevista, Bolaño afirmó: “-Valoro la lealtad y el valor de decir lo obvio cuando todos se callan. Y otras cosas que están muy poco de moda, como la piedad y el espíritu de sacrificio” (Ibíd., pág. 81).

<sup>384</sup> GRAS MIRAVET, D., “Entrevista con Roberto Bolaño”, op. cit., pág. 60.

<sup>385</sup> Ibíd., pág. 61.

donde mira para su creación literaria y el lugar hacia dónde va para alcanzar la perfección en la calidad literaria de su obra.

### 6.3.1. Otros modelos cercanos al precipicio

La mera definición de constituirse en un heredero del *boom* es algo que disgustaba muchísimo a Roberto Bolaño a quien le quisieron atribuir cierto designio heredado de ese fenómeno literario. El autor respondió ante tal imposición o acusación: “No, no, no me siento heredero del boom de ninguna manera. Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del boom, aunque hay escritores muy buenos, que releo a menudo, como Cortázar o Bioy”<sup>386</sup>. Bolaño no se quedó conforme con esas declaraciones y agregó:

“El boom, al principio, como suele suceder en casi todo, fue muy bueno, muy estimulante, pero la herencia del boom da miedo. Por ejemplo, ¿quiénes son los herederos oficiales de García Márquez?, pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro. [...] ¿Y quiénes son los herederos oficiales de Fuentes? ¿Y de Vargas Llosa? En fin corramos un tupido velo”.<sup>387</sup>

Independientemente de los juicios de valor del autor, lo que Bolaño quiere transmitir es que los escritores portadores de una herencia literaria cualquiera sea ésta -similar o no a la del *boom*- no son figuras que posean una configuración positiva para los escritores venideros. Puesto que como afirma Bolaño: “Evidentemente en este punto la tradición de los padres (y de algunos abuelos) no sirve para nada, al contrario, se convierte en un lastre. Si no queremos despeñarnos en el precipicio, hay que inventar, hay que ser audaces, cosa que tampoco garantiza nada”<sup>388</sup>.

---

<sup>386</sup> GARCÍA-SANTILLÁN, L., “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Crítica.cl Revista Latinoamericana de Ensayo*, Santiago de Chile, 13 de abril de 2002.

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> *Ibidem*.

Quizás por esa manera de inventar el mundo latinoamericano que tenían los autores del *Boom* quienes se creían los precursores de una “nueva” literatura al asumir la responsabilidad de narrar a América Latina o de crear a América Latina en el mundo a partir de sus narraciones, es que Bolaño parece entender que ante el fracaso de ese cometido ya no vale la pena seguir incursionando en esas líneas de ficción. Un fracaso literario por lo menos parcial es lo que observa Bolaño dado que las versiones ficcionales “paralelas” -desde el punto de vista de su cronología- de los escritores de aquella época no alcanzan a cubrir la totalidad de los significados que encierra América Latina.

Los jóvenes escritores (los nuevos) más conscientes de la necesidad de ser *asesinos de sus padres literarios*, no quieren inventarse nada y sólo quieren ser buenos escritores. Éstos entienden que lo suyo es la ficción y no cambiar el mundo.<sup>389</sup> Como bien afirmó Mempo Giardinelli<sup>390</sup>: “[La] Posmodernidad, posboom o como quiera que se llame, para mí es eso: en literatura una escritura del dolor y la rebeldía pero sin poses demagógicas, sin volvernos profesionales del desdén, de la suficiencia, del exilio ni de nada. Quiero decir: ser posmoderno es ser moderno, joven siempre, rebelde siempre, transgresor siempre, y disconforme y batallador como constante actitud ética y estética”<sup>391</sup>.

Más allá de la negación de Bolaño con respecto a la tradición o a las tradiciones literarias, es imposible dejar de pensar cómo este autor pone en discusión por estrategia o capricho el significado de la literatura en sí misma, del oficio y de las figuras de escritor, cuando encontramos en sus libros un gran número de reflexiones y de lecturas sobre los clásicos. Las innumerables referencias a los autores leídos por Bolaño que se encarga el propio autor de transferir a su ficción,

---

<sup>389</sup> Desde esta óptica, el llamado “posboom latinoamericano” se puede analizar a partir de los estudios de Donald L. Shaw, Antonio Skármeta y Mempo Giardinelli. Consultar: “Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo” (1981) de Shaw, “Perspectiva de los novísimos” (1981) de Skármeta, “Variaciones sobre la posmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?” (1996) de Giardinelli, entre otros.

<sup>390</sup> Giardinelli amplió el tema y mencionó que “[l]a escritura de la posmodernidad trabaja con materiales bastante desagradables que son tratados de manera nada agradable. La muerte, la violencia, la violación, el genocidio. También la desesperación, la alienación, el embrutecimiento, la contemplación indiferente del derrumbe mundial. *Todo es más real y tangible* (a la manera de Carver); la muerte es algo sufrido, visto y palpado (GIARDINELLI, M., “Variaciones sobre la postmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?”, *Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n° 13-14, 1996, pág. 268. La cursiva es mía).

<sup>391</sup> *Ibidem*, págs. 265-266.

impulsarían un análisis pormenorizado de su literatura dentro del sistema literario y del significado de la construcción de un canon literario.

El empeño literario de Bolaño con el manejo de referencias literarias y no literarias, las citas directas e indirectas y la circulación generosa de datos suministrados por bibliotecas universales, terminaría por ratificar el velado compromiso textual del autor con su literatura. De la misma manera, los avatares estético-literarios por los cambios de registro en su escritura, que mencionamos en el Capítulo 3, han influido en la reconfiguración de su perfil de autor y de su concepción sobre la naturaleza artística de las letras, dado que señalaron el advenimiento de tiempos mejores para su literatura. Ésta fue encauzada por su autor basándose en el exceso de confianza depositada en ella, en su trabajo -Bolaño creía en la calidad de su literatura-, y en la pretensión de haber cumplido con la presentación de una suerte de “aglomerado” poético-narrativo *original*.

Un “aglomerado” que puede quedar reducido a un conjunto de líneas críticas o teorías en sus libros que llegan a saturar textualmente a pesar de su brevedad por su consistencia teórico-literaria a partir de la enumeración de autores que funcionan en algunos casos como una especie de homenaje y en otros como una crítica. En cuanto a las conexiones textuales que se establecen por esas referencias a autores (de diferentes literaturas) y que se propagan a través de hilos narrativos que quedan unidos a las historias o las microhistorias en sus ficciones, son las que conducen principalmente a esa clase de relatos tan característicos de este autor en torno a las experiencias vitales de los escritores.

#### **6.3.1.1. Sobre autores secretos, libros colgados y obras imperfectas**

Los escritores siempre terminan siendo “Sobrevivientes”<sup>392</sup> o “Latinoamericanos con suerte”<sup>393</sup> (como denomina Bolaño a sus viajeros en el poema “Los Neochilenos”) debido al manejo astuto del suspenso y de las *escalas narrativas* entendidas como valoraciones y condensaciones del potencial narrativo que puede

---

<sup>392</sup> BOLAÑO, R., *Tres*, op. cit., pág. 71.

<sup>393</sup> *Ibíd.*, pág. 72.

darse en una línea o a lo largo de toda la novela. Los textos de Bolaño esconden figuras de escritores que funcionan gracias a narraciones cifradas<sup>394</sup>, a historias secretas relacionadas con un enigma -la desaparición de una poeta Cesárea Tinajero o de un escritor Beno von Archimboldi-, pero que se narran como una sola historia.

Bolaño despliega una forma de discurso confesional en la construcción figurativa de sus personajes escritores que se manifiesta a partir de la pluralidad de voces de los protagonistas y también de una estructura narrativa apoyada por los silencios -vacíos y rupturas argumentales- y por los finales<sup>395</sup> ambiguos. Con desenlaces amplios que no se pueden intuir a medida que se avanza en la lectura y que rompen con la linealidad -no se sabe cómo van a terminar las historias en las novelas de Bolaño-, se demuestra realmente que “[...] los finales de Bolaño son hábiles interrupciones momentáneas de la máquina de narrar”<sup>396</sup>.

En realidad, la obra de Roberto Bolaño parece haber sido mostrada como una larga confesión. Como si el autor dijera: confieso que he querido ser escritor, y nosotros sus lectores y los investigadores especializados en su literatura que somos los más fieles testigos, confirmáramos que en ello se le fue la vida porque sabemos que trabajó incansablemente en su obra. Bolaño fue seducido por su vocación literaria y se sometió al trajín que le exigía su literatura (o la literatura).

No es entonces un hipotético anuncio aquello que escribió Bolaño en “Un paseo por la literatura” (del libro de poemas *Tres*) divulgando quizá su destino o su deseo: “Soñé que era un detective viejo y enfermo y que buscaba gente perdida hace tiempo. A veces me miraba casualmente en un espejo y reconocía a Roberto Bolaño”<sup>397</sup>. Porque es a través de la búsqueda de personajes como por ejemplo en

---

<sup>394</sup> Bolaño fue -como mencioné- un fiel admirador y seguidor de Jorge Luis Borges, y es Borges quien introduce en la estructura del cuento una segunda historia cifrada con una trama secreta que se construye con los materiales de una historia visible, es decir, de la primera historia.

<sup>395</sup> Los finales ambiguos en las novelas de Bolaño terminan desviando el relato hacia un eficaz efecto -simultáneo- de clausura y de inevitable sorpresa, inspirados seguramente en Borges. El arte de narrar los finales de ese modo parece tener los mismos giros que tuviera el propio acontecer de la vida. Y como sostiene Ricardo Piglia: en la vida hay cruces, redes y circulaciones, por lo tanto, si los finales de los relatos se producen como en la vida: éstos se asocian con el olvido, con la separación y con la ausencia. Porque “[l]os finales son pérdidas, cortes, marcas en un territorio; trazan una frontera, dividen. Escanden y escinden la experiencia. Pero al mismo tiempo, en nuestra convicción más íntima, todo continúa” (PIGLIA, R., *Formas breves*, op. cit., pág. 125).

<sup>396</sup> CATELLI, N., “El laboratorio Bolaño”, *El País*, España, 14 de septiembre de 2002.

<sup>397</sup> BOLAÑO, R., *Tres*, op. cit., pág. 86.



mi *corpus*: de Cesárea Tinajero y de Benno von Arcimboldi, en donde el autor deposita la esperanza para no terminar aceptando el fracaso literario, revolucionario y vanguardista de la poesía, que trata de confirmar por medio de las trayectorias ficcionales de esos personajes. Esto lo llevaría al autor inmediatamente fuera de su universo narrativo al recordar el subsiguiente olvido en el que acabó la poesía por aquel entonces -si seguimos la cronología cuasi histórica en sus novelas- a pesar del esfuerzo de las organizaciones o los movimientos literario-poéticos por las situaciones políticas o sociales extremas (las dictaduras o el nazismo) europeas y latinoamericanas.

Todo parece que se resume para Bolaño en actos heroicos seguidos de muerte de/con sus personajes escritores, como es el caso más notable de la poeta Cesárea Tinajero, porque ahí con/en esa heroicidad depositada en los personajes se encuentra la solución para revelar la clave narrativa o vital de esas figuras. Como sucedió con Bolaño, los hombres -sus personajes- se convierten en escritores, en poetas para no morir<sup>398</sup>: en poetas huérfanos, perseguidos y perdidos, pero poetas al fin. Si pensamos en la atribución de la poesía o de la literatura que remite a otra inscripción mítica como es la orfandad del poeta o del escritor, nos encontramos con que ese lugar o estado emocional tan expresivo sobre todo para el poeta es lo que produce el descentramiento figurativo (por el “despojamiento” del escritor, ya explicado en el Capítulo 2) frente a su propio protagonismo como escritor.

Para evitar caer en ese descentramiento figurativo o en la orfandad, o simplemente en una caracterización absurda y eludir los maniqueísmos con los cuales se define al autor o escritor, se podría considerar que en tanto la poesía cuanto la literatura se presenten como incapaces para reflejar -según Bolaño y

---

<sup>398</sup> En el texto “Rasgar el tambor, la placenta” que escribió Roberto Bolaño junto a Bruno Montané se afirma que “Sin ella quererlo, la Contrarrevolución ha apresurado nuestro crecimiento, ha quemado nuestras casas, nos ha dejado huérfanos en más de un sentido. Bien. Ahora podemos elegir a nuestros padres. Estamos como esos niños que huyeron de los nazis y se perdieron en los bosques polacos y fueron muriendo de hambre, como cuenta Brecht en una balada. Estamos como esos niños de La Cruzada de los Niños, de Marcel Schwob, con cuarenta grados de fiebre, resbalando una y otra vez por las faldas crispadas de la Cordillera de Los Andes. *Nos convertimos en poetas porque si no nos moríamos*. De la soledad, de los teléfonos clandestinos, de los nervios tensos, hemos salido con una sola certeza poética, y es que la vida -sufrida, vivida, gozada- era cada vez más diferente de los intentos de reflejarla, de cambiarla mediante verbos e imágenes que atraparán la columna vertebral de ese fuego desde afuera” (BIANCHI, S. (ed.), *Entre la lluvia y el arcoíris...*, op. cit., pág. 261. La cursiva es mía).

Montané- “ese fuego”<sup>399</sup> que es la vida, no contarán con el apoyo del poeta o del escritor. No resulta posible así la observación de la figura de escritor (*la más real* para Bolaño), porque la literatura como esa figura de autor o escritor son presencias inacabadas -no logradas-, si no se les otorga la dimensión dramática de la vida.

Los personajes-escritores de *Los detectives salvajes* y de 2666 no traen ninguna verdad nueva sobre el ser escritor, pero parecen buscar con desesperación el significado que tiene la literatura y el valor que se le otorga cuando se la acompaña con el rol de escritor en la sociedad. La literatura debe derivar, según Bolaño, en obras “maestras” o “menores” para que se produzca ese juego (ficcional) que se plantea en las novelas y que determina la existencia misma del escritor.

Acaso las obvias pero necesarias incorporaciones en los textos de Bolaño de referencias históricas de las vanguardias y de los movimientos literarios, son formuladas en virtud de cierta aprobación que quizás buscara impropriamente el autor para que se produjera finalmente aquello que afirmó: “Todo escritor debe tratar de escribir una obra maestra. Es necesario hablar, por tanto, de originalidad y de excelencia”<sup>400</sup>.

Y para lograr escribir una obra maestra el autor investiga, analiza, estudia y experimenta con sus propias lógicas literarias, sin dejar de lado a sus personajes-escritores con quienes lleva a cabo sus experimentos literarios. Es aquí entonces donde nos encontramos con el personaje de 2666: el profesor Amalfitano y su paradigmático experimento que intenta demostrar la faceta oculta en la actuación de la literatura.

Su experiencia consiste en colgar un libro en el tendedero de la ropa, un libro que encuentra en su casa y que no recuerda haberlo comprado: el *Testamento geométrico* de Rafael Dieste (la referencia bibliografía es real puesto que coincide con la del escritor español Rafael Dieste (1899-1981), autor de *Testamento geométrico* (1975)). Este experimento del personaje Amalfitano es un *ready made*<sup>401</sup>,

---

<sup>399</sup> Ibídem, pág. 261.

<sup>400</sup> BRAITHWAITE, A. (ed.), *Bolaño por sí mismo...*, op. cit., pág. 27.

<sup>401</sup> El “*ready-made*” o *found art* describe el arte realizado mediante el uso de objetos que normalmente no se consideran artísticos, porque tienen una función no artística, pero sin ocultar sus orígenes son presentados a menudo modificados. El creador fue Marcel Duchamp (1887-1968) quien acuñó el término “*ready-made*” para describir su “arte encontrado” en 1915. Aunque declaró no haber logrado una definición satisfactoria porque el *ready-made* es un concepto difícil de definir. Su arte u objeto

que constituye un modo de intervención a la manera del infrarrealista Mario Santiago, poeta y amigo de Bolaño, cuando anuncia en su Manifiesto Infrarrealista que se debe: “BUSCAR MEDIOS INÉDITOS DE INTERVENCIÓN & DE DECISIÓN EN EL MUNDO [/] DESMITIFICAR / CONVERTIRSE EN AGITADORES”<sup>402</sup>.

Ese impulso de intervención, de agitación de Amalfitano no es comprendido por otros personajes, como su hija Rosa, pero su comprobación arroja un relieve inesperado cuando el personaje despliega las tapas del libro para ver cómo resiste a la intemperie, a los embates de la naturaleza desértica de Santa Teresa, para verificar (como Duchamp) si realmente aprende cuatro cosas de la vida. El *Testamento geométrico* colgado en la parte trasera del jardín de la casa de Amalfitano, se veía como el propio Amalfitano percibía la ciudad -el extrarradio de Santa Teresa-, con “[...] imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos”<sup>403</sup>.

El libro de Dieste en la quietud o en el movimiento, y en la oscuridad o en la claridad, parece ser el símbolo de toda la orfandad que se describe para una ciudad tan peligrosa -e insegura para vivir- como es Santa Teresa que es el trasunto ficcional de Ciudad Juárez<sup>404</sup>. Con el enfoque de ese personaje encargado de realizar el *ready-made*, Bolaño pretende (o parece) demostrar a su vez cierta prefiguración del escritor cuando acusa un desdoblamiento entre los escritores que están en/a la intemperie y en la lucha -que se diferencian y se alejan de los otros: los *acomodados*- y los que están cómodamente ubicados a pesar de sus difusas cualidades o atributos en el escenario de las letras.

Una de las grandes diferencias con o por esa intemperie “huérfana”, o que provoca orfandad, es precisamente aquella que convoca el personaje Auxilio

---

encontrado o confeccionado, el único que fue ideado en Buenos Aires, surgió por la inquietud de enviar un regalo por correo a su hermana Suzanne con motivo de su boda con Jean Crotti. Duchamp le envió las instrucciones para colgar un libro de geometría con un cordel de una ventana para que el viento pasase sus páginas y aprendiese “por fin tres o cuatro cosas de la vida”. Esa experiencia artística la llamó “*Le ready-made malheureux*”, “*Ready made desdichado*”.

<sup>402</sup> PAPASQUIARO, M. S., *Manifiesto Infrarrealista*, op. cit. (La mayúscula es del autor)

<sup>403</sup> BOLAÑO, R., 2666, op. cit., pág. 265.

<sup>404</sup> En una entrevista a Bolaño le preguntaron sobre cómo es el infierno y el autor respondió: “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” (MARISTAIN, M., “Ese dichoso colectivo del infierno”, *Página 12*, Argentina, 19 de julio de 2003a). Ciudad Juárez es la ciudad mexicana en la cual hubo más de cien mil mujeres (el número de víctimas sigue en aumento) - entre quince y veinticinco años de edad- violadas y asesinadas.

Lacouture “la madre de la poesía mexicana” en otra novela de Bolaño (*Amuleto*) al reconocer que: “¡Todos [inclusive Arturito Belano] iban creciendo amparados por mi mirada! Es decir: todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada”<sup>405</sup>.

La simultaneidad participativa de personajes pertenecientes a varias novelas (como es Arturo Belano que aparece en *Los detectives salvajes* y en *Amuleto* -y también en *Estrella distante* como Arturo B.-) se produce para comunicar con palabras, gestos, manifestaciones corporales o con objetos de una manera literal la orfandad existencial y *literaria* que sienten sobre todo los personajes escritores o vinculados a la literatura y que los acompaña en todo momento. Éstos son signos estéticos indiscutibles de la moralidad literaria de Bolaño a la hora de abordar la configuración temática y figurativa de los escritores.

Otras cuestiones van a surgir en ese encuentro con la figura de escritor en los textos de Bolaño que están relacionadas con la idea que tienen estos personajes en la ficción cuando recopilan definiciones importantes sobre la literatura que consiguen proyectar desde sus figuraciones como personajes escritores que van de la admiración y el entusiasmo a la irrisión y el absurdo de sus existencias, cuando se ocupan de la búsqueda incansable del sentido o el sinsentido de esa literatura.

Así con estas oposiciones entre la ficción y la no ficción, entre la realidad del autor y las realidades de los personajes, nos recuerda aquel segmento narrativo que escribió Bolaño en el texto “El antepasado”, que se encuentra en la compilación de artículos escritos en *Entre paréntesis*, entre mayo de 1999 y julio de 2001, en donde se relata un episodio que está registrado en el libro primero de las *Sátiras*<sup>406</sup> de Horacio. Episodio en donde un tal Bolano (Bolanus) que dice ser hombre de letras persigue insistentemente a Horacio quien se niega a acompañarlo a una cita que

---

<sup>405</sup> BOLAÑO, R., *Amuleto*, op. cit., págs. 42-43.

<sup>406</sup> La traducción de las sátiras horacianas es de Vicente Alcoverro, traductor del poeta romano Quinto Horacio Flacco. La sátira IX de Horacio trata sobre el encuentro que tuvo el propio Horacio con un insistente “estúpido”, al que casi no conocía y del que no podía librarse. Este personaje prefiere no ir a un juicio por quedarse con el poeta, y luego el personaje insistente y el poeta Horacio se encuentran con un amigo de Horacio, Aristio Fusco quien en vez de librarle del pelmazo le sigue el juego y se ríe de la situación. Al final llega el adversario y lo arrastra al juicio queriendo tomar como testigo a Horacio.

tiene con la ley. Aquí aparece otro personaje Aristio Fusco tan estúpido como el pobre Bolano, pero es Fusco quien termina acompañándolo a su cita.

Si bien varía la historia narrada en el texto de Roberto Bolaño con la anécdota de la sátira horaciana, no deberíamos olvidar que en la Oda “A Aristio Fusco” de Quinto Horacio Flacco, Aristio Fusco es “El hombre recto y de conciencia pura/ no quiere arco, mauritanas armas,/ ni de saetas venenosas, **Fusco**,/ [...]”<sup>407</sup>.

El autor chileno afirma que no hay moraleja en la historia sobre Horacio y Bolano, pero que “[t]odos tenemos algún antepasado imbécil”<sup>408</sup> que es una sombra y que es nuestro hermano, y peor aún pervive en nosotros mismos con nombres diferentes: miedo, ridículo, indiferencia, ceguera y crueldad, y en un grado de implicación también diferente. Porque “Todos, en algún momento de nuestras vidas, encontramos el rastro, las huellas vacilantes del más pelmazo de nuestros antepasados, y al mirar ese rostro huido nos damos cuenta, con estupor, con incredulidad, con horror, de que estamos contemplando nuestra propia cara que nos hace guiños y muecas amistosas desde el fondo de un pozo”<sup>409</sup>.

Bolaño fue un escritor que criticó a muchos autores consagrados, por lo cual nunca le faltaron los enemigos de ocasión, pero en el texto que mencionamos el autor invita a (auto)reflexionar a partir del reconocimiento de su propia estupidez sobre los sentimientos y las acciones que se involucran en el difícil arte de la literatura y que dificultan entablar relaciones productivas entre los escritores. En una palabra para sintetizar lo expuesto por Bolaño, podemos deducir que es bajo el signo de la soberbia y de la humildad, de la confrontación y del acuerdo, de la segura vecindad de opuestos caracteres existenciales y literarios, que se va delineando hoy la inscripción biográfica en/de la figura de escritor.

Nada está definido de antemano para Bolaño que se construye como un autor innovador en cada proyecto narrativo en donde se puede apreciar el intento por despertar al mejor Bolaño. Su escritura expresa su impotencia, incompletud e imposibilidad por alcanzar su mayor meta: la de convertirse en escritor. En un vale todo, Bolaño se atrevió a romper con los cánones literarios porque entendió el

---

<sup>407</sup> ALCOVERRO, V. D. (Trad.), *Odas de Horacio*, Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1800. (La negrita es del autor)

<sup>408</sup> BOLAÑO, R., *Entre paréntesis*, op. cit., pág. 160.

<sup>409</sup> *Ibidem*, pág. 160.

significado profundo del oficio, cuyo secreto permanece en el resguardo de lo que exclamara Mallarmé: “*Este juego insensato de escribir*”<sup>410</sup>. Y es a partir de ese horizonte analítico que Bolaño reencuentra su tono, su perspectiva, su manera de ser escritor, esa talla crítica que pudiera dar cuenta de aquel poder poético que encierra su escritura y que es esencial para el proceso de formación figurativa de un autor.

Pero ese repliegue sobre sí mismo, sobre su figura, no es necesariamente conocido como un auténtico intento de construcción en pos de una autofiguración, conformada desde su visceralidad como escritor, que dejara de lado los actos biográficos para empezar a actuar públicamente como alguno de sus personajes-escritores con actos poéticos, para reforzar su función de autor. La pretendida reconfiguración en la subjetividad de Bolaño no abandona los estándares figurativos conocidos (históricos), sus referentes literarios -cuya relación con esos referentes fue registrada en este capítulo-, pero tampoco renuncia a una figuración mítica, desde su lado rebelde y subversivo o revolucionario, sino que diseña un rumbo común hacia un perfil de escritor más popular y aceptable, y sobre todo más real o *hiperreal*, para (como dije en la aproximación al estudio figurativo en el Capítulo 1) -según Foucault- cierta “sociedad de discurso”<sup>411</sup>.

Esta hiperrealidad figurativa es inescindible del carácter ficcional de/por esas figuraciones o autofiguraciones bolañianas que postulan o funcionan aun después de haber sido inventadas nada más que por su mero valor figurativo y creadas como un dispositivo sofisticado para perdurar en la obra del autor, actuando y transformándose en y desde sus textos como una parodia a veces grotesca del extraordinario destino del escritor.

---

<sup>410</sup> BLANCHOT, M., *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Ediciones Calden, 1973, pág. 25. (La cursiva es del autor)

<sup>411</sup> FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, op. cit., pág. 35

Recapitulando mi itinerario, puedo avanzar sobre algunas respuestas que fueron diseminadas, según el trazado tentativo que he propuesto en cada uno de los capítulos. Es que, efectivamente, las implicancias de la figura de escritor configurada por Roberto Bolaño en sus textos me llevaron a pensar que ampliando el territorio tradicional de figuración autoral con variables específicas que funcionaran independientemente en cada capítulo se lograría desplegar de manera eficiente el análisis sobre mi objeto de estudio: la figura de escritor o autor. De lo que se trata fundamentalmente es de una yuxtaposición y/o de un encastre de las partes que componen la figura de escritor para obtener como resultado una hipotética lectura transversal de figuración en las novelas y en el escenario mediático-cultural, con la figura y la autofiguración bolañianas de escritor, reconocibles como resultado de la investigación.

A mi modo de ver Bolaño va logrando una expansión de su práctica como sujeto autor en su obra por esos cruces de géneros literarios, tipologías textuales y, sobre todo, esas tramas que desafían las letras tradicionales por la propuesta de una literatura que se sostiene desde una concepción diferente de escritor -como postulé en los capítulos 1 y 6-. Porque un escritor no debe parecer un escritor<sup>412</sup> para sobrevivir a las transformaciones críticas contemporáneas que se le exige hoy y que se muestra indisociable de los espacios públicos (los medios literarios).

La figura de escritor representa en sí misma, quizás engañosamente, la búsqueda de esa posición en los medios culturales. Es por ello que al hablar de la figura de Bolaño, de sus mutaciones y también de sus reacomodamientos críticos, observados en el Capítulo 3, me ubico siempre en la pugna por sus cuestiones

---

<sup>412</sup> Bolaño afirmó que un escritor “Debe parecer un banquero, un hijo de papá que envejece sin demasiados temblores, un profesor de matemáticas, un funcionario de prisiones. Dendriformes. Así, paradójicamente, deambulamos. [...] ¿Cómo no se dan cuenta los jóvenes, los lectores por antonomasia, de que somos unos mentirosos? ¡Si basta con mirarnos! ¡En nuestras jetas está marcada a fuego nuestra impostura! Sin embargo, no se dan cuenta y nosotros podemos recitar con total impunidad: 8, 5, 9, 8, 4, 15, 7. Y podemos deambular y saludarnos [...] El azar nos guía aunque nada hemos dejado al azar. Un escritor debe parecer un censor, nos dijeron nuestros mayores y hemos seguido esa flor de pensamiento para su penúltima consecuencia. Un escritor debe parecer un articulista de periódico. Un escritor debe parecer un enano y DEBE sobrevivir” (BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., págs. 486-487).

literarias: sus habituales discusiones en torno a la literatura y a los escritores que llegan hasta umbrales desconocidos. Aunque no necesariamente estas cuestiones deben ser vistas como un desbalance figurativo, puesto que este escritor participa voluntariamente con su propuesta literaria-vital que se encuentra con ese desborde existencial necesario para la escenificación literaria de su figura de autor.

Bolaño se sitúa en el lugar de un escritor mítico -como lo hiciera su personaje protagonista Cesárea Tinajero en la novela *Los detectives salvajes*, en el Capítulo 5-, de un escritor capaz de renunciar a un sinfín de acciones y de realizaciones personales por considerar a la literatura un hecho trascendental para su vida, y convertirse así en una leyenda (Capítulo 3). Pero, como ya lo planté junto a Barthes, el escritor no es nada más que el que escribe -Capítulo 2- porque entre los diversos imaginarios de representación social de autor se juegan varios principios o unidades teóricas reconocidas a la manera de Foucault: como “principio de agrupación y foco de coherencia de su discurso”, como “unidad, origen y centro de expresión de los significados de sus textos”, y a la vez como “proyecto y temática” figurativa (Capítulos 1 y 2). Aquí, entre estos imaginarios, se produce el despliegue de la “función autor” que describe Foucault, cuya proyección coincide con su “conciencia” o con su vida, con su genio o su desorden, y vienen a poner en duda el retorno a la figura misma de autor, como registré en el Capítulo 1.

Desde esta perspectiva teórica y con ese “retorno a la figura” que plantea Foucault, observo que Bolaño crea sus sitios o sus *lugares* (mediáticos) para desplegar sus coordenadas vitales y literarias -con aciertos, genialidades y desórdenes-, y así poder formular la construcción de un espacio privilegiado como *autor hiperreal*. Y por esa comprobación foucaultiana que marca en definitiva el derrumbe de la figura de autor como institución -Capítulo 1-, y que coincide también con Roland Barthes, la figura de autor de Bolaño se torna imaginaria con trayectorias literarias que se vuelven posibles o imposibles, deseables o indeseables, para contribuir con una autofiguración -acordada o consentida- que tiene conexiones con su persona como autor real (como demostré en el transcurso de esta investigación). Según Foucault, la remisión a ese “parlante real”<sup>413</sup> apunta a demostrar las

---

<sup>413</sup> FOUCAULT, M., “¿Qué es un autor?”, op. cit., pág. 65.



adecuaciones sufridas en su discurso (“transformaciones” y “deformaciones”<sup>414</sup>) y la ubicación de su perspectiva individual en la obra. Por eso las identificaciones con otros modelos de autor, como bien analicé en los Capítulos 2 y 6, así como las *mitografías* de autor van señalando la percepción selectiva de ese *lugar* en/con la literatura como un espacio privilegiado de conquista y de expresión de una figura “implacable” de autor.

Reinventar la figura de autor luego que le ha llegado la muerte, tal como la asumiera la mayoría de la crítica moderna, se hace imprescindible para poner un orden e imaginar un proyecto literario, una coherencia y una temática que asuma a ese autor desde la consciencia de su vida o simplemente desde la vida de un autor que, según Foucault, “quizás en efecto [sea] un tanto fictici[a]”<sup>415</sup>.

El testimonio decisivo de Bolaño muestra su propósito literario inicial, que queda formalizado cuando el autor promete explicar -y lo hace hasta el cansancio- los hilos que hay detrás de su obra (Capítulo 2), y cuando lo hace es porque intenta comprender el sentido último y verdadero de toda *gran literatura*. El escenario ideal para la postulación de figuras de escritor en la narración de Bolaño es el que permite hurgar en el trabajo esforzado del autor que consiste en iluminar su vivencia como escritor para dar coherencia y materialidad a su literatura. Una literatura que no es inocente por haber transitado por zonas relegadas o insondables, aparentemente disímiles, para lograr esa consistencia ficcional en el quehacer -literario- de este autor.

Habría seguramente otros componentes a tener en cuenta en la construcción de la figura de escritor por la manera en que Bolaño operó en/con la figura a partir de ese sesgo claramente autoficcional en sus novelas -ver Capítulos 4, 5 y 6-. Sus figuras no son un mero producto de una manipulación o seducción figurativa para obtener un efecto literario, sino que orientan hacia una concepción única de su escritura por la intensidad en la configuración de las figuras de escritor-poeta y de escritor-novelistas, que permite cristalizar su representación (o auto-representación) de autor. Para Bolaño, esas figuras -las suyas- son evidencias del lugar social de identificación imaginaria que ocupa el escritor en la actualidad: con una figura de

---

<sup>414</sup> Ibídem, pág. 64.

<sup>415</sup> FOUCAULT, M., *El orden del discurso*, op. cit., pág. 26.

escritor-renovador que resignifica la esperanza de una revolución poética vanguardista -Capítulo 5- (el escritor-poeta como en su novela *Los detectives salvajes*) y con una figura que es una promesa de autor que está postergada pero que sigue escribiendo -Capítulo 4- (el escritor-novelista como en su novela 2666).

Porque, en definitiva, lo que se asegura como otra conclusión, es que la literatura y la figura de autor de Bolaño pueden leerse en sí mismas como *un todo*, con sus sentidos y sin sentidos, con ese sentido literario perdido y encontrado en la representación de los personajes escritores protagonistas -Cesárea Tinajero y Benno von Archimboldi- que no queda anclado en el hermetismo de una categoría ficcional, sino que termina siempre traspasando los límites esperables de compatibilidad con lo extraficcional o más precisamente con la vida del propio autor.

La articulación de las figuras de escritor de Bolaño con el paradigma foucaultiano de la “función autor” viene a profundizar en ese sentido y con esa perspectiva vital-literaria las modulaciones de una figura -o de varias figuras- que ayudaría a abordar y valorizar el momento de descubrimiento de esa función. La función-autor está provista de una “pluralidad de egos” (Capítulos 1 y 2) que -para mi caso- se alinea en dos sujetos o dos “posiciones-sujetos”: uno condicionado por el medio literario, inestable y dudoso, y el otro marcado o intervenido por la creación de su obra, a la que se aporta la vivencia de por sí fragmentada de la conocida identidad de autor de Bolaño. El desajuste irreductible entre las posiciones sujetos o de egos se acentúa justamente cuando el universo literario de pertenencia de Bolaño se excede y se transgrede postulando ese *algo más* o esa *diferencia* que permite contemplar lo que la literatura del autor aporta a su vida o lo que la vida aporta a su literatura de autor -como concluí en los Capítulos 2, 3, 4, 5 y 6-.

Así Bolaño pretendió quedarse en el (romántico) rol de poeta, aunque su carácter individual como escritor no invade ningún rasgo que haga evidente que ese rol tenga alguna supremacía con el de narrador. Lo que sí sé al efectuar la lectura de los dos *corpus* secundarios (entrevistas a Roberto Bolaño y material crítico especializado sobre su obra), es que su poesía se presenta como el auténtico ejercicio literario previo e indispensable para la escritura posterior de sus relatos y de sus novelas. En su poesía está el impulso primario de su figura de escritor que viene a demostrar con una precisión suficiente que puede ser considerada un antecedente

de su formación autónoma, como analicé en los Capítulos 5 y 6, cuando abordé algunas cuestiones particulares de la poesía y del Infrarrealismo.

Pero es la ardua empresa de aceptación crítica tanto de su literatura como de su figura de autor la que abre otras vías de análisis recuperando y discutiendo mi hipótesis original con puntos sintomáticos como son su extremismo conceptual -con la postulación de una teoría propia de la literatura o de los cánones literarios-, su trato difícil como autor -su comportamiento con sus colegas- y, por supuesto, su puente indestructible entre su vida íntima y su literatura. Miradas más de cerca estas cuestiones vienen a encauzar arbitrariamente una caracterización más calculada de la figura o del perfil de escritor de Bolaño, entre exaltaciones y desasosiegos literarios, entre compulsiones y convencimientos con una rigurosidad literaria extrema de verdad, para representar a un escritor que se encuadra en un perfil vagamente compartido por otros escritores que puede ser llamado -como dije en los Capítulos 1, 3 y 5- *hiperreal*.

Sus construcciones figurativas y sus procedimientos literarios lo colocan o lo posicionan con/en un modelo de autor muy sujeto a la realidad para autorreflexionar sobre el ser escritor y para activar grupos de escritores de manera crítica en su discurso (Capítulos 2 y 6) y en su ficción (Capítulos 4, 5 y 6). Esto es llevado a cabo por Bolaño a los fines de repasar no sólo nombres de autores y títulos de obras, sino también de poner en juego valoraciones directas, sobreentendidos y justificaciones literarias, además de presupuestos o interrogaciones sobre la ubicuidad del escritor en cuanto a su incursión por las más diversas sendas literarias. Bolaño se detiene y elige para sí mismo la funcionalidad biográfica de un tipo de escritor ensimismado, replegado en su propio trabajo de producción literaria, pero muy atento a lo que sucede con la literatura y con sus pares (Capítulo 3).

Y es quizá por la exposición de esa figura de autor, de una atracción crítica notable, que su discurso -su voz- se pueda oír principalmente no para alardear con lo obtenido en su carrera literaria sino para alentar a través de lo recordado (ficcionalmente) la formalización de lo que podría ser la misión del escritor. Y si es que tuviera una misión, al decir de Bolaño, que no la tiene: no es servir de

recordatorio<sup>416</sup> de nada sino que “El escritor simplemente escribe”<sup>417</sup>. Aquí, en efecto, se cumple como bien había señalado en el desarrollo de la investigación -en el Capítulo 1 y en los subsiguientes capítulos, sobre todo en el Capítulo 3 en lo concerniente a la leyenda de Bolaño- lo que Barthes reclama: “yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección)”<sup>418</sup>.

Por el “deseo al/del autor” hay una deriva figurativa de Bolaño en torno a una mítica alternancia entre modelizaciones sociales de escritor que intervienen como una amenaza irrevocable sobre la propia figura -su autofiguración de escritor- que fuera aceptada por Bolaño para enfrentar sus compromisos con diferentes círculos literarios (Capítulo 3): escritores y críticos, con las instituciones académicas: profesores e investigadores, y con los lectores especializados y aficionados. Así podemos observar cómo interactúan las exigencias de figuración -como escritor- de Bolaño, aun a riesgo de perderse por un terreno desconocido. Bolaño sentía un hartazgo particular por aquellos (“escribidores”) que no valoran el oficio y que se percibe en el universo acotado de sus textos.

Por tal motivo -por los “escribidores” (Capítulos 1, 3 y 5), Bolaño decide imponer su lectura y su percepción de la figura de autor asumida -a menudo- de una forma violenta, voluntaria u obligada, por el medio literario que lo rodea y que lo alejan de los canales formales y normales por esa ilusoria cualidad prístina del yo soy o del ser escritor.

Es quizás por esa máxima sobre el ser escritor que Bolaño intentó ligar su proyecto literario con la creación de un espacio alternativo que permitiera configurar una figura de escritor capaz de saldar la distancia entre la indiferencia y el reconocimiento (éstas son caras conocidas para Bolaño -Capítulo 2-) y que a su vez postulara una alternativa poético-narrativa sin ataduras para pensar la literatura. No sólo se trata de un escritor exagerado -en esencia, hiperbólico- y sentimental, sino también de un escritor que es protagonista y testigo de su literatura. Bolaño parece decirnos a veces de un modo implacable que es primero escritor y luego todo lo

---

<sup>416</sup> En una entrevista a Bolaño le preguntaron cuál es la misión de un escritor: si “es recordar” o “hacer recordar”, y el autor respondió: “-No, ahí ya no estoy tan seguro. Al menos, mi misión sin duda no es esa. Yo no intento que nadie recuerde nada. Ya suficiente tengo con recordar yo mismo. Más que recordar es mirar. Simplemente mirar algo que uno muchas veces no quiere ver [...]” (GRAS MIRAVET, D., “Entrevista con Roberto Bolaño”, op. cit., pág. 59).

<sup>417</sup> Ibídem, pág. 59.

<sup>418</sup> BARTHES, R., *El placer del texto...*, op. cit., pág. 41. (La cursiva es del autor)

demás como lo mencioné en el avance de este trabajo. La defensa por su quehacer literario es asumida como algo muy personal que va más allá de una simple profesión.

Bolaño fue un escritor que tuvo varios proyectos literarios en ciernes que fueron abandonados involuntariamente por su deceso -por un desenlace fatal de su enfermedad-. Su principal objetivo vital fue su literatura o más precisamente su entrega total a la literatura. Este escritor se supo a la *intemperie* a pesar de que en los últimos años de su vida su condición de escritor se vio favorecida por una mejor recepción crítica y el acompañamiento masivo de sus lectores.

Entre los lazos identificatorios que lo mantienen en una postura de distinción con otros escritores contemporáneos, se encuentra esa emblemática forma de asumirse como *un sobreviviente de las letras* para alejarse -para siempre- del anonimato y del ninguneo (como autor, entre sus colegas) que padeció durante mucho tiempo (Capítulos 2 y 3). Por esto y por sus afirmaciones sobre la literatura que conllevan una dinámica figurativa autoral, que puede decirse que es *dialógica*, puesto que está formalizada desde su perspectiva de escritor como una ida y vuelta sobre sus pasos (con su pasado y con su presente literario), para asistir a la revelación de su secreto final. Así es como Bolaño estuvo presente en/a la *intemperie* esperando en el exterior que llegara su gran oportunidad hasta que finalmente llegó; ahora, luego de su muerte, somos nosotros lo que seguimos esperando en la *intemperie*: un texto o una página olvidada en un cajón de su escritorio que nos devuelva a su creador.

Los estudiosos de su literatura son conscientes de cuánto dio este autor por las letras (como mencioné anteriormente, su *entrega* total), y que seguramente reconociendo el perfil de escritor de Bolaño hubiera dado mucho más. Al hacer esta observación y al contrario de cualquier conjetura o indicio negativo, quiero resaltar que aquel joven que eligió dedicarse a la lectura y que no concluyó sus estudios escolares secundarios<sup>419</sup> en tiempo y forma ni tampoco tuvo una formación universitaria en letras o carrera afín, sumado a que empezó a publicar narrativa

---

<sup>419</sup> A pesar de la demora de Roberto Bolaño para terminar sus estudios en la escuela, una vez concluidos, su madre dijo: "Terminó las humanidades y quedó matriculado en Sociología, pero quería escribir... No es una decisión fácil para una madre, pero lo apoyé, contra la idea del padre" (GÓMEZ BRAVO, A., "Bolaño íntimo, retratado por su madre", *La Tercera*, Chile, 8 de abril de 2008).

tardíamente y que además el éxito editorial le llegó después de los cuarenta años de edad, parece haber podido hacer mucho más -literariamente- que otros escritores.

Y para cualquiera que se atreva a formar parte del *mundillo* literario, Bolaño recomienda insistentemente a los incautos que fantasean con incursionar en/con la literatura, que tengan en cuenta que existe una distorsión figurativa con el oficio de escritor que se esconde o no está a la vista porque se pretende dejar en el imaginario colectivo una innegable primacía de figuración que realmente no existe. La figura de autor constituye un lugar de ruptura y de debate para los escritores, porque solamente desde ese espacio de figuración pueden ser sorteadas las dificultades con el oficio y con el rol de escritor si se asume -como lo entiende Bolaño- desde la precariedad y desde la visceralidad de la profesión -Capítulos 3 y 6-. En los inicios de su vida literaria, Bolaño aprendió una lección sobre la profesión de escritor tan tempranamente difundida por él en sus discursos que trasladó a sus novelas cuando dijo que: “[quien] se interese por la literatura [debe] [...] imaginarse los infiernos que se esconden debajo de las podridas o impolutas páginas”<sup>420</sup>.

Aquí se puede observar la radical forma de acentuar *la función de autor* que tiene Bolaño a partir de una “nueva” posición o modelo de autor transgresor, con el cual hace resaltar las cosas más singulares relacionadas con la (su) literatura, y así poder entablar una relación polémica con ella, cuando incluye sus puntos de inflexión en su escritura para dislocar la ocupación de un sitio prudente para esa literatura. Así como también lo hace con su figura de escritor que se manifiesta constantemente (por lo menos para Bolaño) por la inmediatez de una explosión literaria-mediática, en los medios culturales y literarios, a partir de un perfil de escritor voraz y rebelde.

Huelga señalar que me aproximé a ciertos niveles de análisis que vinculan el espacio figurativo, significativo e insoslayable, de Bolaño con algunas áreas literarias o culturales que se dejan leer como una condición necesaria para sobrellevar una vida literaria o sobrevivir en un universo literario creado al margen y “en aventura” - Capítulos 5 y 6-. La estética de escritor *salvaje* de Bolaño se encuentra en su literatura y en la forma en que vive, y no sólo en lo que escribe sino en lo que genera su figura y su obra. Así que puedo afirmar que esa apropiación figurativa crítica de

---

<sup>420</sup> BOLAÑO, R., *Los detectives salvajes*, op. cit., pág. 496.

rebeldía en los medios culturales es la que le valió o le ayudó para obtener el mote de Gran Escritor.

El “caso Bolaño” no parece agotarse. Fue y es un autor leído y estudiado en América Latina, Europa y Estados Unidos, se organizan Encuentros literarios para discutir su obra y recordar al autor, y se publica una profusa cantidad de artículos, reseñas y ensayos, además de antologías con estudios críticos académicos sobre su literatura, todo lo cual lo lleva a ser considerado hoy el *gran* escritor latinoamericano. Por todo ello, y en contra de todo pronóstico, valoramos y preferimos, conscientes o inconscientes, un modelo de escritor más humano, por lo tanto, celebro que Bolaño se haya transformado en la figura de escritor esperada por todos. Y siguiendo los versos del poema “Epitafio” de Nicanor Parra, su ídolo y referente literario indiscutible, lo defino al autor como “Ni muy listo ni tonto de remate”<sup>421</sup>, Bolaño fue “¡Un embutido de ángel y bestia!”<sup>422</sup>.

---

<sup>421</sup> PARRA, N., *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954.

<sup>422</sup> *Ibíd.*

## BIBLIOGRAFÍA

### Analítica

#### a. Novelas (I corpus)

BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998.

BOLAÑO, Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004a.

#### b. Otros libros de Roberto Bolaño

BOLAÑO, Roberto (Comp.), *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, México D.F., Extemporáneos, 1979.

BOLAÑO, Roberto, *d.f., La paloma*, Tobruck, 1983 [obra inédita].

BOLAÑO, Roberto, *Diorama*, 1983-1984 [obra inédita].

BOLAÑO, Roberto, *Fragmentos de la Universidad Desconocida*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina. 1993a.

BOLAÑO, Roberto, *La pista de hielo*, Barcelona, Anagrama, 1993b.

BOLAÑO, Roberto, *La senda de los elefantes*, Toledo, Ayuntamiento de Toledo, 1994.

BOLAÑO, Roberto, *El último salvaje*, México D.F., Al Este del paraíso, 1995.

BOLAÑO, Roberto, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Anagrama, 1996a

BOLAÑO, Roberto, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996b.

BOLAÑO, Roberto, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997.

BOLAÑO, Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999a.

BOLAÑO, Roberto, *Monsieur Pain*, Barcelona, Anagrama, 1999b.

BOLAÑO, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2000a.

BOLAÑO, Roberto, *Tres*, Barcelona, Acantilado, 2000b.

BOLAÑO, Roberto, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001.

BOLAÑO, Roberto, *Una novelita lumpen*, Barcelona, Mondadori, 2002.

BOLAÑO, Roberto, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003.

BOLAÑO, Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004b.

BOLAÑO, Roberto, *Amberes*, Barcelona, Anagrama, [2002] 2007.



BOLAÑO, Roberto, *La Universidad Desconocida*, Barcelona, Anagrama, 2007a.

BOLAÑO, Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona, Anagrama, 2007b.

BOLAÑO, Roberto, *Los perros románticos*, Montevideo, El Faro, [1994] 2008.

BOLAÑO, Roberto, *El Tercer Reich*, Barcelona, Anagrama, 2010.

BOLAÑO, Roberto, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Anagrama, 2011.

BOLAÑO, Roberto, *El espíritu de la ciencia ficción*, España, Alfaguara, [1984] 2016.

BOLAÑO, Roberto, *Sepulcros de vaqueros*, España, Alfaguara, 2017.

BOLAÑO, Roberto y PORTA, A. G., *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce seguido de Diario de bar*, Barcelona, Acantilado, [1984] 2008.

### c. Entrevistas a Roberto Bolaño (II corpus)

AGUILAR, Gonzalo, "El territorio del riesgo", *Clarín*, Argentina, 11 de mayo de 2002.

ANDONIE DRACOS, Carolina, "Prefiero a la Allende que a Teitelboim", *El Mercurio*, Chile, 10 de agosto de 2002.

BOULLOSA, Carmen, "Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño", en MANZONI, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, págs. 105-113.

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

CÁRDENAS, María Teresa y DÍAZ, Erwin, "Bolaño y sus circunstancias", *El Mercurio*, Chile, 25 de octubre de 2003.

CARVAJAL, Alfonso, "Extranjero me siento en todas partes", *El Tiempo*, Bogotá, 3 de enero de 2003 [en línea]. Dirección URL: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1032529.html>

DÉS, Mihály, "Roberto Bolaño. Entrevista", *Revista de Cultura lateral*, nº 40, Barcelona, abril de 1998.

DONOSO, Pedro, "Sobre la vida y la obra. Conversación con Roberto Bolaño", *Deriva: Revista Digital de Literatura y Cine*, 21 de abril de 2004.

GARCÍA-SANTILLÁN, Luis, "Entrevista con Roberto Bolaño", *Crítica.cl Revista Latinoamericana de Ensayo*, Santiago de Chile, 13 de abril de 2002.

JÖSCH, Melanie, "Roberto Bolaño: 'Esta vez iré con las manos en la nuca'", *La Tercera*, Chile, 25 de febrero de 2000a [en línea]. Dirección URL: <http://www.tercera.cl/diario/2000/02/25/+25.40.3a.cul.bolannio.html>

- JÖSCH, Melanie, “Roberto Bolaño: ‘Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela’”, *Primera Línea*, diciembre de 2000b [en línea]. Dirección URL: <http://www.letras.s5.com/bolao21.html>
- MARISTAIN, Mónica, “La última entrevista de Roberto Bolaño: Estrella distante”, *Página 12*, Argentina, 23 de julio de 2003b.
- MATUS, Álvaro, “Dejo que me plagien con total tranquilidad”, *Qué Pasa*, Chile, 22 de septiembre de 2001, págs. 80-81.
- OROSZ, Demian, “Siempre quise ser un escritor político”, *La Voz del Interior*, Córdoba, 26 de diciembre de 2001 [en línea]. Dirección URL: [http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1226/suplementos/.../nota73286\\_1.html](http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1226/suplementos/.../nota73286_1.html)
- SOTO, Marcelo, “‘Yo me siento chileno’. Entrevista a Roberto Bolaño”, *Qué Pasa*, 20-27 de julio de 1998a.
- SOTO, Marcelo, “He estado cerca de la mendicidad”, *Qué Pasa*, 27 de julio de 1998b.
- PINTO, Rodrigo, “Bolaño a la vuelta de la esquina”, *Las Últimas Noticias*, Chile, 28 de enero de 2001.
- WISOTZKI, Rubén (mod.), “Los detectives salvajes”, en *Entrevistas a Roberto Bolaño*, Natal, [1999] 2011, págs. 21-24 [en línea]. Dirección URL: <http://www.es.scribd.com/doc/124974282/Roberto-Bolano-entrevistas.html>

#### **d. Material crítico especializado (III corpus)**

- ECHEVARRÍA, Ignacio, “Historia particular de una infamia”, en MANZONI, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002a, págs. 37-38.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, “Sobre la juventud y otras estafas”, en MANZONI, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002b, págs. 71-73.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, “Una épica de la tristeza”, en MANZONI, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002c, págs. 193-195.
- ECHEVARRÍA, Ignacio, “Iceberg Bolaño”, *El Cultural*, 22 de marzo de 2013 [en línea]. Dirección URL: <http://www.elcultural.es.html>
- ESPINOSA, Patricia, “Vericuetos de una conciencia tenebrosa”, *Rocinante*, Santiago de Chile, marzo de 2001.

- ESPINOSA, Patricia, "Tormenta sin ruido", *Rocinante*, n° 64, Santiago de Chile, febrero de 2004.
- ESPINOSA H., Patricia, "Bolaño y el manifiesto infrarrealista", *Rocinante*, n° 84, Santiago de Chile, octubre de 2005.
- ESPINOSA H., Patricia, "Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño", *Estudios Filológicos*, n° 41, 2006, págs. 71-79.
- MANZONI, Celina, "Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal", en MANZONI, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, págs. 17-32.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, "Putas asesinas, de Roberto Bolaño", *Letras Libres*, n° 34, México, octubre de 2001, págs. 76-77.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, "Relatos de la vida inexplicable", en MANZONI, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, págs. 51-52.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, "Lecciones de abismo de Roberto Bolaño", *La Vanguardia*, España, 20 de octubre de 2004.
- ROJO, Grinor, "Sobre *Los detectives salvajes*", en ESPINOSA H., Patricia (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003, págs. 65-75.
- ROJO, Grinor, "Bolaño y Chile", *Anales de Literatura Chilena*, n° 5, año 5, diciembre de 2004, págs. 201-211.

### **Teoría/ crítica literaria**

- AGOSIN, Gabriel, "No sé quién soy, pero sé lo que hago", en BRAITHWAITE, Andrés (sel.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, págs. 25-28.
- AGUILAR, Gonzalo, "Un recorrido por la obra de Roberto Bolaño. Los amuletos salvajes de un novelista", *Clarín*, Argentina, 25 de marzo de 2001.
- ALMONTE, Carlos, "El secreto del mal: un secreto a medias", *Proyecto Patrimonio*, 2008 [en línea]. Dirección URL: <http://www.letras.s5.com.html>

- ÁLVAREZ, Eliseo, "Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo", en BRAITHWAITE, Andrés (sel.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, págs. 34-45.
- ÁLVAREZ, Sergio, "Visionario y rebelde", *El País*, España, 16 de julio de 2003.
- ANAYA, José Vicente, *Manifiesto Infrarrealista (1975). Por un arte de vitalidad sin límites*, 1975 [en línea]. Dirección URL: <http://www.josevicente.infrarrealismo.com/MANIFIESTO.html>
- ARANGO ARIAS, Gonzalo, "Primer Manifiesto Nadaísta", 1958 [en línea]. Dirección URL: <http://www.gonzaloarango.com/>
- ASPURÚA, Javier, "Roberto Bolaño y 'Los detectives salvajes'", *Revista lateral*, nº 52, Barcelona, abril de 1999.
- ASPURÚA, Javier, "Melancólicos a la intemperie", *Las Últimas Noticias*, Chile, 24 de octubre de 2001.
- AUSSENAC, Dominique, "Nocturno de Chile es la metáfora de un país infernal, entre otras cosas", *Le Matricule des Anges*, Montpellier, septiembre de 2002.
- AA.VV., "Saludos desde casa. Testimonio escritores chilenos", *Club Cultura*, (n.f.) [en línea]. Dirección URL: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/robertobolano/escritores.html>
- AA.VV., *Nada utópico nos es ajeno [Manifiestos infrarrealistas]*, León, Guanajuato-México, tsunum, 2013 [en línea]. Dirección URL: <http://www.tsunum.files.wordpress.com/.../nada-utopico-nos-es-ajeno-manifiestos...html>
- BAJTÍN, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*. D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1982.
- BAJTÍN, Mijaíl, "Autor y personaje en la actividad estética", en *Estética de la creación verbal*. D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI editores, [1920-1924] 1982, págs. 13-190.
- BARRETO MORONI, Iván, "Deseo, posmodernidad y ritualización en *Los detectives salvajes*", *Crítica.cl Revista Latinoamericana de Ensayo*, Santiago de Chile, 10 de junio de 2006.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, [1984] 1987.
- BARTHES, Roland, "La muerte del autor", en BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona-Buenos Aires-México, Ediciones Paidós, [1984] 1987, págs. 65-71.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina, [1953] 2003.

- BARTHES, Roland, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina, [1970] 2004.
- BARTHES, Roland, *El placer del texto y Lección inaugural*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores Argentina, [1973] 2008.
- BENJAMIN, Walter, “El autor como productor”, en BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, [1934] 1975.
- BIANCHI, Soledad (ed.), *Entre la lluvia y el arcoiris. Antología de jóvenes poetas chilenos*, Barcelona, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983.
- BISAMA, Álvaro, “Todos somos monstruos”, en ESPINOSA H., Patricia (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003, págs. 79-93.
- BOBADILLA, Rodrigo, “Moralejas del bolañismo salvaje”, *La cabina invisible*, 8 de mayo de 2011 [en línea]. Dirección URL: <http://www.lacabinainvisible.wordpress.com/2011/05/08/bobadillabolano/>.html
- BOLAÑO, Roberto, “Tres estridentistas en 1976”, *Plural*, n° 62, México D.F., noviembre de 1976, págs. 48-60 [en línea]. Dirección URL: <http://www.ladydork15.blogspot.com/.../tres-estridentistas-en-1976-roberto.html>
- BOLAÑO, Roberto, “Déjenlo todo nuevamente primer manifiesto infrarrealista”, *Correspondencia Infra. Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, n° 1, México, octubre-noviembre de 1977 [en línea]. Dirección URL: <http://www.manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>
- BOLAÑO, Roberto, “La paciencia de Bolaño”, *Tal Cual*, 9 de julio de 2001 [en línea]. Dirección URL: <http://www.talcualdigital.com/ediciones/2001/07/09/f-p23s1.html>
- BOLAÑO, Roberto, “La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento?”, *Plural*, n° 68, México D.F., mayo de [1977] 2007, págs. 42-43 [en línea]. Dirección URL: <http://www.elinterpretador.com.ar/31RobertoBolano-.../html>
- BOLAÑO, Roberto y MONTANÉ, Bruno, “Rasgar el tambor, la placenta”, en Soledad Bianchi (ed.), *Entre la lluvia y el arcoiris. Antología de jóvenes poetas chilenos*, Barcelona, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, 1983, págs. 261-263.
- BOULLOSA, Carmen, “La sinfonía gringa de Bolaño (prohibido tocarla en prisión)”, *Letras Libres*, México, abril de 2008, págs. 104-105.
- BRIL, Valeria, “Una mirada crítica en el horizonte simbólico de Roberto Bolaño”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, n° 40, año XIV, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, noviembre de 2008-febrero de 2009 [en línea]. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/miracrit.html>

- BRIL, Valeria, "La ficción de oralidad como 'intertexto' en los cuentos rulfianos", *Revista QUESTION*, Argentina, Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, 11 de marzo de 2009a, vol. 21 [en línea]. Dirección URL: <http://www.perio.unlp.edu.ar/question.html>
- BRIL, Valeria, "Roberto Bolaño, *un habitante extraviado* en la literatura chilena", *Revista VI Encuentro Interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas*, Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2009b.
- BRIL, Valeria, "La pasión imaginaria de Roberto Bolaño", *Escribas*, n° VI, Córdoba, Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2011a, págs. 25-30.
- BRIL, Valeria, "La representación social de la 'otredad' en el discurso literario. El caso Bolaño", *VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas. Diálogo entre saberes: encuentros y desencuentros*, n° 1 (1), Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2011b, vol. 1.
- BRIL, Valeria, "La 'otredad' latinoamericana: el 'conocimiento del otro' en la narrativa de Roberto Bolaño", en BRITOS CASTRO, Ana, GOGNA, Ramiro, GRAMAGLIA, Paola y LARIO, Sandra (eds.), *Intersticios de la política y la cultura latinoamericana: los movimientos sociales*, Córdoba, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, marzo de 2011c, págs. 65-68.
- BRIL, Valeria, "La 'caja negra' de Roberto Bolaño, una literatura sin residuos. Consideraciones críticas sobre el autor y su obra", *Especulo Revista de Estudios Literarios*, n° 48, año XV, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio-octubre de 2011d [en línea]. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/cajanegr.html>
- BRIL, Valeria, "Las voces chilenas bajo la mirada bolañiana. Notas críticas sobre Chile y sus escritores: el 'infierno' personal de Roberto Bolaño", *Cuadernos de Investigación Filológica (C.I.F.)*, n° 37-38, España, Universidad de La Rioja, 2011-2012, págs. 43-59.
- BRIL, Valeria, "La 'caja negra' de Roberto Bolaño, una literatura sin residuos. Consideraciones críticas sobre el autor y su obra", *Archivo Bolaño*, Santiago de Chile, 8 de marzo de 2012a [en línea]. Dirección URL: <http://garciamadero.blogspot.com/2012/03/la-caja-negra-de-roberto-bolano-una.html>

- BRIL, Valeria, "La 'caja negra' de Roberto Bolaño, una literatura sin residuos. Consideraciones críticas sobre el autor y su obra", *Narrativas Revista de Narrativa Contemporánea en Castellano*, n° 26, Zaragoza, julio-setiembre de 2012b, págs. 3-8 [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistanarrativas.com.html>
- BRIL, C. Valeria, "Roberto Bolaño: las conspiraciones críticas alrededor de un escritor imaginario", *Crítica.cl Revista Latinoamericana de ensayo*, Santiago de Chile, 20 de enero de 2014a [en línea]. Dirección URL: <http://www.critica.cl.html>
- BRIL, C. Valeria, "Roberto Bolaño, el asesino literario. Enfoque en su trayectoria de escritor", *Hipertexto Online Journal*, 20, verano, Texas-Estados Unidos, 2014b, págs. 121-131 [en línea]. Dirección URL: <http://www.utrgv.edu/hipertexto/html>
- BRIL, C. Valeria, "Roberto Bolaño: un escritor reducido a su tamaño verdadero", *Crítica.cl Revista Latinoamericana de ensayo*, Santiago de Chile, 30 de octubre de 2014c [en línea]. Dirección URL: <http://www.critica.cl.html>
- BRIL, C. Valeria, "Des/encuentros críticos con la figura de Roberto Bolaño: ese escritor convertido en un *eslabón perdido*", *Revista Cronopio*, Editorial 56, Medellín, diciembre de 2014d [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistacronopio.com/html>
- BRIL, C. Valeria, "Estudio crítico sobre Roberto Bolaño: literatura, identificaciones imaginarias y registros modélicos", *Orbis Tertius Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n° 21, Argentina, Universidad Nacional de La Plata, 2015a, vol. 20 [en línea]. Dirección URL: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/html>
- BRIL, C. Valeria, "Roberto Bolaño: las conspiraciones críticas alrededor de un escritor imaginario", *Archivo Bolaño*, Santiago de Chile, 2 de marzo de 2015b [en línea]. Dirección URL: <http://garciamadero.blogspot.com/2015/.../roberto-bolano-las-conspiraciones.html>
- BRIL, C. Valeria, "El filo literario de Roberto Bolaño: un poeta sepultado en el desierto de su narrativa", *Revista Diálogo das Letras*, n° 01, Brasil, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, junio de 2015c, vol. 04, págs. 135-147 [en línea]. Dirección URL: <http://periodicos.uern.br/index.../dialogodasletras/.../current/html>
- BRIL, C. Valeria, "El hijo ("literario") ilegítimo de Roberto Bolaño: huidas y búsquedas", *Revista Cronopio*, Editorial 61, Medellín, 3 de julio de 2015d [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistacronopio.com/html>
- BRIL, C. Valeria, "Bolaño bajo sospecha: un *perro* fiel a la poesía", *Narrativas Revista de Narrativa Contemporánea en Castellano*, n° 38, Zaragoza, julio-septiembre de 2015e [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistanarrativas.com.html>

- BRIL, C. Valeria, "Falsas identificaciones en las modulaciones estéticas de Roberto Bolaño", *Revista Cronopio*, Editorial 64, Medellín, noviembre de 2015f [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistacronopio.com/html>
- BRIL, C. Valeria, "Territorio hostil para Roberto Bolaño, el apoderado de las letras", *Narrativas Revista de Narrativa Contemporánea en Castellano*, n° 41, año XI, Zaragoza, abril-junio de 2016a, págs. 13-17 [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistanarrativas.com.html>
- BRIL, C. Valeria, "Plagio y orientación sexual poética en la literatura de Roberto Bolaño", *Revista Cronopio*, Editorial 69, Medellín, 15 de julio de 2016b [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistacronopio.com/html>
- BRIL, C. Valeria, "Fugas críticas y devenires literarios de un escritor latinoamericano: Roberto Bolaño", *Narrativas Revista de Narrativa Contemporánea en Castellano*, n° 44, año XI, Zaragoza, enero-marzo de 2017a, págs. 3-8 [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistanarrativas.com.html>
- BRIL, C. Valeria, "Factor Bolaño: extravíos, viajes y presidios", *Revista Cronopio*, Editorial 73, Medellín, 31 de mayo de 2017b [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistacronopio.com/html>
- BRIL, C. Valeria, "Los ejercicios secretos de Roberto Bolaño: las expresiones más íntimas en su literatura", *Revista Cronopio*, Editorial 79, Medellín, 20 de julio de 2018a [en línea].  
Dirección URL: <http://www.revistacronopio.com/html>
- BRIL, C. Valeria, "Bolaño para todos los públicos: el hombre atrevido, el lector voraz y el escritor empedernido", *Revista Cronopio*, Editorial 81, Medellín, 29 de octubre de 2018b [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistacronopio.com/html>
- BRIL, C. Valeria, "Los modales franceses (o chilenos) de Roberto Bolaño: por esa *maldita* vocación de poeta", *Revista Cronopio*, Editorial 84, Medellín, 23 de abril de 2019 [en línea]. Dirección URL: <http://www.revistacronopio.com/html>
- BRITO RAMOS, Paúl, "2666. El corazón de la Bestia", *El Hispano*, n° 20, año 3, Barcelona, julio de 2005, pág. 19.
- BRODSKY, Roberto, "Roberto Bolaño: Chilenos perdidos en Bolaño. Una interpretación de "Los detectives salvajes", *El Mercurio*, Chile, 20 de julio de 2003.
- BUGALLAL, Isabel, "El éxito póstumo de Dieste", *La Opinión A Coruña*, La Coruña, 13 de marzo de 2009.
- BULTEAU, Michel, *MANIFESTE ELECTRIQUE AUX PAUPIERES DE JUPE*, París, Le Soleil Noir, 1971.



- CAMPOS, Javier, "El 'Primer Manifiesto de los Infrarrealistas' de 1976: su contexto y su poética en 'Los detectives salvajes'", *Proyecto Patrimonio*, 2006 [en línea]. Dirección URL: <http://www.letras.s5.com.html>
- CANDIA, Alexis, "Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 31, año X, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, noviembre de 2005-febrero de 2006 [en línea]. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html>
- CANDIA, Alexis, "2666: La magia y el mal", *Taller de Letras*, nº 38, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2006, págs. 121-139.
- CANE, Miguel, "Misterios gozosos y dolorosos: 2666", *Milenio Diario*, México, 5 de diciembre de 2004.
- CARRIÓN, Jorge, "La última fuga de Bolaño", *La Capital*, Argentina, 30 de enero de 2005.
- CASSARA, Walter, "Una adolescencia devaluada", *La Nación*, Argentina, 9 de enero de 2010.
- CATELLI, Nora, "El laboratorio Bolaño", *El País*, España, 14 de septiembre de 2002.
- CELIS, Bárbara, "'2666', número mágico en EEUU", *El País*, España, 14 de marzo de 2009.
- CERCAS, Javier, "Llanto por un guerrero", *El País*, España, 21 de septiembre de 2003, pág. 8.
- COBAS CARRAL, Andrea, "'La estupidez no es nuestro fuerte'. Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano", *Osamayor. Graduate Student Review*, n ° 17, año XVII, University of Pittsburgh, 2006, págs. 11-29.
- CONTRERAS, Roberto, "Roberto Bolaño (Santiago, 1953)", en ESPINOSA H., Patricia (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003, págs. 203-232.
- CORRO PEMJEAN, Pablo Blas, "Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño", *Aisthesis Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, nº 38, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005, págs. 121-133.
- CUADROS, Ricardo, "La escritura y la muerte en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño", *Crítica.cl Revista Latinoamericana de Ensayo*, Santiago de Chile, 23 de enero de 2005.
- CUADROS, Ricardo, "Lo siniestro en el aire", *Crítica.cl Revista Latinoamericana de Ensayo*, Santiago de Chile, 15 de junio de 2006.
- CUEVAS GUERRERO, Carlos, "Escritura e hipérbole: Lectura de 2666 de Roberto Bolaño", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 34, año XII, Madrid, Universidad

- Complutense de Madrid, noviembre de 2006-febrero de 2007, [en línea]. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/hiperbol.html>
- DE FERRARI, Ignacio, "El gaucho insufrible, Roberto Bolaño", *Narrativas Hispánicas*, nº 349, Barcelona, 2003, pág. 184.
- DE LOYOLA, Miguel, "La huella de Roberto Bolaño", *La Insignia*, año VIII, Madrid, 20 de julio de 2007.
- DE PERETTI, Cristina, "Entrevista con Jacques Derrida", *Política y Sociedad*, nº 3, Madrid, 1989, págs. 101-106.
- DERRIDA, Jacques, *La diseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, [1972] 2007.
- DÉS, Mihály, "Adiós a Roberto Bolaño", *Revista de Cultura lateral*, nº 105, Barcelona, septiembre de 2003.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, "Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño", *Letras Libres*, nº 29, México, mayo de 2001, págs. 84-85.
- DONOSO, Ángeles, "Violencia y literatura en las fronteras de la realidad latinoamericana. 2666 de Roberto Bolaño", *Bifurcaciones Revista de Estudios Culturales Urbanos*, nº 5, 2005 [en línea]. Dirección URL: <http://www.bifurcaciones.cl/005/2666.html>
- EDWARDS, Javier, "Roberto Bolaño, escritor para leer", en ESPINOSA H., Patricia (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003, págs. 119-122.
- ESCOBAR ULLOA, Ernesto, "De lo que se puede y no se puede contar. Roberto Bolaño, Putas asesinas, Barcelona, Anagrama, 2001", *The Barcelona Review Revista Internacional de Narrativa Breve Contemporánea*, nº 27, Barcelona, noviembre-diciembre de 2001.
- ESPINOSA H., Patricia (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003.
- FLORES, María Antonieta, "Notas sobre Los detectives salvajes de Roberto Bolaño", *Verbigracia*, nº 38, año III, 22 de enero de 2000.
- FOUCAULT, Michel, "¿Qué es un autor?", *Litoral*, nº 9, París, junio de [1969] 1983, págs. 51-82.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets Editores, [1970] 1987.
- FOUREZ, Cathy, "Entre transfiguración y transgresión: el escenario espacial de Santa Teresa en la novela de Roberto Bolaño, 2666", *Debate Feminista Revista de Metis Productos Culturales*, año 17, México, 2006, vol. 33, págs. 21-45.
- FRANZ, Carlos, "Roberto Bolaño: una pasión helada", *Letras Libres*, España, noviembre de 2003.

- FRESÁN, Rodrigo, "El último caso del detective salvaje", *Página 12*, Argentina, 16 de noviembre de 2004.
- FRESÁN, Rodrigo, "El secreto del mal y La Universidad Desconocida, de Roberto Bolaño", *Letras Libres*, junio de 2007 [en línea]. Dirección URL: <http://www.letraslibres.com.html>
- GALÁN, Lola, "El enigma universal de Roberto Bolaño", *El País*, España, 22 de marzo de 2009.
- GALDO, Juan Carlos, "Fronteras del mal / genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño", *Hipertexto*, n° 2, Department of Modern Languages Universidad de Texas-Pan American, 2005, págs. 23-34.
- GANDOLFO, Elvio E., "La apretada red oculta", en MANZONI, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, págs. 115-119.
- GARCÉS, Gonzalo, "Pelear aun después de la derrota", *La Nación*, Argentina, 27 de julio de 2003.
- GARCÉS, Gonzalo, "Roberto Bolaño: La autobiografía de Bolaño", *El Mercurio*, Chile, 19 de septiembre de 2004.
- GARCÍA G., Macarena, "Ruta infrarrealista / Claves de un escritor-leyenda. Mario Santiago: El poeta salvaje", *El Mercurio*, Chile, 28 de diciembre de 2008.
- GARCÍA ORTEGA, Adolfo, "Roberto Bolaño, clave de su generación", *El País*, España, 17 de julio de 2003.
- GARCÍA PORTA, Antoni, "Disculpen lo personal", *Club Cultura*, (n.f.) [en línea]. Dirección URL: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/robertobolano/escritores.html>
- GELI, Carles, "Anagrama editará 'El Tercer Reich'", *El País*, España, 22 de marzo de 2009.
- GÓMEZ, Andrés, "Roberto Bolaño anuncia el fin de su autoexilio", *La Tercera*, Chile, 30 de marzo de 1999a, pág. 34.
- GÓMEZ, Andrés, "Soy el mejor de la generación", *La Tercera*, Chile, 18 de noviembre de 1999b, pág. 39.
- GÓMEZ, Andrés, "Le debo a Parra toda mi obra literaria", *La Tercera*, Chile, 14 de abril de 2000, págs. 50-51.
- GÓMEZ, Andrés, "Roberto Bolaño lanza sus nuevos relatos asesinos", *La Tercera*, Chile, 15 de septiembre de 2001, pág. 52.
- GÓMEZ BRAVO, Andrés, "Los celos que alejaron a Bolaño y Cercas", *Biblioteca digital: Ebooks en la red*, 28 de septiembre de 2003.

- GÓMEZ BRAVO, Andrés, "Bolaño íntimo, retratado por su madre", *La Tercera*, Chile, 8 de abril de 2008.
- GONZÁLEZ, Daniuska, "Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia", *Revista Atenea*, nº 488, Concepción, 2003, págs. 31-45.
- GONZÁLEZ FÉRRIZ, Ramón (ed.), *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003)*, Barcelona, ICCI Casa América a Catalunya, 2005.
- GRACIA, Jordi, "No hay un Bolaño menor", *El País*, España, 3 de octubre de 2009.
- GRAS MIRAVET, Dunia, "Entrevista con Roberto Bolaño", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 604, Madrid, octubre de 2000a, págs. 52-65.
- GRAS, Dunia, MEYER-KRENTLER, Leonie y SÁNCHEZ, Siqui, *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*, Zaragoza, Tropo Editores, 2010.
- GRIECO, Florencia, "No exhibirá la generosidad de Allende", *Solo literatura*, 2000 [en línea]. Dirección URL: <http://www.sololiteratura.com/bol/bolaentrnoexibira.html>
- HALTENHOFF, Willy, "'Yo jodo mucho la paciencia'. Entrevista a Roberto Bolaño", *La Nación*, Chile, 21 de noviembre de 1998.
- HARRINGTON, Juan Esteban, "Sobre el Infrarrealismo", *El Interpretador*, nº 31, julio de 2007 [en línea]. Dirección URL: [http://www.elinterpretador.com.ar/ensayos\\_articulos\\_entrevistas-numero31.html](http://www.elinterpretador.com.ar/ensayos_articulos_entrevistas-numero31.html)
- HERRALDE, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- HERRALDE, Jorge, "Adiós a Roberto Bolaño", *Club Cultura*, (n.f.) [en línea]. Dirección URL: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/robertobolano/herralde.html>
- HEVIA, Elena, "El Vacío que nos separa", *El Periódico*, España, 28 de septiembre de 2001.
- HEVIA, Elena, "El escritor Roberto Bolaño muere en su plenitud creativa", *La voz de Asturias*, Asturias, 2003, pág. 60.
- IDEZ, Ariel y BAIGORRIA, Osvaldo, "La pandilla salvaje", *RADAR, Página 12*, 12 de agosto de 2008.
- IWASAKI, Fernando, "Muere Roberto Bolaño, el último piel roja", *ABC*, España, 16 de julio de 2003, pág. 56.
- JENNERJAHN, Ina, "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las 'acciones de arte' de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, nº 56, año XXVIII, Lima-Hanover, 2002, págs. 69-86.
- JOFRÉ, Manuel, "Bolaño: romantiqueando perros, como un detective salvaje", en ESPINOSA H., Patricia (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003, págs. 233-239.

- KOKALY TAPIA, María Eugenia, "Roberto Bolaño, la construcción desde la periferia", *Dinámicas de exclusión e inclusión en América Latina: Hegemonía, Resistencias e Identidades*, Santiago de Chile, Centro de Estudios Latinoamericanos, 2005.
- KRISTEVA, Julia, *Poderes de la perversión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1988.
- LABBÉ J., Carlos, "Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en Los Detectives Salvajes, de Roberto Bolaño", *Taller de Letras*, n° 32, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1 de mayo de 2003.
- LAGO, Eduardo, "Sed de mal", *Revista de Libros*, n° 100, Madrid, Caja Madrid Fundación, abril de 2005.
- LIST ARZUBIDE, Germán, *El movimiento estridentista*, Xalapa, Ediciones de Horizonte, 1926.
- LEOTTA, Juan Marcos, "La conjura de la letra: 'Amuleto' de Roberto Bolaño", *El interpretador*, n° 5, agosto de 2004.
- MANZONI, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- MARISTAIN, Mónica, "Ese dichoso colectivo del infierno", *Página 12*, Argentina, 19 de julio de 2003a.
- MARKS, Camilo, "Libros: la mentira de lo real", *Qué Pasa*, Chile, 2 de julio de 2000.
- MARKS, Camilo, "Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular", en ESPINOSA H., Patricia (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003, págs. 123-140.
- MASSOT, Josep, "El archivo Roberto Bolaño contiene dos novelas inéditas", *La Vanguardia*, España, 7 de marzo de 2009.
- MÉNDEZ, Cuauhtémoc, "El Movimiento Infrarrealista y los agujeros negros de la vida", México D.F., 19 de noviembre de 1987 [en línea]. Dirección URL: <http://cuauhtemoc.infrarrealismo.com/ElMovimiento.html>
- MÉNDEZ ESTRADA, Ramón, "Como veo doy, una mirada interna del Movimiento Infrarrealista", *La Jornada Morelos*, 9 de marzo de 2004a [en línea]. Dirección URL: <http://www.ramonmendez.infrarrealismo.com/Periodismo/.../Infrarrealismo.html>
- MÉNDEZ ESTRADA, Ramón, "Rebeldes con causa, los poetas del Movimiento Infrarrealista", septiembre de 2004b [en línea]. Dirección URL: <http://www.ramonmendez.infrarrealismo.com/Periodismo/Articulos/Rebeldes.html>
- MONTANÉ KREBS, Bruno, "Sin timón y en el delirio. Mario Santiago / Ulises Lima", *Revista de Cultura lateral*, n° 119, Barcelona, noviembre de 2004.

- MONTESINOS, Elisa, "Roberto Bolaño: el peligro de la escritura", *Primera Línea*, (n.f.) [en línea]. Dirección URL: <http://www.letras.s5.com/robbolano1508.html>
- MONTIEL, FRANCO, David y REBELDE, Cádiz, "El detective salvaje", 21 de agosto de 2003 [en línea]. Dirección URL: <http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/030821detective.html>
- MORA, Francisco Javier, "El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2000, págs. 257-275.
- MORA CONTRERAS, Francisco Javier, *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999.
- MORA, Carmen de, "En torno a Los detectives salvajes de Roberto Bolaño", *América sin nombre*, n° 16, Universidad de Alicante, diciembre de 2011.
- MORA, Rosa, "Muere Roberto Bolaño, un gran renovador de la literatura en español", *El País*, España, 2003, pág. 26.
- MORALES T., Leonidas, "Roberto Bolaño: Las lágrimas son el lugar de la esperanza", *Atenea*, n° 497, Chile, Universidad de Concepción, 2008, págs. 51-77.
- MORENO, Fernando (ed.), "Bolaño 60/10: nuevas lecturas", *Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, vol. 7, págs. 1-171.
- MORENO, Fernando (coord.), *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers CRLA, 2005.
- MORENO, Fernando (coord.), *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2*, Juan Gelman, París, Ellipses Édition Marketing, 2006.
- NAVARRO, José Enrique, "Entrevista a Jorge Herralde: 'La literatura en sí misma es un viaje hacia el mundo y un viaje hacia uno mismo'", *Confluencia Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, n° 2, Universidad del Norte de Colorado, USA, 2012, vol. 27, págs.185-189.
- NEUMAN, Andrés, "Las tres apariciones de Bolaño", *Ñ Revista de Cultura*, Argentina, 15 de noviembre de 2008.
- NITRIHUAL VALDEBENITO, Luis Alejandro, "Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 36, año XII, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio-octubre de 2007 [en línea]. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/borgbola.html>
- OBIOLS, Isabel, "Roberto Bolaño mezcla autobiografía y ficción en su nuevo libro de relatos", *El País*, España, 15 de septiembre de 2001.

- OLIVIER, Florence, "Continuidad de las sátiras: los medios literarios en la obra de Roberto Bolaño", en *América*, n° 38, París, Universidad Sorbona Nueva, 2006, vol. 2, págs. 113-122.
- ORTEGA, Julio, "Bolaño frente a Bolaño", *El País*, España, 3 de enero de 2009.
- OSSANDÓN, Felipe, "Las primeras escaramuzas literarias de Bolaño", *El Mercurio*, Chile, 16 de julio de 2004, págs. 6-7.
- PÁEZ, José-Christian, "El poeta Bruno Montané Krebs evoca a *Los detectives salvajes*", *El Hispano*, n° 20, año 3, Barcelona, julio, 2005a, págs. 20-21.
- PÁEZ, José-Christian, "Recuerdos pirómanos junto a Bolaño", *El Mercurio*, n° 845, 15-VII, Chile, 2005b, págs. 10-11.
- PAPASQUIARO, Mario Santiago, *Manifiesto Infrarrealista*, 1975 [en línea]. Dirección URL: <http://www.bcehricardogaribay.com/.../manifiesto-infrarrealista-mario-santiago...html>
- PASTÉN B., Agustín, "De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Montreal, McGill University, 2009.
- PAU, Andrés, "La novela póstuma de Roberto Bolaño. Un oficio peligroso y para valientes", *Biblioteca Autónoma Último Recurso*, 20 de abril de 2007 [en línea]. Dirección URL: <http://www.ultimorecurso.org.ar/drupi/node/239.html>
- PAVÓN, Héctor, "La leyenda del gran escritor", *Ñ Revista de Cultura*, n° 208, año IV, Argentina, 22 de septiembre de 2007, págs. 6-9.
- PAZ, Octavio, "Los signos en rotación", *El Arco y la Lira*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, [1967] 1992, págs. 95-108.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, "La leyenda de Roberto Bolaño", *Club Cultura*, (n.f.) [en línea]. Dirección URL: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/robertobolano/pazsoldan.html>
- PAZ SOLDÁN, Edmundo y FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Editorial Candaya, 2008.
- PERERA SAN MARTÍN, Nicasio, "Los narradores felisbertianos de Roberto Bolaño", en MORENO, Fernando (coord.), *Roberto Bolaño Una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers CRLA, 2005, págs. 87-100.
- PERILLI, Carmen, *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos 1990-2010*, Buenos Aires, Corregidor, 2014.
- PIGLIA, Ricardo y BOLAÑO, Roberto, "Extranjeros del Cono Sur. Conversación entre Ricardo Piglia y Roberto Bolaño", *El País*, España, 3 de marzo de 2001.
- PIGLIA, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2005.

- PINTO, Rodrigo, "Los detectives salvajes", en MANZONI, Celina (Comp.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, págs. 75-76.
- PINTO, Rodrigo, "Bolaño y la generación perdida de América Latina", *La Nación*, Chile, 20 de julio de 2003.
- POBLETE ALDAY, Patricia, "El hombre, ese fantasma: el yo como otredad en la narrativa de Roberto Bolaño", *Universum*, n° 2, Talca, 2004, vol. 19, págs. 186-197.
- PREMAT, Julio, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2009.
- QUEZADA, Jaime, *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México (1971 - 1972)*, Santiago de Chile, Catalonia, 2007.
- QUEZADA, Iván, "La caída de Chile", en ESPINOSA H., Patricia (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003, págs. 141-146.
- RAMÍREZ F, Juan Carlos, "Ignacio Echevarria: 'En inevitable que Bolaño suscite suspicacias y rechazos'", *la Segunda online*, 3 de septiembre de 2013 [en línea]. Dirección URL: <http://www.lasegunda.com/.../ignacio-echevarria-es-inevitable-que-bolano-sus...html>
- RAMÍREZ RUIZ, Juan, "Poesía integral / Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero", 1970 [en línea]. Dirección URL: <http://www.infrarrealismo.com.html>
- RAMÍREZ RUIZ, Juan y PIMENTEL, Jorge, "Palabras urgentes", 1970 [en línea]. Dirección URL: <http://www.infrarrealismo.com.html>
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración I Configuración del tiempo en el relato histórico*, México D.F.-Madrid, Siglo XXI editores, [1983] 1996.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración II Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México D.F.-Madrid, Siglo XXI editores, [1984] 1996.
- RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración III El tiempo narrado*, México D.F.-Madrid, Siglo XXI editores, [1985] 1996.
- RINCÓN, Carlos, "Las imágenes en el texto: entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 56, año XXVIII, Lima-Hanover, 2002, págs. 19-37.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier, "El penúltimo maestro", *El País*, España, 29 de octubre de 2008.
- RUIZ, Felipe, "Infrarrealista en ciudad de México. Un recorrido. Bolaño y el país de los soles negros", *El Mercurio*, Chile, 6 de noviembre de 2005 [en línea]. Dirección URL: <http://www.letras.s5.com.html>
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.



- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El Estridentismo. México 1921-1927*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- SOBERÓN, Fabián, "Pierre Menard, autor de Bolaño", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 33, año XI, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio-octubre de 2006 [en línea]. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/pmbolano.html>
- SOMOZA, José Carlos, "No nos despedimos Roberto", *Club Cultura*, (n.f.) [en línea]. Dirección URL: <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/robertobolano/somoza.html>
- SOTO, Marcelo, "Roberto Bolaño. Cómo se forjó el mito", *Revista Capital*, nº 267, Santiago de Chile, 9 de diciembre de 2009.
- STAINFELD, Sonia, "Relaciones intertextuales en la obra de Roberto Bolaño: huellas dejadas por la andaluza", *Iberoamerica Global*, nº 4, Israel, The Hebrew University of Jerusalem, noviembre de 2008, vol. 1, págs. 195-216.
- S/N, "Un chileno obtuvo el Rómulo Gallergos", *La Nación*, Argentina, 5 de julio de 1999.
- S/N, "Falleció el escritor chileno Roberto Bolaño", *La Nación*, Argentina, 15 de julio de 2003.
- TINAJERO VILLAMAR, Fernando, *Más allá de los dogmas*, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1967.
- TRELLES PAZ, Diego, "El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño", *QueHacer*, nº 139, Perú, noviembre-diciembre de 2002, págs. 112-119.
- ULLOA SÁNCHEZ, Osvaldo, "Antipoesía. La escéptica negación", 2011 [en línea]. Dirección URL: <http://www.poesias.cl/antipoesia.html>
- VALENCIA, Margarita, "Los asesinos prudentes", *Semana*, Bogotá, 23 de agosto de 2007.
- VARGAS SALGADO, Carlos, "¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? *Estrella Distante* de Roberto Bolaño", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 47, año XV, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, marzo-junio de 2011 [en línea]. Dirección URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/bolano.html>
- VARGAS VERGARA, Mabel E., "La escritura como táctica abismada de lo policial en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño", *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, nº 33, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2005.
- VERANI, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria, *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930 Documentos*, EDIUNC, Mendoza, 2011.

- VILA-MATAS, Enrique, "Bolaño en la distancia", *Letras Libres*, México, abril de 1999, págs. 74-77.
- VILA-MATAS, Enrique, "Un plato fuerte de la China destruida", en MORENO, Fernando (coord.), *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers, Université de Poitiers CRLA, 2005, págs. 25-29.
- VILLORO, Juan, "Domingo breve. El copiloto del Impala", *La Jornada Semanal*, México, 18 de julio de 1999.
- VILLORO, Juan, "La batalla futura", en BRAITHWAITE, Andrés (sel.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006, págs. 9-20.
- VOLPI, Jorge, "Bolaño, epidemia", *Revista de la Universidad de México*, n° 49, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, págs. 77-84.
- YÉPEZ, Heriberto, "El cuerpo descuartizado del infrarrealismo. Los verdaderos detectives salvajes. Conversación con José Vicente Anaya", *Replicante*, n° 9, año III, México, noviembre de 2006-enero de 2007 [en línea]. Dirección URL: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numeroinfra/infentreatan.html>
- ZAMBRA, Alejandro, "Una novela pendiente", en ESPINOSA H., Patricia (Comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis Editores, 2003, págs. 255-259.
- ZÚÑIGA, Diego, "Columna: Nuevas lecturas", *Grifo*, n° 19, Santiago de Chile, Escuela de Literatura Creativa Universidad Diego Portales, 2010, págs. 26-27.

## General

- ALCOVERRO, Vicente D. (Trad.), *Odas de Horacio*, Madrid, Archivo Histórico Nacional, 1800.
- ARTAUD, Antonini, *Le pèse-nerfs*, París, Leibovitz, 1925.
- ALLENDE, Isabel, *La casa de los espíritus*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, [1982] 2007.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Argentina, Ariel, 1997.
- AA.VV., *Cuentos extraños y fantásticos*, Buenos Aires, Estrada, 2005.
- AA.VV., *El relato policial argentino*, Buenos Aires, Cántaro, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, Madrid, Alianza Editorial, [1857] 2011.

- BECKETT, Samuel, *Textos para nada*, Barcelona, Tusquets, [1950] 1971.
- BENEDETTI, Mario, "Nicanor Parra, o el artefacto con laureles", *Marcha*, Montevideo, 17 de octubre de 1969, págs.13-15.
- BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, París, Corti, 1973.
- BENJAMIN, Walter, *El narrador*, Madrid, Editorial Taurus, [1936] 1991.
- BERGIER, Jacques (Comp.), *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*, Barcelona, Bruguera, [1965] 1974.
- BLANCHOT, Maurice, *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*, Buenos Aires, Ediciones Caldeón, 1973.
- BRETON, André, "Déjenlo todo", *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, [1924] 2003, págs. 14-16.
- BRODSKY, Roberto, *Veneno*, Random House Mondadori Chile, Santiago de Chile, 2012.
- CANOVAS, Rodrigo E., *Novela chilena. Nuevas generaciones*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1997.
- CANOVAS, Rodrigo E., "Nuevas voces de la novela chilena", en KOHUT, Karl y MORALES SARAIVA, José (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt/Main-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, págs. 263-270.
- CAVALLI, Alejandro, "Me gustan las polémicas de ideas, no las rencillas por un lugar bajo el sol. Entrevista a Beatriz Sarlo", *Miscelánea*, 2007, págs. 89-91 [en línea]. Dirección URL: [http://www.armasyletras.uanl.mx/numeros/61/61\\_16.pdf.html](http://www.armasyletras.uanl.mx/numeros/61/61_16.pdf.html)
- CERCAS, Javier, *El vientre de la ballena*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- CERCAS, Javier, *El inquilino*, Barcelona, Acantilado, [1989] 2002.
- CERCAS, Javier, *Soldados de Salamina*, Buenos Aires, Tusquets Editores, [2001] 2009.
- CHIAPPE, Doménico, "Conversaciones de Madrid", *El Universal*, Madrid, mayo de 2002.
- CIORAN, E. M., *Ejercicios de admiración y otros textos (Ensayos y retratos)*, Barcelona, Tusquets, 2000.
- CORNEJO POLAR, Antonio, "Condición migrante e intertextualidad multicultural: el caso de Arguedas", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n° 42, año XXI, Lima-Berkeley, 1995, págs. 101-109.
- CORTÁZAR, Julio, *Rayuela*, Madrid, Suma de Letras, [1963] 2001.
- CORTÍNEZ, Verónica, *Albricia: la novela chilena de fin de siglo*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.

- DÉLANO, Poli, "Panorámica a vuelo de pájaro de la narrativa chilena reciente", en KOHUT, Karl y MORALES SARAVIA, José (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt/Main-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, págs. 255-262.
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón, "Nueva narrativa chilena: un futuro con las huellas del pasado", en OLIVÁREZ, Carlos (ed.), *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago, Lom Ediciones, 1997, págs. 123-129.
- DIESTE, Rafael, *Testamento geométrico*, Galicia, Ediciones del Castro, 1975.
- DONOSO, Claudia, "16 años de fotografía en Chile", *Revista de Crítica Cultural*, nº 2, año 1, Santiago de Chile, noviembre de 1990, págs. 28-32.
- EDWARDS, Jorge, "Reflexiones sobre Anteparaíso, de Raúl Zurita", *Mensaje*, nº 317, marzo-abril de 1983.
- ESTRÁZULAS, Enrique, "Onetti, escritor maldito", *Ñ Revista de Cultura*, Argentina, 14 de enero de 2006, pág. 11.
- FERNÁNDEZ FRAILE, Maximino, *Literatura chilena de fines del siglo XX*, Santiago, Edebé, 2002.
- FORNET, Jorge, "Y finalmente, ¿existe una literatura latinoamericana?", *La Jiribilla Revista de cultura cubana*, nº 318, año VI, La Habana, 9 al 15 de junio de 2007.
- FOUCAULT, Michel, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, [1979] 1992.
- FUGUET, Alberto, "21 notas sobre la nueva narrativa", en OLIVÁREZ, Carlos (ed.), *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago, Lom Ediciones, 1997, págs. 119-122.
- FUGUET, Alberto y GÓMEZ, Sergio (eds.), *McOndo*, Barcelona, Mondadori, 1996.
- GARCÍA-CORALES, Guillermo, *El debate cultural y la literatura chilena actual. Un diálogo con cinco generaciones de escritores*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2007.
- GIARDINELLI, Mempo, "Variaciones sobre la postmodernidad, o ¿qué es eso del posboom latinoamericano?", *Escritos Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, nº 13-14, 1996, págs. 261-269.
- GINSBERG, Allen, *Aullido*, Barcelona, Anagrama, [1956] 2006.
- GONZÁLEZ, Sonia, "Del roneo al mercado editorial (a pesar de todo...). Narradores chilenos de fin de siglo", en OLIVÁREZ, Carlos (ed.), *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago, Lom Ediciones, 1997.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- GRAS MIRAVET, Dunia, "Del lado de allá, del lado de acá: estrategias editoriales y el campo literario de la narrativa hispanoamericana actual de España", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 604, Madrid, octubre de 2000b, págs. 14-42.

- GRAS MIRAVET, Dunia, "Entrevista con Jorge Herralde", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 604, Madrid, octubre de 2000c, págs. 31-42.
- GREEN, Gerald, *Holocausto*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, [1978] 1979.
- GREGORICH, Luis, "El movimiento surrealista", *Capítulo Universal*, n° 2, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1970, págs. 25-48.
- GUREVICH, Georgij I., "La infra del dragón", en BERGIER, Jacques (Comp.), *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*, Barcelona, Bruguera, [1965] 1974.
- HERMOSILLA SÁNCHEZ, Alejandro, "Juan Villoro. La ironía de la soledad", *El Coloquio de los Perros*, n° 22, 2008 [en línea]. Dirección URL: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numero22/basker22vi.htm>
- JOYCE, James, *Retrato del artista adolescente*, Barcelona, RBA Editores, [1916] 1995.
- KOHUT, Karl y MORALES SARAIVA, José (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt/Main-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002.
- LAUTRÉAMONT, "Poesías" [*Poesies*], en LAUTRÉAMONT, *Poesías y Cartas*, Buenos Aires, Ediciones elaleph.com, [1870] 2000, págs. 4-67.
- MONTERROSO, Augusto, "El Eclipse", en MONTERROSO, Augusto, *Obras completas (y otros cuentos)*, Barcelona, Anagrama, [1959] 1998, págs. 55-56.
- MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, [1930-1943] 2004.
- OCHOA BILBAO, Luis, "Cioran y la ética de la introspección", *Andamios. Revista de Investigación Social*, n° 003, México D.F., Universidad Autónoma de la Ciudad de México, diciembre de 2005, vol. 2, págs. 129-142.
- OLIVÁREZ, Carlos, *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago, Lom Ediciones, 1997.
- ORELLANA RIERA, Carlos, "¿Nueva narrativa o narrativa chilena actual?", en ORELLANA RIERA, Carlos, *Nueva Narrativa Chilena*, Santiago, Lom Ediciones, 1997, págs. 43-51.
- OSORIO, Nelson, "Ficción de oralidad y cultura de la periferia en la narrativa mexicana e hispanoamericana actual", *Estudios Revista de Investigaciones Literarias*, n° 2, año 1, Caracas, julio-diciembre de 1993, págs. 95-104.
- PALERMO, Zulma, *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*, Córdoba, Alción Editora, 2005.
- PAPASQUIARO, Mario Santiago, *Beso eterno*, México D.F., Al Este del paraíso, 1995.
- PAPASQUIARO, Mario Santiago, *Aullido de cisne*, México D.F., Al Este del paraíso, 1996.
- PAPASQUIARO, Mario Santiago, *Jeta de santo (antología poética 1974-1997)*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

- PARRA, Nicanor, *Poemas y antipoemas*, Santiago, Nascimento, 1954.
- PARRA, Nicanor, "Lo demás es silencio", *La Tercera*, Chile, 16 de julio de 2003 [en línea].  
Dirección URL: <http://www.latercera.cl.html>
- PAYNE, Michael (dir.), *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2002.
- PIGLIA, Ricardo y VILLORO, Juan, "Diálogo / La Argentina y México, en las voces de dos escritores. Piglia y Villoro: palabras mayores", *La Nación*, Argentina, 16 de septiembre de 2007.
- PERLONGHER, Néstor, "Los devenires minoritarios", *Revista de Crítica Cultural*, nº 4, año 2, Santiago de Chile, noviembre de 1991, págs. 13-18.
- PIMENTEL, Jorge, *Ave Soul*, Lima, Doble Príncipe, [1973] 2008.
- PIMENTEL, Jorge, *En el hocico de la niebla*, Lima, Ediciones El Nosedal, 2007.
- POE, Edgar Allan, "El caso del señor Valdemar", en AA.VV., *Cuentos extraños y fantásticos*, Buenos Aires, Estrada, [1845] 2005, págs. 57-68.
- POHL, Burkhard, "El discurso transnacional en la difusión de la narrativa latinoamericana", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 604, Madrid, octubre de 2000, págs. 47-51.
- RIBEMONT-DESSAIGNES, G., "El surrealismo y Dadá" [*Dejà jadis ou du mouvement dada à l'espace abstrait*], *Capítulo Universal*, nº 2, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, [1958] 1970, pág. 30.
- RICHARD, Nelly, "Interceptando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural", *Revista Iberoamericana*, nº 180, julio-septiembre de 1997, vol. LXIII, págs. 345-361.
- RICHARD, Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- RICHARD, Nelly, *Residuos y Metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001.
- RINKE, Stefan, "Transición y cultura política en el Chile de los noventa o ¿cómo vivir con el pasado sin convertirse en estatua de sal?", en KOHUT, Karl y MORALES SARAIVA, José (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Frankfurt/Main-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2002, págs. 81-100.
- ROJO, Grinor, "Negación y persistencia de la memoria en el Chile actual", *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, nº 13, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2000.
- ROSZAK, Theodore, *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*, Barcelona, Editorial Kairós, [1969] 2005.

- SAID, Edward W., *Representaciones del intelectual*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós Studio, 1994.
- SARLO, Beatriz, "Un debate latinoamericano sobre práctica intelectual y discurso crítico", *Revista Iberoamericana*, nº 193, octubre-diciembre de 2000, vol. LXVI, págs. 841-850.
- SHAW, Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1981.
- SKÁRMETA, Antonio, "Perspectiva de los novísimos", *Hispanamérica*, nº 28, 1981, págs. 49-65.
- TODOROV, Tzvetan, "La autonomía de la prensa y de los medios es esencial", *La Nación*, Argentina, 13 de noviembre de 2010.
- THOMAS, Dylan, *Retrato del artista cachorro*, Barcelona, Seix Barral, [1940] 1985.
- VARGAS LLOSA, Mario, "Mario Vargas Llosa crítica a los críticos", *La Nación*, Argentina, 8 de julio de 2007.
- VERLAINE, Paul, *Los poetas malditos*, Barcelona, Icaria Editorial, [1988] 1991.
- VILA-MATAS, Enrique, "Café Perek", *El País*, España, 24 de mayo de 2008.
- VINYOLI PLADEVALL, Joan, *La medida de un hombre*, Madrid, Visor Libros, 1990.
- VOLPI, Jorge, *El fin de la locura*, Barcelona, Seix Barral, 2003.
- ZAPATA, Miguel Ángel, "Palabras preliminares. Raúl Zurita: entre la página del cielo y el desierto", 1999 [en línea]. Dirección URL: [http://www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas\\_miembros/Raul\\_Zurita.html](http://www.poeticas.com.ar/Directorio/Poetas_miembros/Raul_Zurita.html)