

DE LA INFRARREALIDAD VENIMOS

Memoria de la vanguardia y poética del oficio en Roberto Bolaño

Rubén Ángel Arias Rueda

(2017)

(Tomo I)

Directores:

Dra. María Consuelo Villacorta Macho

Dr. Juan José Lanz Rivera

Departamento de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura

(UPV/EHU)

El proyecto del que procede la presente tesis doctoral fue beneficiario del Programa Predoctoral de Formación de Personal Investigador No Doctor del Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco.

«De la infrarrealidad venimos, ¿a dónde vamos?»

Roberto Bolaño, *Reinventar el amor*.

Índice:

<i>Abreviaturas</i>	9
0. Introducción: la obra de Bolaño no necesita guardián	11
1. Capítulos cautelares: la creación de una distancia interpretativa	21
1.1. Necesidad e imposibilidad de una biografía de Roberto Bolaño: obstáculos materiales y problemas metodológicos	25
1.2. Límites y alcances de una lectura en clave biográfica.....	29
1.2.1 La memoria de Shakespeare.....	30
1.2.2 La falacia biográfica.....	33
1.2.3 Formas directas e indirectas de la biografía	36
1.2.4 El valor desigual de los testimonios: criterios «emic» y «etic»	38
1.2.5 El problema de la autoficción: lo biográfico a la luz de la pragmática... 45	
1.2.6 Otras maneras de leer lo biográfico: de la psicobiografía a la psicocrítica	54
1.3. La parte del autor: mito, cámaras, ficción	63
1.3.1 La función autor	63
1.3.2 La imagen y el mito de autor: los cuerpos del rey	65
1.3.3 Posibilidades e interpretaciones del mito personal	72
1.3.4 La falacia intencional y la falacia afectiva	74
1.3.5 Aporías de la falacia intencional	77
1.3.6 El problema de las entrevistas.....	80
1.4. La parte de la obra	85
1.4.1 Consideraciones teóricas en torno a los límites de una obra.....	85
1.4.3 La falacia de la comunicación o la falacia de tesis	88
1.4.4 La falacia de la encarnación y la falacia mimética.....	90
1.4.5 La biblioteca Bolaño o la ansiedad de la procedencia: fuentes, influencias e intertextualidad	91
1.5. Escenario bio-bibliográfico	95
2. La pervivencia del Infrarrealismo en la obra de Roberto Bolaño.....	113
2.1. De qué hablamos cuando hablamos de Infrarrealismo	117
2.2. La compañía del camino: el movimiento Hora Zero (Perú).....	129
2.3. Las insalvables paradojas del Infrarrealismo: Obra Vs. Gesto & Museo Vs. Revolución.....	135
2.4. El poema precursor de la poética infrarrealista y sus vidas posteriores: seis instantáneas para una historia de lo que pudo haber sido	143
2.5. Unos cuantos académicos despistados en busca de currículo: el Infrarrealismo como cadáver exquisito en interminable liza.....	155
3. De camino a la poética del oficio.....	159
3.1. En busca de los grandes temas que tensionan y ponen en marcha la escritura	167
3.2. La intemperie y la derrota.....	171
3.2.1 Dos lugares y un solo punto de partida.....	171
3.2.2 La posibilidad de una épica menor	179
3.2.3 Cantar cuando todo se ha perdido.....	185
3.3. El mal.....	189
3.3.1 Bolaño lector de –y leído por– Herman Melville	190
3.3.2 La escritura frente a la opacidad del mal	192
3.3.3 Saber meter la cabeza en lo oscuro.....	197
3.3.4 La boca negra de un florero y los escritores frente al mal.....	203
3.3.5 El mal: partenogénesis –y cornucopia– de la escritura.....	207

4. Memoria y mito de una generación	215
4.1. El Infrarrealismo <i>revisitado</i> : modelo –mexicano– para armar	219
4.2. La cruzada de los niños: un palimpsesto que es también una ventana	223
4.3. El tamaño de la leyenda: inventario de sinónimos para el plural de la derrota	231
4.4. Advertencia: ¡ <i>vade retro</i> , ideal!.....	237
Conclusiones. Distancia y sombra y adiós	243

Bibliografía

A- Bibliografía anotada de Roberto Bolaño	249
1.- Poesía	249
a) Libros	249
b) Antologías y obras colectivas en las que se recogen poemas de Roberto Bolaño..	250
c) Antologías a cargo de Roberto Bolaño	252
d) Poemas aparecidos en revistas	253
e) Poemas y colaboraciones con Bruno Montané	256
2.- Cuentos	257
a) Libros	257
b) Cuentos publicados en revistas y antologías.....	258
3.- Novelas.....	259
4.- Artículos, cartas, semblanzas, traducciones y entrevistas	261
a) Volúmenes recopilatorios.....	261
b) Artículos no recogidos en libros	262
c) Semblanzas.....	262
d) Traducciones	262
e) Entrevistas (en las que Roberto Bolaño hace de entrevistador)	263
f) Entrevistas a Roberto Bolaño citadas	263
g) Prólogos y reseñas no recogidas en <i>Entre paréntesis</i>	264
B- Bibliografía crítica en torno a Roberto Bolaño y su obra	266
C- Bibliografía teórica, crítica y metodológica	281
D- Obras literarias aludidas y/o citadas	291

Abreviaturas

- 2666: *2666*, Anagrama, 2004.
- A: *Amberes*, Anagrama, 2004.
- AM: *Amuleto*, Anagrama, 1999.
- BM: *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas*, UDP, 2006.
- BM2: *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas* UDP, 2011 (ed. revisada).
- C: *De Blanes a París. Sobre una correspondencia de Roberto Bolaño a Waldo Rojas*, Santiago de Chile, Multitud, 2012.
- DS: *Los detectives salvajes*, Anagrama, 2004.
- E: Remite a la sección «4-f» de la bibliografía: *Entrevistas a Roberto Bolaño*
- ECF: *El espíritu de la ciencia ficción*, Alfaguara, 2016.
- ED: *Estrella distante*, Anagrama, 2000.
- EP: *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Anagrama, 2004.
- FUD: *Fragmentos de la Universidad Desconocida*, Ayunto. Talavera de la Reina, 1993.
- GI: *El gaucho insufrible*, Anagrama, 2003.
- LLT: *Llamadas telefónicas*, Anagrama, 2004.
- LN: *La literatura nazi en América*, Planeta, 1997.
- MP: *Monsieur Pain*, Anagrama, 1999.
- NC: *Nocturno de Chile*, Anagrama, 2003.
- NV: *Una novelita lumpen*, Mondadori, 2002.
- PA: *Putas asesinas*, Anagrama, 2001.
- PH: *La pista de hielo*, Anagrama, 2012.
- PR: *Los perros románticos*, Fundación Kutxa, 1995.
- PR2: *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, Acantilado, 2006.
- SM: *El secreto del mal*, Anagrama, 2007.
- SVP: *Los sinsabores del verdadero policía*, Anagrama, 2011.
- T: *Tres*, Acantilado, 2000.
- TR: *El Tercer Reich*, Anagrama, 2010.
- UD: *La Universidad Desconocida*, Anagrama, 2007.

La numeración consignada con un asterisco [ej: «un cintillo de trigo, lacio sobre la espalda» (75*)] se refiere al ANEXO. El número indicado entre paréntesis remitirá siempre a la paginación del mismo.

0. INTRODUCCIÓN: LA OBRA DE BOLAÑO NO NECESITA GUARDIÁN

Nadie escribe una tesis con la intención de decir obviedades, otra cosa es que incurra en ellas por ignorancia o descuido. Sí es concebible, sin embargo, una tesis cuya escritura vigile y exija la sencillez en el trato con las palabras y las ideas y, en última instancia, con su hipotético y esperado futuro lector. Es concebible y, creo, deseable que al investigador le asista una voluntad de hablar, aun cuando trate de lo más complejo, rebajándole los humos al lenguaje, pues lo difícil no tiene por qué ser dicho con un plus de dificultad: ser enrevesado u oscuro es un derecho que ha de conquistarse desde la claridad.

El párrafo anterior es retrospectivo: resume las preocupaciones comunicativas y pedagógicas que –no está en mis manos decidir con qué fortuna– he querido que tutelaran la redacción del presente trabajo. Un trabajo que comienza, como referiré a continuación, con una pregunta.

¿Qué he querido lograr escribiendo las páginas que siguen? Es esta una pregunta que se impuso desde el primer momento, que llegó para quedarse y que, en su insobornable obstinación, no he conseguido todavía eludir. Una pregunta poco o nada original como tampoco lo fueron, debo reconocerlo, las ideas con que, en unos titubeantes comienzos, pude contribuir a darle respuesta. Una respuesta tan desproporcionada como ingenua y que, desde la perspectiva actual, resulta bochornosamente pretenciosa. Sumido en una especie de fantasía napoleónica, mi propósito era el de enriquecer –¡y conquistar!– la obra de Roberto Bolaño a partir de unas intuiciones que suponía, por aquel entonces, luminosas, originalísimas y colmadas de hallazgos.

Dispuesto a tal fin, debía absorber su obra, la de Bolaño, hacerme con su escritura e incorporarla en mí de forma casi fisiológica para, acto seguido, desarrollar una lectura de la misma que, de tan personal y certera, diera al traste y claudicara con todas las interpretaciones realizadas hasta entonces. O, por decirlo de otra manera, quería dar a luz un trabajo que en la academia fuera el equivalente a lo que la obra de Bolaño había sido

en la literatura de finales del siglo XX y principios del XXI. Este objetivo, que hoy considero arrogante, obsceno y propio de una estéril bulimia interpretativa, me parecía entonces de lo más cabal y, buscando una autoridad en que ampararme, volvía sobre las frases finales de *Crítica y verdad*, donde Roland Barthes asumía que: «Pasar de la lectura a la crítica es cambiar de deseo, es desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje [...] es remitir la obra al deseo de la escritura de la cual había salido» (1996: 82).

Ha sido necesario un aplomo que no tengo, horas de lectura y conversación interminables, y una ardua fase posterior de criba y correcciones para enmendar, eso espero, los defectos de aquella primera y vanidosa miopía. Al acotar los objetivos, la investigación cambió hacia intereses más concretos y miras más modestas. La autoridad también se había transformado, de Barthes a Cervantes, ahora la máxima imponía: «Llaneza, muchacho, no te encumbres, que toda afectación es mala» (1615: 927). Llaneza y modestia que me llevaron a la redacción de los capítulos que he llamado cautelares y cuya función, como reza el epígrafe que los acoge, no es otra que la de construir una distancia crítica, fundamentada, desde la que leer e interpretar la obra de Bolaño. Con este fin he discutido y problematizado todos aquellos conceptos que van a intervenir en un recorrido y un análisis que se pretenden filológicos. Cabe entender aquí la filología, en un sentido amplio, como aquel método interpretativo según el cual es importante dejar a discreción del intérprete cierta libertad a la hora de elegir y de poner el acento donde le plazca siempre y cuando sus afirmaciones sean refrendadas por los textos (v. Auerbach, 1942: 534).

En consecuencia, lo que *a priori* planteaba como consideraciones y formulaciones novedosas pronto se convirtieron en reconsideraciones y reformulaciones de lo que otros habían escrito. La originalidad exigía una mayor profundización y un examen más severo y, sobre todo, el diseño de una estrategia investigadora que permitiera seleccionar e instrumentalizar los conocimientos de la bibliografía existente y, a la vez, apuntara hacia las zonas no atendidas o menos exploradas por la crítica académica. Por último, se hacía necesario también adoptar una perspectiva más personal ante aquellas cuestiones que ya

habían sido tratadas con prodigalidad en los estudios precedentes. De este deseo surgió la –de nuevo filológica– idea de empezar por recuperar los textos tempranos de Roberto Bolaño para, después, redefinir a partir de ellos el cariz y los derroteros de la investigación. Paradójicamente, aquellos textos inaugurales figuran ahora en último lugar (véase el anexo) como apoyatura argumental y, también, como trabajo de edición con entidad propia.

Empezaré entonces por el final, por el principio. Este trabajo ha sido fruto de una dificultad y de una confianza de signo contrario: la dificultad de acceder a los textos tempranos de Roberto Bolaño y la confianza en que la recuperación de los mismos favorecerá una lectura matizada y más completa del conjunto de su obra. Del enfrentamiento entre ambas, surgen tanto el estudio que aquí presento como la edición de los poemas, las poéticas y otros textos de diversa índole que, publicados entre 1974 y 1983, no han sido posteriormente incluidos en ninguno de sus libros ni en las antologías llevadas a cabo –con voluntad de rescate– por sus herederos y albaceas.

Como ha señalado Milan Kundera, en nuestra concepción histórica –y típicamente occidental– de la existencia, todo es susceptible de adoptar un carácter narrativo. Obras aisladas se interpretan en una sucesión más o menos lógica de actitudes, escuelas y tendencias de autor o de época, de manera que: «las célebres preguntas metafísicas, ¿de dónde venimos? y ¿a dónde vamos?, tienen en el arte un sentido concreto y claro, y no carecen de respuestas» (Kundera, 2005: 14). Uno de los propósitos de esta investigación ha consistido en aportar los materiales destinados a contestar la primera de esas preguntas: de dónde viene Roberto Bolaño y de dónde viene su obra y, puestos a preguntar: qué hitos vertebraron su evolución y hacia dónde se dirige.

Un breve repaso por los obstáculos afrontados en la edición de aquellos primeros textos proporciona interesantes pistas sobre el modo, inevitablemente sesgado, en que se conoce y valora la obra de Roberto Bolaño. Todos los poemas aquí recuperados fueron editados en revistas (de escasísimos recursos casi siempre) y suplementos literarios, como antologías y *plaquettes*, con la sola excepción de su primer libro, *Reinventar el amor*

(1976). La mayoría de aquellas publicaciones tenía una tirada insignificante que podía oscilar entre los diez o veinte ejemplares y, como mucho, el medio millar. Tiradas que, en ningún caso, hacían justicia al afán de los autores que participaban en ellas por darse a conocer y ser leídos. Encontrar esos y otros textos (manifiestos, artículos, entrevistas, traducciones, etc.) ha sido una labor poco menos que detectivesca, un camino sembrado también de sorpresas y, por mi parte, de un infinito agradecimiento hacia las personas que me han ayudado facilitándome copias, contactos, acceso a archivos y a materiales inéditos, a correspondencia personal, etc. A la escasez de ejemplares impresos, se suman los errores y las lagunas contenidas en las bibliografías que hasta la fecha podían consultarse¹. Por todo ello, la composición en detalle de la bibliografía de Bolaño ha supuesto un objetivo no menor: a la manera de un juego de matrioskas, se trata de un trabajo dentro de otro.

En resumen, el reducido número de ejemplares conservados, la ausencia de una bibliografía contrastada y la falta de atención hacia sus primeros poemas debería llevarnos a interrogar las formas en que los intereses del mercado editorial –la oferta y la demanda– inciden de lleno en la apreciación y la producción de lo literario², privilegiando un género (la novela) por medio de estrategias que, en ocasiones, resultan cuestionables.

Una buena muestra de la fuerza que poseen las tendencias comerciales, y su influencia en la literatura, la encontramos en el prólogo a *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) donde, en primer lugar y de forma poco rigurosa, se quiere hacer pasar dicho libro por lo que todo indica que no es: una novela. Esto invita a plantear otras preguntas más espinosas, quizá impertinentes, relacionadas con la manera de gestionar la

¹ Cito a continuación las páginas, procedentes de otros trabajos, donde se recoge la bibliografía de Roberto Bolaño: Andrea Cobas Corral y Ezequiel de Rosso (2002: 217-219); Miguel Osés (2005: 287-291); Patricia Poblete Alday (2006: 409), Asier Arévalo Billelabeitia (2008: 483-483), Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (2008: 481-482), Chiara Bolognese (2009: 303), Felipe Adrián Ríos Baeza (2011: 523) y Juan Miguel López Merino (2012: 426-425). Sigue siendo crucial la bibliografía que el propio Bolaño ofreció como aval para la solicitud de una beca Guggenheim y que fue recuperada por su editor Jorge Herralde (2005: 79-82).

² Resulta de una actualidad sorprendente el ensayo que al respecto escribió Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac* (1950), traducido por María Teresa Gallego Urrutia como *La literatura como bluff*, Barcelona, Nortésur, 2009.

herencia de un escritor: qué se recupera, por qué, con qué fin y cuándo. No ha sido una prioridad para mí indagar dichas cuestiones, pero sí proponer al lector que las incorpore como telón de fondo a la hora de considerar lo escrito sobre un autor que, tras su traducción y recepción en Estados Unidos, ha pasado a convertirse en algo más y en algo menos que un mito: un fenómeno de masas³.

De la ingente cantidad de ensayos, artículos, homenajes, bitácoras y tesis que se han escrito y publicado en torno a Roberto Bolaño desde su muerte en 2003, cabe extraer al menos una conclusión: sin entrar en la calidad y la pertinencia de todo ese material, los estudios sobre el escritor chileno y su obra (y el que se expone en esta tesis no deja de ser uno de ellos) parecen urgidos por la prisa y la necesidad. La prisa y la necesidad por hacer de los hallazgos e intereses propios una provincia curricular. El funcionamiento de la institución académica –que valora en el investigador la profusión de artículos– provoca cierta desconfianza ante lo dicho y escrito bajo su tutela, y no anima a estimar ni tampoco a volver sobre lo que ya ha sido estudiado, como sería deseable, para replantear y desarticular tópicos, rectificar malentendidos o sedimentar y revalidar lecturas. Si es cierto que allí donde hay discusión hay pensamiento (o, al menos, voluntad de pensamiento), también lo es que la velocidad y el exceso suelen embrollar lo discutido pudiendo llegar a colapsarlo⁴. En 2010, el poeta chileno Kato Ramone hacía explícito su escepticismo y pedía para la obra de Bolaño: «más que una voz apresurada, un entendimiento más justo» (2010: 55).

³ Significativamente, Jorge Volpi (2008:191-207) titulaba uno de sus artículos sobre el escritor chileno: «Bolaño, epidemia». La «bolañomanía», neologismo de origen estadounidense (<http://www.economist.com/node/12633117> [18/12/2011]), ha calado en los medios de comunicación y las redes (véase aquí un ejemplo: <http://www.radio.cz/es/rubrica/panorama/la-bolanomania-llega-a-la-republica-checa> [18/12/2011]). Resulta muy difícil, con todo, traducir esta euforia terminológica en cifras reales de venta (el mercado editorial es uno de los más celosos y opacos al respecto) y, no digamos ya, de lectura.

⁴ En *El secreto de la fama* (2008: 57-67), Gabriel Zaid recoge un certero y divertido artículo titulado «Organizados para no leer» donde revela la ansiedad curricular y las consiguientes trampas de la meritocracia académica que, conviene no olvidarlo, influyen de manera plausible en la producción de artículos, ensayos, etc., y, en consecuencia, en lo que sea que entendamos por conocimiento.

Lejos del paisaje que acabo de describir, las páginas que siguen deberían ser un acicate para el comentario y la controversia. Aunque, debo aclararlo porque la diferencia es relevante, mi actitud con respecto a la bibliografía crítica existente no ha sido la de buscar, corregir y censurar las que considero que son *lecturas débiles* (menos convincentes o sensiblemente inanes), por el contrario, he preferido seguir a Bernardo de Chartres —«*quasi nanos gigantium humeris insidentes*»— y con ese mismo espíritu ahondar en aquellas interpretaciones que, a mi juicio, han sido más certeras y/o más estimulantes.

Mi relación con la obra de Bolaño y su fantasma ha ido cambiando con el tiempo y con las lecturas sucesivas e inherentes al proceso investigador. Con su obra y con su fantasma, pues escribir una tesis es lo más parecido a elegir un fantasma y asediarlo. Ocurre, sin embargo, que a quienes acabas asediando es a los amigos del fantasma (a los que solicitas una y otra vez permiso para fisgar tanto en su pasado como en sus estanterías), a los familiares del fantasma, a sus novias, a los bibliotecarios de Ciudad de México, a los editores y a los poetas de San Luis Potosí, a las tenderas, a los pescadores y a los mendigos del puerto de Blanes y a todo aquel que opina algo, siquiera un *tuit*, sobre el fantasma. De todo lo cual extraes una primera pero duradera conclusión y es que los vínculos de la obra de Bolaño con sus lectores, sus críticos y sus compañeros de oficio son extraordinariamente variados e impredecibles. Se habla de bolañismo y de bolañistas sin definir nunca qué puede ser una cosa u otra. Personalmente, no entiendo el estudio de un autor como una forma de adhesión ni como una toma de partido a favor suyo o en defensa frente a sus detractores, ni siquiera lo entiendo como una especie de proselitismo lector. La pasión que despierta una obra vive mucho mejor en compañía de otras pasiones hacia otras obras y hacia otros autores, y resulta también más fértil rodeada de otros textos que fanática y artificialmente aislada.

Todo lo dicho hasta aquí permite justificar la organización del presente trabajo que, como se verá, se compone de cuatro grandes bloques. El **primero** de ellos, al que por tradición académica le corresponde el membrete de «marco teórico», consiste en un

repasso de algunas de las grandes cuestiones (la biografía, la intención del autor y su figura histórica, los límites de una obra) que siguen siendo insoslayables –por problemáticas– en toda tarea crítica que se precie de serlo. He querido, siempre que me ha sido posible, adaptar los conceptos a las particularidades de mi objeto de estudio, de manera que se establezca un diálogo inmediato entre los contenidos teóricos, por un lado, y la obra y la figura de Roberto Bolaño, por otro. De haber dispuesto de los documentos y los avales mínimos, esta primera sección habría consistido en una extensa y cotejada biografía del autor. Como esto, a día de hoy, es impracticable, he planteado la necesidad (o el deseo) de contar con una –con una biografía– junto a los peligros que supondría servirnos de ella como apoyo interpretativo. Menos ambicioso en las intenciones resultará, sin embargo, el «Escenario biobibliográfico» (v. epígrafe 1.5) que finalmente he incluido. Escenario que sirve de cierre a los capítulos cautelares y de arranque a lo tratado a continuación.

El **segundo** gran bloque entra de lleno en la primera de las hipótesis de mi investigación, a saber: que la relación de Bolaño con el Infrarrealismo (la vanguardia que él y Mario Santiago fundaron y, en buena medida, capitanearon entre 1976 y 1978) es una relación compleja, tensionada y cambiante, de manera que zanjar el debate en términos de continuidad o ruptura solo reduciría de forma estéril y tramposa la cuestión. Una relación contradictoria y ambigua, que oscila entre la mirada piadosa –hacia los mitos de origen de su generación– y la incomodidad; entre la celebración del espíritu de las vanguardias y su parodia; entre el elogio –y la vindicación– de la aventura vivida en México y su caricatura. Se trata, además, de una oscilación muy particular, como la de un péndulo imposible que pudiera estar en las dos puntas de su recorrido al mismo tiempo. Es esto lo que entiendo por complejidad: Bolaño celebra y parodia, elogia y caricaturiza el Infrarrealismo en un mismo gesto (idea que puede refrendarse fácilmente con la lectura de *Los detectives salvajes* y *Amuleto*). Transita de un extremo a otro y los superpone, sin aviso previo ni solución de continuidad, haciendo gala de un temperamento esquivo y

siléptico⁵. Para ilustrar esta idea era necesario comenzar por proponer una crónica del Infrarrealismo desde sus presupuestos –sin duda más éticos que estéticos– y sus ramificaciones y derivas –los caminos seguidos y, sobre todo, los no seguidos por el movimiento–.

El **tercer** bloque está dedicado por entero a los modos en que Bolaño encara la escritura y el oficio de escritor. Para ello me he servido de tres conceptos que Bolaño convierte en tres grandes temas: la intemperie, la derrota y el mal. Son también tres ideas-guía con las que adentrarse en los vastos territorios de su obra. La intemperie, la derrota y el mal hacen las veces, por utilizar una imagen geográfica, de la leyenda del mapa. Por medio de ellas he querido vertebrar la segunda de las hipótesis de la investigación: el hecho de que Bolaño tiene una perspectiva más formal de la literatura de lo que el mito romántico que lo ha rodeado podría hacer pensar. Con formal me refiero aquí a la manera en que enfrenta los temas y motivos de los que se sirve para generar su obra: Bolaño toma todo aquello que incentiva su imaginario y prende su escritura con indiferencia respecto a los posicionamientos políticos o éticos que pudiera encarnar como ciudadano. El ejemplo más claro es el del mal, tema universal, tema ilimitado en el que Bolaño verá la promesa de una escritura inagotable y en fuga. Tema que privilegió impulsado por las posibilidades estéticas y la intensidad que le permitía, y no tanto por la actitud crítica y/o ética que, de alguna manera, sería previsible en un escritor de su estrato social (un hijo de una debilitada clase media que conocerá la precariedad) y de su procedencia ideológica (la izquierda revolucionaria latinoamericana y el trotskismo).

En **cuarto y último** lugar, y de forma más sucinta que en las secciones anteriores, he propuesto un itinerario a través de un motivo que ilustra la insistencia con que Bolaño volvió en numerosas ocasiones sobre la aventura generacional –que para él fue el

⁵ Siléptico o dialógico. La silepsis entendida como el tropo «consistente en utilizar una palabra con sentido recto y figurado dentro de la misma frase o texto» (Estébanez Calderón, 1996: 987/2). La dilogía es una «figura de dicción que consiste en utilizar una palabra con dos sentidos o acepciones diferentes dentro de un mismo enunciado» (ibíd. 291/1). Consúltese, además, el artículo de Zofia Grzesiak, «Roberto Bolaño: la declinación del “yo”» (2016), y lo dicho al comienzo del epígrafe titulado «3. De camino a la poética del oficio», en el presente trabajo.

Infrarrealismo– y cómo la elevó al rango de leyenda, sirviéndose para ello del modelo que una temprana y formadora lectura de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob le había brindado.

En suma, he pretendido abordar las que entiendo que son las entradas más interesantes a su obra. Podrían resumirse así: por un lado, una mirada panorámica al Infrarrealismo antes y después de que Bolaño lo convirtiera en mito y en material para su particular puesta en escena del pathos de la piedad y del pathos del humor; por otro, una descripción de la poética del oficio, esto es, del modo en que Bolaño se relacionaba con aquellos grandes temas que excitaban su energía verbal. Todo lo cual autoriza el subtítulo que he elegido, «Memoria de la vanguardia y poética del oficio en Roberto Bolaño», pues se trata de delinear la poética de un oficio –el de escritor– que da sus primeros frutos bajo el influjo de la vanguardia infrarrealista y que se nutrirá después –y en gran medida– de la memoria de lo vivido entonces.

A lo largo del proceso de redacción me ha acompañado un mantra. Un mantra exigente y sensato. James Wood lo ha cifrado en estos términos: «Me esforzaré en permitirte que veas el texto como lo veo yo» (2015: 112), y en estos mismo términos me lo he repetido yo. No está en mis manos saber si lo he logrado, pero sí que puedo decir que ha influido, y mucho, en la estructura que finalmente posee el trabajo y sobre la que me gustaría hacer una última aunque necesaria puntualización: he preferido sacrificar las ventajas de una disposición más ortodoxa –y más atomizada, como suele ser la tendencia en las tesis que leído– en beneficio –así lo espero– de lo que me gustaría que fuera un texto más sugestivo; un texto que, sin renunciar a la claridad, no sacrifique los meandros y las notas al pie convertidas, muchas veces, en puertas traseras o escotillas por las que poder escaparse en cualquier momento del edificio principal.

Vuelvo, para cerrar, a la pregunta con la que abría esta ya extensa introducción: ¿qué he querido conseguir con la investigación que aquí desarrollo? En 1977, Umberto Eco definía una tesis como aquel «trabajo mecanografiado de una extensión media que varía entre las cien y las cuatrocientas páginas, en el cual el estudiante trata un problema

referente a los estudios en que quiere doctorarse» (1977: 17), pues la tesis, continuaba diciendo Eco: «es indispensable para doctorarse» (íd.). Desde entonces la finalidad no parece haber variado. De manera que –con menos ínfulas que en aquellos comienzos del proyecto a los que he hecho referencia y, también, menos arrebatado que entonces– diré, simplemente, que lo que he querido es doctorarme. De lo que se deduce algo muy obvio (y quizá extensivo): esta tesis no le hacía ninguna falta a Roberto Bolaño, pero a mí sí.

**1. CAPÍTULOS CAUTELARES: LA CREACIÓN DE UNA DISTANCIA
INTERPRETATIVA**

«Esta tesis es, no lo olvidemos, una tesis universitaria, y lo menos que se evidencia es que mi obra se presta mal a esto».

Jacques Lacan, «Saber, medio de goce».

1.1. Necesidad e imposibilidad de una biografía de Roberto Bolaño: obstáculos materiales y problemas metodológicos

Ensayar una biografía de Roberto Bolaño es uno de los quiméricos proyectos que cualquier estudioso del escritor chileno puede llegar a plantearse, con menor o mayor grado de inconsciencia, en algún momento de su investigación. Mis aspiraciones, sin embargo, han sido más modestas. He querido llevar a cabo un *escenario bio-bibliográfico*⁶ donde, de manera esquemática, dar cuenta de las conexiones y evocaciones mutuas entre su vida y su obra.

No es factible aún configurar una biografía de Roberto Bolaño en sentido estricto, pero sí, al menos, emprender un prudente acercamiento. Un proyecto de tal envergadura –me refiero al biográfico– necesitaría no sólo una considerable amplitud sino también una coherente y escrupulosa documentación que los materiales sacados a la luz por sus herederos y albaceas distan mucho de permitir⁷. Nos encontramos, además, ante una tarea que, al comprometer aspectos delicados en lo familiar, se vuelve muy sensible y proclive a las manipulaciones y a las visiones sesgadas⁸. Con este vacío o claroscuro informativo, hablar de la vida de Roberto Bolaño entraña un riesgo obvio: caer, sin desearlo, bien del

⁶ Véase el capítulo 2 del presente trabajo.

⁷ Me refiero fundamentalmente a la exposición titulada *Archivo Bolaño (197-2003)*. Para más información sobre la misma puede consultarse el enlace del CCCB en: http://www.cccb.org/es/exposicio-arxiu_bolano_1977_2003-41449 [9/5/2015], y el volumen colectivo de ensayos publicado como catálogo o complemento de la muestra: *Archivo Bolaño (1977-2003)*, Barcelona, CCCB, 2013. Para una mirada crítica de la exposición y sus alcances, véanse los artículos de Ignacio Echevarría, el primero de ellos elocuentemente titulado «Iceberg Bolaño», en: http://www.elcultural.es/version_papel/OPINION/32515/Iceberg_Bolano [9/5/2015]. El segundo, en: <http://www.elmercurio.com/blogs/2013/03/31/10520/El-Archivo-Bolano.aspx> [9/5/2015]. Aunque en otro sentido, Álvaro Bisama ha comentado también la parcialidad y a la *estrechez* de la muestra. Su crónica, titulada «Roberto Bolaño ya no vive aquí», está disponible en: <http://www.quepasa.cl/articulo/opinion---posteos/2013/05/20-11788-9-roberto-ya-no-vive-aqui.shtml> [31/5/2015]. En los artículos de Ignacio Echevarría se mencionan, además, las dificultades, por el momento irresolubles, a las que un proyecto biográfico debería enfrentarse. Dificultades de las que también se hace eco Elena Hevia en una nota de prensa escrita al calor de la presentación de la segunda parte del documental *La batalla futura* que tuvo lugar en Casa América Catalunya: <http://primerafila.elperiodico.com/autor/el-destino-amordazado-del-futuro-biografo-de-bolano/> [15/5/2015].

⁸ Una buena prueba de la parcialidad y de la maniquea división de las opiniones en torno a la vida y la figura de Roberto Bolaño la representan los documentales *Bolaño Cercano* (Haasnoot: 2008) y *Roberto Bolaño: el último maldito* (TVE: 2010), por un lado, y la trilogía *La batalla futura* (House: 2011-2013), por otro.

lado de la veneración y de la corrección política (incluso de la hagiografía), bien del lado de la indiferencia.

No he pretendido plantear una biografía, por lo tanto, y sí algo más que unas notas en la medida en que, una vez hecho el acopio de los datos imprescindibles para una correcta ordenación cronológica, he procurado dotar de organicidad y coherencia al conjunto. Con ese fin, he integrado fragmentos de entrevistas, cartas, testimonios, noticias de sus amigos y un muy heterogéneo material paratextual.

La exploración del itinerario vital de Roberto Bolaño aporta una serie de noticias e indicaciones cuya utilidad se hace evidente desde un primer contacto con su obra. El mismo Bolaño reconoció, refiriéndose a *Los detectives salvajes*, que se trataba de una novela que contenía «una serie de *private jokes* que sólo una persona que ya no existe, Ulises Lima, entendería. Entonces, se ha quedado huérfana de su lector» (E: 1999a)⁹. Si me parece interesante esta acotación, no es tanto por el reconocimiento de la presencia de guiños biográficos como por su corolario: el lector está obligado a aventurarse más allá de toda referencialidad; el lector debe comprometerse con la orfandad última del texto. A pesar de ello, para quien desee imbuirse en ese universo de alusiones dispersas que se encuentran en sus poemas, cuentos y novelas o pretenda hacerse con el mapa de las transformaciones y los travestismos (qué es qué y quién es quién), el escenario bio-bibliográfico que propongo debería ser una guía mínima pero útil. Una guía que, además de las limitaciones que ya he mencionado, plantea una serie de problemas teóricos que iré desmenuzando y a los que intentaré dar respuesta.

Resulta siempre muy higiénico tirar piedras sobre el propio tejado como quien busca obstaculizar sus intenciones o distanciarse de ellas para ponerlas a prueba. Así, para continuar con la metáfora, puede suceder que, con un poco de suerte y otro poco de insistencia, el tejado se desplome dejando entrar algo de luz. Y es que, si bien me había

⁹ Me hubiera gustado que Mario Santiago leyera *Los detectives salvajes*. Ésa era una de mis intenciones: que él leyera la novela y se riera, que nos riéramos juntos. Pero Mario murió justo un día después de que yo acabara de corregirla, algo que no deja de ser inquietante y que habla del destino y del inextricable sentido del humor del destino» (BM: 110).

propuesto comenzar por presentar la obra de Roberto Bolaño a partir de su itinerario vital, no me ha sido posible obviar las dudas y recelos, llamémoslos metodológicos, que cualquier lectura en clave biográfica suscita. En el mismo instante en que esta opción aparecía como la forma más convencional y más didáctica de introducir al autor y acceder a su obra, no pude evitar preguntarme sobre la necesidad y la conveniencia de los datos biográficos en un estudio que se pretende filológico, como tampoco pude evitar preguntarme hasta qué punto la narración de una vida –con la consiguiente búsqueda de sentido que suele propiciar– podía llegar a convertirse en un estrecho y tendencioso corsé interpretativo.

El cuestionamiento de una lectura biográfica, lejos de terminar con la resolución de sus aspectos más polémicos, produce una suerte de desencadenamiento muy común en los estudios literarios y que, a falta de otro nombre, me atrevería a denominar como el efecto dominó de las problematizaciones. Cuestionar la biografía, esto es, interrogar la pertinencia y la legitimidad de una lectura biográfica, implica revisar, necesariamente, nociones como las de testimonio, autor y obra: qué son, cómo definir las y cuál puede ser su utilidad para el lector. E implica, como enseguida mostraré, volver sobre las cuatro falacias o ilusiones interpretativas que el llamado *New Criticism* denunció ya en la primera mitad del siglo XX (Cohen, 1972: 274-307).

En los capítulos que siguen a continuación, y que he llamado *cautelares*, buscaré construir una distancia crítica desde la que tratar los materiales biográficos de que dispongo y a partir de la cual avanzar hacia el análisis de lo que he llamado la reconstrucción mítica del Infrarrealismo en la obra de Roberto Bolaño.

1.2. Límites y alcances de una lectura en clave biográfica

«Se puede definir una red de dos maneras, según cuál sea el punto de vista que se adopte. Normalmente, cualquier persona diría que es un instrumento de malla que sirve para atrapar peces. Pero, sin perjudicar excesivamente la lógica, también podría invertirse la imagen y definir la red como hizo en una ocasión un jocoso lexicógrafo: dijo que era una colección de agujeros atados con un hilo. Lo mismo puede hacerse en el caso de la biografía».

Julian Barnes, *El loro de Flaubert*.

«Bolaño en el sillón manco» es el título de un artículo reciente del poeta Bruno Montané que, escrito a la vez desde la perspectiva del amigo y del conocedor de la obra, puede entenderse como una llamada de atención ante «la ingenuidad de algunas lecturas» (2013). Ingenuidad que, también según el diagnóstico de Montané, procede del «equivoco que una y otra vez se genera ante una obra que, maniquea y rígidamente, es interpretada como esencialmente autobiográfica» (í.d.). Más allá del acuerdo o la simpatía hacia dichas opiniones, lo interesante es que éstas tienen la virtud doble de trasladar a un primer plano el debate sobre los presupuestos teóricos que motivan las tendencias biográficas en la interpretación y, por otro lado, promover la discusión sobre la distancia, más o menos prudencial, que conviene tomar con respecto a las conclusiones que de ellas se derivan. Qué papel, en definitiva, debe otorgársele a la biografía de Bolaño en la lectura de su obra.

Independientemente de la inercia metodológica que lleva al crítico a buscar respuestas, intenciones y líneas de sentido en testimonios y documentos biográficos, confluyen suficientes motivos, dentro y fuera de la obra, como para no desdeñar, al menos a priori, los datos sobre el recorrido vital del escritor chileno. Una figura de autor construida de forma especialmente consciente; un nutrido corpus de entrevistas que, en su mayoría, fueron contestadas por escrito; lo disuasorio o esquivo y oscuramente metafórico de sus respuestas sobre la propia obra; un legado literario prolijo y de apariencia desordenada del que es difícil, por el modo en que se está gestionando, hacerse una idea cabal de sus alcances; el afán polemista, cuando no directamente provocador, de

sus opiniones –lo que Fresán ha bautizado como el *costado punk* del personaje público (Haasnoot: 2008)– así como un buen número de novelas, cuentos y poemas que, más o menos velada o irónicamente, manejan claves biográficas. Motivos, todos ellos, que fueron alimentados tanto por Bolaño¹⁰ como, después de su muerte, por los amigos y familiares de su círculo más cercano, sin olvidar los estratégicos y –por razones de mercado– reduccionistas mensajes de la industria editorial.

Es incuestionable la influencia que todos estos factores tienen en el modo en que el lector puede hoy acercarse a la vida y a la obra de Roberto Bolaño. Conviene por ello realizar un examen detenido que comience por la advertencia de Bruno Montané en el artículo citado a reconsiderar el modo y la importancia de una lectura biográfica.

1.2.1 La memoria de Shakespeare

Hermann Soergel, el narrador del relato de Borges titulado «La memoria de Shakespeare» (1980: 391-397) y, a la sazón, estudioso y biógrafo del dramaturgo isabelino, cuenta cómo llegó a hacerse con la memoria de éste gracias a Daniel Thorpe, su anterior *propietario*. Como en todos los cuentos de Borges, los efectos especiales resultan prodigiosamente atenuados: la transferencia de la memoria entre un personaje y otro sucede en el transcurso de una conversación. Hermann Soergel recibe el don y, a partir de ese momento, los recuerdos de Shakespeare van incorporándose a los suyos. Primero tímidamente y después de forma cada vez más clara, hasta confundirlo y abismarlo en una suerte de pérdida o suplantación de identidad. Antes del colapso y consecuente renuncia, tres son las decepciones a las que se entrega el narrador. La decepción de la arbitrariedad y lo caótico de los recuerdos: «La memoria del hombre no es una suma; es un desorden de posibilidades indefinidas» (ibíd. 395). La decepción de lo anodino del hombre de nombre William y la insalvable distancia entre sus

¹⁰ De nuevo en palabras de Bruno Montané: «una imagen distorsionada, hagiográfica y plagada de un énfasis que, por cierto, en parte el mismo Roberto alimentó, con la fundamental diferencia de que él era el único capaz de construir e interpretar esa imagen, su natural y franca puesta en escena» (2013).

circunstancias —«ese material deleznable» (ibíd. 395)— y la singularidad genial de su obra. Y, por último, la decepción de la imposibilidad, la de culminar la que debería ser la biografía definitiva de Shakespeare.

Hacia el final del relato, Soergel se lamentará de que la biografía no sea otra cosa que un género literario que necesita de las destrezas propias de un escritor de talento que, nos asegura, él no posee. En el núcleo de su confesión hay otra verdad incómoda que nos atañe particularmente. Esa obra que él hubiera deseado escribir resultaría, a la postre, inútil, pues todo lo que la memoria de Shakespeare puede revelarle son tan sólo detalles nimios que nada aportan a la interpretación más allá de un aurático desconcierto: «El azar o el destino dieron a Shakespeare las triviales cosas terribles que todo hombre conoce; él supo transmutarlas en fábulas, en personajes mucho más vívidos que el hombre gris que los soñó, en versos que no dejarán caer las generaciones, en música verbal» (ibíd. 396).

El cuento de Borges, tan veladamente intencional (casi un tímido *cuento de tesis*), lanza una irónica advertencia a las lecturas biográficas más crédulas, aquellas que en su ingenuidad presuponen que la obra es un reflejo fiel de las circunstancias en que su autor vivió y para las que, en consecuencia, desvelar la coyuntura equivale a desvelar la obra. A pesar de ello, y este es uno de los aciertos del relato, es difícil imaginar al crítico —ya no digamos al biógrafo— que no se habría sentido tentado por un don o testamento similar al que le es concedido a Hermann Soergel.

La voluntad ejemplarizante de «La memoria de Shakespeare» no anima tanto a una lectura exclusivamente formalista de la literatura como a mantener en estrecha vigilancia los datos aportados en torno a la vida del autor. Con todo, es necesario un análisis más detenido de los límites, pero también de las posibilidades que ofrece una lectura en clave biográfica.

Durante el siglo XX, la fortuna de los métodos extrínsecos del análisis literario fue dispar y fluctuante y su prestigio estuvo generalmente en pugna con el prestigio de los métodos centrados en el estudio de las obras mismas. De esa disputa ambos salieron fortalecidos y sus herramientas y apreciaciones aguzadas. La tendencia actual gira en

torno a una inquieta y fértil –precisamente por lo inestable– convivencia de ambos *prejuicios* metodológicos. En este clima de intercambio fructífero, han ido consolidándose las propuestas integradoras que, siguiendo la descripción de José Luis García Barrientos, conciben la interpretación como «un proceso en el que intervienen el autor [*intentio auctoris*], el texto [*intentio operis*] y el lector [*intentio lectoris*] sumergidos en la historia, y en el que se impone el diálogo, la relación interactiva entre el mundo presente del intérprete y el mundo pasado (original) de la obra, tamizado éste por la tradición histórica de sus recepciones» (2006: 424) o, en síntesis: «una hermenéutica de raíz semiótica y pragmática, que atiende a todos los factores integrantes del proceso comunicativo, incluido el contexto histórico» (ibíd. 424).

Sin embargo, la búsqueda de una comprensión global no ha anulado, ni mucho menos, la validez de las descripciones inmanentistas de los textos, como tampoco la vigencia y la necesidad de las lecturas sintomáticas (marxismo, psicoanálisis, feminismo, nuevo historicismo, etc.).

Lo que no parece haber cambiado es la encrucijada preliminar a toda interpretación y que sigue encontrándose polarizada entre «una rígida noción de texto [de origen medieval] como algo que no puede ser autocontradictorio» (Eco, 1990: 30) y una concepción del texto –de origen renacentista– como idealización que «puede permitir todas las interpretaciones posibles, incluso las más contradictorias» (íd.).

Las lecturas biográficas se ubicarían junto a aquellas interpretaciones que tienen como fin desentrañar la intención del autor y el grado en que ésta ha permeado con éxito en el interior de sus obras¹¹. Se trata, igualmente, de interpretaciones restrictivas, en la medida en que presuponen que es la intención original, por un lado, y la vida del autor, por otro, lo que determina a los textos y los dota de una coherencia que evita cualquier oscuridad y contradicción interna¹².

¹¹ Sobre la falacia intencional véase la sección siguiente dedicada al autor y al mito personal.

¹² Lo cual tampoco anula necesariamente, como ha señalado Umberto Eco (1990: 30-ss.), la posibilidad de una pluralidad incluso de una contradicción de sentidos, en caso de que dicha ambigüedad estuviera ya en la voluntad del autor.

1.2.2 La falacia biográfica

Wellek y Warren ya señalaban, en su célebre volumen *Theory of Literature* de 1949, al menos un tipo de falacia¹³ en que los estudios extrínsecos de la literatura podían incurrir. Sin negar, en ningún momento, el papel activo que los factores ambientales poseen en la formación de una obra de arte, ambos investigadores cuestionaban el peso y la validez que se les otorga en el momento de describir, analizar y valorar los resultados estéticos. Lo que ellos mismos denominan como la «falacia de los orígenes» (1949: 89)¹⁴ se produce cuando la descripción del contexto social pasa a convertirse en una coercitiva justificación causal de la obra; cuando los antecedentes llevan a una lectura que, en su endogamia, más que explicar, limita toda otra explicación.

La vehemente defensa, que Wellek y Warren hacen de la lectura intrínseca, conviene entenderla dentro de una defensa generalizada a favor del formalismo y de una perspectiva autónoma de la literatura. Para ambos, las relaciones entre una obra y la vida privada de su autor no deben admitirse ni evaluarse desde un simple –y unidireccional– determinismo de causa y efecto (1949: 93).

Como tipo específico de falacia de los orígenes, es posible proponer la falacia biográfica. Wellek y Warren no hacen uso de este término, pero sus consideraciones en torno a la relación entre literatura y biografía alientan la definición.

La falacia biográfica surgiría de una concepción de la obra de arte como «pura y simplemente autoexpresión, transcripción de sentimientos y experiencias personales» y

¹³ Entiendo el concepto de falacia de manera muy similar a lo que Gilbert Ryle llama *errores de categorías*: «aquellos casos en los que la clasificación de un suceso u objeto (o persona) hecha a partir de ciertas propiedades produjera supuestos, expectativas y respuestas incorrectas» (cit. en Herrnstein Smith, 1978: 64).

¹⁴ La «falacia de los orígenes», también denominada «falacia genética» (así en Erlich, 1964: 302), entendida en un sentido amplio, no solo consiste en el determinismo descrito por Wellek y Warren, sino también en el prejuicio que (como, por otro lado, sucede en la falacia etimológica) consiste en pensar que el significado *más verdadero* de un término es el que tuvo en su primer momento de aparición. Son casos en que el prestigio de los comienzos eclipsa las transformaciones posteriores y encubre un principio de autoridad basado en un ingenuo puritanismo.

que, al interpretarse de este modo, «rompe el orden de la tradición literaria para sustituirlo por el ciclo vital de un individuo» (Wellek & Warren, 1949: 95). Se incurre en el mismo error cuando no se tiene en cuenta la distancia –ideológica y pragmática– que existe entre una declaración personal de índole autobiográfica y la utilización de ese mismo motivo en la ficción¹⁵, pues el pacto entre biografía y realidad es de un carácter muy distinto al que se establece entre una obra de ficción (aunque sea autoficticia) y la realidad.

En la esquina contraria del ring teórico, tendríamos a Lev Shestov, que –tal y como lo presenta Boris Groys (2009: 55-72)– vendría a ser el gran descreído, un filósofo dedicado a sabotear cualquier idea de trascendencia en el arte mediante un rechazo sistemático hacia «toda forma de sublimación, metaforización, transformación cultural creadora, o realización meramente simbólica del deseo. Todo lo que a los otros [filósofos] les parece productivo, poético o creador, a él [a Shestov] le parece solo irrisorio» (Groys, 2009: 63). Para Shestov no hay más que realizaciones precisas, intramundanas y no simbólicas «de los deseos humanos individuales y corporales» (ídem.). La cultura no sería, por lo tanto, el producto quintaesenciado de las urgencias concretas, sino la secuela banal –la excrecencia– de las mismas. Lo que motiva a los seres humanos a ir más allá de sus circunstancias –hacia lo metafísico y lo trascendental– no procede, para Shestov, sino de «una exigencia totalmente elemental y cotidiana» (ibídem. 64).

De fondo, aunque Groys no haga esta lectura, podría si no intuirse sí proyectarse una concepción darwinista del arte: el arte, en definitiva, como un tipo de acción motivada por los instintos, los padecimientos y las necesidades del cuerpo; el arte entendido como una forma sofisticada del cortejo (sofisticación debida a la aparición del lenguaje, el canto y las destrezas manuales)¹⁶.

¹⁵ No me detendré, por ahora, en el trato tan particular que reciben los elementos biográficos en la obra de Bolaño donde –conviene advertirlo– las fronteras entre lo ficcional y lo biográfico son sinuosas, cuando no directamente indiscernibles. Esta complejidad es el resultado de que varias de sus novelas, cuentos y poemas tiendan hacia una ambigua referencialidad que pone en marcha dinámicas de revelación y ocultamiento que es pertinente analizar desde el punto de vista de la autoficción. Estas dinámicas serán tratadas por extenso en la sección siguiente.

¹⁶ Aunque no fue Charles Darwin sino su abuelo, Erasmus Darwin, quien identificó en primer lugar el «sentido de la belleza con algo tan instintivo como la pasión por el sexo opuesto» (López Silvestre,

La operación de Shestov a la hora de leer a otros filósofos –y de interpretar el surgimiento de la filosofía en general– será la de devolverlos enteramente a sus circunstancias vitales –a la biografía del organismo– para desentrañar el origen corporal y psíquico de sus creaciones. Tal y como lo describe Groys: «El presupuesto implícito de la antifilosofía shestoviana consiste en que la mayoría de los hombres no necesitan en general de la filosofía, porque creen –no importa si de manera correcta o incorrecta– que así y todo están sanos, felices y satisfechos. Solo unos pocos, a los que les va especialmente mal, necesitan la filosofía. Lo cual significa que solo el destino de estos pocos resulta relevante en la elucidación de la problemática filosófica» (Groys, 2009: 68).

Esta reducción podría extrapolarse fácilmente al ámbito literario, de hecho el mito romántico del talento (la idea del talento como enfermedad) participa de una base teórica similar. Lo importante llegados a este punto es que, si lo examinamos desde la perspectiva de Wellek y Warren, poco o nada podría aclarar Shestov sobre el modo en que opera una obra literaria, sobre las formas en que son trabajados los materiales –las palabras, las metáforas, la sintaxis– para que el producto final adquiriera un valor estético.

La propuesta de Shestov, en la lectura que de él hace Boris Groys, es tan irreverente (de ahí su atractivo) como reduccionista y, en consecuencia, de recorrido muy corto. La biografía puede servirnos, y mucho, sin necesidad de que ocupe –bajo la batuta del determinismo– el centro del tablero interpretativo. Todo parece indicar que son las posiciones menos extremas las que a la larga resultan más fértiles, aunque no tengan ni la épica ni el voltaje de las concepciones más radicales (y de las cuales, en buena medida, proceden).

2010: 88). En el mismo artículo, Federico López Silvestre hace acopio de argumentos, en la misma obra de Charles Darwin, contra la denominada «Psicología Evolucionista»: «una escuela obsesionada por reducir el sentido de la belleza y el instinto artístico humanos a patrones comunes o de especie, y por descalificar el arte que se escape de pautas elementales de conducta y respuesta a sonidos, colores, rostros y paisajes [...] [una escuela también obsesionada por] Reducir el instinto artístico a códigos fijos olvidando su relación con el juego» (ibíd. 94). Contra este determinismo, López Silvestre vuelve sobre las palabras de Darwin que, en *El origen del hombre* (1871), decía lo siguiente: «El sentido de la belleza depende evidentemente de la naturaleza del espíritu, con independencia de toda cualidad real en el objeto admirado, y la idea de lo que es hermoso ni es innata ni inalterable» (cit. en íd.). Para una línea argumental parecida: Díaz Villarreal (2013).

1.2.3 Formas directas e indirectas de la biografía

Si la particularidad de este tipo de lecturas consiste en concentrarse en un contexto muy concreto (el aportado por la biografía), uno de los problemas a los que se ha de hacer frente, de nuevo desde un cálculo teórico, es la manera en que van a ser discriminados todos los documentos disponibles: qué es lo que debe ser entendido como biográfico y qué no. Son muy ilustrativas al respecto las consideraciones y la toma de posición de Jesús Camarero (2011: 91-104) a la hora de abordar, desde una mirada rigurosamente biográfica, la obra de Michel Butor. El que ha sido elegido como biógrafo oficial por el escritor francés propone la distinción de dos formas o registros de lo biográfico: el directo –propio de todos aquellos textos que se presentan como autobiografías en sentido estricto y del conjunto de entrevistas, cartas y documentos no ficcionales– y el indirecto, donde cabría incluir todo aquel relato o descripción *relacionado* con la biografía del autor. Camarero no elude el problema al que le avoca una consideración tan amplia del material biográfico, pues ¿qué quedaría fuera, a la vez, del registro directo y del indirecto? ¿Qué elemento narrativo no podría ser relacionado de forma más o menos artificiosa con la vida del autor? Y, llevando esta idea a su extremo: ¿cómo, a través de qué mecanismos, sería posible vincular una frase sin anclaje explícitamente referencial con la experiencia vital del autor? El psicoanálisis parece, en principio, la respuesta más aceptable, pero no es la única.

Pondré un ejemplo: a priori no hay nada más ajeno al periplo vital de Bolaño que las encrucijadas académicas en que se ve envuelto Amalfitano, el personaje que da nombre a la tercera parte de *2666* y protagoniza un buen número de las escenas y fragmentos que componen *Los sinsabores del verdadero policía*. Sin embargo, una lectura atenta de la correspondencia de Roberto Bolaño al poeta chileno Waldo Rojas¹⁷

¹⁷ Se trata de una edición limitada y no comercial de 118 ejemplares titulada: *De Blanes a París. Sobre una correspondencia de Roberto Bolaño a Waldo Rojas*, Santiago de Chile, Multitud, 2012. Puede

pone de manifiesto la artesanal atención con que fueron indagados aquellos temas que, aunque solo lateralmente, nutrirían más tarde sus novelas. Así sucede en una de las cartas que Bolaño dedica en exclusiva a interrogar a su compatriota sobre, entre otras cuestiones, el funcionamiento burocrático del ámbito universitario, el protocolo de contratación de los profesores y la documentación necesaria para ello, la duración de los cursos, la planificación de los temarios de poesía latinoamericana del siglo XX –el canon impartido–, las características y el trabajo de un departamento de literatura latinoamericana y las diferencias entre un profesor de lengua y uno de literatura (C: 61). La carta está fechada en Blanes en enero de 1996. Un mes más tarde, Bolaño le reconocerá a Waldo Rojas su particular contribución: «Gracias por tus precisas y preciosas aclaraciones universitarias: han iluminado páginas no sólo torpes sino además oscuras de mi novela (o folletón más bien). Las seguiré al pie de la letra aunque me desbaraten tres o cuatro capítulos, por otra parte bastante irregulares o así los veo ahora» (C: 62).

Es necesario preguntarse entonces si el hecho de que un pasaje concreto no resulte lo suficientemente autobiográfico a nuestros ojos, no será nada más que la consecuencia de un vacío informativo, el que conlleva no estar en posesión de los datos precisos que acrediten el origen del texto y lo sitúen en alguno de los recodos biográficos del autor. Pero, incluso aunque estuvieran a nuestra disposición, ¿cómo leer esos datos?, ¿qué es lo que, en materia interpretativa, permiten resolver?, ¿son esas las claves que la obra solicita? Si, efectivamente, no hay texto que no sea susceptible de ser leído como una forma más o menos camuflada de autobiografía, ¿qué disciplina, qué esfera del conocimiento las requiere? De nuevo parece que, ante esta última pregunta, el psicoanálisis es la respuesta más inmediata, de nuevo tampoco es la única. Una crítica genética, que contase no sólo con la correspondencia de Bolaño, sino también con la de Waldo Rojas y con las sucesivas correcciones de los pasajes antes referidos, permitiría

consultarse en:

http://issuu.com/nicolasslachevskyaguilera/docs/de_blanes_a_paris?e=5186634/2217045 [8-6-2014]

una descripción puntual del modo en que fueron sucesivamente trabajados hasta su definitiva publicación.

Jesús Camarero, como decía, no elude este problema que se le plantea, de igual modo, al sistematizar los contenidos autobiográficos de, en su caso, Michel Butor. Considera, de hecho, que la existencia de una autobiografía indirecta¹⁸, como la existencia de pactos autoficticios¹⁹, dinamita la idea misma de lo biográfico que, de pronto, se vuelve omnipresente e inabarcable. Es entonces cuando se hace imprescindible (casi una cuestión de supervivencia para el biógrafo) relativizar la importancia y el alcance de estos materiales (Camarero: 2011: 97).

1.2.4 El valor desigual de los testimonios: criterios «emic» y «etic»

El acercamiento biográfico también tiende al lector la trampa de su facilidad y de su inmediatez. Existe siempre la tentación de cotejar vida y obra a través de la correspondencia o los diarios (en caso de disponer de tales documentos), como se ha hecho con Kafka, Gombrowicz, Ribeyro, etc. Pero cuando se pretende, en el caso de Roberto Bolaño, hacer esa misma lectura a través de testimonios indirectos de familiares y amigos, las conclusiones se vuelven, cuando menos, inciertas. La heterogeneidad de las versiones complica el resultado final, pero también lo vuelve más interesante, pues la presencia de contradicciones y de aristas libera tanto al lector, como al hipotético biógrafo, de la ficción de sentido unitario a la que he aludido anteriormente. Generalizando a favor de esta perspectiva, el filósofo Alain Badiou aconseja: «Es

¹⁸ Conviene distinguir, no obstante, entre el material que configura la biografía indirecta: cualquiera de donde sea posible extraer una información valiosa para el relato de la vida del autor; y el que conforma la biografía involuntaria: testimonios, fotografías, documentos oficiales, cartas, etc. que por su contexto de aparición resultan útiles para la reconstrucción biográfica.

¹⁹ Trataré el especial y variable funcionamiento del pacto autoficticio en las novelas, los cuentos y los poemas de Roberto Bolaño tras describir los elementos a través de los cuales él mismo fue construyéndose para sí una figura de escritor, su propio mito. Por encontrarnos ante un tema atravesado por factores pragmáticos e identitarios he pensado que sería pertinente abordarlo después de estos.

necesario oponer el plural discontinuo de las verdades a la unidad de sentido» (2010: 134).

En *El hijo de Mister Playa* (2012), Mónica Maristain pretende ofrecer una semblanza de Roberto Bolaño articulada a partir del testimonio de algunas de las personas que lo conocieron y/o trataron. El resultado es heterogéneo y arcimboldiano y, a la vez, muy polarizado y discordante respecto a las versiones que han aportado Carolina López (viuda del autor)²⁰ y Edna Lieberman (una de la amantes reconocidas de Bolaño)²¹, por poner dos ejemplos que no se alejen del ámbito más personal, aunque de igual manera discrepen profundamente entre sí. Es fácil convenir con la opinión de José María Espinasa –uno de los entrevistados– que entiende lo complicado que resulta debatir «en torno a un autor del cual cuesta separar el valor textual del valor coyuntural, del valor sentimental, del valor mítico» (Maristain, 2012: 86).

Como en la parte central de *Los detectives salvajes*, al espectador o lector paciente de tan diversas confesiones le resulta mucho más fácil, quizá más entretenido, reconstruir la historia de cada uno de los testigos del paso más o menos cercano del cometa Bolaño, que de Bolaño en sí²². O, dicho de otro modo, el valor de la información que aportan los retratos testimoniales reside en su cualidad de síntoma: puede leerse en ellos el modo en que el genio repercute en otras latitudes intelectuales y emocionales. Ofrecen una idea de

²⁰ Dentro del mismo perfil, que podemos llamar oficial, del Roberto Bolaño póstumo pueden consultarse los documentales, ya citados, de Erik Hassnoot (2008) y TVE (2010).

²¹ Léase el poema «El fantasma de Edna Lieberman» (LPR1: 47-48, LPR: 39-39 y LUD: 391-392). La misma Edna Lieberman publicó, en 2009, una novela autobiográfica (*Cartas a mi fantasma*, Terracota, México) en que la narradora, que en la última página firma como el fantasma de Edna Lieberman, cuenta a través de una correspondencia con un también fantasmal Roberto Bolaño los avatares de la breve relación amorosa que mantuvo con él a finales de los años 70 en Barcelona. La presentación oficial que la autora hizo de su libro puede verse en: <http://www.youtube.com/watch?v=Yb4sOSitvRs> (16/5/2013).

²² Un buen ejemplo de una obra construida a partir de los testimonios en torno a una figura literaria es el caso de *Cuando Kafka vino hacia mí... Recordando a Kafka*, en la que su editor, Hans-Gerd Koch (1995), reunió una cantidad extraordinaria de recuerdos y relatos biográficos evocados solo por personas que tuvieron un trato directo con el escritor checo. No me parece aventurado suponer el entusiasmo e incluso la inspiración que un texto de este cariz hubiera supuesto en Bolaño, como puente entre su lectura de la *La cruzada de los niños* de Schwob y la escritura de *Los detectives salvajes*. Sobre este tipo de reconstrucciones biográficas y míticas volveré, por ser un tema recurrente, más adelante y en diversos contextos.

la frecuencia vibratoria y de la onda expansiva del autor y de su mito y son necesarios a la hora de reconstruir su entorno afectivo y social. También permiten observar en qué medida y con qué grado de fidelidad algunos pasajes de sus poemas, cuentos y novelas se aproximan al registro de la experiencia vital. Hecho este último que puede conducir a un más que dudoso criterio de sinceridad biográfica sobre el que, no sin malicia, Wellek y Warren también advertían: «No existe relación alguna entre la *sinceridad* y el valor artístico, cosa que prueban hasta la saciedad los volúmenes de poesías de amor, amor sentido hasta morir, compuestas por adolescentes» (1949: 97)²³. Se podría añadir, en la misma línea argumental, que tampoco tiene sentido juzgar las obras por el esfuerzo que le supusieron al autor.

Es necesario entender los testimonios como uno de los múltiples fenómenos de la recepción. En este caso se trata de aquel que tiene lugar en las inmediaciones del autor y que, pese a la importancia que se le ha concedido, no deja de ser uno más dentro de la aceptación global de la obra y la figura de Roberto Bolaño. Tampoco han permitido, los ya cuantiosos testimonios, clarificar nada –al menos hasta ahora– sobre el producto y el proceso de la escritura de Roberto Bolaño, aunque, como sucede en *El hijo de Mister Playa*, no haya casi entrevistado que no se afane por repetir la idea –tan política y académicamente correcta– de que lo importante está en sus obras y que es allí donde hay que ir a buscarlo²⁴. Consigna que, de nuevo de manera indirecta, apunta en dos direcciones: por un lado, a una suerte de mala conciencia en la exhibición pública de los recuerdos personales y, por otro, a la resistencia hermenéutica de la misma obra. En síntesis: hablar de los textos de Bolaño, esto es, hacer propuestas válidas de sentido, es

²³ Un juicio sobre la sinceridad idéntico al que utiliza Harold Bloom en *El canon occidental* cuando, apoyándose en una idea de su idolatrado Oscar Wilde, sentencia sin paliativos: «toda la poesía sincera es mala» (1994: 26).

²⁴ «La historia aburre un poco», sentencia la compiladora refiriéndose a la vida amorosa oscurecida desde la visión oficial, pues, continúa, «no trasciende en la justipreciación de la obra de Bolaño, que es en definitiva lo que realmente importa» (Maristain, 2012: 285), aunque en la página siguiente vuelva contradictoriamente a ensalzar la necesidad y la importancia de conocer –aunque quizá términos como *desempolvar* o *desenterrar* sean más precisos– este tipo de datos en nombre de una supuesta y ávida comunidad de lectores que esperan esa información (ibíd. 286).

una labor incomparablemente más exigente que recordar a la persona, en parte, porque la resistencia interpretativa no deja de ser a la vez un aliciente y un elemento constitutivo de cualquier texto. Esa dificultad fundamental produce un efecto que podríamos calificar de evasivo, es decir, invita constantemente a leer desde aquellas zonas donde, en apariencia, el sentido es algo inmediato y que viene dado; zonas que, también en apariencia, legitiman una interpretación más emocional o menos distanciada. Me estoy refiriendo, por ejemplo, a los espacios de proximidad que genera el hecho de haber compartido anécdotas; a la frecuentación que se presupone en la amistad, en las rutinas, en las conversaciones telefónicas o no, en las relaciones amorosas, etc. Para favorecer un examen más cuidadoso de los testimonios que surgen al calor de este tipo de acontecimientos merece la pena detenerse en la distinción que proporciona la antropología moderna entre los estudios *emic* y *etic*²⁵.

La explicación del pensamiento y la conducta de una serie de individuos puede llevarse a cabo desde dos puntos de vista contrapuestos: el que tiene en cuenta la percepción que los mismos participantes poseen sobre el comportamiento y/o las ideas objeto de investigación y aquel que, por el contrario, prescinde de los testimonios directos y, a cambio, se sirve de parámetros externos para la descripción y el análisis. Los antropólogos han denominado a estos modelos *emic* y *etic*, respectivamente. La descripción *emic* estaría interesada, por lo tanto, en la comprensión que los implicados tienen de un determinado hecho o suceso, así como en la fiabilidad de sus testimonios. La perspectiva *etic*, por contraste, emplea conceptos que no tienen por qué resultar ni familiares ni apropiados para los susodichos participantes. Se trata también de dos propuestas divergentes, aunque complementarias, en su raíz epistemológica: el modelo *etic* se opone al lugar común o tópico *emic* según el cual el observador más cercano a un suceso es el que está en unas condiciones más favorables para su comprensión, como si la proximidad fuera el requisito para el conocimiento.

²⁵ Para la definición y reapropiación de ambas perspectivas antropológicas me he servido de dos de los volúmenes metodológicos de Marvin Harris (1980: 36-37 y 1989:38).

Indudablemente, la antología de Mónica Maristain arroja una mirada *emic* sobre la figura y el mito de Roberto Bolaño, aunque evite interrogarse sobre el interés y la fiabilidad de los materiales aportados, el grado mayor o menor –por parte de los interlocutores– de connivencia o de rivalidad con el autor y las lagunas testimoniales de que adolece. Entre estas últimas, la de los escritores Antoni García Porta y Enrique Vila-Matas y, como es obvio, la de Carolina López quien, involuntariamente, acaba cobrando una presencia fantasmal, pero constante.

No es este, tampoco, el único ámbito al que es posible extrapolar la distinción entre *emic* y *etic*. El mismo par de términos permite articular –e incluso percibir con cierta novedad– algunas oposiciones habituales, como la que tiene lugar entre la crítica realizada por escritores y la crítica académica²⁶ o entre la intención del autor y la intención de la

²⁶ Ricardo Piglia (2005: 64-69), en una conversación con Carlos Alfieri, ofrece un repaso por los siete aspectos que, para él, permitirían vertebrar la oposición entre la crítica de los críticos y la de los escritores. Según Piglia: 1) el escritor entendería la literatura como un laboratorio desde el cual le es dado comprender tanto el funcionamiento y las dinámicas de la literatura en sí como la realidad del lenguaje, las pasiones, la sociedad, etc., mientras que para el crítico la literatura no sería más que el «campo de experimentación para ciertas hipótesis que son previas» (ibíd. 64); 2) la crítica del escritor tendería a concentrarse en los márgenes o paratextos de su obra (diarios, prólogos, entrevistas, cartas, etc.), frente –Piglia no lo menciona pero es fácil suponerlo– al espacio nuclear e institucionalizado que ocupan los textos de los críticos; 3) la claridad del lenguaje crítico de los escritores estaría también enfrentada a la jerga técnica de los críticos; 4) el interés de los escritores se inclinaría del lado artesanal de los productos literarios mientras que la crítica profesional optaría mayoritariamente por la interpretación; 5) para el escritor, la literatura no estaría compuesta tanto de objetos definitivamente acabados como de ejercicios susceptibles de constantes correcciones y cambios y de continuas reelaboraciones, frente a una idea más estática o museística con que la crítica se acerca a las obras; 6) el escritor, en sus críticas, pretendería siempre consolidar una posición frente a la tradición, frente al canon, frente a otros escritores y corrientes, de manera que su lectura encerraría siempre una estrategia, sin embargo el crítico «procura siempre hablar desde un lugar ajeno a esa lucha» (ibíd. 68) y, por último, 7) el hecho de que en las obras de los escritores ya exista de por sí «una historia secreta de la literatura» (id.) que sería posible reconstruir prestando atención al modo en que las cuestiones literarias han ido apareciendo en novelas, poemas y relatos de corte no necesariamente metaliterario. Independientemente del nivel de acuerdo o desacuerdo y de las matizaciones que podrían hacerse a la propuesta de Piglia, creo que es interesante pensar cada uno de estos siete puntos desde el conflicto de perspectivas al que he venido refiriéndome. Por un lado, la visión evidentemente *emic* (interior, nativa) desde la que Piglia construye los pares de opuestos y de cómo, precisamente, parecen estructurados para quizá no tanto deslegitimar como sí para disminuir el valor de una perspectiva *etic* (exterior, ¿espuria?) de la literatura. De la misma manera algunas de las consideraciones de Piglia pueden leerse como sugerencias o llamadas de atención ante ciertos hábitos de la crítica académica en la línea de las advertencias de Javier Marías en sendos artículos: «Seis recomendaciones superficiales a los críticos jóvenes» (1990: 190-195) y «La muy crítica crítica» (1999: 205-210). Por último, también como propuesta lateral –aunque fuera de los objetivos del presente trabajo–, sería interesante un acercamiento desde estos mismos presupuestos teóricos a los ensayos, artículos y discursos de Roberto Bolaño recogidos en *Entre paréntesis* (2004).

obra. Sobre esta última distinción volveré más adelante (véase 1.2) cuando examine las claves interpretativas con que Bolaño busca o sugiere que sea leída su propia obra y el modo en que la crítica ha extraído la carga intencional a partir, fundamentalmente, de las entrevistas al autor.

Por otro lado, y como si de un meditado desplazamiento hacia el polo *etic* se tratara, Felipe A. Ríos Baeza, en la presentación del volumen colectivo de ensayos titulado *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, defiende su propuesta precisamente frente «a otros libros críticos que, más que estudios, resultan desmedidos homenajes o insufribles misas de *réquiem*». Pues, continúa: «No se trata de convertir a Roberto Bolaño en una estatua intocable, en un prócer funámbulo tal como se ha hecho (sobrevaloradamente) con algunas figuras del *boom* y del *postboom*, sino abrirlo desde arriesgadas perspectivas teóricas a la comunidad universitaria y al público en general» (Ríos Baeza, 2010: 19-20).

Y, sin embargo, no deberíamos tampoco desestimar gratuitamente las posibilidades que nos brindan los materiales biográficos, aunque mi posición –mi enroque– haya sido hasta aquí tan rotundo. Porque, incluso como los extremadamente cautelosos Wellek y Warren se atreven a reconocer, «hay eslabones de unión, paralelismos, semejanzas oblicuas, espejos deformantes» (1949: 96) que, insisto, sería imperdonable despreciar. Es imprescindible recoger de nuevo el testigo de Victor Erlich cuando, en 1964, subrayaba la conveniencia de insistir en el carácter transversal y sutil del vínculo entre la obra y la *experiencia* frente a la desconexión mecanicista entre ambas que había propiciado el formalismo más cerril (1964: 288).

Los materiales biográficos tienen un claro valor exegético: son útiles a la hora de contextualizar algunas de las alusiones menos claras, determinados giros lingüísticos, usos dialectales, etc.; permiten un mejor conocimiento de sus relaciones con el medio literario (relaciones de las que su lado económico –las cifras reales– han sido excluidas y convertidas en el único y verdadero tabú, frente, por ejemplo, a sus cada vez más aireadas

relaciones amorosas); ayudan a configurar el mapa de posibles influencias²⁷ que han podido actuar en la sombra, como las lecturas de formación que podrían haber quedado invisibilizadas más tarde (también aquí cabe la sospecha de si aquello que no es rastreable en los textos, merece el nombre de influencia o debe proponerse una denominación y un tratamiento diferentes).

Para plantear las posibilidades de una lectura en clave biográfica es imprescindible, teniendo en cuenta las limitaciones hasta aquí descritas, determinar qué tipos de biografías son posibles y deseables. Ceserani (2003: 37) enumera las fundamentales como la biografía descriptiva (el itinerario); la interpretativa (que buscaría las correspondencias entre vida y obra pero, que, como se ha advertido largamente, no debería conformarse con un superficial efecto de compulsión o cotejo); la que se concentra en las acciones políticas de la persona; la biografía de las ideas y las experiencias artísticas e intelectuales y la que atiende a los estados de ánimo y a los sentimientos y cuyo resultado final debería ser un estudio psicoanalítico (psicobiografía).

El escenario bio-bibliográfico²⁸, al que finalmente he ajustado mis empeños, deja deliberadamente al margen la última categoría. Queda fuera de mi alcance y competencias entrar a describir y valorar, siquiera como síntomas, las siempre esquivas noticias emocionales. En este sentido, importa hacer hincapié en la cautela que aglutina a todas las hasta aquí descritas: aun cuando una obra de arte contenga elementos que puedan considerarse con seguridad biográficos, estos quedan *dispuestos, contratados y pactados* de otro modo, de tal manera que pierden su sentido y su peso exclusivamente personal y, en el caso de los datos más volátiles (estados de ánimo, sentimientos, etc.), su realidad psicológica.

²⁷ «La verdadera biografía de un escritor son los encuentros que le han influido; son a menudo encuentros con libros, mucho más que con personas» (Gracq, 1980: 11).

²⁸ Véase la sección 1.4 del presente trabajo.

1.2.5 *El problema de la autoficción: lo biográfico a la luz de la pragmática*

Sucedee a menudo que una expresión referencial (o que el lector puede interpretar como referencial) no tiene en el texto ni un valor ni un uso referenciales. Este es el caso de los numerosos trasuntos utilizados, por ejemplo, en *Los detectives salvajes*, donde cabría preguntarse sobre el modo en que la interpretación es enriquecida con el desvelamiento de las identidades que sirvieron de inspiración o sustrato a los personajes de la novela²⁹. Sin embargo, el equívoco está más que justificado cuando precisamente la ambigüedad referencial es promovida desde la misma estructura del relato, donde nombres propios como Octavio Paz, Carlos Monsiváis o Michel Bulteau aparecen junto a otros *enmascarados* de evidente similitud gráfica y fonética (Arturo Belano por Roberto Bolaño, Iñaki Echevarne por Ignacio Echevarría), e incluso también semántica (Hernando García León por Fernando Sánchez Dragó).

Ahora bien, si entendemos la literatura desde una concepción pragmática³⁰, cualquier texto al que otorguemos la categoría de obra literaria pasará automáticamente a caracterizarse por lo que John L. Austin (1962: 67) denominó –sin connotaciones de inferioridad– un uso *decolorado* o *parasitario* del lenguaje. Un uso que implica que todas las expresiones lingüísticas que aparezcan en él adquieran inmediatamente un determinado grado de ficcionalidad o –por volver sobre la metáfora de Austin– se *decoloren*. De este modo, la literatura se convierte en la denominación de «una circunstancia especial del lenguaje» (Domínguez Caparrós, 1987: 91). Las consecuencias que de esta consideración se derivan son fundamentales en el momento de examinar los límites entre la biografía, el autor y la obra. Pues concebir que la literatura es un *uso*

²⁹ Entiendo que dicha interpretación no estaría dirigida a desentrañar, por ejemplo, las distancias entre las historias documental y novelada del Infrarrealismo, para lo cual la relación preparada por José Vicente Anaya y Heriberto Yépez sería de evidente utilidad. Puede consultarse en: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numeroinfra/infguia.htm> (21-5-2013).

³⁰ Utilizo este término, como ya lo he hecho anteriormente, en su sentido más amplio, aquel que «designa una disciplina filosófica y lingüística que tiene por objeto el estudio de los signos en relación con sus intérpretes o usuarios, y del lenguaje como acción comunicativa o *acto de habla* en un contexto determinado» (Estébanez Calderón, 1996: 869).

determinado y no una *clase* de lenguaje desplaza la atención del componente verbal de sus manifestaciones al contexto de aparición (producción, fijación y lectura) de las mismas (ibíd. 92-99). Barbara Herrstein Smith lo ha definido con exactitud y meridiana claridad: «el carácter ficticio es precisamente lo que distingue la obra de arte literaria de la clase más general de enunciados verbales e inscripciones. Los poemas y las novelas [...] son estructuras lingüísticas cuya relación con el mundo de los objetos está cortada» (1978: 25). Y ese corte es lo que llamamos *convención*, según la cual un texto literario «es característicamente considerado no un enunciado natural, sino su *representación*» (ibíd. 41)³¹.

Octavio Paz, México D.F., el desierto de Sonora o Arturo Belano no son, tal y como aparecen en *Los detectives salvajes*, unos menos ficticios que los otros, «ya que el carácter ficticio esencial de las obras artísticas literarias no se descubre en la falta de realidad de los personajes, objetos o sucesos a los que se alude, sino en la falta de realidad de las propias *alusiones*» (Herrstein Smith, 1978: 26). De lo que se concluye que: «La dicción es también una ficción» (García Barrientos, 1996: 36) y, por ello, siempre es posible distinguir entre el acto del escritor al componer el texto y el acto verbal que el texto representa (ibíd. 48).

Sin embargo, el trato que reciben los elementos biográficos y referenciales en la obra de Bolaño no es uniforme, pues –conviene advertirlo– las fronteras entre lo ficcional y sus referentes externos son premeditadamente porosas, cuando no indiscernibles. Incluso disponiendo de los datos precisos sobre la vida del autor o partiendo de la distinción más radical que propone la pragmática entre un texto ficticio y un acto verbal, el particular estatuto de algunas de sus novelas, cuentos y poemas no se resuelve fácilmente. Su complejidad es el resultado de un modelo de escritura que

³¹ Barbara Herrstein Smith define el *enunciado natural* como «algo dicho por alguien en algún sitio alguna vez [...] en respuesta a conjuntos particulares de circunstancias», lo que lo convierte en un suceso históricamente único en cuanto a su irrepetibilidad esencial (1978: 32). Por otro lado, lo que Herrstein Smith entiende por *representación* no es «la imitación o reproducción de objetos o sujetos existentes, sino, por el contrario, la fabricación de objetos y sucesos ficticios» (id.).

intencionadamente pone en marcha dinámicas de revelación y ocultamiento que es necesario observar desde el punto de vista de la autoficción. Un tipo especial de pacto que promueve un horizonte de expectativas indeterminado con respecto a la fidelidad referencial del texto, predisponiendo así al lector a desplazarse constantemente, y sin solución de continuidad, de una lectura biográfica o verista a una ficcional. La autoficción pone en quiebra precisamente la convención que rige habitualmente el modo en que han de ser tomados tanto la construcción del sujeto, los personajes, los espacios y los hechos que acontecen en una novela (también, por supuesto, en un relato y en un poema). La autoficción hace de la dicción algo menos ficticio. Su característico titubeo entre la ficción y el discurso natural incita al lector a mantener un comportamiento más ambiguo ante lo dicho y lo representado. Es un caso equiparable al de la publicidad moderna cuya efectividad, según Herrstein Smith, «depende de un cierto grado de ruptura de las convenciones o de fisura entre las barreras: es decir, nuestro involuntario mantenimiento de los supuestos en relación al discurso natural, en particular el de que la gente habla en serio» (1978: 71).

La abundancia de obras que actualmente pueden considerarse bajo el membrete de la autoficción ha promovido una equivalente cantidad de estudios teóricos al respecto³². Una definición estrecha del término la ofrece Manuel Alberca cuando entiende que una autoficción es «una novela o relato [desde luego también un poema, añadiría] que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor» (Alberca, 2007: 158). Es precisamente la identidad nominal entre personaje y autor lo que ocasiona la vacilación en el horizonte de expectativas del lector. Si nos ceñimos con rigor a esta condición de identidad, tan sólo habría una novela de Roberto Bolaño que, en sentido estricto, podría considerarse como autoficticia: *La literatura nazi en América*, donde el antiguo policía Abel Romero se despide del, hasta entonces, anónimo narrador con estas palabras que son, también, las últimas de la novela: «Cuídate,

³² Véanse, a modo de sustancial muestra, los ensayos recientemente compilados por Ana Casas en *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012.

Bolaño, dijo finalmente y se marchó» (LN: 219). No sucede lo mismo en sus poemas, donde la aparición del nombre sin modificación es mucho más frecuente y puede rastrearse desde «Overol Blanco», fechado en noviembre de 1976, hasta «Cueca del norte» (2001), el último poema publicado en vida del autor³³. «Overol blanco» podría, igualmente, considerarse como el primer ejemplo y probable origen del mito personal: en él, Bolaño refiere, por primera vez y utilizando su nombre propio, su estancia en la cárcel chilena durante el golpe de estado de 1973³⁴. No se ha estudiado aún la manera en que la autorreferencialidad de los poemas de Borges pudo servir de estímulo y de modelo en la construcción de los autorretratos poéticos y en las sucesivas recreaciones del mito personal de los poemas de Bolaño, pero parece enteramente posible: tanto por el tono – que surge en ambos de una mirada melancólica que abarca e impregna el pasado, el presente y el tiempo absoluto de lo imaginable– como por la reiteración de ciertas temáticas –así ocurre con la muy distinta pero igualmente constante presencia que en ambos autores tiene la épica, de la batalla de Junín y las sagas islandesas en Borges a los admirables y detectivescos poetas troyanos de Bolaño–.

Sin embargo, los medios a través de los cuales un texto promueve la identificación autor-narrador-protagonista no son necesariamente tan restringidos ni tan explícitos. Así, como ha sabido ver Manuel Alberca, sería «el procedimiento de homofonía, resonancia o cercanía [...] el que Roberto Bolaño utilizó para crear el nombre de su personaje

³³ Ambos pueden consultarse en el apéndice del presente trabajo donde han sido recogidos junto a otros poemas, poéticas y textos recobrados.

³⁴ En la sección número VI del poema se lee: «Si estás triste hermano piensa en Roberto Bolaño / que solito en la cárcel penquista / le hizo un poema a Nueva York. / Para cagarse de la risa hermano. / Imagínalo sentado en el suelo / rascándose despacio la cabeza / escribiendo en los bordes de un periódico / –el matrimonio de Ana– / un poema a Nueva York. / Justo cuando tenía la oportunidad / de escribir un bello poema heroico. / Para cagarse de la risa por la chucha / qué huevón más pendejo. // Lo que pasa es que no pude. Un compañero / me prestó su lápiz antes que lo llevaran / a interrogar. Me quedé solo / y a la cabeza se me vino Nueva York. / Nada más. / Los enormes rascacielos de Nueva York / las gringas, los autos, / los parques, el mar, el smog, / los policías, los negros, / los perros y los gatos en las murallas / de Nueva York. / Nunca he estado ahí / pero conozco la ciudad por películas. // Después nos llevaron en fila india / al baño. / Parecíamos niños los presos políticos. / Me vi en un espejo, / me quedé lo más que pude / frente al espejo. / Parecíamos niños ojerosos, barbudos, chascones / los presos políticos compartiendo un flaco jabón / una peineta verde, / y en el espejo yo, hola Roberto, / todos estamos tristes; / estamos de aquí a la luna de tristes, / desde la cruel Concepción / hasta la galaxia de Taurus nuestra tristeza» (70*).

novelesco Arturo Belano [...]. [en cuya] resonancia vocálica y consonántica no deja de escucharse el nombre de Roberto Bolaño» (Alberca, 2007: 237-238). Esta característica, para Colonna, sería suficiente como para incluir estos textos en otra categoría, la de las novelas autobiográficas donde, de acuerdo con su descripción, «los nombres aparecerían encriptados o serían elididos, sobre todo el del autor» (Colonna, 2004: 99). Sería el caso –por citar un ejemplo particularmente pertinente– de la versión de *On the road* que Jack Kerouac dio finalmente a la imprenta, donde, por consejo editorial, sustituyó todos los nombres de personas reales que en el, así denominado, *rollo original* aparecían sin omisiones o codificaciones. El efecto final de este tipo de novelas (entre las que podemos incluir, sin lugar a dudas, *Los detectives salvajes*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*) «no difiere del producido por una novela [...] en clave, antigua fórmula literaria en la que las personas implicadas se reconocen, mientras que todos los demás leen la obra ni más ni menos que como una ficción» (ibíd. 103). Novelas donde la homonimia parcial y el camuflaje son medios que, a la vez que anulan cualquier restricción imaginativa, permiten delegar responsabilidades, favoreciendo la ironía y el juego referencial tanto como el homenaje velado y el equívoco.

Matei Chihaia (2010: 141-153) ha definido la poética de Roberto Bolaño en términos del pacto autoficticio que sus textos establecen con el lector. Lleva a cabo una lectura en términos del mayor o menor grado de compromiso que implica la aparición del nombre del autor en un texto de ficción. Esa presencia nominal, como se ha visto, puede darse de forma más o menos disimulada, así, mientras que para Chihaia: «El objetivo del nombre propio [...] es constituir la identidad artística y política del autor, su compromiso dentro de su ficción» (ibíd. 147), su trasunto «*Arturo Belano* no refuerza la identidad productiva, sino que deriva hacia una experiencia de sueño y transgresión» (íd.). Me parece, sin embargo, que ambas hipótesis son discutibles. Por un lado, el uso del nombre propio no implica necesariamente un mayor compromiso del autor en los acontecimientos que tienen lugar en sus ficciones, principalmente porque éstas (desde «Overol blanco» a *Los detectives salvajes* pasando por *La literatura nazi en América*) no han sido en ningún

momento publicadas bajo el signo de la autobiografía. Conviene insistir en que es siempre el contexto de publicación –la marca paratextual– lo que determina el género literario y, en consecuencia, el horizonte de expectativas del lector. De hecho, el nombre del autor de una autobiografía o de unos diarios puede no aparecer en ningún momento en el interior del texto sin que eso cambie la relación del autor –que firma en la portada– con lo escrito.

Por otro lado, no queda claro qué entiende Chihai por compromiso y transgresión en el caso citado ni, tampoco, más adelante, cuando recupera la misma idea para decir, con otras palabras, que «el nombre del autor evoca una forma de compromiso artístico o político; el heterónimo, al contrario, subvierte la identidad de la obra» (ibíd. 149). El pacto autoficticio (haya identidad o solo un leve parecido nominal) se asienta sobre una fundamental ambigüedad que consiste a la vez en señalar y en negar lo señalado o, más precisamente, en señalar y en negar que se señala. Si hay alguna transgresión, por tanto, entiendo que será la que proviene de la irresolución de esta doble naturaleza del pacto. Una transgresión en el nivel pragmático del mensaje. Podríamos buscar la transgresión, pero en un sentido extraordinariamente distinto, surgida al proyectar –al violentar– la identificación de Bolaño con Hoffman, con Wieder, con Auxilio, con Ibacache, con Archimboldi (Reiter)³⁵.

Respecto al compromiso político, es difícil imaginar la relación directa entre éste y la presencia del nombre del autor en el interior de una obra de ficción³⁶. Es importante hacer hincapié en el aspecto ficticio, pues la función del nombre del autor en ningún caso será la misma en una novela o un poema que ubicado al final de, por ejemplo, un

³⁵ Para un análisis detenido de las máscaras autoficticias en Roberto Bolaño, son imprescindibles –por certeros y precisos– los trabajos de Luis Bagué Quílez (2008: 487-508, y 2010: 829-847).

³⁶ «Madame Bovary soy yo», fue el dictado de Flaubert. En la autoficción, el protagonista no es ni totalmente el autor ni totalmente *un otro*, pero no hay ningún motivo por que esta misma observación pueda dejar de hacerse para cualquiera de los personajes que participan en una ficción. Una interpretación paralela a esta es la que ofrece Fairbairn para los sueños, quien se ha referido al hecho de que «todos los personajes que aparecen en el sueño representan: 1) una parte de la personalidad del que sueña, o 2) a una persona con la cual una parte de la personalidad del que sueña establece una relación, por lo general de identificación, en la realidad interior» (Fairbairn citado en Mauron, 1962: 718).

manifiesto. De hecho, podría argumentarse en contra del supuesto compromiso de la autoficción como ha hecho Todorov, para quien ésta sería una de las variantes literarias actuales de lo que él mismo ha definido como la corriente solipsista³⁷, donde «el autor se dedica [...] a evocar sus estados de ánimo, pero además se libera de toda coacción referencial y goza así a la vez de la supuesta independencia de la ficción y del placer de darse importancia a sí mismo» (2007: 39), y donde, también: «La intersubjetividad, que se apoya en la existencia de un mundo común, cede su puesto a la pura manifestación del individuo» (2007: 75)³⁸. No es este el caso de la prosa³⁹ de Roberto Bolaño, donde además, contemplada en su trayectoria, su nombre y sus trasuntos van dejando paso a otros (Auxilio Lacouture, el cura Ibacache) e incluso, como en *2666*, llegan a desaparecer⁴⁰. Como los géneros literarios y los pactos lectores, el compromiso dependerá siempre del contexto de producción y aparición, así como de los referentes manejados. En ningún lugar resulta menos rastreable el nombre de su autor que en el teatro de Brecht.

La cita fundamental de Bolaño, a partir de la cual Chihai construye su argumentación, está extraída de la entrevista que le hiciera Daniel Swinburn en marzo de 2003, donde este le pregunta sobre la que considera una excesiva presencia de lo autobiográfico en su obra, a lo cual Bolaño responde:

Excesiva, la verdad es que no. Autobiográficos son Faulkner, Joyce, no digamos Proust. Incluso Kafka es autobiográfico, el más

³⁷ Todorov propone una tipología para la literatura francesa reciente en función de tres categorías: la formalista, la nihilista y la solipsista. El criterio clasificador está basado en dos parámetros fundamentales: la atención hacia el lenguaje, por un lado, y la relación que establecen las obras con su entorno, por otro (Todorov, 2007: 37-40).

³⁸ Todorov llega a ser aún más crítico con esta corriente cuando asevera que «los representantes de la tríada formalismo-nihilismo-solipsismo, aunque aseguran ser contestatarios y subversivos, ocup[a]n posiciones ideológicamente dominantes, al menos en Francia» (2007: 77).

³⁹ Este matiz es relevante pues, en comparación, su poesía no deja de ser –en ningún momento y por contraste con sus cuentos y novelas– concentradamente más autobiográfica.

⁴⁰ Debo reconocer que esta hipótesis de lectura contraviene a los dos apuntes de Roberto Bolaño que Ignacio Echevarría añade hacia el final de la nota editorial a la primera edición de *2666*. Dos apuntes aislados, extraídos del cuaderno de notas referentes a la novela en los que Bolaño había escrito: «El narrador de *2666* es Arturo Belano» y, con la indicación de que debía aparecer al final de *2666*: «Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes. Arturo Belano» (*2666*: 1125). Considero ambas notas como una presencia tan liminar, tan escueta (aunque tan relevante en términos pragmáticos) como la del apellido Bolaño en las últimas líneas de *La literatura nazi en América*.

autobiográfico de todos. En cualquier caso yo prefiero la literatura, por llamarla de algún modo, teñida ligeramente de autobiografía, que es la literatura del individuo, la que distingue a un individuo de otro, que la literatura del nosotros, aquella que se apropia impunemente de tu yo, de tu historia, y que tiende a fundirse con la masa, que es el potrero de la unanimidad, el sitio en donde todos los rostros se confunden (BM, 76).

Hasta aquí la cita tal y como se sirve de ella Chihai. Pero habría que seguir preguntando: qué significa *la literatura del nosotros*, qué autores abultarían la nómina de dicha categoría. La respuesta de Bolaño continúa y puede observarse cómo va, también, *tiñéndose levemente* de contradicción:

Yo escribo desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se han fundido en una sola cosa. Pero también escribo desde lo que solía llamarse la experiencia colectiva, que es, contra lo que pensaban algunos teóricos, algo bastante inaprensible. Digamos, para simplificar, que puede ser el lado fantástico de la experiencia individual, el lado teologal. Bajo esta perspectiva, Tolstoi es autobiográfico y yo, por supuesto, sigo a Tolstoi (íd.).

¿Cuál es la diferencia entre una literatura del nosotros y otra que, aunque ligeramente autobiográfica, se ha construido desde *la experiencia colectiva*?

Volviendo al pacto autoficticio, Bolaño parece estar muy lejos de las discusiones críticas que encierra, claro que –si se me permite decirlo de manera prosaica– tampoco conviene hacerle demasiado caso. La conciencia de Bolaño al respecto es más lúdica que teórica. De hecho, sus palabras bien pueden servir como perfecto contrapunto y sana relativización. Léase el pasaje citado a continuación donde, para responder a la pregunta sobre cuál puede ser el papel de la referencialidad en la literatura, Bolaño responde de una manera que va de lo convencional a lo juguetonamente evasivo:

La referencialidad no sirve para nada. Uno de los grandes novelistas del siglo XX es Marcel Proust y la *Recherche* está llena de referencias. Es una novela referencial al ciento por ciento y no tiene la más mínima importancia que tú sepas hoy quiénes eran los

personajes. Acaso el ser referencial a veces ayuda a exorcizar algunos fantasmas o a clarificarte, pero sólo a ti mismo. En ocasiones, la referencialidad se usa como un guante de desafío, en otras ocasiones más que un guante de desafío es un acto casi suicida. [...] La referencialidad puede ser leída desde múltiples perspectivas, pero no creo que signifique mucho en la obra de un escritor. Mucho más importante es que la narración esté sustentada por una estructura literaria que sea válida, por una escritura que al menos sea legible y por una capacidad mínima de vocabulario. Porque la historia de la literatura está empedrada de obras muy malas escritas al servicio del pueblo, de la monarquía, de quien sea, y también está empedrada de obras muy malas de estricta referencialidad (E: 2000).

La escritura referencial y, por extensión, biográfica que exorciza o esclarece está, según Alain Badiou, siempre al servicio de una búsqueda: la de «*las condiciones bajo las cuales el nombre propio de cada uno es habitable*» (Badiou, 2010: 147, las cursivas son del original).

El mismo Badiou (2010: 129) ha descrito su propia obra como un intento de deconstruir la pulsión biográfica que, de una manera casi nunca evidente, se encontraría en el origen de su escritura. El ejemplo de Badiou es interesante porque instala lo biográfico en un más allá de la mera referencialidad. Será la motivación oculta, y no la biografía, lo que deba ser reconstruido. Leer de este modo a Roberto Bolaño supone recoger el guante de un desafío distinto que consistirá, no tanto en desvelar las alusiones, como en remontar los textos hasta ese primer impulso. Un camino, en definitiva, muy similar al que propone el psicoanálisis cuando, «en contra también de la vieja relación imagen-espejo entre el carácter y la obra, los psicoanalistas consideran los problemas de personalidad como el incentivo existente detrás de la creación artística y las obras como una nueva dimensión que se añade a la personalidad, puesto que son el resultado del análisis y la sublimación de las represiones» (Wittkower, 1963: 269).

Otra conclusión también es posible: si todo relato es autobiográfico (incluido el *relato* filosófico), los diversos géneros devienen en pretextos para una escritura

autobiográfica, fórmulas algebraicas del pudor para una confesión original⁴¹. Sería el caso de la autoficción, donde su ambigüedad esencial puede estudiarse como uno más de los mecanismos con que el escritor deconstruye la pulsión biográfica a que alude Badiou. En este contexto, deconstruir significará aplazar y desplazar ese primer movimiento o, lo que es lo mismo, objetivarlo y, en consecuencia, distanciarse de él.

1.2.6 Otras maneras de leer lo biográfico: de la psicobiografía a la psicocrítica

«Ustedes deben empezar desde el texto, empezar tratándolo, según *hace* y recomienda Freud, como la Sagrada Escritura. El autor, el escriba, es solo un chupatintas, y viene en segundo termino... De modo análogo, cuando se trata de nuestros pacientes, presten mas atención al texto que a la psicología del autor –esta es toda la orientación de mi enseñanza».

Lacan, *Seminario II*.

Tradicionalmente, se ha definido la psicobiografía como la puesta en paralelo de los acontecimientos de una vida –entendidos como sucesos históricos, esto es, esencialmente irrepetibles–, de la evolución psicológica de la persona y de sus obras. Para el estudio de esta interacción el psicobiógrafo parte de tres premisas fundamentales, a saber: 1) el convencimiento de que la vida y la obra son emanaciones de un núcleo común que vendría dado por el inconsciente cuyo origen se encuentra cifrado y determinado en la infancia del autor; 2) la idea de que los mecanismos inconscientes se encuentran tanto en el origen de la experiencia como de los textos, así, todas las elecciones que un autor debe tomar –desde cuestiones temáticas y genéricas a repeticiones de determinadas adjetivaciones, colocaciones sintácticas, etc.– pueden ser juzgadas no solo en función de un proyecto y unas intenciones conscientes, sino también atendiendo a las posibles motivaciones involuntarias, haciendo coincidir el inconsciente del texto con el inconsciente del autor, y viceversa; y 3) la confianza en que la vida tiene sentido de por

⁴¹ En la presentación a los textos recuperados en el apéndice, volveré sobre la función que los géneros tienen en el desarrollo de la escritura de Bolaño.

sí y que es tan solo el desconocimiento de los hechos lo que le otorga un carácter accidental o gratuito. En función de estos presupuestos, el objetivo final consistiría, como si de la reconstrucción de una personalidad se tratase, en revelar qué mecanismos inconscientes han motivado la vida y la obra de un autor determinado⁴². Para ello es necesario contar con el mayor número posible de documentos sobre el autor y su entorno, con el fin de reemplazar las asociaciones libres y más o menos ocurrentes por aquellas que vengan refrendadas por las circunstancias biográficas.

Según Dominique Fernandez, la psicobiografía surgió para «compensar las insuficiencias de la biografía» (1970: 70) o, dicho de otro modo, para evolucionar de un determinismo histórico a una interpretación psicológica en la que tanto los hechos como la obra son solo los indicios de una realidad y un conflicto más profundos. De cumplir sus objetivos, la psicobiografía contribuiría a la conquista de un triple espacio: por un lado, el del ámbito de la enfermedad que, tradicionalmente, ha pertenecido a la psiquiatría, pues demostraría, dentro de sus posibilidades, que cualquier hecho aparentemente orgánico es susceptible de ser estudiado como un signo o, más precisamente, como el síntoma de «un desequilibrio de las fuerzas afectivas e instintivas adquirido bajo la influencia de factores morales en el curso de la formación de la personalidad» (Jean Dealy cit. en Fernandez, 1970: 87). Por otro lado, aunque en estrecha relación con lo anterior, al enfrentarse con la enfermedad mental y la locura, la psicobiografía podría «recuperar terreno y sustituir el terror sagrado ante lo ininteligible por una actitud explicativa» (id.). En tercer lugar, conseguiría hacerse con el terreno de la interpretación biográfica que, precisamente cuando se aplica de modo unidireccional (una vida que justifica una obra), tiende a olvidar la psicología más sencilla: el hecho de que una obra de arte «puede dar cuerpo al *ensueño* de un autor más que a su vida real, o puede ser la *máscara*, el *anti-yo* detrás del cual se oculta la verdadera personalidad» (Wellek & Warren, 1949: 95).

⁴² La definición de psicobiografía, sus principios básicos y objetivos han sido extraídos y reformulados a partir del artículo de Dominique Fernandez titulado «Introducción a la psicobiografía» (1970: 67-91).

No hay, a priori, ninguna prueba que nos lleve a considerar las obras como proyecciones de los conflictos, represiones y traumas de su autor en lugar de soluciones, anticipaciones o proyecciones de un futuro deseado⁴³. La misma conclusión es posible desde un punto de vista más estrictamente psicoanalítico, según el cual una manifestación artística es siempre el producto de la fantasía⁴⁴. El psicoanálisis concibe la fantasía – limitándonos en este caso a la del autor– «como una representación icónica del deseo [de su deseo]» (Castilla del Pino, 1994: 300), es por ello que «el contenido (la trama y el conflicto) de la obra puede interpretarse como la realización fantaseada de la vida que, pasajera o permanentemente, se hubiera deseado llevar» (ibíd. 319). Si convenimos con ello, es la biografía desiderativa o, en última instancia, el conflicto entre ésta y los accidentes biográficos, lo que, de una forma más precisa, se debería buscar.

En un sentido distinto, las conexiones entre la biografía desiderativa y el espacio onírico también han sido igualmente, y en toda lógica, objeto del psicoanálisis⁴⁵. En una línea paralela, podría reconstruirse la historia retórica del sueño como motivo frecuente en los textos literarios. En la obra de Bolaño es muy habitual que asistamos a la narración de los sueños de los personajes, contados por ellos mismos o por un narrador omnisciente.

⁴³ «La obra está a la vez bajo la dependencia de un destino vivido y de un futuro imaginado. Escoger como principio explicativo la dimensión única del pasado (la infancia, etc.) es hacer de la obra una conveniencia, mientras que la mayoría de las veces constituye para el escritor una manera de anticiparse. Lejos de constituirse únicamente bajo la influencia de una experiencia original, de una pasión anterior, la obra puede ser considerada en sí misma como un acto original, como un punto de ruptura en el que el ser, dejando de sufrir su pasado, trataría de inventar, con su pasado, un porvenir imaginario, una configuración sustraída del tiempo» (Jean Starobinski cit. en Dominique Fernandez, 1970: 85)

⁴⁴ Cabría matizar que una obra es, en rigor, el producto del cruce de tres fantasías: la del autor, la del lector y la de la obra. No se habla de fantasía del contexto, pero no parece descabellado asimilar el inconsciente colectivo a una especie de fantasía dinámica del contexto (véase Paraíso, 2010: 38-39 y Mauron, 1962: 724).

⁴⁵ Por su utilidad interpretativa y su repercusión posterior son especialmente significativos los ensayos de Bachelard sobre el funcionamiento de la imaginación creadora y, en concreto, aquellos que dedicó al comportamiento plástico de los cuatro elementos naturales (aire, fuego, tierra y agua) en la literatura. Ensayos que rastrean la huella del encuentro –del impacto– entre dichos elementos y el imaginario de los autores. Más tardío –aunque igualmente significativo y, en buena medida, aglutinador de sus trabajos anteriores– es el interés de Bachelard por la dinámica de los sueños diurnos y su implicación en las imágenes poéticas. Su último trabajo, *La poética de la ensoñación* (1962), está dedicado por entero a desarrollar los modos en que partiendo de una imagen poética es posible reconstruir el impulso imaginativo que le dio origen (Bachelard, 1962: 17).

Este tipo de incursión onírica permite al autor justificar las más variadas digresiones y amplificaciones. Bolaño se sirve del potencial creativo de este recurso para precipitar, dilatar y ramificar las tramas, para –en definitiva– generar escritura. Los sueños, junto a las digresiones y amplificaciones mencionadas, ocupan un lugar central en su poética⁴⁶. Por todo ello, un texto tan difícil de clasificar como «Un paseo por la literatura» (T: 75-105) –construido a la manera de los libros de recuerdos de Joe Brainard (1975) y Georges Perec (1978)– sería susceptible de un análisis doble: en relación a la biografía desiderativa, donde el sueño sea considerado como una forma particular de la memoria, por un lado, y en función del sueño como recurso que anima la proliferación de la escritura, por otro. La primera de estas opciones podría motivar por sí sola un estudio psicobiográfico, si no fuera porque no puede considerarse el sueño como memoria sin antes atender a la función que este cumple en el texto en concreto y en la obra tomada en su totalidad.

Además de las consideraciones hasta aquí expuestas, son numerosos los obstáculos a los que la psicobiografía ha de enfrentarse, sobre todo debido al tipo de materiales con que se maneja. Entre ellos, hay uno que interesaría especialmente al hipotético psicobiógrafo de Roberto Bolaño: la falta de documentos y referencias que informen de la infancia del autor. Más aún cuando, junto a la adolescencia, la infancia conlleva una idealización que funciona de manera tan poderosa como constante a lo largo su obra: de los niños cruzados a los poemas que dedica a su hijo Lautaro Bolaño, de los adolescentes de «Los Neochilenos» y *Los detectives salvajes* a las muertas en Ciudad Juárez. Representaciones y abstracciones de la *niñez* y de la *adolescencia* que Bolaño va a definir esencial y reiterativamente desde la valentía, la fragilidad y una orfandad en muchos casos voluntaria. Cualidades ante las que hay que volver a interrogarse sobre la medida en que han de ser tomadas como revelaciones del autor sobre sí mismo.

⁴⁶ No son estos los únicos recursos, la disyunción y la enumeración tienen también una presencia e importancia fundamentales.

No es este, desde luego, el único enfoque posible. El método interpretativo que Charles Mauron fundó en 1948, y al que denominó psicocrítica (Clancier, 1973: 241), ofrece precisamente una alternativa, cuando no un sustancioso complemento, a la visión psicobiográfica de la literatura. La psicocrítica rechaza dos modos de interpretación tradicionalmente opuestos: el que consiste en relacionar el conjunto de una obra con un accidente biográfico más o menos señalado y el que pretende atomizar el imaginario de un autor para después reorganizar sus elementos en función de la intención del autor o de una especulación –sociológica, metafísica, etc.– externa (véase Fernandez, 1970: 77).

Según Mauron (1962: 720), el contenido de las fantasías de un autor no se ve modificado en su naturaleza, dinamismo y origen tras «la operación órfica» que le da carta de naturaleza literaria. Esta concepción presupone la existencia de un tenaz y, en ocasiones, obsesivo sustrato psicológico que precede a la escritura y que, en la medida en que no resulta completamente modificado por esta, puede volverse metodológicamente accesible. La propuesta mitocrítica tiene como fin la revelación de ese sustrato al que Mauron llamó *mito personal* (ibíd. 717-726). Una vez localizado, por medio de la superposición de textos, debe interpretarse apelando tan solo a la biografía del autor en cuestión⁴⁷. Se podría pensar que, con esta operación, el signo queda reducido a un mero síntoma, el texto convertido en la huella superficial de un conflicto más profundo. Sin embargo, dicha reducción no figuró en ningún momento entre los objetivos del método original: «Interpretar el mito no es explicar la obra entera» (ibíd. 719), sino enriquecerla «con otras resonancias» (ibíd. 721). Incluso adelantándose a las posibles acusaciones Mauron aseguró que: «Sólo la crítica clásica y la temática persiguen desde el primer momento explicaciones globales de la obra. [...] La psicocrítica no pretende estudiar más que el aspecto inconsciente del texto» (íd.). La prudencia de Charles Mauron, con respecto a los alcances de su método, resulta ejemplar cuando reconoce lo excepcional de

⁴⁷ En la sección siguiente (1.2) comentaré por extenso los aspectos de la propuesta de Charles Mauron que han sido de mayor utilidad y más fácilmente extrapolables a la hora de entender la construcción que Bolaño lleva a cabo, dentro y fuera de sus textos, de su *mito personal* –en un sentido que no se corresponde exactamente con el que tiene para Mauron, pero del cual, en buena medida, procede–.

las circunstancias que posibilitarían al intérprete establecer vínculos entre el mito personal y el pasado individual del escritor (ibíd. 726).

Pero si, cara a una lectura en clave biográfica, es necesario posicionarse de un modo igualmente prudente, consideraré que lo propio de la literatura habría que buscarlo no en un sustrato psicológico anterior, sino en el cambio de registro que he procurado explicar a partir de la pragmática, es decir, en el poder transfigurador de la escritura y de las convenciones estéticas que la acompañan, y en la alteración de los materiales que proceden de la experiencia vital del autor y que, tal vez solo por comodidad, suponemos idénticos antes y después de su entrada en el texto. Ricardo Piglia, en un breve ensayo sobre las relaciones entre literatura y psicoanálisis, parece también apoyar su argumentación en esta misma idea cuando concluye que: «La literatura discute los mismos problemas que discute la sociedad, pero de otra manera, y esa otra manera es la clave de todo» (2000: 66).

Esa *otra manera*, corresponde al cambio provocado por las numerosas convenciones que, como poderosos filtros, estilizan y modifican tanto lo vivido como lo fantaseado. Quizá parezca una obviedad, pero no lo fue así —es necesario echar marcha atrás— para Sigmund Freud cuando, en su conferencia de 1907 sobre el poeta y la fantasía⁴⁸, especuló en torno a la procedencia de los elementos con que el escritor da forma a sus obras. Desde una perspectiva ahistórica, Freud supo revelar las —desde entonces patentes— relaciones entre el juego infantil y la creación poética⁴⁹, pero desestimó el poder sancionador y a su vez estimulante que tanto la tradición como los

⁴⁸ «El poeta y la fantasía» (Freud, [1907] 1908: 1057-1061), también traducida como «El poeta y los sueños diurnos», cuyo título original es «Der Dichter und das Phantasieren», donde el sustantivo *Dichter* designa una noción más amplia que la de *poeta* y más cercana a la de *creador* o *autor*. Tres comentarios sintéticos sobre este ensayo pueden encontrarse en Clancier (1973: 43-44), Castilla del Pino (1994: 304-306) y Paraíso (2010: 67-70).

⁴⁹ Freud dirá exactamente que «los recuerdos infantiles en la obra del poeta se deriva[n] en último término de la hipótesis de que la poesía, como el sueño diurno [la ensoñación, el fantaseo], es la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles» (Freud, 1908: 1061). No considera, sin embargo, el juego infantil en términos de pacto —pacto que consistiría fundamentalmente en la suspensión momentánea y consciente de las reglas del mundo adulto— similar al que se produce en el lector que se ve y se sabe arrastrado por los acontecimientos que tienen lugar en el interior de una novela.

géneros literarios ejercen sobre el modo en que el escritor articula los temas de su interés⁵⁰.

He aquí un hecho fundamental, pues las mismas convenciones encierran a su vez una paradoja no resuelta: su prisma –el de la convención literaria– no actúa siempre en un sentido estrictamente limitador (como zona de control o aduana entre los materiales originales y la escritura), sino también, y muy al contrario, puede suceder que la naturaleza formularia de una novela, un cuento o un poema favorezca que un texto dado «se acerque peligrosamente, cuando menos se espera, a la realidad» (Erlich, 1964: 289). Y aquí la realidad vale también por la realidad del deseo que sería, de nuevo para Freud, la fuerza impulsora de las fantasías (1908: 1058).

Como ilustración de esta inversión del tópico freudiano, Erlich toma el ejemplo de Roman Jakobson sobre el poeta eslovaco Janko Král, de quien, se nos dice, «pudo ser mucho más cándido en sus versos respecto al amor apasionado que sentía por su madre [...] de lo que lo habría sido en una expresión no poética. Tenía el derecho a creer que su ostentación exhibicionista del complejo de Edipo el lector la tomaría [convencionalmente] por una simple *máscara*, una simulación de infantilismo» (citado en Erlich, 1964: 289-290)⁵¹. Erlich extraerá de aquí una conclusión que convertirá en una luminosa imagen sobre cuál debe ser la tarea del crítico: «Puesto que cualquier segmento de la vida que tenga su expresión en el arte sufre siempre la refracción de la *convención*, la primera labor del crítico consistirá en determinar el ángulo de esta refracción» (ibíd. 294).

A este último aspecto se añade el hecho de que un escritor –*cualquier* escritor– piensa sus experiencias vitales en términos de una posterior utilización literaria, hasta el

⁵⁰ En cuanto a la cuestión de la forma, Freud optó por dejarla en el limbo de los más íntimos secretos del poeta (1908: 1061), aunque asumiera que poseía un papel crucial, pues de ella –de la técnica, de la parte artesanal– admitió que dependía el encantamiento y consiguiente superación del rechazo que la exhibición de lo reprimido podía producir en el lector. Qué otro psicoanálisis del discurso no nos hubiera propiciado Freud de haber entrado en el terreno de sus consideraciones la retórica clásica, con especial atención a sus cinco operaciones fundamentales (*inventio, dispositio, elocutio, memoria y actio*).

⁵¹ Sobre esta misma idea incide Charles Mauron cuando se pregunta: «¿Cuántos escritores, por ejemplo, deben su aparente gusto por la sangre, la voluptuosidad y la muerte, a una moda o a una tradición literaria y no a un supuesto sadismo inconsciente?» (1962: 725).

punto de que aquéllas le llegan y las percibe y las modifica total o parcialmente a través de la tradición, el sistema de géneros vigente en su momento histórico y la figura de autor que haya erigido para sí mismo. De este último condicionante pasaré a hablar a continuación.

1.3. La parte del autor: mito, cámaras, ficción

1.3.1 La función autor

La conferencia que Michel Foucault dedicó al concepto de autor en 1969 comienza con una toma de posición frente al Roland Barthes de «La muerte del autor» (1968: 65-71). Si por entonces buena parte de la crítica había asumido la desaparición del autor, Foucault se interrogará por aquellos emplazamientos donde no tanto el autor como la *función de autor* sigue teniendo lugar y sigue ejerciéndose, por mucho que se pretenda una radical indiferencia ante ese alguien que habla detrás del texto (Foucault, 1969: 329).

Las localizaciones a las que se refiere Foucault son: **el nombre del autor**, que no es ni un nombre propio ordinario ni tampoco una descripción, sino, más bien, un vínculo específico que consiste no tanto en una indicación como en «un gesto, un dedo apuntando hacia alguien» (ibíd. 326); **la relación de apropiación autor-texto**, donde el autor no es *exactamente* ni el propietario ni el responsable de lo escrito y donde la atribución del producto o, lo que es lo mismo, el modo en que el texto señala hacia una figura que, exterior y anterior a él, «es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas» (ibíd. 330), una figura que es fruto de una serie de extrapolaciones del texto a la persona (o personas) y que, por medio de estas, confiere «una cierta unidad de escritura» que «permite remontar las contradicciones que pueden desplegarse en una serie de textos» (ibíd. 342) y, por último, **la posición del autor** en el libro, en su obra en conjunto, en una tradición discursiva o género literario determinado, etc.

Como puede apreciarse, aunque Foucault no utilice estos términos, la función de autor se materializa principalmente en los alrededores o umbrales de la obra, esto es, en los paratextos. Aquellas zonas donde se pasa del silencio a la voz y que, por ello, como ha sugerido Ricardo Piglia, son siempre los espacios más politizados del texto (1986: 193-195).

Según los rasgos enumerados por Foucault (1969: 338) es posible ensayar una definición para la función de autor como aquella marca o seña de identidad propia de un tipo de discursos que provoca que éstos no puedan ser tomados como actos de habla convencionales, sino como obras que, precisa y tautológicamente, se definen por estar provistas de la función de autor (independientemente de su anonimato o de su pluralidad). «Podría decirse, por consiguiente, que hay en una civilización como la nuestra un cierto número de discursos que están provistos de la función *autor* mientras que otros están desprovistos de ella. [...] La función autor es pues característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad» (íd.).

Estamos, por lo tanto, ante un estatuto, nuevamente un pacto, una figura que difiere tanto del escritor real como del locutor ficticio: «la función autor se efectúa en la misma escisión –en esa partición y en esa distancia–» (ibíd. 343). Esa distancia entre el escritor real –vinculado al sistema jurídico e institucional que lo rodea– y su voz narrativa puede además variar de una obra a otra, de un género a otro e, incluso, en el curso de un mismo texto.

Conviene distinguir a su vez la función que Foucault propone de las posibles figuras de autor que permite deslindar una perspectiva –de nuevo– pragmática. Considerar la literatura como un acto particular de lenguaje hace que afloren cuatro instancias autoriales: a) la de la persona física o escritor real; b) la de la imagen que el autor genera para sí y a través de la cual se relaciona en su faceta pública de escritor; c) el autor implícito: «la imagen ideal que la lectura de una obra produce del autor que la escribió» (García Barrientos, 1996: 46)⁵² y d) la del autor literario que está representado

⁵² «Se trata de una figura no inventada por el lector, sino *construida* por el autor real y que puede resultar más o menos próxima o alejada de él, pero siempre distinta. [...] Es con aquél [el escrito implícito] con el que el lector empírico se relaciona. [...] La figura del autor implícito, siempre velada, se perfila al calibrar la distancia que lo separa en cada caso del autor literario y del real, con los que es tan proclive a confundirse» (García Barrientos, 1996: 47). En *Los detectives salvajes*, el autor implícito estaría representado en la instancia que ha seleccionado, recortado y estructurado cada una de las partes e intervenciones y les ha dado un título.

en cada uno de los hablantes imaginarios que el escritor genera o reconstruye en sus obras, es decir, cada una de las voces⁵³.

La primera de ellas es la que se encuentra en la base de toda biografía, no es necesariamente su objeto, pero sí su *dato*. El autor implícito y el o los autores representados –las voces– preocupan fundamentalmente a la estética de la recepción y a la narratología, respectivamente⁵⁴. Por último, la imagen que el escritor construye para sí y el modo en que es representada tanto en las apariciones públicas del escritor como a través de los motivos más recurrentes de su obra constituye lo que sería útil denominar como *mito personal* y que procuraré definir y aplicar en lo que sigue.

Convendría hacer una aclaración respecto a la importancia de las recurrencias, pues no creo que necesariamente aquello que se repite sea siempre lo más significativo, aunque sí lo que más pistas interpretativas tiene que ofrecer. Es fundamental determinarlo y sistematizarlo, no porque en sí constituya una respuesta sino porque permite generar la norma o geografía de preferencias a partir de la cual apreciar los desvíos y las particularidades. De acuerdo con una clásica perspectiva formalista, norma y desvío están necesaria y dialécticamente relacionados. Sin embargo, a la hora de abordar el modo en que Bolaño construye su propio mito, son determinadas recurrencias y los matices que en ellas irá introduciendo la información sobre las que conviene insistir.

1.3.2 La imagen y el mito de autor: los cuerpos del rey

La anécdota se la debo al escritor Hedoí Etxarte: un poeta andaluz amigo suyo se sorprendía de la obstinación con que una importante editorial sevillana le había aconsejado que abriera un blog personal pues, le comunicaban, si bien el libro de poemas que había presentado les resultaba sumamente interesante, necesitaban conocerlo de un

⁵³ García Barrientos define al *autor literario* como aquel «hablante imaginario o *voz literaria* que cuenta una historia (*narrador*) o enuncia un poema (*poeta*)» (1996: 45).

⁵⁴ En 3.3 abordaré la creación de las voces en la narrativa de Bolaño: su oralidad, la presencia constante de narratarios, su estructura confesional, etc.

modo distinto. No querían ni un currículum ni una carta de recomendación, ni un pase de agente literario, sino un perfil, una historia que contar: los materiales para una trayectoria o para un mito.

No hay que ser muy suspicaz, en principio, para darse cuenta de que lo que en el fondo le pedían es que hiciera de él mismo un producto, una marca. Pero, dejando a un lado la estrategia comercial, la petición de los editores parece tener un origen más interesante y, probablemente, más arcaico. Podemos entender que lo que le *exigían* al poeta es lo que todo lector *exige* a un poema o a un libro de poemas: un personaje detrás del texto. En definitiva: una identidad para el hablante, un rostro para la subjetividad que construyen los poemas.

Francisco García Jurado (2010: 3) lo ha formulado de manera sintética: «nuestra querencia por el binomio del autor-obra obedece a razones bastante humanas: necesitamos leer imaginando al autor, y así poder dialogar con él, al menos mentalmente». De ahí que, «acostumbrados al esquema biográfico, basado en el binomio del autor y su obra, consideramos el anonimato como una anomalía y, aún más, algo que molesta, pues al impedirnos saber quién escribió una obra no tenemos posibilidad de imaginar al autor» (íd.)

La personalidad del artista, su idiosincrasia, etc., han formado parte, bajo muy distintos intereses, del entramado cultural de occidente desde sus orígenes. Conviene, por ello, examinar la actualidad de la apreciación de Rudolf y Margot Wittkower (1963: 9): «En términos generales [...] psicólogos, sociólogos y, hasta cierto punto, los críticos de arte están de acuerdo en que algunas características señaladas distinguen al artista de la gente *normal*. [...] existe la creencia, casi unánime, de que los artistas son, y siempre han sido, egocéntricos, caprichosos, neuróticos, rebeldes, informales, licenciosos, estafalarios, obsesionados por su trabajo y de difícil convivencia». Efectivamente, todo indica que es una concepción romántica del artista, alimentada hasta la extenuación y la cursilería por el cine y aprovechada tanto por los marchantes de arte como por la industria editorial, la que, en rigor, sigue vigente. Un Bolaño que aún no habría salido de la cárcel

o con un pasado de adicción a la heroína son muestras de bajo qué designios sigue aún percibiéndose la figura del escritor⁵⁵. De ahí el interés de la obra de los Wittkower (1963) y de Eckhard Neumann (1986), que han buscado dar cuenta de las condiciones en que se crean los estereotipos de artista y cómo ha sido su evolución posterior.

El origen de la fascinación que el artista ejerce, «el poder de hechizar y embelesar al público» (Wittkower, 1963: 13), reside en la asimilación que se produce entre el objeto artístico que fascina y el productor del mismo. En un movimiento absolutamente naturalizado, el encantamiento y la seducción se trasladan del objeto a su creador, como en un acto de brujería, el terror que se siente ante la aparición se desplaza hacia el médium que la convoca.

Desde el *Ion* de Platón, la tendencia a estereotipar la personalidad de los artistas ha significado simultáneamente un gesto de admiración, incompreensión y, también, de rechazo y domesticación. La estereotipación mítica de los artistas ha sido un modo de no enfrentarlos y de, simultáneamente, desactivarlos políticamente al proponer para ellos una definición universal, ahistórica, esto es, innata y enajenada de la personalidad. Pero tampoco hay que olvidar que dichos estereotipos, en muchos momentos, han obedecido a una tendencia asumida con beneplácito y comodidad por los mismos artistas que, al entrar en el cerco de dichas definiciones, se ven recompensados por la posesión de una identidad y, en consecuencia, por el aval de un aura de prestigio relacionada con la superioridad intelectual, el ingenio, la gracia, etc. De ahí que haya sido habitual que los artistas vivan en conformidad con las expectativas que de ellos se han generado, fomentando el mito, alimentándolo y, a la vez, insertándose en una tradición determinada. Algo que el mercado –como el extraordinario productor de mitos que es– ha sabido explotar en beneficio propio.

⁵⁵ Para el malentendido sobre los ocho días que Bolaño estuvo encarcelado y que una editorial alemana convirtió en medio año puede consultarse: BM: 14. Para una crónica completa de la igualmente errónea relación entre Bolaño y la heroína –echada a andar por el novelista Jonathan Lethem en 2008 en su reseña sobre *2666* para *The New York Times*– véase el artículo «Bolaño y la heroína» de Gustavo Faverón Patriau (2008) y «Verdades y mentiras de Roberto Bolaño» de Larry Rohter (2009).

Desde el Romanticismo, no ha supuesto ninguna extravagancia que los escritores vivan su vida «según modelos culturales proporcionados por alguna gran biografía» (Ceserani, 2003: 37)⁵⁶. De hecho, el autor puede llegar a asumir ese modelo o *diseño* como un destino «bajo la forma de una *confesión* o *conversión*, y de un hallazgo general del *sentido* en la historia de su propia vida» (ibíd. 38), con independencia de que en su obra –el autor en cuestión– tienda hacia el polo autobiográfico o hacia el *estrictamente* ficticio, pues incluso en este segundo caso quedarían por analizar sus entrevistas y apariciones públicas como espacios en que la construcción del elemento mítico es tan posible y tan frecuente.

Hipócrates, Aristóteles y Galeno son solo tres de las autoridades de mayor peso que se encuentran en los orígenes de la tradición que habrá de identificar la proporción de los humores con las probabilidades de padecer tanto una serie de patologías como de poseer unos talentos determinados. Los estereotipos que se generaron a raíz de dichas consideraciones clínicas, como el del loco y el del melancólico, no fueron tampoco totalmente desestimados por el psicoanálisis que, con su atención extraordinaria hacia el inconsciente, «ha producido un nuevo tipo de personalidad artística con sus propias características distintivas» (Wittkower, 1963: 275). Algo similar podría decirse de los medios de difusión masiva, el cine, la radio, Internet, etc. La vida del poeta se ha mitificado de acuerdo a las convenciones dominantes de una época determinada antes que a partir «de un temperamento innato y específicamente artístico» (Wittkower, 1963: 274).

Se nace a una segunda vida a través del mito, en el mito. Nos lo ha recordado Pierre Michon de modo magistral:

sabido es que el rey tiene dos cuerpos: un cuerpo eterno, dinástico,
que el texto entroniza y consagra, y al que arbitrariamente llamamos

⁵⁶ Ya en 1925, Eichenbaum había advertido sobre la necesidad de considerar el modo o los modos en que la labor poética lleva consigo un proceso de mitificación de «la vida del poeta de acuerdo con las convenciones dominantes de un tiempo dado» (citado en Erlich, 1964: 290). Un mito que, como lo interpreta Victor Erlich, «puede convertirse, con todos los derechos, en un hecho vital. La mixtificación literaria puede proyectarse de nuevo sobre la realidad, la *máscara* puede imponerse al *hombre* como un ideal que hay que vivir, como un modelo de conducta que hay que emular. [...] un guión para ser interpretado en la *vida real*» (Erlich, 1964: 290).

Shakespeare, Joyce, Beckett, o Bruno, Dante, Vico, pero se trata del mismo cuerpo inmortal ataviado con pasajeros andrajos; y hay otro cuerpo mortal, funcional, relativo, el andrajo, que se encamina hacia la carroña; que se llama, y nada más se llama, Dante y lleva un gorrito que le baja hacia la nariz chata; o nada más se llama Joyce, y entonces tiene anillos y mirada miope y pasmada; o nada más se llama Shakespeare, y es rentista bonachón y robusto con gorguera isabelina (2002:15).

O se llama, nada más, y oscuramente (y casi con indiferencia), Roberto Bolaño. En una biografía, el cuerpo mortal y el cuerpo construido desde los textos entran en una tensión que tiende a resolverse con facilidad del lado del mito.

Al mito se lo espera tras la obra, como se espera un blog detrás de un libro de poemas. Como el interlocutor que se construye en la lectura, el mito es también una necesidad del lector: una especie de horizonte de expectativas final. Se espera el mito como se espera un cuerpo y se espera un nombre. Una vez que ha sido generado y que ha pasado al espacio paratextual de la obra, el mito tenderá a interponerse entre los textos y los lectores, y a provocar una admiración o un rechazo previos. Con los mitos de artista sucede como con los clásicos para Borges (1954: 292): no se definen por una serie de méritos o facultades, sino por el fervor y la misteriosa lealtad (o el desprecio, cabría añadir) con que los lectores se acercan a ellos.

Parece lógico que el concepto de mito, como también sucede con el de autor, sea susceptible de tantas definiciones como enfoques o estrategias descriptivas se adopten. A continuación propongo algunas: en un sentido ideal consistiría en la imagen que el autor proyecta de sí mismo cuando se mira en el espejo (o en los ojos huraños) de la posteridad; la imagen que el autor pretende articular para que actúe de intermediaria entre él y sus obras y que se construirá, fundamentalmente, a partir de sus apariciones públicas; una marca de identidad y una clave de lectura; el mito, por último, como la articulación narrativa de la imagen del autor. Esta articulación o sustrato narrativo está compuesto por uno o varios motivos que, procedentes de la obra, han pasado a formar parte del aura del escritor. A dicho sustrato, que convendría diferenciar de la imagen mítica como tal, lo

denominaré *leyenda*⁵⁷. El mito es a la experiencia y a la biografía lo que la leyenda es a la Historia. El mito, en cuanto imagen, es un conjunto de atributos. La leyenda es el espacio narrativo en que aparece el mito. O, por buscar otro paralelismo, si definimos –y todo indica que podemos hacerlo– la autoficción como una forma espectral del pacto autor-lector, el mito sería una forma espectral de la memoria del escritor.

La idealización mítica, es decir, el proceso que culmina en una imagen estereotípica es el resultado de extrapolar los motivos que conforman la *leyenda* –y que, conviene insistir, se encuentran en la obra– a la vida y a la biografía del autor. Dicho de otro modo, el mito-Bolaño está sustentado en la leyenda que prefigura una obra cuyo comportamiento en la delimitación de lo ficticio y lo biográfico es, como se ha visto, ambiguo. Esos motivos que, en Roberto Bolaño, ayudan a conformar la leyenda y, por extensión, los atributos del mito, pueden agruparse fácilmente alrededor de varios términos que, al haberse aceptado y repetido sin discusión, se han convertido en tópicos de valor y matiz escasos, más allá de los que poseen como reclamos publicitarios o muletillas críticas que alimentan el mito mediático o, si se prefiere, icónico. De fondo parece escucharse la exaltada sentencia del protagonista de *Ferdydurke*: «¡Por la repetición, por la repetición se crea la mitología!» (Gombrowicz, 1964: 93).

En una concepción muy amplia: «Lo que vemos tomar forma es un modelo válido para todas las relaciones humanas: es una mezcla de mito y realidad, de conjeturas y observaciones, de ficción y experiencia lo que definió, y aún define, la imagen del artista» (Wittkower, 1963: 275). Este mito, que acaba encarnándose en las fotografías y retratos del autor, determina los personajes de sus ficciones y acompaña inevitablemente la lectura. Ejerce el papel de intermediario entre texto y lector, y para éste se construye no sólo a partir de los textos *stricto sensu*, sino también a partir de todo aquello (umbrales) que participa activamente en el proceso de recepción, como anécdotas –ciertas o no–,

⁵⁷ Para un tratamiento más detenido de este concepto véase el tercer movimiento del presente trabajo, dedicado al Infrarrealismo y –fundamentalmente– a los diversos trasuntos literarios a partir de los cuales se genera la leyenda fundacional y generacional de Bolaño.

boutades y provocaciones; lo que, en conjunto, Fresán ha bautizado como «*el costado punk*» de Roberto Bolaño. Ese perfil más extraliterario, cuando queda fuera del alcance del autor, favorece la aparición de lo apócrifo que, por empobrecedor o estimulante que resulte, rodea –a ratos asfixia–, el acceso a la obra. Dado el impacto en los medios culturales de difusión masiva, fruto no sólo del boca a boca entre sus lectores, sino también de lo que, sin remilgos, llamaré *la propaganda*, el mito personal (aquel que el autor construye de manera más o menos consciente) es asimilado por el mito mediático o por el lugar común. Entiendo el lugar común como aquella generalización o vaguedad fruto del apresuramiento en la pretensión de asimilarlo todo a cambio de un mínimo esfuerzo, incluso aquello que se muestra difícil y áspero al entendimiento. De fondo subyace la extravagante necesidad de forjarse una opinión contundente y una respuesta rápida, sea cual sea el tema. Este fenómeno reaparecerá y será cuestionado a lo largo del trabajo.

La posición frente al mito se encuentra polarizada. Hay quienes, como Vargas Llosa, entienden que todo aquello que ha contribuido a la creación del mito-Bolaño «está también en su literatura y da a su literatura la gran vitalidad y el gran dramatismo que tiene» (citado en Maristain, 2012: 127). Bruno Montané (2013), sin embargo, hace hincapié en el poder fagocitador del mito cuando entiende que: «Se trata de una imagen distorsionada, hagiográfica y plagada de un énfasis que, por cierto, en parte el mismo Roberto alimentó, con la fundamental diferencia de que él era el único capaz de construir e interpretar esa imagen, su natural y franca puesta en escena». De manera similar, en una reflexión teórica muy anterior, Barthes (1957: 188-194) definía el mito como una realidad hipostasiada: una forma del discurso que toma por naturales e inamovibles ciertos hechos que resultan ser siempre interesadas construcciones históricas. A partir de de la definición de Barthes, García Jurado plantea una noción de mito que recoja todas «aquellas supuestas certezas que, a pesar de referirse a una realidad no siempre comprobable, son aceptadas comúnmente» (García Jurado, 2010: 2, n.6). Lugares comunes, tópicos o clichés, *supersticiones* de cuya expansión no ha quedado libre ni la figura ni la obra de

Bolaño y que propician los «en ocasiones risibles, desenfoques y exégesis que le prodigan –o endilgan– el mito y la leyenda» (Montané, 2013). Por otro lado, el mito ejerce también una extraordinaria fuerza centrípeta, a la manera de una coartada informativa, tiene la capacidad de inyectar sentidos sobre cualquier pormenor biográfico, hasta el extremo de que no exista una experiencia que no sea susceptible de ser filtrada por dicho estereotipo. Un virus, como lo ha llamado Montané, que fuera del control del autor, «domestica la interpretación de la obra y, al mismo tiempo, proyecta una evidente inseguridad en los modos de negociar su legado» (íd.).

De nuevo para Vargas Llosa, esta figura de escritor «es algo que producen no sólo los hechos vividos por la persona, sino también las imágenes, las fantasías, que los libros que esa persona escribió generan en sus lectores y en sus críticos» (citado en Maristian, 2013: 126). Algunos de esos términos, que hoy trazan el campo semántico *oficial* de la palabra *Bolaño*, son: vanguardia, aventura, viaje, nomadismo, valentía, juventud, romanticismo, enfermedad, abismo, literatura y vida. Pero, también: guarda de camping, preso en Chile, etc. Y es fácil convenir en que todos ellos se encuentran presentes tanto en sus ficciones como en la fantasía de los lectores de que habla Vargas Llosa y, también, en la imagen de sí mismo que Bolaño escenificó públicamente, en el personaje que *también* fue.

1.3.3 Posibilidades e interpretaciones del mito personal

Desde una perspectiva más abarcadora que la considerada hasta aquí, se podrían definir los mitos de autor como aquellos modelos concebidos en el seno de una cultura que sirven a sus individuos en la conformación de identidades artísticas⁵⁸. A su vez, y como parte fundamental de este entramado, la cultura sería todo aquel sistema capaz de favorecer la creación de mitos. Mitos que después acoge y propone como repertorio de

⁵⁸ Un enfoque similar es el que adopta Eckhard Neumann (1986) para su recorrido por los mitos de artista en la cultura occidental.

identidades a los individuos que la integran. Se comprenderá entonces el extraordinario espesor histórico, cultural y antropológico que la palabra *mito* soporta y que da lugar a una polisemia tan fértil como compleja y difícil de manejar. Por ello, es fundamental distinguir en este punto entre el mito de autor –tal y como lo he descrito– y el mito personal.

Fue Charles Mauron (1962: 718) el primero en referirse y definir el mito personal como «una forma a priori de la imaginación» que, trasladada a la obra, vehicula la influencia del carácter sobre el estilo. Reconstruir el mito personal implicará, por tanto, revelar la evolución y la dinámica de aquellas instancias que aun siendo inconscientes estructuran la personalidad de un autor dado.

El método interpretativo del mito personal se compone de cuatro pasos consecutivos (Mauron, 1962 y ca. 1965). El primero consiste en la superposición de los textos de un autor determinado con el fin de que las posibles analogías, asociaciones de imágenes y escenas reiterativas (e incluso obsesivas) se hagan fácilmente distinguibles. Con dichas imágenes obsesivas localizadas es necesario trazar una estructura mínima que las describa y las defina, es a esa estructura mínima que se repite a lo que Mauron denomina mito personal. Un tercer momento del método consistiría en la interpretación de dicha estructura, de dicho mito como expresión de la personalidad inconsciente y de sus metamorfosis. Por último, habría que poner en relación la interpretación sobre lo inconsciente obtenida con el decurso vital del autor. El método tiene una doble meta que consistiría en buscar el probable origen biográfico del mito personal, por un lado y, por otro, «intentar entender su función» (Mauron, 1962: 717).

Mary Lusky Friedmann ha aplicado un modelo similar de análisis para las narraciones de Borges, a partir del cual ha demostrado que «se puede identificar, en cada uno de los relatos de Borges, una sola historia paradigmática, básica, que se elabora de distintas maneras» (1990: 5). La autora no solo ha conseguido aislar dicho núcleo narrativo sino que, desde un enfoque psicoanalítico, lo ha interpretado «como una fantasía tenaz, obsesiva, mediante cuya reiteración Borges intenta resolver conflictos apremiantes

[...] [centrados] en la relación con su padre» (íd.). Sin pretender una resolución psicoanalítica, uno de los cometidos del presente trabajo (véanse los movimientos 3 y 4) ha sido caracterizar los posibles subtextos o líneas maestras y dinámicas imaginativas a partir de las cuales Bolaño concibe y desarrolla su escritura.

Más recientemente, Rafael Argullol (2007: 9-25) ha definido el mito personal como el conjunto de elementos de la experiencia que el poeta selecciona por considerarlos esenciales y dotados de una gran plasticidad y a partir de los cuales construye su identidad. En este sentido, la narración es la condición primera del mito personal en la medida en que éste es la producción de un sujeto que se ve escribir (o narrar) y que se ve vivir en la escritura (o en la narración oral). Los diversos *alter ego*, los trasuntos y seudónimos, las figuraciones del yo, etc., serán los medios que le permitan al autor convertirse en testigo de su propia vida y, lo que ahora nos interesa más, de la narración de su vida. El mito personal es una forma de *escucharse ser narrado*, de escucharse como entidad que está siendo narrada y que se está construyendo en la escritura, en la textualidad. De nuevo estamos ante una construcción del yo como personaje. En este último sentido, Bruno Montané (2013) invita a la lectura de las entrevistas de Bolaño en las que es posible encontrar la voz del autor «en la senda de su más radical representación».

1.3.4 La falacia intencional y la falacia afectiva

Cinco años después de la primera edición de *Theory of literature* de Wellek y Warren, salieron a la luz los dos ensayos más conocidos fruto de la colaboración entre William J. Wimsatt Jr. y Monroe C. Beardsley. Incluidos ambos en *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry* (1954), aportan una exhaustiva descripción de las causas y las implicaciones de dos tipos de falacia hermenéutica: la intencional y la afectiva. La primera consistiría en la identificación del sentido último de la obra con la intención original del autor. Por otro lado, la falacia afectiva sería también el fruto de otra identificación: la del texto con sus efectos sobre el lector. «El resultado de ambas [...] es

que el propio poema [el texto, la obra], como objeto de juicio específicamente crítico, tiende a desaparecer» (Wimsatt & Beardsley, 1954: 411).

Los mismos Wimsatt y Beardsley entienden la falacia intencional como un caso concreto de la falacia de los orígenes. No posee el determinismo de la falacia biográfica ya descrita, pero sí su reducción interpretativa. «Asumir este punto de vista implica reconocer que la obra literaria posee (entre otros) *un* significado que puede describirse objetivamente y que coincide con la *intención* del autor, es decir, con lo que él quiso expresar» (García Barrientos, 1996: 44). Proceder de acuerdo a esta premisa conlleva un uso particular de la biografía como acceso a las intenciones del autor a partir de las cuales deberían medirse los logros y descifrarse los sentidos de su obra. La biografía funcionaría, por tanto, al más puro estilo delfínico: aquello que, en un pasaje cualquiera del texto, no se entienda con claridad deberá preguntársele tan solo al autor, como quien necesita zanjar una apuesta o resolver un jeroglífico, el crítico se pondría en contacto con el autor para preguntarle por aquello que había pretendido decir en tal o cual pasaje. Sin embargo: «Los planteamientos críticos, a diferencia de las apuestas, no se zanján de esa manera. Los planteamientos críticos no se solucionan consultando al oráculo» (Wimsatt & Beardsley, 1954: 411).

La obra, que viaja sola en el pasaje de *Los detectives salvajes* ya citado (LDS, 484), queda separada del autor al publicarse y «va por el mundo más allá de su voluntad de intención o su control» (Wimsatt & Beardsley, 1954: 401). Por tanto, su evaluación será siempre pública y tendrá que medirse frente a algo distinto a su autor (ibíd. 404). No obstante, sobre todo cuando el autor aún vive, puede ser interesante, como propone Umberto Eco (1992: 86), recurrir al contraste entre las interpretaciones que ha aportado la crítica y la manera en que él era consciente de las posibilidades hermenéuticas que su obra permitía. «En este punto la respuesta del autor no tiene que usarse para validar las interpretaciones de su texto [de hacerlo volveríamos a caer en la falacia intencional], sino para mostrar las discrepancias entre la intención del autor y la intención del texto» (íd.).

Aplicando de nuevo la distinción antropológica entre *emic* y *etic*, no se trataría de restituir lo que el autor ha pretendido expresar (perspectiva *emic*), sino de señalar el trecho entre lo dicho y lo pretendido (propuesta *etic*).

La interpretación intencional parte además de tres presupuestos que resultan muy discutibles. El primero consiste en entender que en el origen de todo acto hay siempre un movimiento de la voluntad: un gesto que se pretende como necesariamente consciente. Para Terry Eagleton, aceptar que el sentido proviene de una serie de palabras que son atravesadas por un acto volitivo «sería como creer que siempre que abro *a propósito* la puerta, mientras la abro realizo silenciosamente el acto de querer» (1983: 88).

En segundo lugar, al tomar la intención por el sentido, este tipo de interpretación desatiende un hecho fundamental y es que: «la intención del autor es ya en sí misma un *texto* complejo sobre el cual se puede discutir, que puede ser traducido e interpretado de diversas maneras (igual que cualquier otra intención)» (ibíd. 90). Es más, se trata de un texto al que a su vez se le podría interrogar indefinidamente por una intención más profunda, remontándonos hacia el supuesto origen o Big-Bang de las significaciones.

El tercero de estos cuestionables presupuestos es aquel según el cual se estiman como ciertas las declaraciones de un autor en torno a su obra, sin tener en cuenta la distancia entre éste y la construcción del personaje público desde el que son expresadas y al cual pueden, de la misma manera, servir de estrategia (véase 1.2). Tampoco – siguiendo la misma confiada inercia– se considera el hecho, tan obvio, de que «un autor puede engañarse sobre los verdaderos motivos de sus obras y los efectos que deben suscitar» (García Barrientos, 1996: 44).

Dependiendo del tipo de preguntas con que nos acerquemos al autor, podremos incurrir o derivar más previsiblemente hacia alguna de las falacias comentadas: biográfica, si se entiende la obra como una emanación de las circunstancias vitales del autor; intencional, si el uso que se hace del material biográfico está destinado a averiguar cuáles fueron los planes de su autor, pues en ellos se entiende que está cifrado el sentido definitivo de su escritura.

No trataré –porque es un terreno más propio de la recepción que de las aproximaciones biográficas– la multitud de críticas, principalmente fruto de homenajes y de lecturas entusiastas que, en sus apreciaciones, inciden en diversas *apropiaciones* afectivas al identificar la obra de Roberto Bolaño con un determinado estado de romántica y contagiosa ebriedad⁵⁹. La falacia afectiva, al tener su núcleo interpretativo en el lector –en la emocionalidad y la sensibilidad del lector–, trabaja al margen de la biografía del autor, por ello su desvío es más proclive a los *sensacionalismos* (e incluso sensualismos) tan abundantes, por ejemplo, en las fajas editoriales.

Quedémonos, sin embargo, con la antitética, equilibrada y longeva advertencia de Victor Erlich, para quien «la obra de arte no corresponde por entero, ni al esquema mental del que surgió, ni a aquel al que lleva» (1964: 291).

1.3.5 Aporías de la falacia intencional

Quien, de manera más denodada, ha argumentado contra la posibilidad de interpretar un texto sin tener en cuenta la intencionalidad –siquiera de manera diluida o afantasmada– ha sido Antoine Compagnon en el formidable y extenso capítulo que dedica al autor en *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común* (1998: 52-112).

Para Compagnon: «Interpretar un texto literario significa en primer lugar identificar el acto ilocutorio principal» (ibíd. 105), en consecuencia, dirá también: «Interpretar un texto es [...] descubrir las intenciones de su autor» (íd.). Y, aunque podría

⁵⁹ Rodrigo Fresán ha acertado a describir una de estas actitudes al referirse al *efecto movilizador* que la obra de Roberto Bolaño ha tenido fundamentalmente entre sus lectores más jóvenes: «Bolaño era un lector que escribe. Una persona que llevaba todas sus lecturas al hombro. De ahí también el efecto movilizador, para muchos jóvenes, de sus libros. Lo que más me han dicho jóvenes escritores o jóvenes que quieren ser escritores, es que leer a Bolaño les da ganas de escribir. Me parece que esa es la posteridad realmente.» (Palabras transcritas a partir del documental audiovisual *Bolaño cercano* de Erik Haasnoot, incluido en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.) Luisgé Martín, por el contrario, pone en duda que el éxito de Bolaño sea tal, pues, ha señalado, si medimos el éxito por la cantidad de epígonos que una obra genera, el éxito de Roberto Bolaño resulta muy mermado en comparación al constatan sus ventas (cfr.: <https://www.hayfestival.com/p-6981-novelists-read-bolano-manuel-vilas-belen-gopegui-and-luisge-martin.aspx>, *podcast* consultado por última vez el 5/12/2016).

parecer lo contrario partiendo de estas premisas, Compagnon se muestra prudente con respecto a los alcances de la interpretación: «La intención del autor no implica una conciencia de todos los detalles de la escritura» (ibíd. 106). Con todo, su argumentación va dirigida a desmontar las tesis antiintencionalistas, en las que ve dos grandes debilidades o contradicciones, a saber: **1)** el antiintencionalismo «se basa en una idea simplista de la intención», que no tiene en cuenta que esta –la intención– «no se limita a lo que el autor se propuso escribir –por ejemplo, a una declaración de intenciones–, como tampoco a las motivaciones que pudieron incitarle a escribir, como el deseo de adquirir gloria, o las ganas de ganar dinero, y ni siquiera a la coherencia textual de una obra. La intención, en una sucesión de palabras escritas por un autor, es aquello que éste quería decir con las palabras utilizadas» (ibíd. 107); la intención no supondrá entonces, dirá enseguida, «volver al hombre y a la obra, puesto que la intención no es el propósito, sino el sentido buscado» (ibíd. 108); **2)** el criterio que sirve para legitimar la pertinencia y la calidad de una interpretación, incluso desde el antiintencionalismo más acerbo, sigue siendo cuantitativo: no se pone en duda –y no parece necesario hacerlo– que una buena interpretación es aquella hipótesis de lectura capaz «de dar cuenta del mayor número posible de elementos de un texto» (ibíd. 110). La pregunta que, implícitamente, plantea Compagnon cuestiona el presupuesto teórico que se oculta detrás del criterio cuantitativo, un criterio que, como el de la coherencia interna, apunta hacia una persistente noción de intencionalidad (es imposible comparar dos interpretaciones si no se tiene en cuenta, siquiera de manera intuitiva, una mínima noción de intencionalidad).

Para Compagnon, en suma: «Toda interpretación es una aserción sobre una intención, y si la intención del autor es negada, otra intención toma su lugar» (ibíd. 111). De aquí que entienda que la *intentio operis* que definió Umberto Eco (v. 1990: 155-159) no sea sino el producto de una inercia interpretativa que se siente incómoda ante la existencia de cualquier intención previa al texto pero que, en el fondo, necesita –por cuestiones prácticas– «reintroducir subrepticamente la intención del autor como límite de la interpretación, bajo un término menos sospechoso o provocador» (Compagnon,

1998: 97). Necesita de una intención, la que sea, *la de la obra*, para parar con la hemorragia de las interpretaciones que la desaparición de todo límite interpretativo –es decir, de todo límite intencional– acarrearía. Con lo cual, dirá también Compagnon, la terminología de Eco solo oscurece el problema, pues no hay intención que no se encuentre vinculada, en profundidad y necesariamente, a la conciencia (í.d.).

Emilio Lledó ha aportado también otro argumento interesante para no prescindir de la intencionalidad al entender que esta es precisamente la condición de posibilidad de la interpretación: «el hecho de que el pensamiento no brote nunca *inmotivado* de la mente [es lo que] nos lleva siempre a trascender el texto en el que ese pensamiento se expresa, para ejercer la apasionante y comprometida tarea de la interpretación» (1998: 73).

La polémica en torno a la intencionalidad se recrudece en el momento en que hablamos de la ética de la interpretación. ¿Qué formas de interpretar son éticamente más legítimas? Esa parece ser la pregunta que polariza el debate.

De un lado, los partidarios de la intención del autor, con E. D. Hirsch, Jr., a la cabeza, entienden que el imperativo ético que rige el habla –intentar comprender lo que el otro nos dice– debería ser «aplicable al habla escrita [y], en particular, a textos literarios» (1972: 157). También para Hirsch: «Tratar las palabras de un autor meramente como el grano del molino de uno mismo es éticamente análogo a utilizar a otro hombre, únicamente, para nuestros propios fines» (í.d.).

Del otro, la deconstrucción radical: no hay afueras del texto, no hay supremacía, no hay intención rectora ni tampoco unos límites para el texto. Si bien es esta una postura ideal, no ejercida sino como horizonte y cuyo extremismo fue incluso rebajado por uno de sus más brillantes defensores. En una entrevista de 1986, Jacques Derrida proponía una salida al atolladero solipsista al que parecía destinado la deconstrucción: «hay un momento en que esta lectura no puede ser radical, esto es, limitarse a una estructura textual. No se puede permanecer dentro, en el texto. [...] esto no quiere decir que haya que practicar ingenuamente la sociología o la psicología o la política del texto, o la biografía del autor. Entre el dentro y el fuera del texto hay que intentar encontrar otra

distribución del espacio» (Derrida, 1991: 42). A esta búsqueda, y ya en 1978, Barbara Herrnstein Smith había dedicado un formidable ensayo –titulado *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje*– donde proponía una concepción pragmática que tuviera en cuenta que «todos los usos del lenguaje están regidos éticamente no por las intenciones del autor, sino por las convenciones de la comunidad lingüística» (Herrnstein Smith, 1978: 148)⁶⁰. Lo que, en síntesis, –y contra las consideraciones de Hirsch en el pasaje antes citado– implica entender que «los supuestos que rigen el habla común *no se pueden extender* [a la literatura] porque la suspensión de esos supuestos es precisamente lo que la define» (íd. 149).

También Compagnon, desde su defensa del intencionalismo interpretativo, se muestra en sus conclusiones más favorable hacia una posible y más rica vía intermedia. Esto le lleva a hacer hincapié en la advertencia que desde muy temprano se instaló –y para bien– en el seno de la teoría literaria gracias a las tesis antiintencionalistas: el hecho de habernos puesto «legítimamente en guardia contra los excesos de la contextualización histórica y biográfica» (1998: 111), pues de lo que se trata, en definitiva, es de «salir de esa falsa alternativa: el texto o el autor» ya que «ningún método exclusivo es suficiente» (ibíd. 112).

1.3.6 El problema de las entrevistas

Las entrevistas de Roberto Bolaño están recorridas por una constante voluntad de construir y ejercitar la puesta en escena de una determinada posición literaria y de un autorretrato público que, como tal, es apenas distinguible de su mito personal. Al mismo tiempo, aunque es muy probable que involuntariamente, se han convertido en las lógicas, pero pronto agotadas, guías de lectura del conjunto de su obra. Las entrevistas sirven

⁶⁰ Así también, José Ángel Landa en su revisión sobre la intención autorial en la teoría literaria estadounidense: «The poem does not belong to the critic, but neither does it belong to the author. It rests on the publicly specifiable conventions of meaning» (1989).

habitualmente como un medio para evitar la proliferación *incontrolada* de sentido, lo cual equivale, paradójicamente, a reservar para ellas un lugar tutelar con respecto al *resto* de la obra. Un acercamiento de este tipo trasforma las entrevistas en el límite hermenéutico que obliga a la obra a una tautológica o endogámica circularidad de sentidos. Esta limitación, que Foucault entendía como prudencia y que como tal defendía, se ha visto generosamente apoyada por esa necesidad naturalizada «que el lector y el texto tienen del autor y de su figura textual» (Alberca, 2007: 27). Esa *persona* –o ese personaje– que es «la primera y necesaria contextualización que la hermenéutica del texto exige» (ibíd. 27-28). Las entrevistas, como vehículos explícitos de la intención autorial, construyen instancias interpretativas destinadas a limitar «la proliferación cancerígena, peligrosa, de las significaciones [...]. El autor es el principio de economía en la proliferación del sentido [...] la figura ideológica mediante la que se conjura la proliferación de sentido» (Foucault, 1969: 350-351).

Por lo tanto, las entrevistas desplazan los centros de gravedad convencionales de la obra. Si, al poner entre paréntesis las referencias biográficas y las lecturas psicológicas, se cuestionaba el carácter absoluto y fundador del autor, las entrevistas devuelven al sujeto al centro de la discusión, lo convierten de nuevo en el núcleo interpretativo. Es, de hecho, ese carácter absoluto el que vuelve con las entrevistas que, leídas a modo de declaraciones o confesiones, disminuyen la distancia entre el autor real y el mito. El autor deja de ser una de las funciones del discurso para cobrar de nuevo su papel originario al construir e instaurar un tipo de identidad y, lo que es más importante, una autoridad interpretativa.

Una forma relativamente novedosa de volver sobre las entrevistas sería comenzar por considerarlas no tanto como un género subsidiario con respecto a los poemas, cuentos y novelas (con los cuales parecen establecer una relación de aclaración o nota al pie), sino como uno más de los géneros practicados por Bolaño. Un género que, a su vez, está constituido y atravesado por otros como el diálogo, el relato en prosa (la narración biográfica y anecdótica) y el ensayo crítico a la hora de explicar sus propias obras y las

de otros, así como su posición frente a ellas. Este carácter poligenérico se ve además acentuado por el pulso propio de su oralidad y, sobre todo, de su escritura, no en vano fueron siempre contestadas por escrito –con la sola y obvia excepción de las que estaban destinadas a televisarse–. Este último hecho es sumamente interesante, pues una entrevista contestada por escrito se escenifica para una mirada distinta. Es necesario plantearse para quién *escribe* Bolaño sus entrevistas, pues la imagen que de sí mismo proporciona y el mito que representa estarán pensadas no solo para el interlocutor o periodista ocasional, sino también –y sobre todo– en continuidad con el resto de su obra. Tampoco conviene olvidar que tanto la autofabulación como el contenido autorreferencial son especialmente propiciados por la dinámica de las entrevistas que, para un imprescindible primer contacto, favorecen aquellas preguntas que contextualizan al autor en términos biográficos⁶¹.

También Juan Villoro –en su presentación a la antología de entrevistas y fragmentos de Roberto Bolaño publicada por la Universidad Diego Portales– reconoce que estas, las entrevistas, por la razón de haber sido escritas, «pusieron en juego su imaginación y las líneas de fuerza de su prosa» (2006: 11). Sin embargo, lejos de considerarlas como uno más de los géneros practicados por el escritor chileno, es partidario de entenderlas «como claves que rodean al campo de batalla, minas que no han sido desactivadas, pero [que] estallan al margen de la estrategia principal» (ibíd. 10). Esta idea pone en escena a un autor que entiende sus obras de manera jerárquica en función del género al que pertenecen (¿y tal vez al número de páginas?). Pero puede que esto sea solo un prejuicio común y erróneo por nuestra parte, pues no hay nada que nos indique que Bolaño no se instalase

⁶¹ Es especialmente pertinente el modo en que el escritor uruguayo Mario Levrero describía –con motivo también de una entrevista– la diferencia entre el mito puesto en escena y el escritor: «Cuando *yo* respondo preguntas u opino por mi cuenta, sea de viva voz o por escrito, puedo asumir el rol de escritor, es decir, ponerme el disfraz o la máscara que me parece más adecuada a esa función [...] El escritor se crea en el acto de escribir; concluido éste, se disuelve. El *yo* queda miserablemente solo frente al crítico y al público; de ahí la necesidad del disfraz o rol –que no debe confundirse con el escritor: a ése sólo se le puede encontrar en los textos literarios» (citado en Echevarría, 2007: 12). Por el contexto, podemos deducir que Levrero se refiere exclusivamente a las entrevistas grabadas, aunque de la misma manera podría preguntársele qué es lo que hace que éstas no deban ser consideradas como *textos literarios*.

completamente en cada uno de sus textos. De ahí que una forma, si no muy novedosa, sí más estimulante de volver sobre las entrevistas, sería comenzar por considerarlas no tanto un género subsidiario de los poemas, cuentos y novelas (con respecto a los cuales tradicionalmente les adjudicamos una relación de nota al pie) como uno más de los géneros practicados por Bolaño. Resulta, además, paradójico que tradicionalmente las entrevistas sirvan como un medio para evitar la proliferación incontrolada de sentido, pues se entiende que en ellas la intención del escritor aparece sin artificio, lo cual equivale a otorgarles un lugar tutelar con respecto al resto de la obra, desplazándolas de esta manera al centro de las estrategias interpretativas.

Con todo, y a pesar del lugar secundario que les otorga Villoro, resulta muy difícil sustraerse a la fascinación y al magnetismo que ejercen, por evasivas, polémicas y efectistas⁶². No es entonces baladí el hecho de que Roberto Bolaño comenzara su vida editorial, hacia finales de la década de 1970, con una serie de entrevistas que él mismo realizó: a los estridentistas, a Poli Delano, a Raúl Núñez y Marcelo Covián –inédita– y a Carlos Edmundo de Ory –esta última en colaboración con Bruno Montané–; así como a participar en diálogos o entrevistas mutuas (con Jorge Boccanera, por ejemplo, y más tarde con Rodrigo Fresán y con Ricardo Piglia) que se ajustan en un –solo aparentemente espontáneo– juego de espejos.

⁶² Un excelente poema de José Daniel Espejo, titulado «Bolañiana», comienza con unos versos donde el escapismo de las respuestas de Bolaño es descrito con conmovedora exactitud: «Con tono de sarcasmo me preguntan / si intento transformar el mundo con poemas. / Casi nunca respondo o lo hago con metáforas / de feroces Quimeras que es hermoso confrontar / pero que siempre te tragan». (Poema inédito.)

1.4. La parte de la obra

1.4.1 Consideraciones teóricas en torno a los límites de una obra

Según Foucault, podrían analizarse diversas nociones que, aunque destinadas en un principio a debilitar –e incluso a sustituir– el privilegio del que goza la figura del autor, han terminado bloqueando su desaparición (1969: 334). Una de estas nociones es la de *obra*, y la dificultad para responder qué es y a qué nos referimos con este término señala su complejidad.

Por un lado, Foucault apunta hacia el grado de filiación y dependencia de la noción de obra respecto a la de autor: una obra es algo que ha producido alguien que es un autor. Pues, por el contrario, lo que ha dicho o escrito alguien que no es o no ha sido o todavía no ha llegado a ser un autor no será considerado como obra. Cuando Bolaño no era *aún* un autor, ¿qué eran sus primeros poemas o las obras de teatro que destruiría después?, ¿qué eran *Gente que se aleja* y *La senda de los elefantes* antes de publicarse en Anagrama como *Amberes* y *Monsieur Pain*, respectivamente? Es indiscutible que, en este sentido, la noción de obra depende de una determinada noción de autor que, a su vez, está en función de un reconocimiento público que, finalmente, entraña una cierta noción de éxito (ya sea éxito de ventas, de crítica o de apreciación por parte de un editor o de un grupo de lectores).

Si, por otro lado, nos encontramos ante la producción de alguien a quien ya se considera autor, los problemas continúan: «¿acaso todo lo que ha escrito o dicho, todo lo que ha dejado detrás suyo forma parte de su obra?» (id.). Lo que Foucault se pregunta en torno a Nietzsche puede extrapolarse a Roberto Bolaño: cuando se emprende la publicación de sus obras, ¿dónde hay que detenerse? Desde una óptica filológica habría que publicarlo todo, pero, ¿qué implica ese *todo*? ¿Todo lo que Bolaño publicó en vida?, ¿las obras que tenía preparadas para publicar pero que, sin embargo, no tuvo tiempo de ver impresas?, ¿los borradores de sus obras ya publicadas?, ¿los borradores de sus obras futuras?, ¿los borradores de los proyectos abandonados?, ¿los cuadernos manuscritos?,

¿los cuadernos de caligrafía de la infancia? Y si, por ejemplo, en el interior de cualquiera de esos cuadernos o pruebas de imprenta encontrásemos una nota con una dirección, un número de teléfono, una lista de la compra o un garabato de los que se hacen para saber si se ha secado la tinta del bolígrafo, ¿lo consideraríamos obra o no?, ¿y por qué? (véase *Ibíd.* 334-335). «Entre los millones de huellas dejadas por alguien tras su muerte, ¿cómo puede definirse una obra? [...] resulta insuficiente afirmar: olvidémonos del escritor, olvidémonos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra» (*ibíd.* 335).

En la réplica a la conferencia de Foucault, Lucien Goldmann propone una definición de la obra como un todo coherentemente estructurado. «A partir de ahí», dirá, «puede ocurrir que se esté obligado a eliminar, para delimitar esta estructura, algunos textos publicados o a integrar, por el contrario, ciertos textos inéditos» (citado en Foucault, 1969: 354). De acuerdo con esta idea, no sólo la lista de la compra debería quedar excluida fácilmente, sino también todos aquellos textos cuya inclusión supondría un desvío respecto a la que se considere la línea maestra o canon establecido.

La apuesta de Goldmann, al presuponer una estructura y una coherencia inmanentes, se acerca desde otro flanco a aquellas lecturas que tienen como premisa la intención del autor. Lejos de resolver el problema sobre el cierre de la obra, plantea otros nuevos, pues ¿a partir de qué textos va a configurarse o se ha configurado dicha coherencia?, ¿no supone toda nueva inclusión o redistribución una relectura y un desplazamiento respecto a las interpretaciones anteriores? Recuperar los primeros poemas publicados por Bolaño, ¿no modifica acaso la perspectiva total de su obra?, ¿o deberíamos, quizá, desestimarlos como parece que hizo su propio autor?⁶³ ¿Cuándo ha de darse por definitivamente delimitada dicha estructura? O, de otro modo, ¿qué niveles de

⁶³ En una entrevista de 1998, interrogado por Fernando Villagrán acerca de la sensación que le causaba la poesía que había escrito durante su etapa mexicana, Bolaño respondía en estos términos: «Tengo una sensación de vergüenza, de vergüenza casi, casi ajena, porque yo he cambiado como poeta, como escritor, pero en ese grupo había un gran poeta, que era Mario Santiago, y había un agitador, que era yo. Mario era mucho más agitador que yo, pero yo no era tan buen poeta como él. Yo escribía poemas que no resisten el paso del tiempo. Mi viaje a Europa me hace cambiar la perspectiva de mi propia poesía» (E: 1998b).

incoherencia, de titubeo o de prueba son admisibles? Y, también, ¿qué nos inclina a pensar que su obra genera trayectoria? Esta última pregunta debe desdoblarse, es decir, hay que cuestionar si en Roberto Bolaño es posible hablar de una evolución temática y formal o si, por el contrario, sus textos son irradiaciones de ese núcleo común e intencional al que él mismo hizo referencia en una entrevista fechada en abril de 2003: «La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no se sepa la contraseña» (BM: 92). Igualmente, hay que preguntarse si es solo una la trayectoria o si, por el contrario, estamos ante una pluralidad de recorridos potenciales.

Si no en la teoría, sí al menos en la práctica resulta imposible emprender una tarea interpretativa sin presuponer una mínima coherencia –de proceso, de ruta– entre los textos tratados. De hecho, buena parte de lo que conforma el núcleo del presente trabajo consiste no tanto en la reconstrucción de la trayectoria y de la relación –cada vez más distante– que Bolaño mantiene con respecto a su experiencia generacional, el *proyecto* infrarrealista y las últimas vanguardias latinoamericanas.

Aunque el canon de textos bolañeanos parece ya enteramente conformado –no tanto por la crítica como por el gusto lector y por el mercado editorial– la *amenaza* de inéditos que recorre cualquier exhibición de su legado promete la existencia de ángulos impredecibles que, a modo de notas al pie, brinden alguna pista novedosa sobre la génesis de su obra, la concepción de su escritura o sus intenciones estéticas. También es muy probable que el reparto de la atención prestada varíe de unos títulos a otros, incluso –como es lógico– independientemente de lo que los manuscritos puedan aportar. Conviene, en todo caso, ampliar y matizar el esquema de obras ofrecido por los comisarios y herederos para el dossier que acompaña al *Archivo Bolaño (1977-2003)*. La cronología propuesta abarca solo el *período catalán* que, aunque cuantitativamente es el más significativo, diluye –cuando no eclipsa– los comienzos mexicanos, lo que implica que se den algunas contradicciones obvias. La consigna que ha servido de reclamo para la exposición es una exhortación a la aventura: *Déjenlo todo, nuevamente. Láncense a los*

caminos. Se trata de la propuesta bretoniana con que Bolaño abre y cierra, en México y en el año de 1976, el primer manifiesto infrarrealista. Por otro lado, es una invitación que, leída desde el período más prolífico de su escritura, no puede ser tomada nada más que irónica o metafóricamente. Irónica, si entendemos la renuncia al nomadismo de la que Bolaño se sirvió para generar su obra; metafórica, si tomamos esos caminos por los caminos del internamiento en el oficio de escritor.

De los poemas publicados entre 1974 y 1981, no hay apenas vestigios en la muestra del archivo, ni siquiera de los publicados en el período que va desde su llegada a Barcelona (el 12 de enero de 1977) a 1981. Sin embargo, un vistazo a la bibliografía de Bolaño y al índice de los textos recuperados en el apéndice del presente trabajo deja claro la relevancia no exclusivamente formativa del período citado. En cuanto a los libros inéditos que incorporan poemas posteriores a 1977 y que no aparecen consignados⁶⁴, se encontrarían: *Pequeño eclipse*, que incluye poemas escritos entre diciembre de 1974 en México D.F. y junio de 1979 en Barcelona, y *Montón de estrellas fracasadas* (México D.F., diciembre de 1975 – Barcelona, octubre de 1977).

1.4.3 La falacia de la comunicación o la falacia de tesis

Viñas Piquer ha resumido la falacia de la comunicación como «la tendencia a ver en el poema un ideario o una doctrina que el análisis saca a la superficie» (2002: 404), una tendencia que privilegia el contenido ideológico de la obra –el mensaje– a costa de desatender la forma. Este tipo de lectura corre el riesgo de convertir en obra de tesis (en el mismo sentido en que se habla de novela de tesis) cualquier texto, con independencia de cualquier premisa intencional que pudiera rastrearse en el texto (o fuera de él). A pesar de las advertencias de los New Critics, esta inercia lectora –cabe calificarla de inercia por su superabundancia– sigue instalada poderosamente en la pedagogía de la literatura en

⁶⁴ La tabla cronológica puede consultarse en el dossier de la exposición: *Archivo Bolaño*, (VV.AA., 2013: 28-29).

las enseñanzas medias: no hay examen de texto –selectividad incluida– que no contenga una pregunta del tipo: ¿cuál es el tema?, o, ¿cuál es el mensaje? Y, en parte, es muy lógico, pues necesitamos de esas abstracciones tranquilizadoras que roturan grandes porciones de la realidad y las vuelven, de esta manera, algo más asimilables para nuestro entendimiento.

Jean Cohen recordaba, en su retrospectiva de los New Critics, los versos de Archibald Mac Leish que estos habían convertido en consigna: «Un poema no debería significar, / sino ser» (Cohen, 1972: 284). De fondo, los New Critics albergaban la esperanza de terminar con la distinción, para ellos falaz, entre fondo y forma (ibíd. 285). Esperanza que Susan Sontag convirtió en el eje del decálogo «Contra la interpretación» (1964: 25-39), donde culminaba con la siguiente petición de principios: «En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del texto» (ibíd. 39). Nueve años después, Roland Barthes secundaba la invitación de Sontag en su obra *El placer del texto* (1974). Una perspectiva de este tipo –dispuesta a perderse en las invitaciones del texto, en las sugerencias, en las zonas más recónditas del imaginario– encontrará en Bolaño un extraordinario filón para el análisis de, entre otras cosas: los frecuentes y velocísimos resúmenes a que tiende su escritura (una lección que había aprendido en Borges, *ese gran resumidor*); las oraciones disyuntivas (donde un hablante corrige sus recuerdos en la oración siguiente o en el siguiente titubeo, como sucede constantemente en las confesiones de los protagonistas de *Amuleto* y *Nocturno de Chile*); los pares antitéticos – «Me sentí perdido y feliz en medio de aquella escalera» (ECF: 129)–; y las no menos abundantes escenas oníricas y/o visionarias: «La muerte es un automóvil con dos o tres amigos lejanos» (FUD: 9). En estos rasgos es donde, línea a línea, reside uno de los placeres de la lectura de su obra: el placer de estar ante una voz que sentimos muy cercana, muy legible y muy enérgica (incluso ante el relato de la fragilidad o de las crueldades).

1.4.4 La falacia de la encarnación y la falacia mimética

Ambas falacias son, en el fondo, la misma, solo cambia su extensión: la falacia de la encarnación (o representacional) se limita a cada una de las palabras y la falacia mimética a un texto completo. Es curioso que Terry Eagleton, que es quien les ha dado nombre (2007: 74-80 y 204), no haya tenido en cuenta la relación extensiva que existe entre ambas. Su advertencia no es por ello menos válida y, en esta especie de camino de la oca de las falacias⁶⁵, no quería dejar –para completar así el tablero– de señalarlas siquiera en último lugar.

La falacia de la encarnación designa «la falsa creencia de que las palabras en poesía de alguna manera “contienen”, o participan orgánicamente, de aquello a lo que se refieren» (ibíd. 204). Detrás de esta idea es posible rastrear la herencia del mito platónico de la reminiscencias (que Saussure desmontaría dos mil trescientos años después), según el cual habría palabras que se adecúan mejor a las cosas que designan porque en aquellas habita algo de estas (el signo entendido no como convención sino como conjuro).

La falacia mimética, por su parte, sería la «creencia de que, por ejemplo, un poema que trate del aburrimiento debe ser aburrido» (íd.). Una premisa que, sin embargo, suele ser habitual en el uso común del lenguaje (no digamos ya de la publicidad): los mensajes felices pretenden una forma feliz. Lo mismo vale para los mensajes tristes. Algo similar era lo que Borges le afeaba al epitafio que Quevedo le dedicó al Duque de Osuna, pues –este era su argumento– el patetismo con el que el universo parecía llorar el duelo de la pérdida –el hecho de que los ríos, los montes y las naciones lloraran en un poema funeral– no colaboraba precisamente con la emoción poética que pretendía transmitir (v. Borges, 1976: 99-103).

Ambas falacias han generado, a pesar de todo –y de Terry Eagleton– un tic en la crítica literaria que consiste en buscar el modo en que tanto las palabras como la estructura

⁶⁵ Véanse los epígrafes: 1.2.2, 1.3.4, 1.3.5 y 1.4.3.

de un texto participan de lo contado en él (Eagleton, 2007: 74-80). En los casos más extremos este es tenido incluso como un criterio de coherencia estética y calidad.

1.4.5 La biblioteca Bolaño o la ansiedad de la procedencia: fuentes, influencias e intertextualidad

«Si a mí me ofrecen una gran biblioteca o un boleto de InterRail para llegar a Vladivostok, yo me quedo con la gran biblioteca, sin la menor duda. Con la biblioteca, además, mi viaje va a ser mucho más largo».

Roberto Bolaño (fragmento de una entrevista).

«Por más lejos que nos remontemos en la génesis de un texto sólo encontraremos otro texto, otros productos del lenguaje».

Tzvetan Todorov, *¿Qué es el estructuralismo?*

Uno de los interminables empeños de la filología –y, por extensión, de la crítica literaria– consiste en llevar a cabo el inventario de las fuentes que se encuentran en el origen de una determinada obra. Así, en su celo por desentrañar la procedencia de las creaciones literarias, la filología ha construido una historia de los textos basada en el entramado de expolios y deudas entre unos autores y otros.

Reconstruir la biblioteca de un autor, esto es, su particular atlas de lecturas, es una de las ambiciosas y, en ocasiones, desproporcionadas y, también en ocasiones, gratuitas labores que figuran en el programa de cualquier interpretación filológica. Quien confía en el poder revelador de las fuentes sabe –no sin desazón– que su tarea no termina nunca, pues todo texto remite irremediabilmente a otro anterior. No hay obra que no sea una caja de resonancias de otras obras y de otras escrituras⁶⁶. Cada huella, cada guiño descubierto se presenta como una ampliación del campo de batalla, un nuevo sesgo desde el que

⁶⁶ Entiendo la escritura en un sentido lo más amplio posible, pues entiendo, con Manuel Asensi Pérez que: «La relación entre el texto literario y el mundo no es la de un interior y un exterior, sino la de un proceso de textualización [y de inscripción], de transferencias e interferencias, que siempre tiene lugar en [un] medio textual» (Asensi Pérez, 2003, II: 404).

acercarse y mirar. Llamo *ansiedad de la procedencia* a esa desazón, a la filológica zozobra de quien, para hablar de un texto necesita, de manera imperiosa, saber de dónde viene y a qué otras obras remite.

A esa inquietud se añade el hecho de que Bolaño, como casi cualquier escritor contemporáneo, es un lector siempre intencionado: no deja de leerse a sí mismo en todos los otros libros. A la manera de un rey Midas, Bolaño convierte todo lo que toca en pistas hacia su escritura. Homenajes a otros autores, citas explícitas y citas encubiertas, el deseo de ser leído en una constelación de obras determinadas, en fin, todo aquello que pone a dialogar una escritura con otras escrituras y de cuya reconstrucción se han encargado tradicionalmente los estudios de influencias, de fuentes y, más cerca de nuestro presente y con un escrúpulo mayor, los análisis centrados en la intertextualidad.

El concepto de intertextualidad llegó para quedarse. Su uso ha sustituido, al menos en parte, las ideas, más imprecisas, de fuente e influencia (Camarero, 2008: 49-50). La intertextualidad se ampara en la cita textual –en la literariedad de los ecos o guiños– y se sirve de ella como un fiscal se sirve de las pruebas periciales: muestra las coincidencias, las luce y argumenta a partir de ellas⁶⁷. Los estudios intertextuales concretan el escenario a partir del cual es posible indagar el funcionamiento de la imaginación y la creatividad de autores y autoras. Reconstruyen el tablero que hace posible el juego de la interpretación.

Los presupuestos de la intertextualidad son de naturaleza cuantitativa y tienen a la cita como unidad básica. Los problemas –o sus debilidades– comienzan, sin embargo, en el momento en que, como supo verlo Claudio Guillén, se pretende convertir la intertextualidad en una metodología. En parte por su carácter «autoritario y monolítico» (Guillén, 2005: 290) y, en parte, porque aquella ha sido planteada más como una teoría general del texto que como «un método para la investigación de las relaciones existentes entre los distintos poemas, ensayos o novelas» (id.). La queja y, en este sentido, la cautela

⁶⁷ «La intertextualidad se convierte en una oportunidad para el lucimiento del lector muy leído» (Guillén, 2005: 293).

de Guillén apunta hacia el modo en que los resortes de la intertextualidad se apoyan en lo explícito de las alusiones entre dos o más textos y en la primacía del hecho lingüístico – de las «microformas verbales»– sobre la pragmática de los discursos. De nuevo para Guillén, el problema reside en la estrechez técnica con que se maneja la intertextualidad y que propicia que, a la hora de acercarse a las obras, no se contemple un hecho fundamental: el carácter tan diverso que pueden tener las alusiones, pues «lo aludido muchas veces no es una frase o un giro, una fórmula o un tópico, sino una estructura verbal, una forma poética y narrativa, o un paradigma genérico» (í.d.)⁶⁸.

Los posibles trazados intertextuales en Bolaño son muy numerosos y extraordinariamente sensibles a la parcelación. Con todo, es preciso reconocer que tesis doctorales con un planteamiento intertextual tan académico como la de Fernández Díaz (2014)⁶⁹, aportan interesantes inventarios (funcionan como índices onomásticos expandidos) para las interpretaciones venideras, y que serán especialmente útiles en aquellas investigaciones que –por ejemplo, desde una perspectiva sociológica de la literatura– pretendan indagar la circulación y la recepción de determinados textos. Por supuesto, también nos ponen de camino hacia la compleja y ardua tarea de reconstrucción de la biblioteca total del autor.

⁶⁸ Aspecto, este último, que también había preocupado a Gerard Genette (1962) y al que estudios más recientes han buscado dar solución con categorizaciones y tipologías más precisas de los fenómenos intertextuales (v. Martínez Fernández, 2001: 81)

⁶⁹ Cuyo título es: *La otra América. Influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño*.

1.5. Escenario bio-bibliográfico

«Escenario bio-bibliográfico... sí, no es un mal título y sospecho que es pertinente en la medida en que un escenario no es tanto un género literario o académico como el lugar de una aparición».

María Consuelo Villacorta, (extracto de una conversación).

1953. El 28 de abril, nace, en Santiago de Chile, Roberto Antonio Edwin Bolaño Ávalos. El mismo año en que murieron Stalin y Dylan Thomas⁷⁰. La longitud del nombre y su sonoridad endecasilábica fueron decisión de la madre, María Victoria, que entonces ejercía como profesora de matemáticas y estadística en el Instituto Comercial de la ciudad de Los Ángeles (provincia de Bío Bío). El padre, León, descendiente de una familia catalana que llegó en barco a Talcahuano, trabajaba como transportista para una empresa de bebidas y refrescos, aunque en su juventud se había dedicado al boxeo profesional, categoría medio-pesado, llegando a obtener algunos títulos. Un año después, y fruto de este mismo matrimonio, nacería la única hermana del escritor, María Salomé.

En una carta a Carlos Edmundo de Ory, fechada en Blanes en noviembre de 1993, escribe:

«Nací en Santiago pero jamás viví allí. Pasé mi infancia y adolescencia en zonas más o menos silvestres, más o menos sumidas en horribles rituales de fertilidad y de hombría. Mucho antes de aprender a andar en bicicleta –mucho antes de *tener* una– aprendí a montar en mi propio caballo, un caballo chilote que me trajo un tío marinero de la isla de Chiloé. A los siete años podía galopar al pelo, sin silla ni riendas, cogido de las crines larguísimas de mi caballo que se llamaba Zafarrancho de Combate. El nombre se lo puso mi tío, impresionado, supongo, por los zafarranchos de combate (imaginarios) que realizaban cada dos o tres días –en el supuesto de una agresión de la armada argentina o peruana– en su jodido e histérico barco. [...] Cuando mis padres se separaron el Zafarrancho

⁷⁰ Véase «Autorretrato» (EP: 19-20).

se quedó conmigo, pero la casa de mi madre sólo tenía un patio grande, pero patio al fin y al cabo, y el Zafarrancho necesitaba espacios mucho mayores, así que se fue al sur, con mi padre. [...] A mi caballo lo volví a ver cada vez que viajaba al sur. Después nos fuimos todos a vivir al sur. Y eso era ya estar en el Gran Descampado. De hecho, la primera ciudad de mi vida fue México D.F.»⁷¹

1953-1972. La infancia de Bolaño transcurre entre Valparaíso, Quilpué, Viña del Mar, Cauquenes y Los Ángeles, desde donde en 1968 la familia al completo parte rumbo a la Ciudad de México en busca de unos horizontes laborales más seguros y prometedores, y de un tratamiento eficaz para el asma severo de la madre⁷². Su nueva residencia, siempre en régimen de alquiler, fue un edificio de tres alturas situado en la calle Samuel, número 27, en la colonia Guadalupe Tepeyac que «es hoy, y también lo era en los años setenta, una colonia de corte netamente popular, con sus taqueros y vendedores de tamales en las veredas» (Maristain, 2012: 33). No muy lejos de allí, el 2 de octubre de ese mismo año, con los ecos del *mayo francés* aún recientes al otro lado del Atlántico, el ejército mexicano reprimió de manera brutal las protestas de los estudiantes de la UNAM y el IPN en la Plaza de las Tres Culturas. Este episodio, conocido como la matanza de Tlatelolco, será después recreado en *Los detectives salvajes* (1998) y, por extenso, en *Amuleto* (1999).

Roberto Bolaño abandona pronto unos estudios oficiales que ya no retomará. Esta voluntaria apuesta autodidacta, unida a una estratégica predilección por la

⁷¹ Pueden compararse y sumarse estos recuerdos de infancia a los que, entreverados de apócrifos, escribe en torno a 1986 en la «Autobiografía» que ha sido posteriormente publicada en *Granta en español* (247-250*).

⁷² Según el testimonio de León Bolaño al periodista César Tejada: «Por recomendación de un médico mexicano comenzaron a tratarla aquí [en México D.F.]. Yo me quedaba con los dos hijos en Chile, la mandaba para acá unos meses y ella regresaba bien. Así me la pasaba yo: chingado. Pagando el viaje y el hotel y el médico. Pero al final no servía de nada porque al año de que regresaba comenzaba otra vez con la enfermedad de los bronquios. Un amigo, doctor, me dijo que si ella se reponía siempre en México, nos viniéramos a vivir aquí o de otro modo mis hijos se iban a quedar sin madre. Vendí todo lo que tenía allá y nos fuimos a vivir a la Ciudad de México. Entonces Roberto tenía quince años. Vivimos los cuatro juntos unos pocos años, hasta que la señora y yo nos separamos. Me quedé con Roberto y ella se fue a vivir con nuestra otra hija a España» (citado en Maristain, 2012: 31).

clandestinidad⁷³, cobrará tintes míticos en la idea que da origen a *La Universidad Desconocida*. Aunque tomada de un relato de Alfred Bester que leerá años más tarde, esta idea –que es también un símbolo y una consigna– puede rastrearse bajo otras formas en sus primeros poemas⁷⁴. *La Universidad de la Vida* y *la Facultad de la Ternura* son, leídos en perspectiva, los enunciados embrionarios que aparecen en el recientemente recuperado segundo manifiesto infrarrealista que, con fecha de otoño de 1977, lleva por título «Las fracturas de la realidad» (100-103*). Una *Universidad* que desde el Infrarrealismo se va esgrimir como forma de contrapoder ante la enseñanza institucional. Escritos en 1975, unos versos de Mario Santiago pertenecientes al poema «Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger» señalan por primera vez el mapa de ruta de su particular reforma educativa: «1 cuerpo se alfabetiza junto a otro cuerpo / & así se funda la Universidad de la Ternura» (279*).

Una universidad autodidacta, por tanto, y clandestina. Los faros de cuyo ocultamiento serán, como asegura el primer manifiesto infrarrealista: «Nuestros parientes más cercanos: los francotiradores, los llaneros solitarios que asolan los cafés de chinos de latinoamérica, los destazados en supermarkets, en sus tremendas disyuntivas individuo-

⁷³ A pesar de la *omnipresencia* que posee este concepto en la obra de Bolaño (la práctica totalidad de sus escritores nazis, los finales emboscados de Ulises Lima y Arturo Belano en *Los detectives salvajes*, la difuminación de Lupe y García Madero, la imagen en negativo de los asesinos de Sonora, la identidad mutante de Archiboldi, etc.), no encontramos una definición explícita del mismo. Sin embargo, sobre el origen de esta idea, con la que Bolaño especula a partir de unas declaraciones de André Breton (EP: 93 y 191-193).

⁷⁴ El relato de Alfred Bester es «The Men Who Murdered Mohammed», recogido en la antología *The Dark Side of the Earth* (1964), que Bolaño conocería seguramente a partir de la versión de José María Álvarez Flórez para ediciones Dronte (1976) donde aparece como «Los hombres que mataron a Mahoma» (Bester, 1964: 31-44). La clave interpretativa se encuentra en el siguiente fragmento: «Nadie sabe dónde está la Universidad Desconocida, ni lo que se enseña allí. Tiene un cuerpo docente de unos doscientos excéntricos, y unos dos mil estudiantes... que permanecen en el anonimato hasta que ganan el premio Nobel o se convierten en el Primer Hombre de Marte. Se puede localizar fácilmente a un graduado de la Universidad Desconocida preguntando a la gente dónde estudió. Si contestan de forma evasiva, diciendo, por ejemplo: “Estado” o “una universidad muy corriente de la que nunca habrá oído hablar”, puede estar seguro de que fueron a la Universidad Desconocida. Espero que pueda hablar algún día más ampliamente de esa universidad, que es un centro de aprendizaje sólo en el sentido pickwickiano» (33). Para una comprensión de los avatares de esta idea, sobre la que Bolaño vuelve en varias ocasiones, es imprescindible el artículo «Sobre *La Universidad Desconocida*» destinado, en origen, a acompañar la edición del libro, recuperado posteriormente para el dossier de la revista *Quimera* dedicado a la poesía de Bolaño (v. Echevarría & Montané, 2010: 39-42).

colectividad [...]. Pequeñas estrellas luminosas guiándonos eternamente un ojo desde un lugar del universo llamado **Los laberintos**» (52*, la negrita es del original).

El francotirador, el laberinto, la fronda –«La Fronda / La Resistencia / La Clandestinidad» (121*)– o los infrasoles son algunas de las metáforas de la invisibilidad y la emboscadura⁷⁵. Son también dos condiciones de la marginalidad.

Según Jaime Quezada (2007: 16) –que en aquellos momentos vivía con él en el domicilio familiar– Bolaño era reacio a las salidas callejeras, permaneciendo «en casa todo el día, sin asomar siquiera su cabeza a la puerta de la calle, a no ser para recibir una carta o seguir con la vista desde la ventana el paso de una muchacha que regresa a la casa vecina». Este apartamiento voluntario puede suponerse colmado de largas e ininterrumpidas lecturas⁷⁶ y de horas delante del televisor⁷⁷. Por todo ello no parece desatinado, como lo ha descrito Mónica Maristain (2012: 35-36), imaginar la adolescencia de Roberto Bolaño como la de «un niño consentido y un adolescente libre de reglas sociales pacatas», liberado también de las preocupaciones y los cambios típicos de una clase media «que en Latinoamérica suele decidir el destino político de sus países con un conservadurismo propio de los nuevos y afectados ricos del sistema».

⁷⁵ Puede rastrearse el concepto de «emboscado» como planteamiento político y vital aristocráticamente individualista en la obra de Ernst Jünger, *La emboscadura* (1983). Allí leemos: «En el hecho de irse al bosque, de emboscarse, esto es, en lo que en adelante llamaremos “emboscadura” contemplamos la libertad de la persona singular dentro de este mundo. Además de esto, es preciso describir la dificultad, más aún, el mérito que hay en ser en este mundo una persona singular. [...] La emboscadura no es ni un acto liberal ni un acto romántico, sino el espacio de juego de pequeñas minorías selectas» (Jünger, 1983: 44). Cabría preguntarse, con independencia de que Roberto Bolaño llegara o no a conocer este ensayo, si la posición *francotiradora* de Parra y la *emboscada* de Jünger son políticamente asimilables.

⁷⁶ Del libro de Jaime Quezada se puede extraer una lista representativa de esas lecturas: *La región más transparente*, de Carlos Fuentes; *La lluvia no mata las flores*, de René Avilés Fabila; *Inventando el sueño*, de José Agustín; *Obsesivos días circulares*, de Gustavo Sainz; *Los albañiles*, de Vicente Leñero; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; además de la poesía de sus admirados: Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teillier y Gonzalo Rojas, los cuentos de Arreola y la obra completa de Borges. No hay que olvidar tampoco otras lecturas, más coyunturales, como las de Trotsky y John Reed, pero que influirán poderosamente en sus textos más tempranos.

⁷⁷ En diálogo con Jaime Quezada (2007: 20) reconoce: «algo que te puede extrañar o sorprender: de México he aprendido más viendo televisión que visitando bibliotecas y museos. Me avergüenza decirte esto, pero qué diablos [...]. Me divierto mucho con estos programas en vivo de la televisión con sus dramas, sus porras, sus llantos. Son mis mejores lecciones de una mexicanidad, como llaman y hablan aquí los más intelectuales».

Gracias también a Quezada (2007: 16), once años mayor que Roberto, el hogar de los Bolaño Ávalos se convirtió pronto en «un permanente lugar de encuentro y reunión de jóvenes y no tan jóvenes poetas mexicanos, y poetas de otros países de la América Central y de la América del Sur que recaen permanentemente por Ciudad de México». Así es como Bolaño, favorecido por este ambiente de jovialidad literaria, comienza a participar en el Taller de Poesía de la UNAM, dirigido por los poetas mexicanos Juan Bañuelos⁷⁸ y Jaime Labastida⁷⁹ al que asisten, además, la poeta uruguaya Alcira Soust Scaffo⁸⁰ y la argentina Diana Bellesi⁸¹.

Durante estos años escribe sus primeras obras teatrales, no conservadas. Según Jaime Quezada, la primera o una de las primeras llevaba el título de *Él también comete locuras o una mirada hipotética*, que decidió cambiar por *El sombrero loco*⁸² a la hora de presentarla a un concurso convocado por Casa de las Américas.

1973. En agosto de este año, regresa a su país natal. Llega a Santiago de Chile la última semana de agosto después de un extenuante viaje en autobús –desde México D.F. a Panamá– y en barco –de Panamá a Santiago con escala en Valparaíso–. «A los veinte años volví a Chile sólo a hacer la Revolución, porque yo era troskista, y me encontré con los últimos meses del gobierno de Allende, que fueron espantosos» (E: 2001a). El golpe militar del 11 de septiembre lo sorprende visitando a familiares, entre Los Ángeles y Mulchén. Es arrestado en Concepción. Según Quezada (2007: 116): «el marcado canturreo mexicano de su hablar y el aspecto desfachatadamente extranjerizante y desafiante de su vestimenta» no podía pasar desapercibido a los incesantes y

⁷⁸ Julio César Álamo o «el poeta campesino» en *Los detectives salvajes*.

⁷⁹ Sucesor, tras Octavio Paz, en la dirección de la revista *Plural* para la que Bolaño colaborará esporádicamente como entrevistador y articulista (entre 1976 y 1977).

⁸⁰ Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes* y *Amuleto*. Para un análisis de las relaciones entre el personaje real y su recreación en los textos de Bolaño, véase Bajter (2009: 70-76).

⁸¹ Escribe Roberto Bolaño en el prólogo que preparó para la reedición mexicana de *Ave Soul* (1972), de Jorge Pimentel: «Fue la poeta Diana Bellesi quien me regaló *Kenacort* y *Valium 10*, el primer libro de Jorge Pimentel, hace ya muchos años, en 1971 o 1972, en México DF. A Diana le gustaba la poesía de Pimentel, a quien conocía personalmente, y a mí me gustaba Diana, los viajes de Diana, las conversaciones de Diana, las lecturas de Diana, y por supuesto también me gustó el libro de Pimentel». <http://pospost.blogspot.com/2007/01/roberto-bola-hablasobre-jorge-pimentel.html> [10/XII/2009]

⁸² Para los avatares de esta obra véase Quezada (2007: 42-43 y 48).

omnipresentes controles militares. Unos amigos de la adolescencia, que trabajaban como detectives pinochetistas y guardianes de celda, lo reconocen y consiguen sacarlo de la cárcel después de ocho días de encierro⁸³. En una entrevista con Eliseo Álvarez, Bolaño refiere el suceso y su posterior efecto *bola de nieve*:

«Estuve detenido ocho días, aunque hace poco, en Italia, me preguntaron: ¿qué le pasó a usted?, ¿nos puede contar algo de su medio año de prisión? Y eso se debe al malentendido de un libro en alemán donde me pusieron medio año de prisión. Al principio me ponían menos tiempo. Es el típico tango latinoamericano. En el primer libro que me editan en Alemania me ponen un mes de prisión; en el segundo, en vistas de que el primero no ha vendido tanto, me suben a tres meses; en el tercer libro, a cuatro meses y, como siga, todavía voy a estar preso» (BM, 2006: 14).

El discurso publicitario es extraordinariamente predecible, aunque no por ello menos eficaz, explotando la potencialidad hagiográfica de la anécdota.

Tras este incidente, decide regresar a México. Entra en el país el 4 de enero de 1974, según queda registrado en su pasaporte. En su viaje de vuelta pasa por El Salvador donde entabla contacto con algunos guerrilleros del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) entre los que podrían encontrarse aquellos que en 1975 asesinarán a su compañero, el poeta Roque Dalton, por diferencias ideológicas internas. Aunque así lo ha contado Domínguez Lasierra (2005: 278), se trata de un pasaje que pertenece a la leyenda. Es probable que Bolaño se estuviera refiriendo a que estuvo con gente que era afín, al menos ideológicamente, a esos movimientos⁸⁴.

1974. Comienza a colaborar en el suplemento literario de *El Nacional*, que dirigía el poeta Juan Rejano, y escribe numerosas piezas teatrales que, tiempo después, quemará en un ritual junto a su amigo y compatriota Bruno Montané⁸⁵. Fue precisamente Montané

⁸³ Este suceso es recreado en el cuento «Detectives» (LLT: 114-133).

⁸⁴ Este dato y la apreciación, así como la fecha exacta de su regreso a México, se los debo a Bruno Montané.

⁸⁵ Al respecto relata Bruno Montané (2005b: 232-233): «Un día Roberto me dijo que quemaría el montón de obras de teatro que había escrito, quizá unas setecientas páginas escritas en delgadísimo

quien, a través de Jaime Quezada, contactó con Juan Rejano. Ambos, Montané y Bolaño, prepararon dos antologías para el suplemento, en la primera de las cuales aparecen sus dos primeros poemas (v. 17*). Los poetas que colaboraron en ellas firmaban con seudónimos y apócrifos, propuestos *ad hoc* por el propio Bolaño, algunos vivían en Chile por aquel entonces y aparecer con sus verdaderos nombres podía haberles causado problemas.

1975-1976. Gracias al poeta y amigo íntimo Mario Santiago Papasquiaro⁸⁶ –José Alfredo Sendejas Pineda de nacimiento, recreado como Ulises Lima en *Los detectives salvajes*– en 1975 entra en contacto con los poetas del taller de Poesía de Difusión Cultural de la UNAM y con los poetas del movimiento peruano de vanguardia *Hora Zero* –fundado por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz en 1970– a quienes admira y con quienes no tarda en simpatizar.

Comienza a publicar sus poemas en *Revista de Bellas Artes*, *Punto de Partida* y *Casa de las Américas*. Presenta junto con Bruno Montané un libro titulado *Gorriones cogiendo altura* compuesto por dos poemarios: *Venas de sarga americana o visión pornográfica del capitalismo*, de Roberto Bolaño, y *Sobre los largos puentes del mundo*

papel de copia. Creo que en un primer momento le dije que no lo hiciera, pero él insistió en que no podía hacer otra cosa, que aquello era muy malo o más bien irrepresentable –aunque sin duda ahí estaba más que prefigurada su futura narrativa–. Me convenció y finalmente lo asistí en esa quema. Recuerdo que le ayudé a que las cenizas no se esparcieran por el patio donde improvisamos la pequeña fogata. Vimos cómo el aire caliente hacía remolinos con las cenizas, suspendiéndolas ante su maravillada y tranquila mirada. No sé, quizá nos repartimos el gran montón de hojas y cada uno fue echando al fuego una hoja, alternándonos en ese particular acto de desasimiento. Mientras las páginas se quemaban tuve la impresión de que Roberto sabía que la fuerza poética reunida en aquellas páginas –esa concentración alcanzada en largas noches de intensa escritura– se vería multiplicada por esa suerte de ritual de la pérdida. Fue como si dijera, ya está, ahora a escribir versos, a escribir poemas, todo lo que ahora puedo aprender está en la poesía. Tiempo después, durante una de nuestras largas conversaciones telefónicas –en las que era experto e indagador– me diría, no sin cierto tono entre irónico y cariñoso, que él estaba de lo más bien escribiendo obras de teatro hasta que llegué yo a tentarlo –como si chistosamente hubiera querido decir corromperlo– con la poesía. De hecho ésta era una «acusación» que muchas veces me hacía para provocarme amistosamente. Estoy seguro de que ya entonces Roberto sabía mejor que nadie que sólo en el oscuro fondo de aquello que nos atrevemos a nombrar con la palabra poesía nada un paciente, feliz, y otras veces desesperado ángel, esa larga visión que llamamos literatura».

⁸⁶ «Papasquiaro» en homenaje al novelista José Revueltas, nacido en Papasquiaro.

de Bruno Montané. No llegan a la imprenta, aunque obtienen una mención en el Premio Casa de las Américas. Ambos textos permanece aún inéditos.

Entre finales de 1975 y principios de 1976, nace, con Mario Santiago y Roberto Bolaño como figuras fundacionales, el Movimiento Infrarrealista que, en líneas generales y en su impulso originario, estará dirigido frontalmente contra la cultura oficial⁸⁷. Es Bolaño quien, inspirado por el cuento del escritor ruso de ciencia ficción Georgij Gurevic, «La Infra del Dragón»⁸⁸, da nombre al grupo. Sus encuentros toman como centro de operaciones el emblemático café La Habana en el centro de la Ciudad de México. Inmediatamente entran a formar parte del movimiento Bruno Montané⁸⁹, José Pegero, Guadalupe Ochoa, José Vicente Anaya y Mara Larrosa⁹⁰.

En enero de 1976, se publica la primera antología de poetas infrarrealistas, *Pájaros de calor. Ocho poetas infrarrealistas*, donde se recogen varios de sus poemas junto a otros de José Vicente Anaya, Mara Larrosa, Cuauhtémoc Méndez, Bruno Montané, Rubén Medina, José Peguero y Mario Santiago. En abril del mismo año, en la imprenta de Juan Pascoe, que consistía en una única prensa tipográfica, «un viejo instrumento de fierro forjado» (Pascoe, 2010: 42), se edita el primer libro de Bolaño que contiene un solo y largo poema: *Reinventar el amor*.

1977-1982. Con veintitrés años, decide abandonar México movido tanto por una necesidad de novedades como por el ambiente cada vez menos estimulante del D.F., todo ello sumado a un desengaño amoroso vivido con ardor, con vehemencia (Maristain, 2012: 53-54 y 266). Ya el año anterior su madre Victoria y su hermana María Salomé habían dejado México para trasladarse a Cataluña, de donde procedía la abuela paterna, Eugenia

⁸⁷ Para un desarrollo más amplio de la historia, los objetivos y alcances del Infrarrealismo véase 2.1, 2.2 y 2.3.

⁸⁸ Incluido en Bergier (1968: 425-444).

⁸⁹ Fue en su casa donde se leyó por vez primera el primer manifiesto infrarrealista, redactado en exclusiva por Bolaño.

⁹⁰ La mayoría de las personas que formaron parte del grupo tienen su trasunto ficticio en la novela *Los detectives salvajes*. Para un correlato pormenorizado, aunque según sus autores todavía provisional, entre los personajes reales y sus ficciones, véase José Vicente Anaya y Heriberto Yépez, «Guía para saber quién es quién en *Los detectives salvajes*», en: <http://www.elcoloquiodelosperrros.net/numeroinfra-/infguia.htm> [11/XII/2015].

Carner. En enero de 1977, tiene previsto viajar a Suecia para quedarse, pero se ve obligado a ir a Barcelona alertado por una repentina y grave enfermedad de su madre⁹¹. En un primer momento decide instalarse allí. Debido a la falta de los consabidos permisos y documentos oficiales, se ve obligado a ejercer una gran diversidad de oficios esporádicos –de mera supervivencia– sin poder optar a contratos regulares. Trabaja de lavaplatos, camarero, vendimiador (en Port-Vendres, al sur de Francia), basurero, descargador de barcos y vigilante nocturno durante dos temporadas en el camping Estrella de Mar, en Castelldefels. Bolaño recreará este empleo en múltiples ocasiones a lo largo de su obra, hasta convertirlo en una de sus señas de identidad. Un motivo que, desde su primera aparición en el texto autobiográfico «Acerca de mi sagrada familia» (fechado en Barcelona en 1979), trascenderá por medio de la ficción la mera anécdota y la situación vital que le dio origen y que pronto formará parte del mito personal. El trabajo como vigilante se encuentra, por ejemplo, en el origen ambiental y dramático de *La pista de hielo* (1993) y en los pasajes de *Los detectives salvajes* (1998) en que se refiere el paso de Arturo Belano por un camping, en este caso, gallego (véase la intervención del personaje Xosé Lendoiro (LDS: 427-448)).

En 1978, Bolaño y Montané entran en contacto con Carlos Edmundo de Ory, que escribirá para ellos la introducción a la antología *Algunos poetas en Barcelona* (en la que participan junto a un nutrido grupo de poetas españoles). La introducción lleva por título «No leer, peligro de vida». A ellos se refiere Ory (2004: 88) en la entrada de su diario correspondiente al 18 de octubre de ese mismo año: «jóvenes poetas marginales, amigos míos. Parias creativos. *Suçer la substantifique moelle*. Angustias, nostalgias, complejos

⁹¹ «Vine a España en el año 77. En realidad iba a Suecia, donde más o menos tenía arreglado un trabajo, pero mi madre vivía en España desde hacía dos años y estaba muy enferma cuando yo llegué. Entonces, me quedé a esperar que se pusiera bien, a ayudarla, en fin. Barcelona, en el año 77, era una verdadera belleza, una ciudad en movimiento con una atmósfera de júbilo y de que todo era posible. Se confundía la política con la fiesta, con una gran liberación sexual, un gran estallido sexual, un deseo de hacer cosas constantemente, que probablemente era artificial, no me hago muchas ilusiones al respecto, pero, artificial o verdadero, era tremendamente seductor. Para mí fue un descubrimiento, y me enamoré de la ciudad. En Barcelona aprendí cosas que yo creía que sabía pero en realidad no sabía» (Herralde, 2005: 86-87). Llega a Barcelona exactamente el 12 de enero de 1977 (debo este dato a Bruno Montané).

de Alicia, acaban configurando un orbe auténtico. ¿Cómo localizarlos en las urbes moribundas a fin de compartir con ellos lágrimas y risas?».

En septiembre de 1979, aparece en México la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, preparada por Roberto Bolaño donde, además de los propios, recoge poemas de Bruno Montané y Mario Santiago.

Entre 1980 y 1982, escribe *Amberes* (2002: 9): «Escribí este libro para mí mismo, y ni de eso estoy muy seguro. Durante mucho tiempo sólo fueron páginas sueltas que releía y tal vez corregía convencido de que no tenía tiempo». Y *Monsieur Pain* (publicado en 1994 como *La senda de los elefantes*).

«En aquellos años, si mal no recuerdo, vivía a la intemperie y sin permiso de residencia tal como otros viven en un castillo. Por supuesto, nunca llevé esta novela a ninguna editorial. Me hubieran cerrado la puerta en las narices y habría perdido una copia [...]. Mi enfermedad, entonces, era el orgullo, la rabia y la violencia. Estas cosas (rabia, violencia) agotan y yo me pasaba los días inútilmente cansado. Por las noches trabajaba. Durante el día escribía y leía. No dormía nunca. Me mantenía despierto tomando café y fumando. Conocí, naturalmente, gente interesante, alguna producto de mis propias alucinaciones. Creo que fue mi último año en Barcelona. El desprecio que sentía por la literatura oficial era enorme, aunque sólo un poco más grande que el que sentía por la literatura marginal. Pero creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino. Aún no tenía hijos. Aún leía más poesía que prosa. En aquellos años (o en aquellos meses), sentía predilección por algunos escritores de ciencia ficción y por algunos pornógrafos, en ocasiones autores antinómicos, como si la caverna y la luz eléctrica se excluyeran una a otra [...]. Luego llegó 1981 y, sin que yo me diera cuenta, todo cambió» (A: 9-11).

En 1981 se traslada de Barcelona a la casa que en Gerona tenían su hermana y su cuñado, que ese mismo año viajan a México con la intención de quedarse allí. Para Domínguez Lasierra (2005: 281), el cambio, del que Bolaño no dice nada más, se debe a que es en 1981 cuando conoce a Carolina López, con quien contraerá matrimonio en

1985. Tan plausible como esta interpretación resulta pensar que Bolaño esté apuntando con ello al grado de implicación y dedicación absolutas con que, a partir de ese momento, enfrentará la escritura: «creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Sí en los gestos inútiles, sí en el destino» (A: 10).

En el invierno de 1982, finaliza con Antoni García Porta la redacción de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, que, sin embargo, no se publicará hasta 1984 gracias a la obtención del Premio Ámbito Literario auspiciado por el editor Víctor Pozanco. Anteriormente (entre 1979 y 1980) Bolaño y Porta habían probado otros proyectos, incluidos un par de guiones cinematográficos con los que no obtuvieron ningún éxito (Porta, 2006: 13).

Junto a Bruno Montané, que desde junio de 1976 se encontraba en Barcelona, fundará la revista *Rimbaud, vuelve a casa*, en seguida convertida en firma editorial para sus siguientes proyectos conjuntos que verán la luz entre 1982 y 1983 en las revistas *Regreso a la Antártida* y *Berthe Trépat*, donde ambos publican, además de poemas propios y poéticas en colaboración, una buena cantidad de textos de sus compañeros infrarrealistas y horazerianos, así como semblanzas más o menos enigmáticas de todos ellos (v. 195*). Los tirajes de estas ediciones –*cuidadosamente* fotocopiadas siempre– son precarios, poco numerosos y costeados por ellos mismos.

1983. El punto de inflexión en su carrera editorial y también en su mito personal, que no en su –por entonces– precaria economía de subsistencia, tiene lugar a principios de 1983, cuando, tras haberse presentado al certamen de cuentos de Alfambra (Teruel), consigue el tercer accésit. Este será el primero de una larga lista de premios con que inaugura también una concepción del oficio literario en la que opta –sería más preciso decir que apuesta– por la escritura narrativa como medio de vida. Una apuesta que, en sentido estricto, ya había comenzado antes, en 1980, con *Gente que se aleja* (retitulado

como *Amberes* en 2002) y el inclasificable y hermético *Prosa del otoño en Gerona*⁹², escrito en 1981.

Buena prueba de la existencia de este hito es su manera de referirse al cambio y a la incertidumbre que supuso y que plasmó de forma explícita y autobiográfica en los prefacios de *Monsieur Pain* (1999) y *Amberes* (2002), y de forma más o menos autoficticia en muchos de los poemas recogidos en *La Universidad Desconocida* (2007). Entre sus cuentos, baste con citar «Sensini» que, tras ganar en 1997 el Premio Literario Ciudad de San Sebastián y publicarse por separado, pasó a formar parte de su primera antología de relatos *–Llamadas telefónicas–* ese mismo año. No en vano, es el cuento que abre el libro.

Jorge Herralde, que será su editor desde 1996, relata los comienzos del Bolaño narrador: «sin dejar de cultivar la poesía decidió convertirse en novelista y así garantizar el futuro de su familia (una idea a priori pintoresca, pero finalmente acertada), y empieza a presentarse a toda clase de concursos literarios en las más diversas provincias españolas y cobrando de paso alguno de esos “premios búfalo”, como los llamaba, indispensables para la supervivencia del piel roja» (Herralde, 2005: 34)⁹³.

1984-1992. Después de residir en Gerona, en 1985, se traslada a Blanes, donde su madre se encuentra al frente de una tienda de bisutería en la que él trabajará de dependiente. Allí vivirá con Carolina López que, desde el 5 de mayo de 1985, es oficialmente su esposa y que, también en este mismo año, comienza a trabajar en el Ayuntamiento del municipio.

⁹² Jorge Morales (2010: 47) ha visto en este texto uno de los desafíos bolañeanos a la convención genérica. Esto le permite explicar su estructura a partir de un hilo narrativo cuyo núcleo es «un desengaño amoroso situado en el otoño de Gerona, y que transcurre como una cascada de imágenes y fragmentos independientes, que aparecen unidos entre sí por el narrador-protagonista, el humor negro que persiste, y por el uso intermitente de una serie de conceptos y códigos de oscuro sentido».

⁹³ En la nota preliminar que acompaña a la edición de 1999 de *Monsieur Pain*, Bolaño apunta: «el tiempo, que es un humorista de ley, me ha hecho ganar posteriormente algunos premios importantes. Ninguno ha sido, sin embargo, tan importante como estos premios desperdigados por la geografía de España, premios búfalo que un piel roja tenía que salir a cazar pues en ello le iba la vida. Nunca como entonces me sentí más orgulloso y más desdichado de ser escritor» (MP: 11-12)

Podemos imaginarlo, como él mismo escribió para su *Pregón de Blanes*, intrépida y cómicamente dedicado a buscar las huellas del Pijoaparte, el personaje de *Últimas tardes con Teresa*: «Cuando la tienda me dejaba un rato libre y como pasear cansa, entraba en los bares de Blanes a beberme una cerveza y hablaba con la gente, y así fue como no encontré la casa de Marsé pero encontré amigos» (EP: 231).

Enrique Vila-Matas –que conocería a Bolaño ya en 1996, «justo al final de su etapa de encierro, aunque sería más exacto llamarla de anonimato, de aislamiento, de enclaustramiento»– ha escrito, sin el menor atisbo de ironía, «que residir en Blanes, pasear por un tiempo amargo de silencio, vivir en la derrota –en la adversidad, pero con el mar y las tabernas– tuvieron que sentarle perfecto a Bolaño» (2013: 81 y 83). Tras las frases de Vila-Matas se insinúa además otra idea: aún está por escribir la historia de lo que no solo el aislamiento y los largos periodos de mutismo, sino también la espartana vida de provincias ha dado a la literatura.

En 1990 nace Lautaro, el primer hijo de su matrimonio. A comienzos de 1992 conoce la gravedad de su dolencia hepática. «Supe que no era inmortal, lo cual, a los treinta y ocho años, ya iba siendo hora de que lo supiera» (EP: 340). Este mismo año gana el premio de poesía Rafael Morales del Ayuntamiento de Talavera de la Reina con la obra *Fragmentos de la Universidad Desconocida*, que será publicada en 1993 con una presentación de Enrique Lihn en la solapa. También en 1992 recibe el premio de novela corta Félix Urabayen de la Ciudad de Toledo con *La senda de los elefantes*, que volverá a publicar en Anagrama, en 1999, bajo el título de *Monsieur Pain*⁹⁴.

1993-1998. En 1993, su novela *La pista de hielo* se alza con el Premio Ciudad de Alcalá de Henares. En 1994, gana el Premio Ciudad de Irún con el poemario *Los perros románticos* (1995). Premios que suponen, sobre todo, la confirmación pública de una

⁹⁴ Bolaño presentó *Monsieur Pain* al premio Herralde en torno a 1987, y lo hizo con el título original *Las tribulaciones de Monsieur Pain*. Sin embargo, parece que Bolaño y Herralde corrieron el correspondiente y tupido velo sobre ese comienzo fallido.

vocación labrada en el anonimato y la perseverancia, en el escribir y escribir y en el leer y leer sobre los que insiste A. G. Porta (2013: 43).

Al final de la solicitud para una beca Guggenheim, que envió en noviembre de 1996 con la esperanza de poderse financiar la escritura de *Los detectives salvajes* (entonces sólo un proyecto), Bolaño apunta: «desde 1993 vivo única y exclusivamente de mi actividad como escritor» (Herralde, 2005: 78).

En 1996, publica *La literatura nazi en América* en Seix Barral y, meses después, la novela *Estrella distante* en Anagrama. Esta última supondrá el pistoletazo de salida como uno de los más célebres escritores de esta editorial. Como ha reconocido Jorge Herralde (2005: 33): «Yo mismo conocí bien los fetichismos editoriales de Roberto: uno era publicar al menos un libro al año en Anagrama, y así sucedió». Bajo esta consigna, en 1997 publicará *Llamadas telefónicas*, su primer volumen de cuentos con el que obtendrá además el Premio Municipal de Santiago de Chile.

También en 1996 recibe el Premio de Narración Ciudad de San Sebastián. Su importe, cuenta Vila-Matas, «era una cifra en verdad muy módica, pero Carolina y Roberto, que vivían del sueldo municipal de ella, recibieron la noticia con un entusiasmo más propio del Nobel que de un premio local» (2013: 82).

1998 será el año de su definitivo encumbramiento. Con *Los detectives salvajes* gana por unanimidad el Premio Herralde de novela. En 1999 será galardonada con el XI Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos y en Chile obtendrá el Premio del Consejo Nacional del Libro⁹⁵. La crítica más audaz no escatima en elogios, a la novela se la ubica como una digna –y parricida– sucesora de *Rayuela*, y a Bolaño como un escritor en la estela de Borges. En poco tiempo *Los detectives salvajes* pasa a ser un punto de

⁹⁵ Aunque Jorge Herralde (2005: 42) se refiere además a otro premio conseguido con esta novela (el del Círculo de Críticos de Arte de Chile), y así decida mencionarlo en las cubiertas de la obra para la serie de Compactos de Anagrama, no hay ninguna prueba fehaciente que garantice que obtuviera este galardón.

referencia obligado para las nuevas generaciones de escritores y Bolaño un modelo de escritor⁹⁶.

A finales de 1998, tras veinticinco años en el extranjero, viaja a Chile. Ya de regreso en Barcelona escribe dos crónicas en torno a esta visita: «Fragmentos de un regreso al país natal» y «El pasillo sin salida aparente» (*EP*: 59-70 y 71-78). En la segunda de ellas narra, con un tono entre airado y templadamente cínico, una cena en la casa de la escritora Damiela Eltit a la que había sido invitado. La crónica, una vez publicada (v. *EP*: 347-348), levanta suspicacias y hierde sensibilidades. En diciembre de 1999 vuelve a Chile donde, a raíz de este hecho, encontrará un clima crispado contra él. Su relación con el país natal, sobre todo con buena parte del sector cultural dominante, se vuelve conflictiva, así como su recepción, que, en aquellos momentos, iba del amor al odio extremo y viceversa.

1999-2003. Comienza a colaborar semanalmente (desde el 10 de enero de 1999 al 2 de abril de 2000) en el *Diari de Girona* y, después, en el diario chileno *Las Últimas Noticias*, que abandonará el 20 de enero de 2003 por motivos de salud.

Entre 1999 y julio de 2003, publica *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, *Amuleto*, *Monsieur Pain*, *Nocturno de Chile*, *Amberes*, *Putas asesinas*, *Una novelita lumpen*, deja preparada la edición de *El gaucho insufrible* y termina cuatro de las cinco partes de *2666*⁹⁷. Asiste a las II Jornadas de Poesía en Español celebradas en Logroño y organizadas por Alfonso Martínez de Galilea y viaja a París, Turín y Londres con motivo de la traducción de sus libros. En abril de 2000 viaja a Viena donde lee su conferencia «Literatura y exilio» en el simposio sobre «Europa y América Latina: literatura,

⁹⁶ Roberto Bolaño salta, de maneras dispares, a la ficción: como personaje en *Soldados de Salamina* de Javier Cercas y en *Mantra* de Rodrigo Fresán; se le homenajea en *El fin de la locura*, de Jorge Volpi y, en otro nivel, es posible rescatar su imagen (como padre de una generación de escritores) de entre las páginas de *El club de los escritores asesinos*, de Diego Trelles Paz.

⁹⁷ En contra de lo que se ha pensado, debido a las afirmaciones de Jorge Herralde en *Para Roberto Bolaño*, es la parte de los crímenes y no la última de la novela la que Roberto Bolaño no tiene tiempo de cerrar.

migración e identidad», organizado por la Sociedad Austriaca para la Literatura de Viena (EP: 40-46 y 347).

En marzo de 2001, nace su hija Alexandra (como en Lautaro, también en este nombre son deliberados los ecos marciales). Según Mónica Maristain, Carolina López y Roberto Bolaño vivían separados desde 1994, ambos, además, iban a tener numerosas parejas en paralelo desde entonces. Alexandra sería el fruto de «uno de sus tantos encuentros íntimos» (Maristain, 2012: 276).

En apenas cinco años, concede más de cien entrevistas (v. BM: 127-130). En septiembre de 2002 se publica el primer monográfico dedicado a Roberto Bolaño, con artículos y ensayos breves compilados por Celina Manzoni (ed. 2002).

A finales de junio de 2003 asiste en Sevilla al Primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos, promovido por Seix Barral⁹⁸. En un ensayo reciente, Jorge Volpi (2009: 153) se refiere a este encuentro como a un ambicioso intento por reflexionar sobre las características propias de la nueva literatura latinoamericana. Los escritores participantes estimaban a Bolaño como algo más que una referencia inexcusable y compartida de la nueva –y no tan nueva– generación de escritores latinoamericanos –y no tan latinoamericanos–. En una de las veladas de aquellos días pasados en Sevilla, en la azotea de una taberna andaluza, «entre raudales de vino y cerveza», Roberto Bolaño –entre infusiones de manzanilla– desgrana una y otra vez el mismo *chiste* con mínimas variantes:

«Un joven entra en un bar y se dirige a una chica.
– Hola; ¿cómo te llamas? – le pregunta.
– Nuria – dice ella.
– Nuria, ¿quieres follar conmigo?
Y Nuria responde:
– Pensé que nunca me lo preguntarías» (Volpi, 2009: 151).

⁹⁸ A este encuentro asistieron, además de Bolaño: Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays y Jorge Volpi. Las conferencias del encuentro se recogen en el volumen colectivo: *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, acompañadas de un prólogo de Guillermo Cabrera Infante y un epílogo de Pere Gimferrer.

Al respecto comenta Volpi:

«Cada vez que he vuelto a contar este chiste he recibido las mismas muestras de indiferencia, pasmo o burla: no un chiste malo, sino un chiste malísimo, un chiste pésimo. En cambio, en aquella ocasión todos lo escuchamos con arrobos. Porque quien lo contaba no era un narrador como cualquier otro, sino Roberto Bolaño, que aún no era el ídolo *cult-pop* en que lo ha transformado la crítica estadounidense, pero era ya el unánime gurú» (id.).

Desde el éxito obtenido en 1998 con *Los detectives salvajes* (principalmente, aunque no sólo), un aura incuestionable de prestigio rodeaba a Roberto Bolaño. Los comentarios de Volpi son buena muestra de ello y de la facilidad con que la irreverencia y el humor de sus formulaciones se convirtieron rápidamente en terreno abonado para apócrifos y leyendas.

A un paso de su consagración y enfermo, muere en Barcelona la madrugada del 15 de julio de 2003, a los cincuenta años de edad, tras sufrir complicaciones hepáticas mientras esperaba un trasplante. Unos días después, por expreso deseo del escritor, sus cenizas fueron dispersadas en la bahía de Blanes.

A partir de este momento es el cuerpo del mito, el Rey, quien, con un incontrolable y renovado espíritu guerrero, toma el relevo al cuerpo cansado del hombre.

2. LA PERVIVENCIA DEL INFRARREALISMO EN LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

El Infrarrealismo se puede leer como un capítulo inicial pero anecdótico en la carrera literaria de Roberto Bolaño –una suerte de paréntesis vitalista, una concesión a cierto espíritu colectivo– o, por el contrario, se le puede conceder un espacio central en el análisis y la interpretación de su obra. Dicho de otro modo, la importancia del Infrarrealismo puede relativizarse, diluirse o, directamente, obviarse o puede, como será el caso, potenciarse y convertirse en una idea rectora de manera que la obra de Bolaño pase a ser leída como un intenso, cambiante y no siempre amable diálogo con su origen generacional.

La hipótesis podría enunciarse en los siguientes términos: para entender la evolución de la obra de Bolaño es imprescindible rastrear en ella los alcances del Infrarrealismo y la compleja relación que el escritor mantuvo con el movimiento, con el grupo y con el relato fundacional del cual fue su principal artífice y mitógrafo.

Podemos entender el Infrarrealismo como el diccionario etimológico de Roberto Bolaño: no constituirá, por lo tanto, una *verdad interpretativa última* –no todo en su obra remite al Infrarrealismo– pero sí una ayuda inexcusable para la lectura cabal, esto es, contextualizada y evolutiva, de sus textos. Conceptos clave para su estética como «intemperie» y «aventura», o «detective» y «desierto», no pueden desentrañarse en todo su potencial y en su espesor simbólicos a menos que se acuda a sus primeros poemas y se los sitúe en relación a la poesía de otros miembros del Infrarrealismo y de sus contemporáneos de Hora Zero en Perú.

Al comienzo del ensayo titulado «Criticar al crítico», T. S. Eliot sopesaba la posibilidad de que la crítica literaria no fuera sino aquello que F. H. Bradley había dicho de la metafísica: «“Hallar malas razones para lo que creemos por instinto, aunque el hallazgo de esas razones sea también un instinto”» (citado en Eliot, 1961: 9). Algo más de razón que de instinto espero poder demostrar en las páginas que siguen pero, con todo, debe figurar en este lugar la sana advertencia de Eliot.

Para fundamentar la validez de mi hipótesis, es necesario empezar por responder a la siguiente y carveriana pregunta: ¿de qué hablamos cuando hablamos de Infrarrealismo?

2.1. De qué hablamos cuando hablamos de Infrarrealismo

Hasta el momento, las respuestas se han polarizado entre quienes ven en el Infrarrealismo un fenómeno histórico recreado con menor o mayor dosis de ficción en *Los detectives salvajes* (1998) y quienes, justo enfrente, entienden que se trata de un movimiento de vanguardia que desde mediados de los años setenta no ha dejado de tener un núcleo de poetas que, por una cuestión de honestidad con los orígenes de su propuesta, se han mantenido en una deliberada y estratégica marginalidad. Todo apunta, sin embargo, a una opción intermedia: el Infrarrealismo se convierte en un fenómeno a esclarecer y discutir tras la publicación de la novela de Bolaño, si bien el movimiento ha tenido y tiene sus continuadores, por mucho que el escritor chileno insistiera interesadamente en su propia centralidad y en su protagonismo dentro del grupo, como insistió también en la despedida, el cierre y el final del mismo. Despedida, cierre y final que convenían al potencial mítico sobre el que, en parte, se sustentan las dos novelas – *Los detectives salvajes* (1998) y *Amuleto* (1999)– que dedica a la recreación de las aventuras mexicanas y del modo en que estas derivaron y fueron diluyéndose y/o distorsionándose después. En parte y solo en parte, pues no hay que olvidar que junto al potencial mítico y épico que Bolaño encontró en su «pecado de juventud»⁹⁹ –y en igualdad de condiciones– se encuentra el humor y el ánimo festivo con los que enfrentaría la ficción de aquel episodio formidable.

Bolaño se mostró siempre categórico al respecto:

«El Infrarrealismo es un movimientito que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había sólo una persona, que era Matta. Años después, el Infrarrealismo resurgiría en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos. Fue una especie de dadaísmo de grupo que organizaba eventos más bien chuscos. Hubo un momento

⁹⁹ No me ha sido posible encontrar la entrevista en que Bolaño se refiere en estos términos a su participación en el Infrarrealismo. Términos que, con todo, aparecen citados sin la referencia concreta en: Luis Bagué Quílez (2008: 491), Montserrat Madariaga Caro (2010: 138) y Ramón Méndez Estrada (2015).

en que fueron muchísimos, unas cincuenta personas, de las cuales, la verdad es que, como poetas valían la pena sólo dos o tres. Y cuando Mario Santiago y yo nos marchamos a Europa, el movimiento se acabó. Los que quedaron en México fueron incapaces de seguir con esto. En realidad, porque el Infrarrealismo era la locura de Mario y mi propia locura... Duró del año 75 al 77» (E: 1999c).

Y, tres años después:

«En algún momento hubo mucha gente, no sólo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo sólo lo integrábamos dos personas: Mario Santiago y yo. Ambos nos vinimos a Europa en 1977. Después de algunas aventuras desastrosas, una noche en la estación de trenes de Port-Vendres, en el Rosellón, muy cerca de Perpiñán y de la estación de trenes de Perpiñán, decidimos que el grupo como tal se había acabado» (E: 2002b y BM: 110).

Para otros miembros del grupo, sin embargo, el Infrarrealismo ni termina ni comienza con Bolaño, al que consideran afín al movimiento pero sin el papel de líder y fundador que él mismo se atribuye¹⁰⁰ y con cuya novela *Los detectives salvajes* mantienen, según la infrarrealista Guadalupe Ochoa, una relación «de amor-odio»

¹⁰⁰ Dos muestras contundentes de la independencia –con respecto a la visión que Bolaño da del Infrarrealismo– y de la vitalidad actual del movimiento las encontramos en los testimonios de José Peguero: «Roberto se fue en el 77 de México y en ese año se incorporaron al Infrarrealismo por lo menos diez poetas más. No todo tiene que ver con Roberto. A Roberto se le sentía como parte del movimiento y ahí está su obra pero no era, ni de lejos, el escritor definitivo o que llevase la voz cantante en el grupo» (disponible en: http://www.elcoloquiodelosperros.net/numeroinfra_/infentreguz.htm [2/III/2015]), y en la apasionada y muy visceral «Carta abierta a l@s infras» de Ramón Méndez Estrada donde leemos: «Yo soy infrarrealista y no necesito que los infrarrealistas ni los que no son infrarrealistas me hagan el favor de publicarme o decir lo que soy o no soy, sé que a los infrarrealistas de todos los tiempos eso no les importa. Eso es algo que a mí me incumbe y yo lo sé. [...] Que yo sepa, a nadie se le ha dado alguna vez horario de entrada y de salida, o vacaciones en el Movimiento Infrarrealista. Es una convicción del ser. Me gusta la frase de Peguero, ésa que dice: “a mí no necesitaron invitarme al Infrarrealismo para sumarme al movimiento, yo era infra ya” [...] Que yo sepa, en el Movimiento Infrarrealista no hay reglamentos, ni grados, ni credenciales; tal vez criterios, sí. Se asume o no. Punto. Eso creo que lo tuvimos todos claro desde el principio, y los que llegaron después lo asumieron, o debieron hacerlo. Y sabíamos también que habría resonancia, por eso nos constituimos en movimiento, no en grupo. Cuauhtémoc lo califica como No-Grupo, una de cuyas características es que no podemos ponernos de acuerdo; eso, dijo él, hacía imposible concretar una verdadera antología infra aunque todos tuviéramos materiales de todos. Es decir, estamos en proceso, querámoslo o no. Y hay consecuencias» (disponible en: <https://www.facebook.com/notes/taller-de-creaci%C3%B3n-literaria/carta-abierta-y-amorosa-a-ls-infras/1729311223965830/> [20/V/2016]).

(Ochoa, 2009). Según estos testimonios, la verdadera crónica de los infrarrealistas habría que buscarla en las obras de los viejos y nuevos integrantes del grupo y en ningún caso en la ficción de Bolaño (Silva, 2009). Así lo entienden, entre otros, José Vicente Anaya, para quien habría tantos Infrarrealismos como integrantes del grupo y que él fija en unos veinte:

«El Infrarrealismo lo fundamos un promedio de 20 poetas, ¡no uno y alrededor de él o ella los demás como satélites! Entre nosotros hubo alrededor de 8 mujeres (cosa que suele estar negada por la parte misógina de los infras). Infra fue el resultado de que nos conociéramos (mexicanos y sudamericanos, algunos de ellos exiliados) en fiestas, en cafeterías, cantinas, lecturas de poesía y hasta en el taller de poesía que coordinaba Juan Bañuelos. En fin, el Infrarrealismo no nació porque tal persona o yo conociéramos a un “protagonista”. Nos unió, además, una época de inquietudes rebeldes y contestatarias. [...] 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 [...] el Infrarrealismo nació cuando estas docenas de poetas rebeldes, inquietos, descontentos con el estado de cosas de intelectuales acomodaticios y conformistas (incluso los que se decían de izquierda y “con conciencia”), en una sociedad sosa, en un contexto de años de represiones (1968, 1972, “guerra sucia”) y durante un status quo insulso, se fueron conociendo entre sí en recintos universitarios, bares, cafeterías, librerías, salas de conferencias, cine clubes, fiestas. Y se pusieron de acuerdo en que habría que “hacer algo”, algo diferente, intenso, auténtico; y que habría que luchar contra toda la estupidez, y que a los poetas les correspondía ese compromiso (aquí está una buena carga de contenido romántico, en el buen sentido). Más o menos, esto explica mejor las cosas que salir con cuentos de hadas en los que cada quien que lo cuenta quiere presentarse como “protagonista”» (Anaya, 2009).

Y así lo han entendido también Rubén Medina –infrarrealista y editor de la que es, hasta la fecha, la muestra más amplia de la poesía infrarrealista: *Perros habitados por*

las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos, publicada en 2014–, Raúl Silva –fundador de la revista *NoMedites* y uno de los investigadores que con mayor esmero ha trabajado en la historia y en la obra de los actuales infrarrealistas¹⁰¹–, y el escritor y catedrático Heriberto Yépez para quien (2006: 510), a grandes rasgos, existen tres versiones del infrarrealismo: la irónica, que es la que ofrece Bolaño en *Los detectives salvajes*, la romántica, que es la que se desprende de la obra de Mario Santiago Papasquiaro y la más crítica y autocrítica de José Vicente Anaya¹⁰² (léase el manifiesto de este último recogido en el anexo: 261-264*). Sin embargo, no es necesaria una lectura demasiado escrupulosa de la obra de Bolaño (y no solo en *Los detectives salvajes*) para detectar en ella las tres versiones del Infrarrealismo que propone Yépez: la más desapegada y lúdica, la más romántica y, también, la mirada si no más crítica, sí la más *distante*.

No es este el lugar para desarrollar el rumbo que tras la llegada a Barcelona de Roberto Bolaño tomó el Infrarrealismo, pero sí para recalcar en los orígenes del movimiento y atender tanto a la poética que Bolaño construyó entonces como al desarrollo y los ecos que tendrá en su obra posterior.

El Infrarrealismo debe su nombre no sólo al movimiento con que Roberto Matta enfrentó su expulsión del surrealismo oficial, en él hay un guiño al relato «La Infra del dragón» (1959) de Georgij Gurevic, compilado por Jaques Bergier para la antología *Lo mejor de la ciencia ficción rusa* y traducido por Carlos Robles para Bruguera, que lo editaría en 1968¹⁰³. En el cuento de Gurevic, los *Infra* son aquellos soles invisibles o negros que las cartografías interplanetarias han eludido de sus inventarios y que, de modo

¹⁰¹ Véase: <http://www.elcoloquiodelosperros.net/numeroinfra/infentresi.htm> [2/III/2015].

¹⁰³ Jaime Moreno Villarreal ha señalado otro posible antecedente para el nombre del movimiento, se trata del breve capítulo titulado «Supra e Infrarrealismo» de Ortega y Gasset recogido en *La deshumanización del arte* (1925). Para Moreno Villarreal es muy probable que Roberto Matta lo hubiera leído pues «hasta los años cincuenta del siglo XX este ensayo era, entre los pintores de lengua española a ambos lados del Atlántico, fuente primordial sobre el vanguardismo posterior a la Primera Guerra Mundial» (Moreno Villarreal, 2013).

inverso a las estrellas conocidas, irradian su luz y su calor hacia el interior. Si a esta idea sumamos el significado que, según Bolaño, adquiere en Matta, tendremos los dos aspectos clave que vertebran el concepto de Infrarrealismo: la oposición y el margen, el enfrentamiento contra la cultura oficial y una voluntaria invisibilidad. Oposición y margen que pueden leerse también como los modos de subvertir las relaciones entre literatura y vida normalizadas e institucionalizadas.

Patricia Espinosa ha deslindado los contactos del Infrarrealismo con su predecesor histórico: el surrealismo. Como se deduce del primer manifiesto infrarrealista¹⁰⁴, el movimiento buscó la negación radical de todo aquello que tuviera apariencia dogmática e insistió en el alejamiento del *buen sentido* (entendido este como una categoría prototípicamente burguesa). Según Espinosa, es en este aspecto donde es posible establecer un vínculo «con la propuesta de liberarse de la razón planteada por los surrealistas; sin embargo, en Bolaño no existe la promesa de acceder a la realidad absoluta de corte trascendentalista, sino que apela a la acción política continua, sin un deseo colmado» (2005). En el manifiesto leemos: «El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros condenados a cadena perpetua» (56*). Esta llamada a un nomadismo perpetuo hay que entenderla en relación al concepto de *revolución permanente* (procedente de Marx y Engels y que Trotsky retomaría y redefiniría en 1929) y, también, en lo que contiene de advertencia e invitación a la autocrítica incesante y al inconformismo.

Por último, «otro aspecto que lo distancia del surrealismo es no privilegiar el universo onírico, el subconsciente, ni el automatismo como práctica de elaboración estética» (Espinosa, 2005). Por el contrario, en los poemas de Bolaño y Papasquiaro no hay nada asimilable a la escritura automática de los surrealistas y sí una mirada constante

¹⁰⁴ Redactado por Roberto Bolaño en 1976 y publicado por primera vez en *Correspondencia Infra*, revista mensual del movimiento infrarrealista, 1, México D.F., 1977. Recogido en el presente trabajo (51-57*).

a la tradición que se percibe tanto en los juegos intertextuales como en su indisimulado culturalismo, frutos ambos de una evidente y declarada voracidad lectora. En sus poemas son frecuentes las menciones a otros autores y los recorridos fantásticos por la historia de la literatura que tienen, como fin, la construcción de una suerte de parentela de sangre imaginaria. Recorridos que, en Bolaño, culminarán con el poema en prosa titulado «Un paseo por la literatura» (T: 75-105). Con todo, que no se diera en el Infrarrealismo –y aquí es posible generalizar– una tendencia a la experimentación, la escritura automática y a la irrupción de lo azaroso y lo lúdico en la escritura (los cadáveres exquisitos del surrealismo) no implica que la imaginería de sus poemas fuera, por ello, menos *surrealista* y desbravada: *Reinventar el amor* de Roberto Bolaño (1976) y *Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger* de Mario Santiago (1975) son dos tempranas, significativas y extensas muestras de ello.

Como grupo, su origen se sitúa en torno al taller de poesía de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México que, desde 1973, dirigía el poeta Juan Bañuelos. Es allí donde tiene lugar el que se ha considerado como el primer gesto de ruptura. El episodio estuvo protagonizado por Mario Santiago Papasquiaro (que entonces atendía aún a su nombre de nacimiento: José Alfredo Zendejas Pineda).

Al taller acudían también los hermanos Ramón y Cuahtémoc Méndez y Héctor Apolinar, todos ellos interesados en estudiar a fondo el Siglo de Oro español, los géneros clásicos de la poesía, las corrientes de vanguardia del siglo XX y, en general, todo aquello que les permitiera acceder a un conocimiento técnico e histórico de la literatura. Juan Bañuelos había desatendido en más de una ocasión las exigencias didácticas del grupo y es entonces cuando llega la respuesta –airada, estratégica, rebelde– de Mario Santiago que redacta, en un tono socarrón, la renuncia del propio Bañuelos a la dirección del taller en la que este se acusa a sí mismo de su incompetencia para la poesía. Ante semejante oposición de los que suponía sus discípulos, Juan Bañuelos abandona su puesto. Las autoridades de la UNAM se niegan a su dimisión y, a cambio, y con el fin de apaciguar los ánimos de los conjurados, les prometen a estos la financiación de su revista. Dicha

publicación vio la luz en 1974 con el nombre de *Zarazo* e incluía traducciones de los beatniks, poemas del grupo peruano de Hora Zero y colaboraciones de los miembros del taller que, contra lo prometido, tuvieron que correr con los gastos de la edición pues el consejo de la universidad había decidido, en última instancia, expulsarlos, rompiendo así cualquier pacto anterior con ellos. Esta decisión produjo el efecto contrario del que la universidad deseaba, pues: «Lejos de dispersarlos, el rechazo unió aún más a los insumisos, que fijaron algunas de sus costumbres más arraigadas, como emprender caminatas interminables por México DF, leer toda la poesía que caía en sus manos y trasnochar recitando y discutiendo sus textos unos con otros» (Idez & Baigorría, 2008). Más convencidos, orgullosos y dispuestos a la bohemia, la marginación y el vagabundeo que nunca antes, no tardan en fijar sus habituales encuentros en el Café La Habana. Un local fundado en la década de 1950 y que en los años setenta era frecuentado por periodistas culturales y exiliados de la Guerra Civil Española. Será en este mismo café donde, a comienzos de 1975, Roberto Bolaño entre en contacto con Mario Santiago y, a través de él, con el resto de los futuros pero ya inminentes infrarrealistas.

El enfrentamiento con Bañuelos había propiciado al grupo una mala fama en el entorno institucional que, como consecuencia, se cerró en banda oponiéndose a la promoción de sus recitales y encuentros, y a la difusión sus propuestas. Es en ese momento cuando, definitivamente fuera de los espacios de poder, fragua la propuesta de fundar un movimiento de vanguardia poética.

La marginalidad del Infrarrealismo es una noción compleja y un arma de doble filo. Por un lado, se trata de un grupo más o menos variable de poetas y artistas jóvenes que son muy conscientes de su aislamiento en relación a un contexto cultural hermético y piramidal. En este sentido, su automarginación debe entenderse como una forma de solidaridad, de resistencia y oposición a la figura del intelectual que, en complicidad con el poder de las instituciones, los censura omitiéndolos. Por otro lado, su posicionamiento en los márgenes, y su identificación con ellos, define un modo de ser y estar en el mundo que confía –a la manera de los héroes románticos– en la posibilidad, esto es, en la utopía

de «un *lugar otro* donde el individuo pueda afirmarse como tal frente al sistema» (Lanz: 1992: 24). Pero este posicionamiento sirve también –aquí el doble filo, no hay que olvidarlo– como estrategia para reivindicarse, definirse y, por lo tanto, *figurar*, esto es, para continuar en el *escenario*¹⁰⁵. Pues se trata, en definitiva, de una operación cuyo objetivo último no es el de pasar desapercibidos y permanecer así en la exclusión y el anonimato, sino el de establecerse allí donde aún es posible boicotear los controles institucionales y mercantiles de la literatura. La violenta –o quizá tan solo bravucona– consigna adoptada por el Infrarrealismo no deja dudas al respecto: «partirle la madre a Paz»¹⁰⁶. Octavio Paz –como también Carlos Monsiváis y, más recientemente, Jorge Volpi– han sido identificados por los infrarrealistas como la figura más abyecta y execrable en materia de política cultural: la que proviene del maridaje entre el poeta y el estado¹⁰⁷.

Una consecuencia inmediata de la planificada y, a la vez, forzosa retirada de la cultura oficial puede observarse en la dispersión y precariedad de las publicaciones del grupo (Cobas Carral, 2006: 13). Una precariedad que se deriva de la ausencia total de financiación por parte de los órganos oficiales y de la falta de solvencia económica de los integrantes del movimiento. Cabe preguntarse, sin embargo, si la dispersión no es fruto de algo más. A pesar de que los miembros del Infrarrealismo contaban con una serie de vínculos y lecturas comunes (el surrealismo, la *Beat Generation*, *Hora Zero*), lo que añade cada miembro –y cada desencuentro¹⁰⁸– desplaza las intenciones y los alcances del

¹⁰⁵ Esta misma estrategia fue utilizada con éxito por las vanguardias históricas. Es, de hecho, ligado a esta estrategia donde el término *vanguardia* recupera su original acepción militar.

¹⁰⁶ Para el crítico literario Ignacio Bajter, el gesto infrarrealista por excelencia será el de Baudelaire tras las barricadas, en 1848: «hacer girar un arma aullando contra el padrastro. En el caso de estos jóvenes el padrastro era Octavio Paz con sus órganos de divulgación política; la madrastra, la lengua ornamental, la poesía de especulación retórica» (Bajter, 2010: 53).

¹⁰⁷ Sobre los famosos sabotajes a los recitales de Octavio Paz y la leyenda según la cual los infrarrealistas planearon secuestrar al poeta, véase la entrevista de Heriberto Yépez a José Vicente Anaya (Anaya: 2009).

¹⁰⁸ En 2009, la revista *El coloquio de los perros* dedicó un número monográfico al Infrarrealismo, en el aparecen entrevistados varios de sus miembros (José Vicente Anaya, Guadalupe Ochoa, Eduardo Guzmán Chávez, José Peguero, Ramón Méndez Estrada, Óscar Altamirano y Raúl Silva.). Entrevistas que permiten rastrear algunas de las discrepancias de intención y de recuerdo que han mantenido entre ellos y que la recepción de la novela de *Los detectives salvajes* ha venido a incrementar. Así, Ramón

movimiento en muy diversas direcciones. Prueba de ello es la ausencia de un manifiesto conjunto¹⁰⁹ y la pluralidad de versiones sobre las intenciones del grupo.

En 1998, y en una de las muchas entrevistas que Bolaño concedió a partir de la publicación de *Los detectives salvajes*, este reconoce que: «el manifiesto que definimos los auténticos infrarrealistas era bastante vago; más bien respondía a un estado del alma, de insatisfacción total, y admitía un abanico muy amplio de estéticas» (E: 1998: 13)¹¹⁰. No debe sorprender entonces que José Vicente Anaya, el autor de otro de los manifiestos fundacionales, incida igualmente en la falta de acuerdo mutuo:

«Sobre el asunto de escribir un manifiesto recuerdo que lo discutimos en una reunión en mi departamento. Todos estábamos de acuerdo en hacerlo, la discusión se volvió difícil con relación a quién o quiénes lo escribirían y qué debía decirse. La polémica la polarizamos Roberto Bolaño y yo: él se autopropuso para escribir un manifiesto argumentando que era el que tenía muy claro lo que se tenía que decir, y que sólo lo tenían que firmar todos; mientras que yo hacía un llamado a la revuelta (literalmente) proponiendo que cada uno de los infras escribiéramos un manifiesto y que todos le diéramos nuestro voto de confianza aunque tuviéramos puntos de vista diferentes, que deberíamos hacer un llamado a todas las voces, incluso al caos, sin temor, al contrario dije: sería muy bueno hacer el alarde de incitar a la confusión. La mayoría de los asistentes fueron pasivos. A final de cuentas sólo tres escribimos un manifiesto, y éstos son los que ahora existen: el de Bolaño, el de Mario Santiago y el mío» (cit. Yépez, 2009).

Méndez Estrada, en su «Carta abierta a l@s infras» (2009) señala lo que para él constituye «el error esencial del Movimiento Infrarrealista aquí y ahora: querer encontrarnos como sujetos de acción en una novela de ficción. Somos más que eso. Yo los convoco a crear, a ser y a crear, cada instante, aquí y ahora, la rebelión íntima necesaria para sacar la nariz y respirar el aire puro entre las olas de mierda que hace el mundo».

¹⁰⁹ En este trabajo se recogen los cuatro manifiestos existentes: «Por un arte de vitalidad sin límites» (1975: 261-264*) de José Vicente Anaya, «Manifiesto infrarrealista» (1975: 265-267*) de Mario Santiago, y «Déjenlo todo nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista» (1976: 51-57*) y «Manifiesto infrarrealista: las fracturas de la realidad» (1977: 100-103*) de Roberto Bolaño, ninguno de los cuales viene avalado por otra firma que no sea la de su autor correspondiente. Conviene aclarar además que, aunque publicado en 1976, el de Bolaño se considera el manifiesto fundacional del movimiento.

¹¹⁰ Cuando Bolaño se refiere aquí a los «auténticos infrarrealistas», lo hace para diferenciarlos de los real visceralistas de su ficción, y no en el sentido de infrarrealistas *auténticos* frente a infrarrealistas *impostores*, como podría malinterpretarse si se prescindiera del contexto de la entrevista.

Otra causa que ha favorecido la dispersión y la caducidad de los trabajos infrarrealistas se encuentra en la poca importancia que sus autores le concedieron –al menos en un principio– a la necesidad de publicar sus obras. En este aspecto, la divergencia entre Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro (y, en general, entre Roberto Bolaño y otros miembros del grupo) es extrema: aparentemente Papasquiaro no tenía interés en entrar en la historia de la literatura (ya fuera esta oficial o clandestina), sin embargo, Bolaño se concebía y proyectaba a sí mismo como escritor, dispuesto desde el comienzo a encarar –con todas las consecuencias– el futuro literario que deseaba para sí. Esto justificaría que, como ha reconocido José Rosas Ribeyro, «pese a su marginalidad [la de Bolaño] en el México de entonces buscaba canales de expresión, editores, contactos» (Silva, 2008).

Bruno Montané recoge dos anécdotas que sirven muy bien a esta idea de un Roberto Bolaño que muy pronto reconoce en la literatura su apuesta vital: la confiada y ritual quema de sus primeras obras de teatro¹¹¹, y la insistencia, años más tarde en Barcelona, en seguir publicando sus poemas incluso en revistas de tiraje ínfimo bajo el débil pretexto de que aquellas muestras permanecerían. Así lo refiere Montané: «Hacíamos una revista en tiraje de diez ejemplares fotocopiados y yo le decía, “pero, Roberto, esto no llega a nadie”. Él contestaba: “No importa, no importa, luego eso va a quedar, acuérdate, va a quedar”» (Páez, 2005: 21).

Para el Infrarrealismo, el gesto, el de la vida cotidiana y el del texto, constituía la herramienta con que ganar un espacio como posibilidad de contrapoder. Sin embargo, sus participantes no coincidieron en una apuesta estética y política común, así, los textos, las vidas (la mera supervivencia) y el siempre desigual reparto del talento terminaron por distanciar sus posiciones.

¹¹¹ Anécdota ya referida anteriormente: véase la sección dedicada a la bio-bibliografía de Bolaño en el presente trabajo.

A pesar de los manifiestos de Roberto Bolaño, José Vicente Anaya y Mario Santiago Papasquiaro, no hubo una hoja de ruta o decálogo donde se concretara una estrategia común dotada del carácter programático de sus más antiguos y evidentes progenitores: el futurismo ruso, el surrealismo y el estridentismo mexicano. Del mismo modo, los cuatro manifiestos infrarrealistas pueden también considerarse como otras tantas formas de entender y dar salida a aquel magma original, primario, en que habían fraguado el descontento y la voluntad de aquellos –y aquellas– jóvenes que después integrarían el movimiento.

No obstante, es necesario recordar que los mismos manifiestos de las denominadas vanguardias históricas tardaron muy pocos años en volverse hacia sí mismos y, con ese desplazamiento –con la conciencia de saberse un género literario novedoso– dejaron enseguida de ser tan solo el vehículo expresivo del diagnóstico, las recetas y los preceptos que se esperaba de ellos para convertirse en productos estéticamente autónomos. Las explosiones dadaístas de Tristan Tzara constituyeron el modelo inaugural de este cambio, de ahí que los recursos que motivaron la progresiva autonomía literaria de los manifiestos derivaran, sobre todo, del humor: se volvieron de uso común las bromas y los juegos ilimitados y autoparódicos. El manifiesto pasaba a ser un género intermedio y escurridizo entre la declaración de intenciones, la *boutade* y el poema¹¹².

Ya en 1979, Miguel Donoso Pareja reconocía en su prólogo a la antología preparada por Roberto Bolaño (*Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos*) que el Infrarrealismo no poseía un conjunto de propuestas teóricas en sentido estricto, como tampoco resultaban estas fácilmente imaginables a partir del examen de los trabajos de sus miembros en los que «las afinidades detectables son menos que las diferencias» (1979: 35).

¹¹² Remito al lector interesado en el origen y la evolución de los manifiestos de vanguardia al pormenorizado estudio que Cristina Jarillot Rodal lleva a cabo en su libro *Manifiesto y vanguardia. Los manifiestos del futurismo italiano, dadá y el surrealismo*, Bilbao, Servicio Editorial de la UPV/EHU, 2010.

La variedad de enfoques y de estéticas dentro de sus integrantes ha sido vista, desde muy temprano, como una prueba de la inconsistencia del movimiento que, unida a la visión *Bolaño-céntrica* y humorística que el escritor chileno urdió en sus obras y sobre la que insistió en numerosas entrevistas, ha llevado a una visión estereotipada y reduccionista del Infrarrealismo. Una visión que ha relegado a este a ser tan solo un impulso de juvenil iconoclastia propiciado por la vecindad generacional y territorial, y por una serie caótica de lecturas no siempre compartidas.

Contra esta idea, y con un propósito reparador, el infrarrealista y académico Rubén Medina dio a la luz, en 2014, la antología titulada *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. El estudio introductorio con el que Medina abre el volumen se puede leer como una amplia advertencia contra las interpretaciones parciales, cuando no condescendientes, del Infrarrealismo, y también contra quienes han dado al movimiento por concluido y extinto. Su antología es también un toque de atención y un guiño cómplice a la mitología bolañeana. Pero el trabajo de Rubén Medina no está solo en el panorama de la literatura latinoamericana, pues cuenta con un importante y cercano precursor al que conviene aproximarse desde una perspectiva tanto arqueológica como actualizadora.

2.2. La compañía del camino: el movimiento Hora Zero (Perú)

«Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS
DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS [...]»
Nos antecede Hora Zero».

Roberto Bolaño, «Primer manifiesto infrarrealista», 1976.

«Es decir, los sobrevivientes de las últimas vanguardias. Hora Zero & el Infrarrealismo mexicano. ¿Realmente existe un músculo eléctrico que nos una? Yo diría que sí (furor, vehemencia, solidaridad desatada, visiones rojas en paisajes casi blancos, largas migraciones). No un grupo, sino un camino en el que nos hemos encontrado».

Roberto Bolaño, fragmento de una carta –inédita– a Jorge Pimentel (ca.1978-1979).

No todas las vanguardias y neovanguardias han tenido la dudosa suerte de contar con alguien que, como Roberto Bolaño, esté dotado de una jovial e incurable tendencia a la mitografía. Una *dudosa suerte* porque la novela *Los detectives salvajes* le ha dado fama y reconocimiento al Infrarrealismo en la misma medida en que lo ha convertido en afiche, en pieza o juego de museo, en ejercicio para el carnaval o la nostalgia. El movimiento peruano Hora Zero, que fue el compañero cómplice y, en buena medida, el precursor de las aventuras infrarrealistas, no ha tenido aún su novela y, por lo tanto, su mito exportable y transnacional, pero sí su detective. Uno de sus integrantes y fundadores, Tulio Mora, publicó en 2009 una antología monumental y abrumadoramente masculina –de sesenta y ocho poetas solo seis son mujeres–, donde, además de los poemas y los manifiestos del movimiento, pueden consultarse una importante selección de estudios, crónicas, manifiestos y testimonios, todo ello bajo el título de *Hora Zero: Los broches mayores del sonido*. Un trabajo, este, que surge contra las posibles mistificaciones y contra el silencio, lo que equivale a decir que surge contra la fácil épica de la derrota y contra el ninguneo académico de que ha sido víctima el movimiento peruano.

Hora Zero nace en Lima en 1970 y llega de la mano de un primer manifiesto titulado «Palabras Urgentes» que firman los poetas Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz.

El movimiento irrumpe en la escena cultural limeña sin una línea política definida¹¹³, pero con una declarada voluntad de hacer tabla rasa, *hora-cero*, en el terreno de la poesía. Leemos en el manifiesto: «La poesía en el Perú después de Vallejo sólo ha sido un hábil remedo, trasplante de otras literaturas» (Mora, 2009: 536). Y después de un somero repaso a las corrientes poéticas peruanas, Pimentel y Ramírez Ruiz sentencian: «Todo esto nos lleva a una conclusión: ellos no escribieron nada auténtico, no emprendieron ninguna investigación, no descubrieron nada. No hubo creación» (íd.). Su idea es obvia y de combate: entre Vallejo y ellos: nada. El gesto es prototípico de cualquier ruptura y bien podríamos remontarlo más allá de las vanguardias históricas y del romanticismo y llegar así hasta Petrarca cuando, con semejante implacabilidad y espíritu beligerante, aseguraba que, entre los esplendores de la Antigüedad y él, no había sino basura: «*in medium sordes*» (citado en Rico, 2002: 23). Hora Zero y Petrarca comparten, tal vez sin saberlo, una similar estrategia higiénica, es decir, humanista.

Las intenciones de Hora Zero van a explicitarse y a convertirse en programa en dos manifiestos sucesivos: «Poesía integral / Primeros apuntes sobre la estética del Movimiento Hora Zero» de Juan Ramírez Ruiz y «Contragolpe al viento. Hora Zero. Nuevas respuestas» (Mora, 2009: 539-547 y 548-558). Este segundo manifiesto es colectivo y en él aparecen, además, las firmas de varios infrarrealistas: Roberto Bolaño, Mara Larrosa, Bruno Montané, José Peguero y Mario Santiago. Sin embargo, es en tres breves textos de Jorge Pimentel (recogidos también por Tulio Mora, 2009: 437-449) donde aparecen condensados algunos de los aspectos medulares y comunes a infrarrealistas y horazerianos.

Los textos de Pimentel, fechados en 1972, 1983 y 2009 respectivamente, valen a la vez como crónica y retrospectiva del movimiento. En ellos, el dedo de Pimentel se

¹¹³ Tulio Mora justifica así esta indefinición: «Que no fue un movimiento al servicio de la política siempre estuvo claro, empezando por las diversas procedencias ideológicas de sus componentes, aunque mayoritariamente de izquierda» (2009: 20). Una ausencia de planteamientos ideológicos relacionada con la voluntad de sus integrantes de sumar voces y modos, dirá Mora: «HZ [Hora Zero] se planteó inicialmente como un movimiento aglutinador de diversos géneros artísticos y en su fundación hubo cineastas, fotógrafos y músicos “cultos” y populares» (ibíd.: 33).

extiende y señala. Señala hacia una poesía participativa, pero no en el sentido de eventos amistosos, ni de los consabidos recitales, sino en el de una mayor responsabilidad para la misma: una poesía que, para Pimentel, debe ir encaminada a desbaratar las concepciones edulcoradas e inofensivas de la literatura y que, en el plano técnico, sea capaz de resolver un máximo de complejidad en un mínimo espacio. «Un poema», escribe Pimentel, «contiene todos los elementos y situaciones de una novela de 500 páginas» (1972: 441). Pimentel pide al poeta que trabaje, le pide, literalmente, orgías de trabajo e investigación (ibíd. 439), pues su meta no ha de ser otra que la construcción de un nuevo humanismo cuya consigna sea la siguiente:

«no se trata de escribir bien, de quedar bien. Se trata de romper el cerco. Se trata de crear nuevas irradiaciones para cambiar todo un comportamiento institucionalizado frente al arte y frente a la vida. [...] las revoluciones se realizan para que todos sean poetas. No es utópico que todos coman, porque es posible que todos coman. Pero sí es utópico que todos sean poetas, que es la esencia de la revolución total» (Pimentel, 2009: 447-448).

Los planteamientos de Pimentel –que la revolución sea completa y sepa hacer llegar su potencial emancipatorio a todos los ámbitos de la experiencia– pueden sonar hoy ingenuos y/o envejecidos. Pero, ¿por qué? ¿Qué los ha desplazado? Es posible avanzar una respuesta: han envejecido solo porque las propuestas que vencieron fueron otras.

Edmund Wilson recoge una observación de Michelet –fácilmente extrapolable, como se verá, al tema que nos ocupa– sobre la evolución de la poesía francesa cuando, en el siglo XVI, su futuro parecía suspendido «en la balanza entre Rabelais y Ronsard» (Wilson, 1931: 20). Y es Michelet quien se lamenta «de que no fuera Rabelais quien triunfara, pues frente a él, Ronsard representaba todo cuanto hay de más pobre, seco y convencional en el genio francés» (ibíd.: 21). Vence la visión equilibrada, correcta, y esto provoca el envejecimiento inmediato y lapidario de la estética contraria.

De nuevo en el ámbito de Hora Zero y pese a la derrota del movimiento que – salvando las distancias– obedece a una dinámica similar a la apuntada por Michelet, resulta esclarecedor ver el modo en que la propuesta estética y política de Pimentel tomó forma –y vuelo– en su libro *Ave Soul* (1973) y que para Bolaño «fue una revelación», pues encontró en él «una serie de caminos hasta ese momento intransitados por los que debían internarse los valientes, si es que eran valientes. En *Ave Soul* el camino a través de lo desconocido estaba allí, en sus páginas, listo para ser leído por quien quisiera leerlo. Los poemas eran de una sencillez y de una energía desarmantes» (Bolaño, 2000: 10).

Veintisiete años después de su publicación, Bolaño no pone en duda la vigencia de este poemario que, escribe: «nos abrirá los ojos y dejará entrar todas las voces posibles, las proscritas y las no proscritas, el gran teatro del mundo» (ibíd.: 13)¹¹⁴.

Pimentel apelaba en este su segundo libro a la colectividad. La lección que se extrae de su lectura está expresada sin ambages: la posibilidad de salvarse, y de rebelarse y dar un golpe definitivo encima de la mesa, solo puede ser colectiva¹¹⁵. Con este fin,

¹¹⁴ De la admiración que Roberto Bolaño sentía hacia *Ave Soul* y del magisterio que había supuesto en su formación como poeta, da cuenta el prólogo que, ya en el año 2000, escribió para una reedición del poemario de Pimentel que finalmente no ha visto la luz sino en 2012 gracias al trabajo de Ediciones Sin Fin. Escribe Bolaño: «los poemas de *Ave Soul* no han envejecido un ápice. Siguen tan frescos y legibles como cuando Pimentel los escribió» (2000: 13).

¹¹⁵ Resulta llamativo y, en cierta medida, contradictorio que, frente a la indefinición ideológica que Tulio Mora observaba en los orígenes de Hora Zero, Jorge Pimentel cifre –en 1973– los siguientes tres cometidos como las tareas más urgentes del movimiento: «a) atender el plano político, formándose comisiones de estudio del marxismo, a ello habría que agregar b) atender el plano cultural, nombrándose comisiones de estudio sobre arte y literatura, de idiomas, de música, de periodismo, pintura, ciencias, filosofía. [...] Nuestras obras deberán planificarse porque con ello lograremos un trabajo de grandes alcances y más completo, que supondrá que el poeta investigue, estudie, cree, perfeccione, porque la tarea fundamental es darle al arte un cuerpo y, básicamente, cerebros. c) Atender o profundizar la guerrilla cultural» (Pimentel, 1973: 440-441). Como se deduce de estas líneas, el funcionamiento y las estrategias de Hora Zero, tal y como las planteaba Pimentel, no distaban mucho del funcionamiento y las estrategias de un partido político en sentido clásico. No es este el lugar para una revisión crítica de la ideología del movimiento, pero es muy difícil obviar ciertas alusiones a la hombría que sus integrantes entendieron como necesaria en artistas y poetas (íd.), y que, vistas desde 2017, resultan caducas y faltas de autocritica a este respecto. Como caduco e inadmisibles es el papel que se otorgará a la mujer, destinada a figurar más como compañera que como protagonista (véase Verástegui, 1990: 455-456). Todo lo cual relega las reivindicaciones feministas lanzadas desde el último de los manifiestos horazerianos (Mora, 2009: 556) a un lugar decorativo: basta con echar un vistazo a la inapelable nómina masculina del movimiento. Reivindicaciones en las que Hora Zero no deja de asentar su identidad en un núcleo de varones dispuestos, en apariencia, a acoger a las mujeres y sus luchas pero sin declararse a sí mismos –y al grupo– como feminista y sin señalar el problema de fondo: la dominación masculina y patriarcal que se produce con independencia de la clase social y el movimiento cultural observados. Resultan también inadmisibles –y sintomáticos– los prejuicios hacia

Pimentel crea, *in situ*, un sujeto para ese plural. Así, en la segunda parte de su poema «Ballesta», leemos: «te imploro, hombre, mujer, niño, joven, que venzas tu noche / más oscura, porque aquí se te necesita y te necesitan otros / que como tú ascendieron hacia la luz / en plena noche» (Pimentel, 1973: 22).

A la colectividad y a la responsabilidad colectiva apela igualmente en «La balada de los relámpagos inacabables», cuyo tono recuerda al de la poesía sapiencial: «Emprende tus proyectos, dale conocimientos al que no sabe / entabla sucesivos diálogos con los hombres» (ibíd.: 28). O en el poema que da título al libro y que declara abiertamente en qué consiste el proyecto de remoción total que se espera y que no es otro que el de lanzarse «a un fondo insalvable / de cuya profundidad sólo saldríamos convertidos / en poetas» (ibíd.: 43). Versos, todos ellos, que justifican y alientan, contra cualquier estética del desencantamiento, contra cualquier renuncia, «una larga meditación sobre la esperanza», como escribe el mismo Pimentel (ibíd.: 30). Una meditación nada complaciente, nada regaladamente optimista, a pesar de preferir (estamos en 1973) la formulación abstracta del deseo –lo utópico– frente a lo explícito –lo histórico– de la denuncia. Y esta es su debilidad y también la violencia de *Ave Soul*, la de recrear un sujeto que se instala ahí, en el centro de las decepciones para decir –y voy a utilizar sus palabras– que lo que nos sostiene es la posibilidad de empezar constantemente, que lo profundo lo encontraremos junto al costado y que, como asegura Pimentel en la nota que abre la edición de 2012, «no estamos solos ni equivocados ni locos» (ibíd.: 6). Así llueva o haga *soul*.

En torno a finales de 1978, Bolaño le escribe a Pimentel para plantearle una entrevista que debía aparecer publicada en la revista *Plural* (México). Sin embargo, Bolaño comienza la misiva haciéndole participe de un proyecto de antología que, entonces, tenía provisionalmente el título de *Fuego & Lluvia: seis poetas de la generación*

la homosexualidad que surgen allí donde, paradójicamente, se está apostando por una libertad sexual sin trabas: «HZ reconoce que la realización sexual se da en tres niveles: 1) como perpetuación de la especie; 2) como deseo y culminación del placer; 3) como búsqueda de la realización sexual a través de la identificación de la pareja (bajo sus dos formas: heterosexual y *homosexual –siempre que ésta última se dé libre y revolucionariamente y no como un producto alienante de la decadencia burguesa–*)» (Mora, 2009: 556, el subrayado es mío).

de la diáspora, y que después pasaría a llamarse *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*. El escritor chileno justificaba el proyecto preguntándose qué unía a infrarrealistas y horazerianos:

«Es decir, los sobrevivientes de las últimas vanguardias. Hora Zero & el infrarrealismo mexicano. ¿Realmente existe un músculo eléctrico que nos una? Yo diría que sí (furor, vehemencia, solidaridad desatada, visiones rojas en paisajes casi blancos, largas migraciones. No un grupo, sino un camino en que nos hemos encontrado. Los seis poetas de esta generación de la diáspora son Mario Santiago y Mara Larrosa, mexicanos, Bruno Montané y yo, chilenos, Enrique Verástegui y tú, peruanos. La pequeña antología roja de la nueva poesía latinoamericana sería una selección de uno o dos poemas de poetas jóvenes, gran humor & gran movimiento: UNA DESGARRADURA [...] NO ES UNA ANTOLOGÍA SINO UN LIBRO DE LECTURA, UNA SELECCIÓN CAPRICIOSA DE POETAS & POEMAS PARA CREAR UN PAISAJE EXTRAÑO, UNA ATMÓSFERA DE VAPOR & SOL» (la carta – cuyo conocimiento debo a Ana María Chagra– permanece inédita).

2.3. Las insalvables paradojas del Infrarrealismo: Obra Vs. Gesto & Museo Vs. Revolución

Del libro de Tulio Mora, *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*, es posible extraer varias conclusiones útiles para entender, por contraste, qué fue el Infrarrealismo, cómo evolucionó y qué contactos se establecieron entre ambos movimientos. Los integrantes de Hora Zero han producido una cantidad de obras considerables, casi todas ellas surgidas al calor de una poética compartida y de una casi idéntica actitud frente a la literatura y las artes. Por el contrario, las dudas sobre la existencia de unos postulados teóricos infrarrealistas –y de obras que participen de los mismos– ha sido el gran obstáculo –convertido enseguida en prejuicio académico– que han tenido que enfrentar los integrantes de este movimiento a la hora afianzar su legitimidad como vanguardia. En este contexto, la versión mítica (a ratos nostálgica y épica, a ratos festiva y paródica) que las ficciones y los poemas de Roberto Bolaño han contribuido a consolidar en torno al Infrarrealismo ha servido para visibilizar el movimiento a la vez que lo ha sepultado bajo el peso nada desdeñable de la leyenda. Es en esta encrucijada donde el trabajo de Rubén Medina, *Perros habitados por las voces del desierto*, va a tomar partido a favor de una concepción del Infrarrealismo sustentada en la existencia de un buen número de obras – la mayoría inéditas o publicadas muy tardíamente– y en la pervivencia de unas señas de identidad y de unas actitudes comunes.

El crítico y editor Ignacio Echevarría, en su reseña al libro de Medina, vuelve sobre una idea que Alan Pauls ha ido explotando y ampliando sucesivamente (véase Pauls, 2008 y 2015). Pauls ha insistido en el hecho de que «ninguno de los poetas que se multiplican en *Los detectives salvajes* escribe nada –nada, en todo caso, que nos sea dado leer» (Pauls, 2008: 327). «No hay obra», dice Pauls (ídem.) e insiste y cita Echevarría (2015), «sólo banda; es decir, manada, muta, enjambre, célula, gang o como quiera llamarse la estructura corporativo-nómada en que se mueven los poetas héroes» (Pauls, 2008: 328). El resultado es que la novela de Bolaño «hace brillar a la Obra por su ausencia» (ídem.). Todo lo cual invita a leer el trabajo de Rubén Medina como una suerte de negativo

fotográfico de *Los detectives salvajes* y, también, como un ejercicio de restitución y de justicia poética. A pesar de estar muy lejos de la voluntad arqueológica de Medina y de remar justo en sentido contrario, Alan Pauls consigue –mediante un sugerente enroque interpretativo– justificar la ausencia de poemas explícitos en la ficción de Bolaño. Una ausencia que, conviene precisarlo, es literal y solo literal, pues las menciones y los resúmenes de todo aquello que los poetas escriben es abundante y estilísticamente muy notable en la práctica totalidad de la obra de Bolaño, y no solo en *Los detectives salvajes*, sino también en novelas construidas sobre bibliografías ficticias como *La literatura nazi en América* o «La parte de los críticos» en 2666¹¹⁶.

¹¹⁶ Una de las constantes estilísticas de Roberto Bolaño es el resumen. El resumen es tanto el punto de partida como el núcleo narrativo en un buen número de sus ficciones. El decir (o resumir) frente al mostrar (o escenificar) son dos modos, excluyentes entre sí, de acercarse y tratar la materia verbal que constituye la narración. La oposición entre el decir y el mostrar obliga a adoptar solo una de las dos distancias que no pueden coexistir pero sí sucederse (v. Anderson Imbert, 1979: 76-77). El origen del tratamiento teórico de esta distinción se encuentra en los conceptos de *diégesis* y *mimesis* que formula Platón y que han terminado desembocando en la dicotomía angloamericana de *telling* Vs. *showing* (v. Rimmon, 1976: 183). Aunque Genette ha rechazado las nociones puras del contar y del mostrar, pues, si todas las narraciones están hechas de lenguaje, todo lo que podrá hacer una narración a la hora de mimetizar será tan solo una ilusión de esa mimesis, pues no va a poder dejar de hacerlo mediante palabras (v. Rimmon, 1976: 183). En consecuencia y por esta razón, Genette localizará la distinción fundamental no entre el contar y el mostrar, sino entre los diferentes grados del contar (v. Íd.). Estos grados son: el discurso imitado o restituido en que el narrador reproduce el diálogo, el discurso narrativizado en que el narrador resume el diálogo y, una fórmula intermedia: el discurso transpuesto en que el narrador reproduce el diálogo en estilo indirecto libre. Genette se referirá al discurso narrativizado como al más distante y reductivo. El narrador que opta por este último nos ofrecerá una versión indirecta –filtrada por su memoria y por su conciencia reflexiva– de los acontecimientos y cuyos modelos retóricos van a ser, fundamentalmente: el resumen, el sumario, la sinopsis, la síntesis y el comentario. Tan solo hay un ejemplo de narración escenificada pura en la obra de Roberto Bolaño, se trata del cuento titulado «Detectives» donde el lector asiste a una conversación real entre dos personas en la que no aparecen ni acotaciones ni *verba dicendi*, a la manera de una transcripción literal apenas intervenida por un narrador *fuera de escena*. Junto a este *teatral* relato –que recuerda inevitablemente a las ficciones dialogadas de Manuel Puig– deberíamos situar los diálogos que aparecen en otros cuentos y novelas (sobre todo en los diarios de García Madero en *Los detectives salvajes*), todos ellos muestras de esa escenificación que no es –insisto– ni cualitativa ni cuantitativamente hablando la que prevalezca y defina la escritura de Bolaño, que, como la Borges, tiende al relato de acción resumida. En este modelo retórico, lo primero que el lector escucha es la voz del narrador –sea o no protagonista o testigo de los sucesos que cuenta–, un narrador que puede o no intervenir con sus comentarios y opiniones personales aunque, «por mucho que reprima sus juicios siempre está presente entre los personajes y el lector. Su conciencia es como un espejo en el que se reflejan los sucesos; el lector ve los sucesos reflejados en esa conciencia» (Anderson Imbert, 1979: 78). La actitud de este narrador es explicativa y sumatoria, tiende a la abstracción, a la comparación, a la rectificación y a la sinopsis de cierre epifánico (o, para ser menos enfático: revelador). «Gracias a la ojeada rápida de este [tipo de] narrador la acción gana en velocidad. Con una simple frase (“pasaron tres años”) salta de una escena a otra. Nos ahorra escaramuzas cuando lo que importa es saber el resultado de la guerra» (Anderson Imbert, 1979: 78). Es este –no podría haber sido de otro modo– el narrador que Italo Calvino elige ejemplificar en una de sus seis propuestas para el próximo milenio:

Para Alan Pauls, la poesía, los poemas, las obras que los personajes de *Los detectives salvajes* escriben quedan fuera de la novela para que lo que entre no sea otra cosa que «la Vida misma» (íd.) y, más concretamente –aunque esto ya no lo diga Alan Pauls– la biografía, las decenas de rápidas y entrópicas biografías o, dicho de otro modo, las impredecibles erosiones y derivas que el paso del tiempo termina por producir. Todo aquello, en fin, que Ignacio Echevarría ha entendido como «una épica de la tristeza» donde «el tiempo mismo ha usurpado el lugar de la acción», pues «es la acción del tiempo lo que en definitiva se cuenta» (2007: 38-39).

Si partimos de la sugerencia de Pauls –el hecho de que la ausencia de citas textuales de aquello que los personajes escriben en las ficciones de Bolaño está justificado en la medida en que permite que sea la Vida Misma lo que se *textualice* y sea poema– y la llevamos al límite, concluiremos que es la ficción de Bolaño la que, a posteriori, ha conseguido escenificar y dar feliz término al objetivo crítico y crucial del Infrarrealismo, el mismo que encontramos en los cuatro manifiestos fundacionales: conseguir que el arte y la vida sean una sola e indisoluble sustancia. En 1976, Bolaño lo enunciaba como lema: «Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa» (54*). Lo que en las palabras –y las mayúsculas– de Mario Santiago Papasquiaro significaba: «MOSTRAR QUE TODO ES ARTE Y QUE TODO EL MUNDO PUEDE HACERLO

la de la rapidez (Calvino, 1988: 45-65). Calvino dice apreciar muy particularmente: «la sugestión del resumen descarnado donde todo queda librado a la imaginación, y donde la rapidez con que se suceden los hechos crea la sensación de lo ineluctable» (ibid.: 47). Esta lección, que Bolaño conocía [sé, gracias al testimonio de Bruno Monanté, del cómplice entusiasmo con que ambos leyeron las conferencias del escritor italiano], no podía sino reafirmar su predilección por el relato sinóptico y su gusto por las parábolas. No es este el lugar más indicado para desarrollar una idea tan necesitada de ejemplos y de argumentación, pero sí para enunciar siquiera la posibilidad de una investigación futura en la que la prosa de Bolaño sea estudiada como una constante sucesión de parábolas, esto es, de relatos, escenas y secuencias narrativas que han sido escritas para ilustrar una lección –casi siempre moral– cuya enseñanza última nos es hurtada o propuesta de modo enigmático (valgan, por ahora, algunos de sus cuentos como ejemplos: «Sensini», «Henri Simon Leprince», «Dentista», «El Ojo Silva», «El gaucho insufrible» y, no podía faltar en esta nómina, «El policía de las ratas»), que es, entre otras cosas, un formidable homenaje a Kafka, a quien no en vano podríamos considerar como un grandísimo escritor de parábolas. De igual manera, Bolaño fue un lector parabólico, en sus artículos, ensayos y discursos, ya sea leyendo a Cervantes, a Herman Melville o a Mark Twain, siempre fue un lector *a la caza* de lo que los autores quisieron enseñarnos, a la búsqueda de las que pudieron haber sido sus lecciones fundamentales.

[...] DEVOLVERLE AL ARTE LA NOCIÓN DE UNA VIDA APASIONADA & CONVULSIVA» (266*), y que José Vicente Anaya definía como «un arte de vitalidad sin límites» (261*).

Se trata del mismo anhelo –la misma ansiada conquista– al que Alan Pauls se refiere como «la disolución del arte en la vida» (2008: 329) y que Bolaño –en una carta de 1977 a Juan Pascoe (que había sido el editor de su primer poemario)– ejemplificaba así: «Con Bruno escribimos versos, poemas firmados entre los dos, y hablamos de estructura y discurso, para divertirnos. Nuestro discurso poético es realmente preparar nuestras mochilas para la temporada de la uva, sur de Francia, o ir a buscar a Mario y emborracharnos los tres más tres camaradas bellas en alguna playa» (recogido en Maristain, 2012: 62-63).

Veintidós años después de esta carta, Bolaño dejará escrita, como al paso y entreverada en una versión delirante del mito de Orestes, esta frase: «Ser beatniks, no estar atados a ningún lugar, hacer de nuestras vidas un arte» (A: 122). El poema no será exclusivamente un producto lingüístico, de hecho, el poema podrá prescindir de la cristalización verbal y, por supuesto, de su publicación y circulación: la concepción de la poesía no es literaria sino existencial. Indicios que además invitan a coincidir con la tesis fundamental de Rubén Medina, para quien Bolaño «nunca se desprende de los postulados del Infrarrealismo, aún después de que el grupo se ha dispersado por varios países y continentes» (2010: 37). Tesis que Rubén Medina esgrime contra la opinión de aquellos críticos para quienes, como Matías Ayala, «el Infrarrealismo es más literario que real, o, más bien, se volvió real en la medida en que fue ficcionalizado en *Los detectives salvajes*» (Ayala, 2010: 93).

En la misma estela, el escritor argentino Andrés Neuman ha insistido en que el logro de los relatos, las novelas y los poemas metaliterarios de Bolaño reside en que el referente último de estos «no es la literatura misma sino una moral vital» (Neuman, 2007: 321). Una moral por la que la obra de Bolaño apuesta sin fisuras y que consiste en un

deseo, en un viaje de ida y vuelta: que la vida sea literaria y que la literatura sea vital (v. íd.).

La poesía del Infrarrealismo tuvo que encarar, al menos idealmente, las encrucijadas políticas fundamentales a que su credo ético y estético la empujaba. Si la vida era, a fin de cuentas, la única obra de arte posible o, al menos, la única obra de arte que merecía la pena considerar: ¿cómo debía ser y qué función debía tener la escritura – la poesía– en el seno de ese proyecto? Una pregunta que el mismo Bolaño reformulaba, en 1976, y dirigía a Arqueles Vela –a la sazón, uno de los fundadores del estridentismo– en estos términos: «¿Hay una disociación entre escritura y vida en el estridentismo?» (211*), a lo que Vela –haciendo una lectura típicamente materialista (*base* frente a *superestructura*) e incurriendo, porque la pregunta invita a ello, en lo que Eagleton ha llamado falacia de la encarnación (2007: 74-80 y 204)¹¹⁷– respondía que ellos dieron un sentido estético a la Revolución Mexicana en la medida en que –añade– el estridentismo llevó a cabo «la realización literaria del desorden provocado por la Revolución. La Revolución nos dispersó materialmente; eso significa una dispersión interior también. No podíamos encontrar un ritmo» (211*).

Sería necesario volver a preguntar uno por uno (y una por una) a los miembros del Infrarrealismo por la función que entendieron que debía tener la escritura y por la que tuvo finalmente. Sería este un interesante ejercicio documental. Con todo, y a pesar de que algunos de ellos (Bolaño, Mario Santiago y Cuauhtémoc Méndez) no vayan a poder acudir a la entrevista, sus textos albergan –implícita– la respuesta y en ellos es obligado aventurarse e interrogar.

La escritura constituyó para el Infrarrealismo una suerte de residuo, una marca de paso, el cuaderno de bitácora de la convulsión, del deseo y la intemperie. Residuo, marca o cuaderno que, en un buen número de poemas, no fue otra cosa que un desmesurado¹¹⁸

¹¹⁷ Concepto idéntico al de la «falacia mimética» de los formalistas estadounidenses (v. Cohen, 1972: 283-284).

¹¹⁸ Quizá no haya habido nada más afín a las vanguardias que la desmesura, y nada, tampoco, que permita hermanarlas mejor que su voluntad expansiva y contagiosa.

y febril registro de las percepciones: «El mundo se te da en fragmentos / en astillas: [...] Ya no son los tiempos en que 1 pintor naturalista / rumiaba los excesos del almuerzo», escribe Mario Santiago en el poema inaugural y *hélíce* del Infrarrealismo: «Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger» (268-280*). Un buen número de los primeros poemas publicados por Bolaño participan también de esa misma política de la percepción y de un idéntico registro alucinado¹¹⁹.

La escritura fue el testimonio de lo que sucedía fuera de ella: en las conversaciones, en la reunión, en las largas y tantas veces mencionadas caminatas por Ciudad de México. En un poema que tendrá un papel determinante en la articulación mítica del Infrarrealismo –como se verá en el tercer y último bloque del presente trabajo– y cuyo significativo título es «Postal para Mario Santiago», Bolaño –desde Barcelona y ya en julio de 1978– rememora así su inmediato pasado infrarrealista: «¿Cuál es el tamaño de nuestra / leyenda? Pobres muchachos arrastrados por la marea. / Un techo de estalactitas siempre se movió sobre / los caminos rurales. Y de tantas formas extremas / de comunicarnos ya sólo quedan mapas que ni el más joven / de nosotros puede leer. O tal vez sí. No lo sé. / Es difícil caminar una ciudad sin amor, pero / es más difícil caminar amando, como lo hicimos / nosotros en México D.F.» (109*).

En consecuencia, debemos acercarnos a los poemas del Infrarrealismo –me refiero ahora a los que cabría fechar entre 1976 y comienzos de los ochenta– como quien se acerca y lee los papeles de un sismógrafo: dispuestos a encontrar en ellos los picos y puntos climáticos de la aventura. Sin olvidar, además, que la escritura fue tanto el registro sísmico que he descrito como un constante ejercicio de incitación: la escritura fue el motor de una actitud y el estímulo para los poemas futuros.

Una cuestión más enconada, más difícil, con implicaciones ideológicas evidentes es la que se refiere a la función y la figura del escritor en el Infrarrealismo. Rubén Medina ha sido muy claro a la hora de señalar una de las contradicciones mejor

¹¹⁹ Léanse: «Estos patios parecen playas» (29*), «Vive tu tiempo» (30*), «Sentados en los muelles debajo de las grúas» (39-41*) y la serie de tres poemas titulada «Cine de mala muerte» (61-64*).

instaladas en el entramado cultural de occidente: el hecho de que un poeta, un escritor, etc., pueda considerarse y ser vanguardista «en el pensamiento y la creación pero no en la materialidad de la vida, en el modus operandi de la cultura» (2014:21)¹²⁰. Un conflicto que el Infrarrealismo, al menos en sus primeras formulaciones propositivas, quiso resolver *por arriba*, con contundencia: no se escribe para el museo, se escribe para la revolución, como tampoco se escribe para poner revolucionar la tradición literaria precedente, sino para cambiar la vida.

En consecuencia, el arte y la literatura no deberían ser consideradas como profesiones al servicio de la movilidad social, la respetabilidad, el prestigio académico, la influencia o los privilegios de un gremio cultivado e influyente pero incapacitado para la autocrítica por el propio lugar que ocupa en el entramado de intereses socioeconómicos. Una autocrítica que debería consistir, antes que nada, en un ejercicio de conciencia honesto y exento de cinismo. De ahí que la consigna infrarrealista se apoyara deliberadamente en la que André Breton había lanzado en 1924: «Déjenlo todo. / Dejen Dadá. / Dejen a su esposa, dejen a su amante. / Dejen sus esperanzas y sus temores. / Abandonen a sus hijos en el rincón de un bosque. / Dejen la presa por el reflejo. / Dejen si es necesario una vida holgada, lo que les presenten como una situación con porvenir. / Partan por las carreteras» (Breton, 1924: 16). Lo que, en la versión de Bolaño se traduce como: «Hacer aparecer las nuevas sensaciones –Subvertir la cotidianeidad / O.K. / DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE / LÁNCENSE A LOS CAMINOS» (57*).

La concepción del *oficio* y de la función de la poesía que propone el Infrarrealismo es, como resulta obvio, de un irremediable y tenaz romanticismo. Una concepción que linda con lo sagrado –una sacralidad sin sacerdocio– y que obliga a preguntar: entonces,

¹²⁰ Es inevitable hacer referencia aquí a dos textos dirigidos a definir y resolver esta contradicción desde una perspectiva marxista: el más famoso de ellos es «El autor como productor», que Walter Benjamin preparó para una lectura pública en 1934 (Benjamin, 1934: 89-111); el otro es de Alain Badiou y en él se abordan los cuatro conceptos de los que Mao Tse-tung se sirvió para elucidar la relación que todo producto estético mantiene con las posiciones de clase, su título es «La autonomía del proceso estético» (Badiou, 1966: 93-117, sobre todo: 96-99). Años más tarde, será Pierre Bourdieu quien elabore un diagnóstico del mismo problema de manera más amplia, más ambiciosa y documentada en el famoso *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992).

¿cómo vivir?, ¿cómo sobrevivir?, ¿qué hacer? En esto el movimiento mexicano no se diferencia de sus hermanas mayores –el surrealismo, Dadá y el estridentismo–, pues la remoción que pretende es tan visceral y tan absoluta que apenas puede sostenerse en un programa: su propuesta termina donde terminan las palabras de Breton y de Bolaño citadas, en una mera invitación, en ese *lanzarse a los caminos*. Esta es su primera y única premisa, después –como pretendía Nicanor Parra en un famoso artefacto– ya «se verá lo que se hace» (Parra, 1972: 395)¹²¹. Todo lo cual demuestra una entusiasta y renovada confianza en la potencialidad de *lo humano* a la par que una sistemática suspicacia hacia todo lo que proviene de las instituciones, como si estas solo fueran un asfixiante mecanismo de control: el *rodillo* burocrático –kafkiano– en el que tantas veces acaban convertidas.

En resumen, el arte y la literatura no debían servir ni como oficio ni como ascensor (o trampolín) social destinado a ganar la respetabilidad, el reconocimiento y los privilegios que han mantenido y mantienen, para su perpetuación, las élites culturales. El problema es que los manifiestos infrarrealistas respondieron metafóricamente, con un lirismo tan vibrante como desaforado, de manera elusiva, con imágenes resplandecientes y poco o nada *instrumentalizables*, en parte, quizá, por la ausencia de una formación teórica en la mayoría de los miembros del grupo, y en parte, muy probablemente también, por un recelo tan intuitivo como estratégico ante la posibilidad de que aquel impulso original que les dio origen fuera *instrumentalizado* y convertido en programa: «El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos blancos de los prisioneros condenados a cadena perpetua» (56*).

¹²¹ El artefacto completo, que bien podría haber figurado en cualquiera de los manifiestos infrarrealistas, reza: «LA POESÍA MORIRÁ SI NO SE LA OFENDE / hay que poseerla y humillarla en público / después se verá lo que se hace» (id.)

2.4. El poema precursor de la poética infrarrealista y sus vidas posteriores: seis instantáneas para una historia de lo que pudo haber sido

Instantánea número uno. Segundos antes del big bang infrarrealista

«El cierre de la velada fue sorprendente. Álamo desafió a Ulises Lima a que leyera uno de sus poemas. Éste no se hizo de rogar y sacó de un bolsillo de la chamarra unos papeles sucios y arrugados. Qué horror, pensé, este pendejo se ha metido él solo en la boca del lobo. Creo que cerré los ojos de pura vergüenza ajena. Hay momentos para recitar poesías y hay momentos para boxear. Para mí aquél era uno de estos últimos. Cerré los ojos, como ya dije, y oí carraspear a Lima. Oí el silencio (si eso es posible, aunque lo dudo) algo incómodo que se fue haciendo a su alrededor. Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado».

Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*.

La astrofísica plantea siempre retos dobles: por un lado, hacia el límite de las leyes que rigen el comportamiento de los astros, y, por otro, hacia los engranajes de la imaginación. Así, esta rama de la física quiere que entendamos que antes de la creación del universo, antes de la explosión que le dio origen, hubo *algo*; o, más precisamente, necesita ese *algo ahí* para explicar y explicarse lo que vino luego. Con este fin se han propuesto fórmulas y representaciones que dan cabida a aquel estado previo de las cosas. Fórmulas y representaciones que son a la ciencia lo que las metáforas al lenguaje: modelos de sentido, pedagogías. De los muchos símiles que se han utilizado para describir la tensión que culminó con el *big bang*, uno ha gozado de mayor predicamento: se nos ha dicho que debemos pensar en una masa gigantesca concentrada en el volumen de un puño.

Por supuesto, el párrafo anterior no es nada más que otro modelo de sentido y otra pedagogía: un truco de ciencia ficción para empezar a hablar de los «Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger» (268-280*), el poema de Mario Santiago al que conviene acercarse como si se tratara también de una masa enorme y primigenia

apretada en un puño segundos antes de la eclosión, de la descarga, del golpe en la mesa del que surgiría el Infrarrealismo.

Instantánea número dos. Segundos después o el Infrarrealismo según Bolaño

Las leyendas y los mitos son las trampas mortales de los acontecimientos. Un suceso que no construye su leyenda está destinado a desaparecer rápidamente de la memoria colectiva. A su vez y paradójicamente, para que un suceso tenga su leyenda debe haber muerto, de lo contrario, ella misma (su leyenda) acabará con él. Por eso, aunque en contadas ocasiones, los acontecimientos se revelan y resucitan, por amor a la contradicción o por vengarse del mito.

El poema de los *Consejos* es estricta e inmediatamente anterior a la fundación del Infrarrealismo, pero en él se encuentra su propuesta vital y estética (la-misma-cosa) que aparece en crudo, sin el membrete y los límites que el mismo nombre y la pertenencia al movimiento impondrían más tarde.

Desde el interior de la obra de Roberto Bolaño, el Infrarrealismo parece surgido de una sola vez y articulado –desde su origen– como mitología, esto es, como una condición de la escritura por venir; como aquello que, en gran medida, se proyecta en el presente para poder ser contado después. Y es muy probable que Mario Santiago lo supiera o lo adivinara y que se prestase a entrar en aquel juego con una complicidad y una confianza absolutas. En la antología *Jeta de santo* se recoge un poema sin título que figura con la siguiente dedicatoria: «Para Roberto Bolaño, al que presiento ya como mi Maharishi e iniciador de 1 movimiento cuyo nombre ignoro & en el cual prometo realizarme plenamente» (Santiago Papasquiaro, 2008: 47).

Instantánea número tres. Caminar amando o consejos para una nueva política de la percepción

Los versos iniciales de los *Consejos* informan al lector sobre un paisaje que ha mutado su apariencia y, con ello, la forma en que nos relacionamos con él y nos lo contamos. El paisaje es ahora tan grande como el mundo y su sentido ha dejado de ser uniforme: «El mundo se te da en fragmentos / en astillas» (268*). El cambio parece irreversible y, en consecuencia, los viejos hábitos de nuestras concepciones realistas se han vuelto, de pronto, desfasados e insuficientes: «Quizás ni el Carbono 14 será capaz de reconstruir los hechos verdaderos / Ya no son los tiempos en que 1 pintor naturalista / rumiaba los excesos del almuerzo / entre movimientos de gimnasia sueca» (268*). Cómo —es la pregunta— debe operar la poesía en este nuevo espacio dinamitado. Para responder, Mario Santiago escribe los *Consejos*, y su respuesta podría resumirse como sigue: la poesía debe adentrarse en ese mundo hecho añicos y darse el chapuzón en la pluralidad inabarcable de las sensaciones. En esto el poema muestra su fidelidad a los postulados del surrealismo: no habrá poesía si el poeta no asume el vértigo. O, como escribió André Breton en *Nadja*: «La belleza será CONVULSA o no será» (1928: 243).

Tras los primeros versos —aunque, como se verá, sería más exacto llamarlos líneas— el poema dará cuenta de las consecuencias de un mundo y un sentido que han saltado por los aires. De esta liberación proviene la alegría de, por ejemplo, ese abuelo que tan políticamente «platica la emoción que sintió al ver a Gagarin / revoloteando como una mosca en el espacio» (269*). Una alegría creciente, desatada, cuyo motivo se concreta a continuación: «La Realidad & el Deseo se revuelcan / se destazan / se desparraman una sobre otra / como nunca lo harían en 1 poema de Cernuda» (269*). Junto a esta idea, y en clara oposición, se revela el hecho de que, en un universo sin asideros, la tristeza podrá ocasionar derrumbes también incalculables.

El poema tiende a ser lo que enuncia y a participar de ello o, dicho de otra manera, el poema quiere también hacerse astillas y fragmentarse, ser cumbre y sima; no quiere decir el mundo: quiere serlo. Estamos ante un caso en que la falacia mimética (v. 1.4.4.)

no es tal: el significante participa del significado. Un poema donde *forma* y *fondo* han sido sometidos a una deliberada contaminación mutua. De ahí que a la expansión vital de la experiencia le corresponda una expansión métrica, versificadora, así como una –en apariencia– incontrolada proliferación de los actores. Escribe: «qué no habrá servido de abono a esta yerba» (269*), y enseguida entendemos que esa *yerba* es todas las *yerbas*, la alucinógena y la whitmaniana y, a efectos narrativos, la que introduce uno de los pasajes más transparentes de los *Consejos*. Comienza con un *tú* (que es un *yo* desdoblado) que decide tumbarse a la sombra de un parque donde se reúne todo el crisol de los *outsiders*, desde «el que sueña con revoluciones que se estacionan demasiado tiempo / en el Caribe» hasta «los que conocen en persona a la muerte» (270*) pasando por todas las figuras de la desesperación, desde la prostituta «que comparte su torrente de soledad / con los desconocidos» hasta «el que escribe su testamento o su epitafio en 1 servilleta arrugada». Y esa visión múltiple del tormento lleva a la comprensión de todos los gestos y de todas las fragilidades, y se entiende mejor que nunca la frustración de todo aquel que desea «sepultar / bajo toneladas de plantas / edificios / tierra negra / el menor latido / la taquicardia de su historia íntima» (271*). A pesar de lo cual, el poeta –y esta y no otra parece su función– «camina por aquí como un gorrión feliz», como «1 aerolito incandescente [...] que se ha grabado en la espalda de la chamarra de mezclilla la frase: El núcleo de mi sistema solar es la aventura» (273*).

Este contraste cifra, a escala, la tensión que nutre al poema. El contraste entre, por un lado, la exaltación que habita al poeta y que le lleva a afirmar que: «En cualquier momento acontece 1 poema / por ejemplo / ese aleteo de moscas afónicas [...] / por ejemplo esas colegialas con los libros apretados / contra el pecho [...] / Por ejemplo / el gordo & el flaco que duermen la siesta [...] / por ejemplo / ese muchacho pelirrojo que se remoja los pies en el agua de la fuente / & se siente Huckleberry Finn viajando en 1 balsa de troncos / en pleno Missisipi» (274-275*). Y, por otro, la inutilidad de su empresa, la esterilidad de la poesía –de *toda* la poesía– y de todo su emocionado deslumbramiento, pues, dirá también: «de qué sirve entonces de qué sirve / el huracán tómbola de cosas /

que te desnudan & te invaden como amibas [...] / de qué sirve si hay vidas que son 1
automóvil sin motor / tocando el claxon desesperadamente / sin poder partir» (276*).

En esta oposición, ya lo he dicho, se debaten los *Consejos*, donde un discípulo de Marx se dirige –intrépido y esperanzado– a un fanático de Heidegger para decirle: «Desde luego que no eres el único / frente al que el paraguas oxidado de la vida / no quiere desplegar sus alas / no eres el único al que el mundo le parece / –en un momento pesimista– / 1 ghetto sin puentes ni caminos» (277*). Y para decirle también que, pese a la ruina existencial, ahí sigue, ahí va a seguir «el giro acompasado de los astros / [...] Explícale eso a tu amigo ocasional / esclarácelo a ti mismo / que la vida siga siendo tu taller de poesía / que el amor o la demencia que más se le aproxime / te habite / te aligere los talones / te lustre el brillo de los ojos / Ojalá / Ojalá» (278*).

Este será el amor (o la demencia) que Bolaño recordará en su *postal* para Mario Santiago. El amor que aligera los pies, «el aliento & el ardor que te acompañan / cuando recorres avenidas kilométricas» (279*).

Instantánea número cuatro. La poesía precipicia de Mario Santiago (un intento de descripción)

Una descripción impresionista del conjunto de la poesía de Mario Santiago (o, en rigor, del conjunto que dejan ver las antologías publicadas hasta la fecha) agotaría rápidamente el campo semántico de la euforia y el vitalismo, y nos llevaría a señalar a algunos de sus ascendentes en Ezra Pound, Allen Ginsberg, Oliverio Girondo o Pablo de Rokha, así como en varios de los poetas del grupo Hora Zero (Jorge Pimentel, Juan Ramírez Ruiz y Enrique Verástegui). Las imágenes desbravadas, la efusividad y un oído portentoso para el castellano más bárbaro y *fonón* parecen en él inagotables: «cicatrices viajeras: hemorragias que somos / –babélicas ciudades bajo el hueso– / terremotos que relinchan con pasión / terremotos que dan ganas de ser tan vivo como ellos [...] terremotos preciosísimos», escribe en su «Tributo a John Coltrane» (Santiago Papasquiari, 2008: 31). O, en «Jeta de santo»: «Sintaxis que se hace llamar por sus cuates:

Remolino / Tromba hoy herida / Bombardeada por quirófanos / & densos polvos suspensivos» (ibíd. 98).

Merece la pena, sin embargo, tomar aisladamente los *Consejos* para dar cuenta de su poética. Predomina en él lo centrífugo o, en términos retóricos, la anáfora y la amplificación. La anáfora actúa como un goteo encadenado de motivos que sostiene la dicción y dota al poema de una unidad que, como si de una marisma se tratara, aparece y desaparece en las sucesivas vueltas de su curso. Por otro lado, y por seguir con la imagen fluvial, las continuas amplificaciones hacen las veces de rápidos: alucinaciones naturales del paisaje que terminan imponiéndose, pues esa parece su inercia y ese el caudal de la voz del poeta. «Ni pizca de criterios literarios», dirá en una entrevista de 1996, «vertiginosamente me dejo ir. Así de tupida está la granizada»¹²².

El poema de los «Consejos de 1 discípulo de Marx a 1 fanático de Heidegger» puede desmenuzarse y explicarse con detenimiento, aunque nada en el poema invite a pensar que esa haya sido la respuesta que el texto esperaba de sus lectores. Mario Santiago –y la afirmación que haré a continuación debe extenderse al conjunto de su obra– no concibe el poema como artefacto literario, esto es, como una unidad verbal destinada a cerrarse y contenerse a sí misma para después formar parte de un libro, un producto en un estante, etc. El poema no es más que el breve (o no tan breve) contacto del lenguaje con la energía vital del poeta. El poema es, de hecho, el estado en que la energía del poeta deja al lenguaje cuando este (el lenguaje) pasa a través de aquel. Por ello, el poema no está estructurado en función de su clausura: el poema termina allí donde la energía que lo ocasiona abandona lo lingüístico y retorna a su espacio natural (o a otro espacio distinto, esto es irrelevante). Hay, por lo tanto, un impulso en los poemas de Mario Santiago que los impulsa y que, en sentido literal, los deja atrás, a la manera de huellas o estelas de su paso. El poema es un lenguaje *desfigurado*, huella de un impulso e impulso a su vez. Un

¹²² Palabras de Mario Santiago a Leo Eduardo Mendoza para *El Universal*. La entrevista ha sido recogida posteriormente en Mario Santiago Papasquiaro, *Sueño sin fin*, Barcelona, Ediciones Sin Fin, 2012, pp. 61-65.

impulso que he llamado vital pero que podríamos llamar místico, visionario, alucinado o convulso (Breton, de nuevo, al fondo). Si, como aseguraba Mario Santiago en *Aullido del cisne* (1996), «El Poeta es el géiser de su propio Ser», el poema será el registro de la audacia de dicho empeño, de lo que irremediabilmente brota.

Conviene hacer, no obstante, una advertencia. Los poemas de Mario Santiago dan noticia de la formidable energía que ha habitado el momento de la escritura, pues a ella remiten constantemente. Dicha energía –dicha euforia– rehúye, sin embargo, las formas himnicas, ebrias y grandilocuentes a la hora de manifestarse y hacerse palabra y, por el contrario, no prescinde del humor (entendido este como la conciencia irónica del poema). Sus textos no son tampoco ejercicios de escritura automática. Mario Santiago es, a su manera, un poeta romántico que, como quería Hölderlin, mete la cabeza en el interior de la tormenta y escribe desde allí y eso que escribe es un registro, pero también es un conjuro que, como tal, no busca tanto la comprensión como el contagio.

Instantánea número cinco. El verso proyectivo de Charles Olson y los consejos proyectiles de Mario Santiago

En *Los detectives salvajes*, Juan García Madero consigna, en la entrada correspondiente al 9 de diciembre de 1975, haber robado en una librería «una antología de poetas norteamericanos traducida por Alberto Girri». Debe de tratarse de *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual* compendiada, traducida y prologada por el poeta argentino y publicada por Monte Ávila Editores en 1969. En dicha antología se dan cita algunos de los autores más leídos –y queridos– por los infrarrealistas, como Robert Lowell, Lawrence Ferlinghetti, Robert Duncan, Allen Ginsberg o Frank O’Hara. Girri estructura la muestra en torno a las dos posiciones predominantes en la poesía estadounidense de mediados del siglo pasado. De un lado, los poetas academicistas, de corte ortodoxo y, en gran medida, epígonos de T.S. Eliot y, del otro, los poetas disidentes que, aunque procedentes en su mayoría de tradicionales centros académicos como Columbia, Harvard o Berkeley, habían encontrado su modelo en el

lenguaje coloquial de William Carlos Williams. Entre estos últimos, importa ahora detenerse en un nombre, Charles Olson, que también aparece en la antología.

Olson (1950: 369-384) acuñó el concepto de *verso proyectivo* (también denominado *verso precursor, prospectivo o proyectil*) con el que pretendía señalar los rasgos principales de su poética y que, en síntesis, consistía en entender el poema como una transferencia de energía del poeta hacia el lector. Importaba entonces dilucidar el modo en que dicha energía se condensaba en el poema. Y aquí reside el aporte de Olson: ni el verso ni la estrofa tradicionales serían para él los condensadores o recipientes naturales del poema, ahora debía ser la línea la que ocupara su lugar e hiciera las veces de *unidad energética*. La línea, además, concebida como la pista de baile (el símil es de Olson) donde va a desplegarse la cinética del poema. Como se ve, no es mucha la originalidad que, vista desde hoy, contenía la conceptualización de Olson, si acaso nos puede servir como una rápida explicación del verso libre donde la unidad estructural ya no será ni el pie métrico ni la estrofa, sino la línea. Pero en 1950 su propuesta surtió efecto y funcionó de estímulo a la hora de expandir las fronteras del poema tan lejos como «la línea» –liberada de los corsés métricos, sintácticos y visuales clásicos– fuese capaz de desplazarlas¹²³. La poesía de Mario Santiago (aunque no solo la de él) puede entenderse como una apropiación y puesta en escena de las ideas de Olson. Ideas que no necesariamente tendrían que haberle llegado por este cauce, pues la poesía de los mencionados Pablo de Rokha y Ezra Pound, como también –y con objetivos muy distintos– la de Ernesto Cardenal, ya había ampliado la extensión del verso más allá de lo que Walt Whitman y sus epígonos lo habían hecho.

Con independencia de las deudas que tuviera contraídas la poética de los *Consejos*, tres parecen ser sus rasgos fundamentales: la amplificación y la anáfora (ya comentadas), y la idea del poeta como acumulador y catalizador de percepciones cuyo

¹²³ Fernández Díaz ha recordado la importancia que para William Carlos Williams tuvo la propuesta de Olson y, con ello, la trascendencia que adquiriría en la poesía estadounidense al funcionar «como bisagra entre poetas como William Carlos Williams y Pound con los *beats* y la New York School» (2014: 193).

cometido, según Olson, será descargarlas –en toda su intensidad– sobre el lector, arrastrándolo a su vez hacia el vértigo en el que antes se vio implicado el mismo poeta (ese *contagio* que he mencionado también). Es curioso que esta fórmula no deje de ser una traducción, quizá involuntaria, de la idea del correlato objetivo de T. S. Eliot enunciada por este en «Hamlet and his problems» en 1920.

Sexta y última instantánea. El eco de los disparos y la teoría del hueco

Los *Consejos* funcionaron en el *primer* Infrarrealismo (1976) como aguijón y modelo gestual. Un poema que fue, sobre todo, un punto de encuentro para la sensibilidad del grupo, tarea esta que no realizaría en solitario.

A comienzos de 1976, Roberto Bolaño publicó su primer libro: *Reinventar el amor*. Se trata de un largo poema dividido en nueve secciones que comparte los rasgos fundamentales del poema de Mario Santiago. En los primeros versos, y a la manera de un mantra, se encuentra el motivo que irá derivando y ramificándose a lo largo del poema: «Todo de pronto existe más allá del ojo azorado, entre espesos / eucaliptos ribereños» (45*). Y ese «todo de pronto existe más allá» debe leerse como una versión de aquel «el mundo se te da en astillas, en fragmentos» de los *Consejos*. También Bolaño cuestiona lo que Mario Santiago entendía como una deficiencia del realismo mimético a la hora de representar el mundo, de manera que al leer: «Una cama que respira ya no es paisaje fotográfico ni acuarela / colgando sobre las llamas / sino cama que respira», evocamos a aquel pintor naturalista que rumiaba los excesos del almuerzo. O por decirlo rápidamente y de una vez, ambos poemas comparten una idéntica poética y una misma política de las percepciones, el mismo desorden de los sentidos que proponía Rimbaud (no en vano el título del poema de Bolaño procede de *Una temporada en el infierno*, y cuánto, también, de la nostalgia por venir no anticipa ya ese verbo: *reinventar*).

Ambos poemas participan de una idéntica energía y están regidos por un mismo norte imantado. Bolaño escribe: «Reconócense los desesperados en la noche y se

abrazan» (45*), y escribe: «Mi sueño es una música que se reconoce en la aventura» (48*), y escribe: «Y Amor vendrá con Lucha de Clases» (50*).

Pero no termina con *Reinventar el amor* la compañía surgida al calor de los *Consejos*. Un año y medio después de la fundación del Infrarrealismo, y al otro lado del Atlántico, encontraremos el que probablemente sea el último poema escrito en la senda que Mario Santiago había inaugurado.

En el primer número de *Rimbaud, vuelve a casa* (Barcelona, agosto de 1977), Bruno Montané publica un extenso poema –construido a base de largos pero diáfanos períodos oracionales– cuyo título funciona como enigma: «La guerra ha terminado» (281*). No encontraremos en él, sin embargo, partes de víctimas, registros de daños o la inflada y marcial épica de los combates. Montané ensaya aquí el poema visionario, y lo hace a partir de una serie de rapidísimos *flash forwards* que emanan de un futuro resplandeciente y utópico. Una utopía –y en esto estriba su lucidez– que está muy lejos de parecerse a un idilio naif y desmemoriado; una utopía consciente de lo que ha dejado atrás y de lo que siempre estuvo a punto de aniquilarla: «Las fábricas funcionarán una vez al mes / y sus rumores quizás nos recuerden a nuestros antepasados / que les dedicaron una vida entera» (281*). O, más adelante: «Las pesadillas serán inexplicables movimientos / que nos extrapolarán a un pasado que a todos incumbía» (282*).

Los *Consejos* (1975) y *Reinventar el amor* (1976) prepararon el terreno para el infrarrealismo, de hecho, es en la última línea del poema de Bolaño donde aparece por primera vez la palabra que da nombre al movimiento: «¡Bang, bang! / De la infrarrealidad venimos, ¿a dónde vamos?» (50*). «La guerra ha terminado» (1977), de Bruno Montané, es el intento de llevarlo más allá de sus fronteras naturales y de su núcleo temporal. En medio, entre los dos primeros poemas y este último, en el hueco y entre paréntesis: el *boom*, los manifiestos, el *big bang*, el estallido infrarrealista, los materiales que alimentarán la nostalgia y la ironía del imaginario generacional con que Bolaño construirá la parte más significativa de su obra posterior.

Los *Consejos*, lo advertía al comienzo, funcionaron como detonante; funcionaron, en definitiva, como lo que eran: la propuesta para una nueva política de las sensaciones. Es fácil –como espero haber demostrado a través de estas seis apresuradas instantáneas– medir sus efectos; lo difícil, lo extraordinario, es encontrar en cada época, generación o reunión de amigos el poema equivalente, el poema que, además de avanzar lo nuevo, tenga la capacidad de desplazar lo existente hacia ese particular punto de cizalla.

2.5. Unos cuantos académicos despistados en busca de currículo: el Infrarrealismo como cadáver exquisito en interminable liza

«[...] yo también querría decir algo al respecto, antes de que todos en el mundo de las letras nos tomen por *mugrientos, violentos, desinteresados o desarraigados*».

Jack Kerouac, «Corderos, no leones».

Aquellas lecturas que han encontrado en el Infrarrealismo una suerte de postvanguardia o de vanguardia *vintage*, retro, postmoderna o melancólica (v. Yépez, 2006: 520, y Zambra, 2008) eluden –para no contravenir sus, eso sí, estimulantes intuiciones– un abordaje pormenorizado de los manifiestos y de las propuestas más radicales, y también más contradictorias, que en ellos se dan cita. Entender el Infrarrealismo como un *revival* –o una concesión a la nostalgia– implica reducirlo a las dos frases más citadas del primer manifiesto: «Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS» y «Déjenlo todo, nuevamente» (53* y 57*). E implica también perder de vista todo lo que no se acopla al insistente y enfático prisma con que la obra de Bolaño se acercará a los que podemos denominar *años infras*. Un prisma que –por continuar con la metáfora óptica– polariza el pasado al volverse sobre él: de un lado, la celebración del ímpetu y el encantamiento adolescentes, del otro, su parodia; de un lado, la épica de las vanguardias, del otro, el irónico destino de sus proyectos (de sus derrotas); de un lado, la recuperación apasionada –y piadosa– de lo vivido en México, del otro, la broma ácida y el alfilerazo. Es esta, para decirlo de una vez, la tensión fundamental que estructura las sucesivas recreaciones bolañeanas de aquellos prodigiosos años setenta. Una memoria a ratos imaginaria, a ratos fantasmal, a ratos poblada por quienes compartieron con él esa *aventura generacional* que también fue el Infrarrealismo.

Igualmente polarizadas son las aproximaciones de críticos, académicos y escritores en torno al Infrarrealismo. Frente al cuidado y la complicidad de los trabajos de Tuilio Mora, Heriberto Yépez o Rubén Medina ya comentados, destacan quienes han

apostado por una visión rápida, airada, y, en parte, sostenida en juicios y prejuicios clasistas (v. Gabriel Zaid, 2013, y Jorge Volpi, 2008). En un artículo deliberadamente cicatero, Volpi escribía lo que sigue:

«[...] cuando era joven y todavía no era Bolaño y vivía exiliado en la ciudad de México, Roberto o Robertito o Robert o Bobby participó en una pandilla o mafia o turba o banda –por más que ahora sus fanáticos y unos cuantos académicos despistados crean que fue un grupo o un movimiento *literario*–, cuyos miembros tuvieron la ocurrencia de autodenominarse "infrarrealistas". Una pandilla o mafia de jóvenes iracundos, de pelo muy largo e ideas *muy* raras, macerados en alcohol y las infaltables drogas psicodélicas de los setentas, que se dedicó a pergeñar manifiestos y poemas y aforismos y sobre todo a beber y a probar drogas psicodélicas [...].

»Luego de vagabundear por los tugurios de la colonia Juárez o de la colonia Santa María la Ribera, de echarse unos tequilitas o unos churros (de marihuana: *nota para el lector español*), Mario Santiago y Robertito Bolaño se lanzaban a la Casa del Lago y, cuando el grandísimo e iracundo Paz o alguno de sus exquisitos seguidores se aventuraba con un poema sobre el ying y el yang o la circularidad del tiempo, irrumpían en el recinto y, sin decir agua va, lanzaban sus bombas fétidas, sus consignas, sus chistes y aforismos para dejar en ridículo al susodicho o susodichos, o al menos para hacerlos trastabillar y maldecir y ponerse rojos de coraje. Estos *happenings*, que sólo en los sesenta podían ser vistos como modalidades extremas de la vanguardia o como guerrillas poéticas efectivas, apenas tenían relevancia y sólo algún periodicucho marxista o universitario reseñaba las fechorías cometidas por esos *mechudos* que atentaban, sin ton ni son, contra las glorias de la literatura nacional» (Volpi, 2008: 197-198).

Si Volpi fuera un lector más atento, no ya de los textos producidos por el Infrarrealismo, sino, sin ir más lejos, de *Los detectives salvajes*, se habría dado cuenta de que tanto el descrédito (pues no cabe duda de que esa es su intención) como la chanza y la crítica mordaz del Infrarrealismo fueron propiciados por Bolaño con una interesante y fructífera ambigüedad. La relación del escritor chileno con sus compañeros de generación no es algo que pueda ventilarse de un plumazo ni a favor de la continuidad, con argumentos dirigidos a encontrar la filiación infrarrealista en sus ficciones, ni, en contra,

haciendo de la implacable y darwiniana opinión de Laura Jáuregui (personaje de LDS y novia fugacísima de Arturo Belano en la novela) el juicio definitivo sobre el Infrarrealismo:

«siempre estaba más o menos al tanto de lo que hacía Arturo, y yo pensaba: pero qué imbecilidades se le pasan por la cabeza a este tipo, cómo puede creerse estas tonterías, y de pronto, una noche en que no podía dormir, se me ocurrió que todo era un mensaje para mí. Era una manera de decirme no me dejes, mira lo que soy capaz de hacer, quédate conmigo. [...] Todo el realismo visceral era una carta de amor, el pavoneo demencial de un pájaro idiota a la luz de la luna, algo bastante vulgar y sin importancia» (LDS: 149)¹²⁴.

Más estimulante, creo que también más esclarecedor, es seguir, en cada una de sus vueltas y recreaciones, la imagen *nunca del todo resuelta* que Bolaño construyó tanto de su generación como de su punto de partida literario. Dos motivos que consiguió trascender al convertirlos en la inagotable materia de una estética tensionada entre el romanticismo y su caricatura, tan proclive a la compasión como a la parodia.

De un modo similar (aunque apoyándose en la *recepción afectiva* de los lectores), Chris Andrews –crítico y traductor de Bolaño al inglés– se ha referido a la obra de este como a «una vasta elegía que, paradójicamente, emana energía y alegría», pues, aunque le tocara «en suerte [...] ser un escritor elegíaco», la lectura de sus poemas, cuentos y novelas «no es deprimente, muy por el contrario. Muchos lectores han atestiguado los efectos vigorizantes de su prosa» (Andrews, 2003).

De vuelta al Infrarrealismo, y como se deduce de lo expuesto hasta aquí, ni la historia del grupo podrá prescindir de *Los detectives salvajes* y *Amuleto* (obras que, por utilizar una metáfora común, pusieron al grupo infra en el mapa), ni la obra de Bolaño se agota en la continuidad o en la ruptura con respecto al programa del movimiento. Es por

¹²⁴ Juguetera y algo maliciosamente cabría preguntarse cuál podría haber sido la opinión de Laura Jáuregui (probable trasunto de Lisa Johnson en la novela) acerca de todo lo que Belano (Bolaño) llegaría a escribir después: ¿leería *Los detectives salvajes* y *2666* como nuevas e inusitadas formas de cortejo?, ¿pero a quién?, ¿a qué?

ello que conviene adoptar una posición desapasionada –forense– a la hora de sopesar los hechos, los testimonios de los miembros del grupo y el mito propiciado por las ficciones autobiográficas de Bolaño.

3. DE CAMINO A LA POÉTICA DEL OFICIO

Partamos de una obviedad y afinemos después: la literatura es hacer arte con palabras. La complejidad de cualquier análisis literario comienza ahí, en el hecho de que esas mismas palabras de que se sirve la literatura ya poseen un significado previo a su consideración como materia artística. Las palabras no son formas puras, sino signos lingüísticos que «sin perder su significado, adquiere[n] un nuevo sentido, el artístico, el literario» (Bobes Naves, 2008: 29). Y de aquí derivan también las particularidades de lo que podemos entender como pensamiento literario. La literatura no tiene por qué pensar igual –en las mismas claves, con los mismos modelos de argumentación– que la filosofía o que el ensayo científico, aunque ambas disciplinas se sirvan igualmente del lenguaje. La literatura tiene una relación con la belleza, la originalidad y la verosimilitud que no poseen la filosofía y la ciencia (ambas íntimamente ligadas con la consecución de la verdad) (v. ibíd. 26-27). Esto no quiere decir que la ciencia y la filosofía no aspiren a la belleza y a la originalidad, sino que no son sus prioridades. Con respecto a la verosimilitud la diferencia es aún mayor, pues en literatura se trata de una coherencia interna, esto es, una coherencia con respecto a un tono, a una voz, a unas premisas de un universo ficticio, etc. Una coherencia que no tiene por qué ser una correspondencia con respecto al mundo objetivo, mensurable, del que, por ejemplo, habla la ciencia. Por supuesto que un ensayo científico o un ensayo filosófico pueden ser leídos como obras literarias, en la medida en que la literatura no deja de ser, también, una relación particular con los textos, una manera de acercarse a ellos, una forma de leer.

El escritor Javier Marías ha sido particularmente perspicaz a la hora de diferenciar lo que él reconoce como *pensamiento literario*. Un pensamiento «diferente de cualquier otro, del científico y el filosófico y el lógico y el matemático y hasta el religioso o político. No se trata, claro está, de pensamiento sobre la literatura ni sobre lo literario; sino de un *pensar literariamente* sobre cualquier asunto, y es este un pensar privilegiado y a la vez difícil, porque no está sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones» (Marías, 1996: 114). Una de las cualidades que Marías atribuye a este *pensar* –y que importa especialmente aquí, por servir de puente con la poética de Bolaño– es la de poder

ser contradictorio y no estar «sujeto a razonamiento ni a argumentación ni a demostraciones» (íd.), pues sus juicios y aseveraciones no tienen por qué ser «del todo comprensibles por el entendimiento» (íd.).

La extrapolación de esta idea a la obra de Bolaño es sencilla: estamos ante un escritor que encara el mundo en términos literarios (o, mejor, en términos del mundo ganados para la literatura¹²⁵); el *pensamiento literario* es el modo natural –orgánico– en que un autor como Bolaño accede a pensar, esto es, accede y propone abstracciones y generalidades. En sus entrevistas y artículos esto es más evidente aún: es siempre el potencial literario de las experiencias lo que las dota de sustancia o espesor (una sustancia o espesor míticos) y las vuelve *pensables*.

Con respecto a la mencionada posibilidad de contradicción señalada por Marías, Zofia Grzesiak ha visto en el Bolaño más discutidor y más polémico a alguien que procura mantener siempre «una condición ambivalente (siléptica): hablar en serio y a la vez irónicamente» (Grzesiak, 2016: 770). Y es en este sentido que la figura de Nicanor Parra, y la que perfilan los hablantes de sus poemas, pudo ser decisiva para Bolaño, decisiva en el sentido de ejemplar: «sigo al pie de la letra los dictados de Parra, cuando dice que es bueno joder la paciencia» (BM2: 104)¹²⁶.

No en vano, es el Parra más huidizo y de humor más esquivo el poeta al que más abiertamente admiró Bolaño (EP: 91-93 y BM2: 39, 49 y 71): el poeta que elige las estrategias y las máscaras del bufón –que en ocasiones se parece mucho a un francotirador

¹²⁵ No en vano, Andrés Neuman ha calificado a Bolaño como un maestro en el arte de hacer que la vida sepa ser literaria y que la literatura sepa ser vital (Neuman, 2007: 321).

¹²⁶ Si hay que elegir un solo pasaje de los muchos que Bolaño escribió en referencia a su predilección por Parra, quizá el más significativo –por esclarecedor– sea el siguiente: «Para mi generación, o para algunos poetas de mi generación, la disyuntiva estaba entre una poesía comprometida con la lucha social, que nos llevaba directos a la afasia, a la catatonía, como era la poesía de Neruda, de la que realmente abominábamos, o la de Octavio Paz, que era una poesía o una actitud con la que tampoco comulgábamos, como de torre de marfil, o torre de algo, por la que no sentíamos el menor interés. Y lo que buscábamos era una tercera vía estética, algo que no fuera ni el realismo socialista al que nos abocaba Neruda ni “la otredad” paciana. Y, de hecho, la encontramos en Nicanor Parra, el poeta que más nos influyó. Sobre todo, lo que tenía, y en grandes dosis, era sentido del humor, algo que Paz no tenía, o al menos nosotros éramos incapaces de vérselo. En Neruda también faltaba. Y en Parra había muchísimo. Y el mejor sentido del humor del mundo, que es el humor negro» (v. BM2: 25).

y en ocasiones es solo un payaso— para, desde ahí, poder decirlo todo, como en los *Discursos de sobremesa*, los *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, o en los famosos *Artefactos*¹²⁷. No en vano, Parra ha sido, y es, un gran siléptico. Como el poema «Sión» de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*, Parra —y, por ósmosis, Bolaño— «es una broma que encubre algo muy serio» (DS: 376).

En consecuencia, llamaré «poética» al conjunto de temas que un autor privilegia en su obra y al modo —siléptico y no tan siléptico— en que se relaciona con ellos —y los piensa— por medio de la escritura (comp. Valles Calatrava, 2002: 509). Si digo «privilegia» y no «elige» es porque resulta realmente muy difícil admitir una elección — más o menos consciente, más o menos sopesada— donde quizá solo hubo inevitabilidad. En una de las entrevistas recogidas en *Bolaño por sí mismo*, leemos: «He escrito algo que podría ser ligeramente programático. En realidad, no es más que una lectura del “Manifiesto” antipoético de Nicanor Parra: se llama “Musa”, y es un poema donde no intento radiografiar el oficio del poeta, sino que simplemente me rindo ante la evidencia de que la poesía está allí y de que hay que ser fiel a sus movimientos misteriosos» (BM2: 51)¹²⁸. De donde se deduce que pensar los temas que conforman su obra podría o debería parecerse mucho a definir su actitud ante la escritura, y a fijar y recorrer los «movimientos misteriosos» de su inspiración.

La actitud de Bolaño frente a la literatura encaja muy bien con varias de las acepciones que Tatarkiewicz había rastreado para «romántico»¹²⁹, como son: el prestigio

¹²⁷ Para un estudio de los posibles juegos y presencias intertextuales de Parra en Bolaño, véase Usandizaga (2005: 77-82, recogido también en 2012: 387-390).

¹²⁸ En 2666, el hombre que le alquila la máquina de escribir a Reiter (y que a partir de ese preciso momento se convertirá en Archiboldi), hace la siguiente observación sobre la lectura y sobre aquello que gobierna la escritura, una idea que está en consonancia con lo expuesto hasta aquí: « En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir. Cuánto mejor haría ese pobre hombre dedicándose a la lectura. La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas. La escritura, en cambio, suele ser vacío. En las entrañas del hombre que escribe *no hay nada*. Nada, quiero decir, que su mujer, en un momento dado, pueda reconocer. 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*» (2666: 983).

¹²⁹ Tatarkiewicz lleva a cabo este trabajo de acopio y comentario en una obra que es ya un clásico de la teoría estética, me refiero, claro, a: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis,*

de la intuición unido a una comprensión simbólica del arte; la predilección por lo marginal, lo conflictivo y lo perturbador; y la reivindicación estética de lo sublime¹³⁰. A todo lo cual hay que añadir un vitalismo –una celebración entusiasta de la vida¹³¹– siempre parejo a una melancolía existencial, ontológica: una «alegría melancólica», en palabras de Fresán (2008: 299). Y es desde estas actitudes desde donde creo que la lectura de sus obras resulta más empática con respecto al ideario estético del autor y, a mi juicio, más estimulante en la medida en que nos aproxima al Bolaño más particular y más extremo. De esta manera nos acercamos al costado del autor más difícil de pensar por fuera de sus propias codificaciones. Por ello, y posicionándome desde el ámbito académico, aquí es donde me parece que se encuentra realmente el filón-Bolaño: todo aquello que por ser lo más propio del autor exige una readaptación de la metodología a la hora de abordarlo, pues no se deja apresar fácilmente fuera de su elemento natural. Con este fin, he estructurado los capítulos que siguen como un recorrido en torno a tres grandes temas que, a mi juicio, permiten un acceso más inmediato –y más claro– a la poética –y por extensión, a la estética– de Roberto Bolaño.

El método del que me he servido no es otro que el de los pasajes paralelos. José Manuel Cuesta Abad, en su ensayo sobre la hermenéutica material de Peter Szondi, lo plantea de manera sumaria y muy precisa: «La interpretación de los pasajes paralelos (*loca parallela*, *Parallelstellen*) se basa ya sea en la idea de que una misma expresión, una palabra, una frase, una metáfora, puede aparecer en distintos textos de un mismo autor con significados diferentes [*Wortparallelismus*: identidad de palabras], o ya en el supuesto de que diferentes expresiones pueden localizarse en distintos textos con un

experiencia estética (1976). Para las definiciones del término «romántico», véanse las páginas 223 a 230.

¹³⁰ En sus «Consejos sobre el arte de escribir cuentos» (EP: 324-325), dentro de la sección de «Libros y autores altamente recomendables», Bolaño citaba en primer lugar *De lo sublime* de Seudo Longino (ibíd. 325).

¹³¹ En una famosa entrevista de 1999 con Cristian Warken, en el programa *La belleza de pensar*, Bolaño reconocía que: «En mi caso, las edades, los pasos, el transcurso del tiempo; es una experiencia gozosísima». La transcripción de la entrevista se encuentra disponible en el siguiente enlace: <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf> [4/III/2017].

sentido equivalente [*Sachparallelismus*: identidad de la *cosa* significada]» (Cuesta Abad, 2006: 24-25). Este es probablemente el método interpretativo si no más antiguo, sí el más estrictamente filológico, y quizá también el más intuitivo. Su uso se ha naturalizado hasta el punto de no ser percibido ya como método, sin embargo, es importante hacer notar que lo es, pues sus implicaciones teóricas son muy relevantes.

El método de los pasajes paralelos está fundamentado sobre una idea muy fuerte de intención autorial que consiste en pensar que todos los textos de un mismo autor tienen –por ser el trabajo de una sola persona– un vínculo que los particulariza con respecto a otras obras de otros autores, y que, a su vez, los asemeja y los cohesiona entre sí.

Antoine Compagnon ha insistido larga y apasionadamente sobre el hecho de que la práctica de los pasajes paralelos –y en general, cualquier ejercicio interpretativo– es insostenible sin la presuposición de una enérgica intención autorial que legitime la pertinencia de las comparaciones entre pasajes procedentes de textos diversos (como pueden ser las entrevistas, las novelas y los poemas) de un mismo autor (Compagnon, 1998: 52-112)¹³².

En consecuencia, las páginas que siguen son, fundamentalmente, un recorrido a través de la obra de Bolaño realizado bajo el prisma de tres grandes temas (la intemperie, la derrota y el mal). Grandes tanto por su vastedad como por la articulación tan amplia a la que se prestan y por el acceso privilegiado a la poética que permiten. Las conclusiones que puedan extraerse de mi propuesta deberían surgir del propio desmenuzamiento y de la *colisión* entre las citas de Bolaño, y entre los pasajes de este y otros autores.

¹³² Para un despliegue más amplio de la idea de intención autorial véanse los apartados 1.2 y 1.3 del presente trabajo.

3.1. En busca de los grandes temas que tensionan y ponen en marcha la escritura

En 2012, Enrique Vila-Matas, leía en la Biblioteca Nacional una conferencia, titulada «La levedad, ida y vuelta», en la que establecía tres etapas bien diferenciadas en la evolución e intenciones de su obra. Un año y medio después, participé, en el mismo lugar (junto a Rodrigo Fresán e Ignacio Echevarría), en el homenaje que también la Biblioteca Nacional le rindió a Roberto Bolaño a los sesenta años de su nacimiento (y a diez de su muerte, para regocijo de los números redondos).

Aquel ejercicio de recapitulación, vista atrás e interpretación personal que Vila-Matas llevó a cabo entonces, no lo llegó a hacer Bolaño, lo cual ha dejado algunas secuelas interesantes. A continuación me referiré a tres de ellas. La primera es que la parcelación más o menos panorámica o pedagógica de la obra de Roberto Bolaño está llamada a ser una tarea abierta y en permanente discusión. La segunda atañe a la dimensión aforística y sentenciosa que han cobrado sus entrevistas, citadas a granel en busca de una última *autoridad* legitimadora, como si interpretar fuera preguntar al escritor lo que el lector no ve tan claro¹³³. Esto último ha dado lugar a lecturas poco menos que tautológicas, donde lo dicho en una entrevista se avala con un fragmento de su obra y viceversa (donde la interpretación queda paralizada en un modesto círculo vicioso).

La tercera y más cómica de las consecuencias es la que, por uso y abuso, ha convertido las respuestas de Bolaño –y alguno de sus *autoprólogos*– en una suerte de refranero o *top ten* epigramático del autor, así, un pasaje sobre un samurái (BM: 90) y otro sobre el abismo (EP: 36-37) parecen haber agotado su poética. Y todo porque Bolaño no fue a la Biblioteca Nacional (la institución aquí es lo de menos) a aunar sus diseminadas intuiciones –tan contundentes como discutibles y contradictorias– sobre lo que había escrito y publicado, y sobre su posición ética y estética frente al oficio. De manera que dejó en el aire las preguntas sobre cómo se leía a sí mismo y cómo

¹³³ Remito al lector a los capítulos cautelares dedicados a la intención del autor (y a las falacias biográfica e intencional) del presente trabajo.

compartimentaba su obra. Preguntas que muy probablemente no le interesaba responder en los términos en que la academia exige que el conocimiento se articule para sancionarlo como tal: «[mi] narrativa [dirá] es el proyecto de alguien que empezó siendo poeta y que buscó desesperadamente realizarse en la prosa, que es el refugio jodido de los poetas»¹³⁴, este es –permítaseme la exageración con fines ilustrativos– su resumen, esta es, a día de hoy, su conferencia completa *de ida y vuelta*.

Sin una propuesta de generalización no puede haber ni hipótesis ni tesis ni pedagogía. Partamos entonces de la siguiente lectura de conjunto. La obra de Bolaño gira en torno a tres grandes temas: la **derrota** (que se presenta como un destino inevitable, sabido), la **intemperie** (que es el marco existencial de la escritura, la condición fundamental de la aventura y, también, una metáfora del futuro entrópico del universo) y el **mal** (el mal en sus múltiples e inagotables manifestaciones, tanto éticas –la impunidad– como estéticas –el horror–). Son tres grandes temas, tres vastos conceptos que aparecen solos o conectados entre sí a lo largo y ancho de su obra. No son motivos ni estructuras ni mitos, tampoco son un tono ni implican de por sí una única manera de afrontarlos por parte de su autor. Son, por decirlo con una expresión tomada de Bolaño (T: 55), tres *nortes imantados*. Se podría proponer el siguiente ejercicio a la manera científica: elíjase al azar un texto, un fragmento, un poema de Bolaño y rastreese el espacio que en él ocupan la derrota, la intemperie y el mal. Se constatará la frecuencia con que estos, juntos o por separado, se dan cita.

Podrían, desde luego, sugerirse otros temas, como el viaje (y/o la errancia), la locura, la marginalidad, la frontera, el exilio, la orfandad (auto-atribuida o mítica), los límites, el sueño, el crimen, el sexo, la violencia..., pero, si se quiere acceder a una visión unitaria de su obra, es necesario elegir para evitar la atomización del análisis. Todas, a priori, me parecen aproximaciones certeras a la obra, pero no a la sala de máquinas que es adonde, en este momento, querría dirigirme. Además, creo –y digo creo porque es una

¹³⁴ Entrevista con Claudia Posadas aparecida en *Excelsior*, México, 7 de noviembre de 1999. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/rb270208.html> [10/II/2017].

cuestión de fe más que de método— en lo que Leo Spitzer entendía como el *clic* o momento de iluminación en la mente del lector¹³⁵. Creo en el *clic* de Spitzer y en que deberíamos solo hablar de aquello que, desde el texto, repercute en nuestra particular caja de resonancias literarias (que es la caja de resonancia de nuestro placer); hablar solo de aquello que parece estar dirigido a nosotros; aquello que, en el texto, *se nos canta*.

Spitzer entendía que: «El buen sentido es la única guía válida del crítico. El buen sentido es el que indica al crítico el método de lectura que la obra misma sugiere y a cuyo dictado debe obedecer sin imponer al texto categorías externas al mismo» (1960: 58), pues: «A fin de cuentas, el crítico, bajo su frío raciocinio de profesional, no es un autómatas o un *robot*, sino un ser sensible, con sus contradicciones y sus impulsos momentáneos» (Spitzer, 1960: 60). Por ello, este debía siempre detenerse «en un *que* creativo y misterioso intuido por él» (Spitzer, 1960: 48) y capaz de hacer las veces de una palanca que nos permita adentrarnos en la obra tratada: «esta palanca es precisamente la observación del detalle que, repito, puede o no ser de naturaleza lingüística» (Spitzer, 1960: 44-45)¹³⁶.

En 1968, el hispanista vienés insistía en la necesidad de atender a los detalles. En consecuencia, bautizaba como «axioma filológico» a «la firme convicción [...] de que los detalles no son una agregación casual de material disperso que ninguna luz deja traslucir» (1968: 297). De donde se deduce el punto de partida para el investigador: «El filólogo ha de creer en la existencia de una luz en lo alto, en *post nubila Phoebus* (tras las nubes se

¹³⁵ «La aproximación spitzeriana a los textos parte de una lectura atentísima, de un asedio, hasta que en su mente surge un “clic”, la revelación fulgurante de un detalle lingüístico, que, por su insistencia, ha de ser significativo. [...] Desde esa hipótesis, el investigador regresa al texto en búsqueda de nuevas observaciones que la confirmen. Porque, en efecto, ahora *busca* ya partiendo del “clic” revelador» (Lázaro Carreter, 1980: 18). La metáfora del *clic* —onomatopeya tecnológica equivalente al chasquido— puede entenderse también como una epifanía en el que, de pronto, se llega a una «comprensión anticipada y global del texto, de donde parte su interpretación» (Ceserani, 2003: 64). Para una mirada retrospectiva y crítica del método spitzeriano, es imprescindible el ensayo de Jon Juaristi, «Leo Spitzer: estilística, psicoanálisis y paradigma indiciario» (2009: 117-151).

¹³⁶ Jaime Concha ha esbozado un primer y spitzeriano intento en los estudios dedicados a Bolaño al fijarse en uno de los rasgos más reiterativos de su sintaxis: la abundancia de conjunciones y disyunciones (v. Concha, 2011: 204-206). En su caso el detalle es exclusivamente lingüístico, no así las posibilidades interpretativas que deja abiertas.

esconde el sol)» (1968: 297). Las connotaciones religiosas son evidentes y Spitzer no las oculta, muy al contrario reconoce la deuda con la teología: el denominado “círculo filológico” (el engranaje básico de toda hermenéutica textual) fue descubierto por Schleiermacher, un teólogo (v. Spitzer, 1968: 297). Iluminación divina o profana, epifanía sagrada o pagana, lo que interesa es el *mecanismo* psicológico que le da carta de validez, esto es, el acierto con el que somos capaces de establecer ciertas conexiones en función –sería inútil negarlo– de nuestra cultura, nuestras *predisposiciones* ideológicas y nuestra sensibilidad.

3.2. La intemperie y la derrota

3.2.1 *Dos lugares y un solo punto de partida*

«Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real».

Roberto Bolaño, 2666.

La intemperie y la derrota no son, en principio, sinónimos, aunque, como enseguida se comprobará, es crucial ponerlos uno al lado del otro. No son sinónimos, pero la obra de Bolaño los hace pertenecer a un mismo campo semántico que, en ocasiones, los convierte en términos análogos. Propondré, para empezar, dos definiciones que los ejemplos y las citas que desplegaré a continuación se encargarán de matizar y ampliar debidamente. Dos definiciones o dos entradas para un hipotético y futuro *Diccionario Bolaño*.

La **derrota** es un destino inexorable, es una amenaza permanente, es, en suma, la espada de Damocles: «Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán) e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria» (BM2: 130). Como se deduce de estas líneas, la derrota (la derrota inapelable) es también la condición de la valentía, una cualidad en la que Bolaño insiste a la hora de trazar la estética y la ética del oficio: «Para un escritor, más importante que los viajes es tener una buena biblioteca, saber algo de sintaxis y tener la suficiente lucidez para reconocerse a sí mismo como valiente o cobarde» (BM2: 99).

La **intemperie** es un estado de máxima exposición a todo lo que nos puede dañar, es una situación de desprotección y de carencia, de mínimo amparo. De la obra de Bolaño

se deduce que la intemperie es tanto una circunstancia ontológica como un espacio mental y físico: un lugar dentado, esto es, empobrecido y hostil; degradado y marginal. En uno de sus poemas más emblemáticos, «El burro», la intemperie aparece como la «senda, / Donde se confunden y mezclan los tiempos: / Verbales y físicos, el ayer y la afasia [...] una ruta / Miserable, caminos borrados por el polvo y la lluvia, / Tierra de moscas y lagartijas, matorrales reseco / Y ventiscas de arena, *el único teatro concebible / para nuestra poesía*» (PR: 76-77, el subrayado es mío). Y es en esto último que la intemperie y la derrota van de la mano: son el punto de partida del ser, el pistoletazo de salida existencial, y la condición –*el único teatro concebible*– para la escritura.

Nafragio y fracaso son términos que también aparecen inmediata y abundantemente ligados a la figura y a la obra de Bolaño. Roland Spiller, por ejemplo, parte de la idea de naufragio como elemento constitutivo de la historia colonial de América Latina (Spiller, 2009: 147). Un naufragio que ha servido de metáfora para el destino de todo un continente que ha sentido y presentado el mar como una dilatada amenaza (v. también Padilla, 2010). A partir de esta concepción, Spiller propone una serie de hitos para una *fracasología* (Spiller, 2009: 147 y ss.) desde la cual acercarse a los textos de Roberto Bolaño. Así menciona a Ícaro como la figura clásica del fracaso, figura que, sin embargo, estaría muy lejos de funcionar en la obra del escritor chileno, pues nada hay más alejado de la mentalidad de Ícaro que la certeza –la lucidez– de su caída. En la interpretación moral de este mito lo que se penaliza es la imprudencia y la soberbia del joven, no su valentía. Spiller formula seis «niveles del fracaso» –así los denomina– para la lectura de la obra de Bolaño: «el de pertenecer a una generación perdida de autores; el de la lírica vanguardista; el de la narrativa; el de la literatura como medio de expresión artística; el de las utopías en Latinoamérica y [...] el de los grandes relatos en general» (Spiller, 2009: 150).

Una lectura similar es la que plantea Chiara Bolognese en su tesis titulada *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño* (2009), donde vincula el fracaso de las revoluciones con la orfandad y el nomadismo identitarios propios de la posmodernidad

(2009: 111-112). Dos términos –orfandad y nomadismo– que para la crítica italiana pertenecen también al campo semántico de la intemperie (ibíd. 113). Queden entonces las ideas de naufragio, fracaso y caída anotadas aquí como pertenecientes al campo semántico que va de la derrota (de connotaciones marciales muy del gusto de Bolaño) a la intemperie (consecuencia tantas veces de una derrota o de naufragio: ¿quién más a la intemperie que Robinson?)¹³⁷.

Vayamos ahora con la que tal vez sea una de las sentencias más citadas, de entre las muchas que Bolaño dejó en sus entrevistas, y que más ha propiciado la generación de eso que Fresán ha llamado «teorías más líricas que exactas» (Fresán, 2008: 294)¹³⁸.

Como en tantas ocasiones, el tono enfático le otorga a la idea un aire de estoica – y tal vez algo cómica, por desmesurada– gravedad. Escribe Bolaño: «La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura» (BM: 90).

Leerá en balde quien busque un referente (o hipotexto) para esta imagen en las *Lecciones espirituales para jóvenes samuráis* de Yukio Mishima¹³⁹. Las frases de Bolaño pueden muy bien entenderse como una ajustada –y no importa si involuntaria– reelaboración del famoso *pasaje de la celada* que se encuentra en el primer capítulo del *Quijote*.

¹³⁷ Es importante matizar que la derrota posee un carácter agónico que le es ajeno a la idea de fracaso; sucede de igual modo –aunque se percibe mejor– entre el par de antónimos correspondiente: victoria *versus* éxito. Por otro lado, a la hora de analizar la facilidad con que se aceptan las metáforas procedentes del vocabulario militar (y esto sucede en los más diversos ámbitos del saber humano, como las discusiones académicas, los debates televisivos, la medicina, etc.) es inexcusable recordar el estudio fundamental de Lakoff & Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* (1980: 36-38).

¹³⁸ Aunque en el pasaje citado Fresán se hace la advertencia a sí mismo, su modestia no deja de apoyarse en el envarado prejuicio según el cual la poesía estaría reñida con la exactitud.

¹³⁹ Otro es, desde luego, el tono de Mishima, pues su épica se sustenta en el orgullo y en el valor: «El samurái, si lo es, debe sentirse muy orgulloso de su valentía y estar dispuesto a embarcarse en el camino de la locura que lo lleve a la muerte» (1967: 94).

Lo primero que hace Don Quijote, una vez ha decidido hacerse caballero, es limpiar el moho y los orines de unas armas que habían sido de sus bisabuelos y entre las cuales no se encuentra la imprescindible celada de encaje. Sin dejarse abrumar por esa falta, Don Quijote opta por construirse una él mismo, para lo cual echa mano de unos cartones con que cubre el morrión que sí ha encontrado. Al morrión le compone una visera y la encaja sobre los pernos y encaja todo lo que es necesario encajar para hacer pasar al morrión por celada. Entonces, porque nuestro personaje no es tonto y porque la costumbre manda probar la armadura, toma la espada, improvisa un banco de pruebas donde asegurar la celada, alza su brazo y, como era de prever, de un solo golpe hace añicos el trabajo de una semana.

Aun así vuelve sobre los despojos y los compone de nuevo. Y esta escena conviene imaginarla con detalle. De hecho, hay que imaginar a Don Quijote recogiendo y restaurando un pedazo tras otro; imaginarlo reforzando los herrajes con despreocupada maña y paciencia de relojero. Hay que imaginarlo una vez da por concluido su trabajo, en el instante justo en que se para ante la celada recompuesta. Este momento es crucial, Don Quijote parece satisfecho, mira la celada y decide no ponerla más a prueba. ¿Por si acaso?, podríamos preguntar. Lo cierto es que no la prueba, como quien sabe que lo que tiene entre manos no tolerará el más mínimo examen. Él lo sabe, y Cervantes quiere que el lector se dé cuenta. Don Quijote conoce la fragilidad de los materiales y de su trabajo, por eso decide no volver a probarla. Y no la prueba, la diputa: «y sin querer hacer una nueva experiencia della [escribe Cervantes], la diputó y tuvo por celada finísima de encaje» (1605: 44). Don Quijote sabe que va a perder, que la celada no lo protegerá, pues además no va a enfrentarse contra otro caballero, sino contra uno o varios gigantes y, sin embargo, y a pesar de ello, decide salir y sale, parte por los caminos.

La idea hacia la que nos conduce el pasaje descrito emerge justo en ese último momento y es obvia: no hay aventura sin fragilidad. La celada recompuesta y maltrecha de Don Quijote es el bautismo de la intemperie y el aviso de todas las derrotas por venir. Y es también la condición que posibilita la aventura, que hace que esta sea lo que es: un

viaje arriesgado e incierto. Por último, pero no menos importante, la intemperie es también la condición de la escritura, así en Cervantes como en Bolaño. En un poema de este último, fechado en julio de 1977, leemos: «Que todo sea intemperie para nosotros, que no tengamos / ningún tipo de coartada» (93*).

Nos encontramos ante el marco existencial y el paisaje anímico a partir de los cuales Bolaño va a definir tanto su concepción de la escritura como su mito personal: «La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder» (BM: 25).

En otro poema sin fecha, pero que podemos datar entre 1977 y 1981, abundará en los mismos términos: el escritor está a la intemperie y la poesía no va a salvarlo porque la poesía es inútil para estos fines y, quizá, para cualquier otro fin que no sea ella misma¹⁴⁰. El poema, que no lleva título, es como sigue: «Pese al miedo aún queda un

¹⁴⁰ No deja de llamar la atención la voluntad generalizada entre la crítica académica de querer *rescatar* –casi salvar– la obra de Bolaño para una finalidad que se entiende como trascendente. Una finalidad –y este es el problema– tan estereotipada como espuria y contraria a los constantes empeños del escritor chileno por defender una posición más radical: ni dentro ni fuera de los reclamos políticos, ni dentro ni fuera de la corrección, sino en otro lugar. Así, es casi imposible no encontrarse con una condena de los crímenes de Ciudad Juárez cuando se habla de *2666* (una condena legítima y que sería estúpido, y aún algo peor, no secundar), pero que resulta tan obvia como reduccionista a la hora de leer la novela. De la misma manera, es habitual referirse a algunos de los términos más comunes en su obra –ideas fuerza como derrota, fracaso, etc.– procurando diluir precisamente su negatividad, su pesimismo. Creo que es más fértil, por el contrario, salir a buscar los aspectos más vitalistas y festivos donde en verdad se encuentran: no en sus temas, sino en esa interminable voluntad de decir, en esa pasión por hablar –por seguir hablando– que posee a su escritura y a sus personajes. Es por todo esto que me parece que la opinión, así como el prurito, las reservas y las conclusiones de Gabriel Insaurrealde pueden hacerse extensivas a un buen puñado de estudiosos. Escribe: «Políticamente hablando, una literatura de la derrota no tiene por qué ser una literatura cómplice o resignada. La aventura de la imaginación en el lenguaje puede llegar a sustraerse a la complicidad con el orden establecido o consagrado por esta derrota. Puede ser el *impasse* que arruina el semblante. La de Bolaño podría definirse como una literatura de la reserva, un pliegue de resistencia, de negatividad, de sorda réplica, de espera» (2016: 88). Primero, es un lugar común identificar la derrota con la complicidad y la resignación (este es uno de los problemas de traducir la literatura directamente en categorías políticas que de por sí llevan mucho tiempo a la espera de ser reinterpretadas o deconstruidas). Y, por otro lado, si queremos extremar nuestra lectura, ¿no sería más conveniente –se me disculpará la retórica de la pregunta– explorar la derrota en su acepción más implacable?, ¿no sería mejor, en lugar de leer contra las mitificaciones bolañeanas, llevar estas hasta el final, con independencia de lo que allí nos encontremos? Todo esto, decía, a pesar de la vehemencia y el empeño con que Bolaño quiso

escribiente / haciendo su trabajo Está solo / en un edificio pobre y silencioso / No se escuchan automóviles ni voces / Pese al miedo él hace su trabajo / Pese a la inutilidad, al vacío de la poesía» (106*). La pobreza, el silencio (que aquí equivale a soledad), el miedo y la inutilidad definen el lugar de la escritura y lo cercan. Son estas fuerzas disgregadoras de la existencia, estas «semillas de la nada»¹⁴¹, las que se oponen a la escritura y, a la vez, son la condición de su posibilidad. Sin ellas no acontecería la escritura, *esa* escritura.

El libro *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (1993) se cierra con un enigmático y telegráfico envío: «En el centro del texto está la lepra. / Estoy bien. Escribo / mucho. Te / quiero mucho» (FUD: 84). La intemperie –la entropía y la enfermedad son algunos de sus nombres– es lo que va a posibilitar, ya está dicho, una escritura distinta, una escritura *otra*. Como *otra* era su experiencia, y así insistía en ello cuando, en 1976, convertía esta distinción en el estribillo de un largo poema titulado «Overol blanco» (66-73*): «Mi experiencia es otra En la carretera casi me matan casi / la desgracia el mentado telurismo el llanto la aventura [...] Corriendo de esquina a esquina Corriendo de punta a punta / Mi experiencia es otra» (72-73*). Poema en el que, además y por primera vez en la *ficción*, se refería a su encarcelamiento durante el golpe de estado de Pinochet, y lo hacía con una jovialidad y un desapego formidables.

Enrique Lihn –que junto a Jorge Teillier y el omnipresente Nicano Parra fue para Bolaño uno de los poetas tutelares– entendía que «de la palabra que se ajusta al abismo / surge un poco de oscura inteligencia / y a esa luz muchos monstruos *no* son ajusticiados»

constantemente bajarle los humos a la literatura –un consejo que sintetiza muy bien el magisterio de su admirado Nicanor Parra–, así, por ejemplo, escribe: «Los escritores no sirven para nada. La literatura no sirve para nada. La literatura sólo sirve para la literatura. Para mí eso es suficiente. Con respecto a las injusticias y esas cosas, bueno, un escritor, además de ser escritor, es una persona, un ciudadano, y como tal debe responder ante determinadas situaciones que ponen en entredicho la dignidad, la libertad, la tolerancia» (BM2: 100).

¹⁴¹ Esta expresión, y otras igualmente evocadoras, son las que utiliza el filósofo Josep Maria Esquirol para referirse a todo aquello que trabaja contra la vida (en lo que esta tiene de deseable y única). La conexión entre estas fuerzas disgregadoras –que se encuentran en el origen de la experiencia nihilista– y la pulsión de muerte descrita por Freud es evidente (Freud, 1920). La presentación de la obra de Josep Maria Esquirol (*La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*), que ofreció en la fundación Juan March, puede verse íntegra en: <http://www.march.es/videos/?p0=10976> [4/III/2017].

(1972: 59, el subrayado es mío). Resulta muy inquietante ese «no», pues prefigura la pregunta: ¿qué monstruos son entonces los que ajusticia la escritura que sabe ajustarse al abismo? Muchos no, es todo lo que responde Lihn (o el hablante de ese poema, si somos estrictos). Muy pocos –podemos aventurar– o tal vez solo uno, uno muy viejo, tal vez siempre el mismo, probablemente aquel que, a comienzos del siglo XX, Rainer Maria Rilke conjuraba de este modo: «He hecho algo contra *el miedo*. He permanecido sentado toda la noche y he escrito» (1910: 18). Bolaño también había encontrado en su escritura un consuelo o un exorcismo similar al de Rilke, no válido para todos los monstruos, pero sí para el del miedo. En el «Post scriptum» con que termina *Amberes*, dejaba anotadas las siguientes líneas que se leen como una invocación o una plegaria: «De lo perdido, de lo irremediadamente perdido, sólo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogermelo del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más. [...] Como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura» (A: 119)¹⁴². Y, años después, en ese otro poema titulado «Musa» que es, de nuevo y sin ambages, una oración, Bolaño escribe: «Ah, Musa, protégeme, / le digo, en los días terribles / de la aventura incesante. // Nunca te separes de mí. / [...] Déjame sentir la punta de tus dedos // otra vez sobre mi espalda, / empujándome, cuando todo esté oscuro, / cuando todo esté perdido. / [...] En la derrota y en la rayadura. // En las relaciones enfermizas / y en la crueldad, / siempre estuviste conmigo» (PR: 84-86).

Una escritura que, como se ve, no resultará del todo inútil, pues aunque no pueda evitar la derrota definitiva (contra los muchos monstruos o contra el monstruo final),

¹⁴² El poema de Daniel Biga al que se refiere Bolaño lleva por título «Leopardi», se encuentra recogido en *Oiseaux mohicans* (tres ediciones: 1966, 1969 y 1984), y es el siguiente: «Moi poète français du XXème siècle et demi / de race ouvrière / prenant le Flyveflisken à / 7 heures un matin d'hiver de København / pour m'encourager / je me récitais ces vers / *Passero solitario alla campagna / Cantando vai finché non more il giorno ; / Ed erra l'armonia per questa valle... / Canti et cosi trapassi / Dell'anno et di tua vita il più bel fiore...* / de l'aristocratique Leopardi / poète italien du XIXème en fleur / ayant vécu souffert et étant mort à Recanati / un si petit village des Marches / et la mer l'Oresund en Baltique / charriait des glaces» (las cursivas son del original y los versos de Leopardi citados en ellas pertenecen a «Il passero solitario»).

propiciará –como la celada de Don Quijote– la destitución del miedo, el consuelo de la compañía, y algo fundamental: la entrada en la aventura. No en vano, una de las consignas que Bolaño propuso para el Infrarrealismo rezaba: «En poesía y en lo que sea, la entrada en materia tiene que ser ya la entrada en aventura» (56*).

Todas las buenas aventuras, ha escrito Rafael Reig, comienzan con alguien que salta por la ventana hacia la oscuridad (2008: 248-249). Reig elige, para ilustrarlo, el final del primer capítulo de *Las aventuras de Huckleberry Finn*, donde Huck –que aparece fumando a escondidas en su habitación– escucha de pronto cómo una rama se rompe en la oscuridad y entre los árboles, y al momento escucha también la contraseña de Tom Sawyer que «por supuesto, [dice Huck] allí estaba», esperándolo. Reig entiende el salto a la oscuridad como la condición de la aventura. Salto al que habría que añadir ese «por supuesto» en que cristalizan la voluntad y decisión de Huckleberry, y que, en consecuencia, pone en marcha la aventura.

Los detectives salvajes –quizá la novela más emblemáticamente aventurera de finales del siglo XX– se abre con una entrada del diario de García Madero. Madero escribe: «He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado» (LDS: 13). El lector percibe ese «por supuesto» con el vértigo y la excitación de algo que comienza justo ahí y que lo invita a saltar. Este «por supuesto» es a las aventuras de García Madero (o de Huck Finn) lo que el crimen a las novelas de detectives: la indispensable *entrada en materia*¹⁴³.

La novela de Bolaño comienza en México el día de los muertos (es México y se celebra el día 2 de noviembre), que es, precisamente, el mismo día en que transcurre *Bajo el volcán*, de Malcom Lowry. Y comienza, además, con una suerte de fantasma, pues nadie recordará más tarde a García Madero, como si su nombre solo hubiera existido en la imaginación de los lectores. El libro –que no la novela, si somos escrupulosos– se abre

¹⁴³ En el prólogo que Bolaño escribió para la novela de Mark Twain le reconocía a esta el mérito de contener «la llave de la aventura o de la felicidad, un territorio [...] humilde e innumerable, en donde el personaje o los personajes ponen en movimiento la cotidianidad, la echan a rodar, y los resultados son imprevisibles y, al mismo tiempo, reconocibles y cercanos» (EP: 269)

con una dedicatoria a la que sigue esta cita de *Bajo el volcán*: «—¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? —No» (LDS: 9, Lowry, 1947: 406). Ese *no* equivale o puede leerse como una renuncia a cualquier protección, a cualquier cobijo espiritual: una negativa que deja a la intemperie a los protagonistas y hablantes de las más de seiscientas páginas de la novela y que da la bienvenida a una intemperie muy especial: la latinoamericana.

Auxilio Lacouture, la narradora y protagonista de *Amuleto* (1999), tiene, a lo largo de su confesión —confesión o testimonio que ocupa toda la novela— innumerables visiones que atañen tanto a su pasado tumultuoso como a un futuro incierto y apocalíptico. Ella se encuentra siempre —como suele decirse— en el ojo del huracán de los acontecimientos, pero, a la vez, es capaz de alejarse y de recordarlos (o profetizarlos) a una distancia sobrecogedora, como de narrador bíblico. En el pasaje siguiente, Auxilio extiende su mirada a todos los poetas de México y dice: «¡Todos 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» (Am: 42-43). La intemperie alcohólica del cónsul de Lowry, podríamos añadir, la intemperie metafísica de los desiertos de Sonora en *Los detectives salvajes* o la intemperie innumerable de las muertas de Santa Teresa (Ciudad Juárez) en 2666.

3.2.2 La posibilidad de una épica menor

No querría seguir avanzando en la reconstrucción de la poética de Bolaño sin antes proponer al menos una consideración general y de más largo alcance. Me gustaría hacerlo en estos términos: pongamos que la poesía moderna se funda, en 1873 y a despecho de Baudelaire¹⁴⁴, con esta frase: «Logré que en mi espíritu se desvaneciera toda esperanza

¹⁴⁴ En rigor, y para un buen número de escritores y de críticos, eso que se ha dado en llamar Modernidad (el permanente deseo de lo nuevo, la persecución de lo insólito) tendrá en Baudelaire a su inventor (Azúa, 1979:37) y en las *Flores del mal* (1857) la obra inaugural.

humana»¹⁴⁵. Una frase que parece un dictado estoico pero que la escribe Rimbaud al comienzo de *Una temporada en el infierno* (1873: 262). Pongamos, además, que esa frase da carta de naturaleza a una corriente que, en la senda abierta por el jovencísimo poeta francés, dedicará su inteligencia y su brío a socavar todas las certezas, a erosionar todas las construcciones de sentido y a ahondar en el abismo resultante con extrema lucidez (de Nietzsche a Kafka, de Kafka a Beckett, de Beckett a Cioran, de Cioran a Rosset). Le agradecemos al nihilismo –permítaseme decirlo así– su trabajo, su función desbrozadora. Nos deja mal cuerpo, claro. Pero como las calaveras de las pinturas barrocas, también nos sirve de recordatorio. ¿Cómo escribir después de la experiencia nihilista? (cfr. Esquirol, 2015: 12, 26 y ss.).

La pregunta ya ha sido formulada en otras ocasiones: ¿cómo escribir –y qué escribir– después de Auschwitz? (cfr. Adorno, 1955: 29). ¿Cómo –y qué– escribir cuando lo que ardía junto a los cuerpos en los hornos de cremación nazis era el sentido? ¿Cómo –y qué– escribir si de ese incendio venimos? (cfr. Steiner, 1995). Sin embargo, no hay escritura que no suponga, incluso contra sí misma, un ejercicio de afirmación. Ni siquiera la lucidez total ante el absurdo de la existencia, o ante la gratuidad del mal, conduce necesariamente a la inacción o al *suicidio filosófico* (Camus, 1942: 13-21). Cioran es un cínico, pero en su escritura hay un mínimo aunque imprescindible gesto de afirmación, en su obra hay un superviviente y un insomne que dicen sí. Que dicen sí a la aniquilación –a la negación– de toda esperanza humana, como Rimbaud, aunque este también dice sí a los libros, al sexo y a los viajes a los que se entrega –según Bolaño–, aunque sea «sólo para descubrir y comprender, con una lucidez diamantina, que escribir no tiene la más mínima importancia [...] [pues] todo ello, nos dice Rimbaud, es un espejismo, sólo existe el desierto y de vez en cuando las luces lejanas de los oasis que nos envilecen» (GI: 155). Que dice sí al *amor fati*, como Nietzsche (1888: 54). Que niega y dice sí en el mismo gesto, como el hombre rebelde de Camus (1951: 9). Entonces y a pesar de todo, a pesar

¹⁴⁵ «Je parvins à faire s'évanouir dans mon esprit toute l'espérance humaine» (Rimbaud, 1873: 262).

de todas las negaciones, ¿es posible una épica después de la devastación?, ¿es posible el canto? Y, también, ¿cómo podríamos imaginar, cómo leer, en qué claves interpretar la épica surgida de esa lucidez última?

Intentemos partir de una épica que no esté dispuesta a esquivar el absurdo de la existencia. El canto, la esperanza y la celebración –que en un sentido clásico le son propios– quedarían entonces debilitados y muy lejos de los consuelos que ofrecían los valores –el honor, la gloria, la patria, la victoria, el gran destino– en que se sustentaba la épica antigua, cuya suficiencia el siglo XX vino, en gran medida, a resquebrajar *de nuevo*. El canto que resulte de esta experiencia solo podrá ser, en consecuencia, menor, es decir, irónico, pues estará atravesado por el humor, la decepción y la desconfianza. Será un canto que ha probado, que sabe que *ya no*¹⁴⁶. De nuevo, nos encontramos muy cerca de Cervantes y del origen de la novela moderna, y de la novela en general¹⁴⁷.

Tras esta abarcadora y apresurada consideración llega otra pregunta más, insoslayable: ¿cómo se traduce o se encarna en la obra de Bolaño una conciencia tan intensa de la derrota, de la intemperie, del vacío?

Por un lado, ya lo he dicho, en forma de canto precario y frágil. Después comentaré los pasajes que entiendo que mejor ilustran esta idea. Pero no podría contestar con el rigor necesario si no diera cabida aquí, y en primer lugar, a las respuestas que el crítico y poeta Miguel Casado, y el editor y crítico Ignacio Echevarría, han dado para esta o una pregunta parecida.

En su reseña de *Putas asesinas* (2001), Echevarría señalaba la «épica de la tristeza» que decía haber encontrado en la obra de Bolaño escrita con posterioridad a *Los*

¹⁴⁶ Soy consciente de las concomitancias de la apresurada singladura que acabo de trazar con respecto a la idea de «pensamiento débil» de Vattimo, el cual puede entenderse a su vez como una consecuencia de la crisis de la metafísica occidental, que durante siglos había sido apuntalada por los denominados grandes relatos (no siempre idénticos) y sus épicas respectivas. La bibliografía en torno a la posmodernidad es ingente y desborda, con mucho, las pretensiones de este trabajo.

¹⁴⁷ Carlos García Gual (1972: 121-123) ha cifrado el origen de la novela en la pérdida del sentido épico de la vida y en el desmoronamiento de la figura del héroe clásico que, siguiendo a B. E. Perry, data de la época de Sófocles. Frente a la inmensidad del mundo, las aventuras no sucederán ya bajo el amparo de una tranquilizadora y mítica idea de destino. La vida pasa a ser entendida como una mezcla vertiginosa de peripecia y azar.

detectives salvajes (1998). Una noción –la de la épica de la tristeza– que definía en estos términos: «Así cabe llamar a aquella [épica] en que el tiempo mismo ha usurpado el lugar de la acción [...] aquella en la que es la acción del tiempo lo que en definitiva se cuenta» (2001: 38-39). Y proponía los relatos que integran *Putas asesinas* (con la excepción del humorístico «El retorno») como ilustración: «Es como si un insistente llanto se dejase oír por debajo de todos ellos, y en ese llanto se escondiera el enigma de su belleza inexplicable y de su desesperación» (íd.). Lo cierto es que ya en *Llamadas telefónicas* (1997), y sobre todo en aquellas narraciones con mujeres como protagonistas, podía rastrearse esta épica donde lo que se cuenta es tanto la erosión provocada por las duras rachas de viento entrópico (la soledad, la enfermedad y los desencuentros) como las –al cabo inútiles y por ello conmovedoras– resistencias con que sus personajes enfrentan una caída existencial desfondada y sin asideros. Ejemplos de estos intentos desesperados y humanísimos por aferrarse a algo (algo que, en ocasiones, se parece a la ternura o al amor) son las vidas de Joanna Silvestri y de Anne Moore (LLT: 159-174 y 175-204, respectivamente). En ellas, Bolaño se sirve de una mirada –y de un *pathos*– que mueve al reconocimiento y a la piedad.

El sentimiento de lo épico en la obra de Bolaño proviene de las resistencias (tan desafortunadas como improductivas) con que sus personajes afrontan y buscan sobrevivir en ese gran vacío, intemperie o derrota definitivas. Una épica de la tristeza, como quiere Ignacio Echevarría, sí, y una épica de la resistencia y de la supervivencia, también¹⁴⁸. En suma, una épica menor, valga el oxímoron. Todo lo cual traslada a sus textos la simpatía que despierta la dignidad de los vencidos, de los supervivientes¹⁴⁹. En el final del poema

¹⁴⁸ Conviene recordar que la constante admiración con que Bolaño se refirió siempre a una novela como *Las aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain se debía, escribió, a la lección de supervivencia que veía en ella: «Sobrevivir. Ésa es una de las magias que el lector encuentra en esta novela. Capacidad para sobrevivir» (EP: 271).

¹⁴⁹ Borges, muy atento a todo lo que atañe a la épica y a la dignidad de los vencidos, había sabido ver que: «Los hombres siempre han buscado la afinidad con los troyanos derrotados, y no con los griegos victoriosos. Quizá sea porque hay una dignidad en la derrota que a duras penas le corresponde a la victoria» (Borges, 1967: 63). De igual modo, no parece desacertado suponer que la simpatía a la que sigue moviéndonos el personaje de don Quijote, a más de cuatro siglos de su nacimiento, se deba a su irrevocable condición de perdedor.

autobiográfico titulado «Los años» está expresada la tensión entre la inutilidad de los gestos y la épica resultante de llevarlos a cabo. Dice Bolaño sobre alguien que entendemos en seguida que es él mismo:

«Un cuerpo azotado por el viento [...]
Un extranjero en Europa
Un hombre que pierde el pelo y los dientes
pero no el valor
como si el valor valiera algo
Como si el valor fuera a devolverle
aquellos lejanos días de México
la juventud perdida y el amor [...]
Un tipo con una extraña predisposición
a sobrevivir
Un poeta latinoamericano que al llegar la noche
se echa en su jergón y sueña
Un sueño maravilloso
que atraviesa enfermedades y ausencias» (UD: 401-402).

En un estupendo y más reciente ensayo, Miguel Casado (2015) ha conseguido cifrar el lugar que ocupan la utopía y la derrota en la obra de Bolaño: «creo que en ella», escribe, «se ofrece un ejemplo extraordinario de lo que puede ser la energía de lo utópico lejos de idealizaciones: la conciencia de imposibilidad actuando como motor incesante de la acción» (Casado, 2015:18)¹⁵⁰. Así se refiere, por ejemplo, al «vitalismo nihilista» de aquellos poemas que «perfilan un héroe [...] que nunca pone en duda la tarea de vivir, a

¹⁵⁰ Por su parte, Gabriel Insaurrealde ha entendido la derrota en términos de condición no tanto de la acción como de la escritura de Bolaño: «La experiencia de la derrota, tomada esta en un sentido amplio, opera como la condición de su narrativa» (2016: 85). La lectura de Insaurrealde centra su interés en la coyuntura histórica de la segunda mitad del siglo XX en América Latina. Su interpretación parte de una concepción de la derrota «desde una perspectiva emancipadora», y así considera –a la derrota– como «el nombre global que podemos dar a los cambios que se produjeron en América Latina alrededor de los años setenta», cambios que, dirá también: «Constituyeron la modalidad latinoamericana del ajuste a la fase actual del capitalismo» (id.). Para Insaurrealde, el logro mayor a este respecto de la obra de Bolaño es construirse como un bastión contra la amnesia, un modo de «habitar la derrota» (ibíd. 103) desde un programa *urbanístico* centrado en: «Dar cuenta de todos esos fragmentos ruinosos» (id.); en dar cuenta de lo que ha quedado –y en lo que se convirtieron– los proyectos utópicos que fueron derrotados –por presiones internas y/o externas– en los años setenta y ochenta del siglo pasado. En este sentido, Insaurrealde hace del registro –y del testimonio– los cimientos críticos del nuevo hábitat.

la vez que radicalmente niega su posibilidad» (ibíd. 20). «No se trata», matiza después, «de una mitificación de la derrota, el tema romántico que tantas recurrencias ha tenido, sino de una inversión de las proporciones» (ibíd. 21) y cita, como origen de su argumentación, estos versos: «La memoria del fracaso / Convertida en la memoria / Del valor» (UD: 369); a los que después añade un pasaje fundamental, inspirado y vehemente de *Los sinsabores del verdadero policía*, donde el narrador se pregunta qué fue lo que aprendieron los alumnos de Amalfitano, para responder:

«Comprendieron que un libro era un laberinto y un desierto. Que lo más importante del mundo era leer y viajar, tal vez la misma cosa, sin detenerse nunca. [...] Que la poesía verdadera vive entre el abismo y la desdicha y que cerca de su casa pasa el camino real de los actos gratuitos, de la elegancia de los ojos y de la suerte de Marcabré. Que la principal enseñanza de la literatura era la valentía, una valentía rara, como un pozo de piedra en medio de un paisaje lacustre, una valentía semejante a un torbellino y a un espejo» (SVP: 146).

Este pasaje nos devuelve de nuevo a la pregunta: ¿qué poesía, qué canto puede surgir a medio camino entre el abismo y la desdicha? En *Los sinsabores del verdadero policía* hay una respuesta expresa, pues Amalfitano, tras hacer un recuento de nostalgias y de agravios (SVP: 125), se invita a sí mismo a esa búsqueda: «Por allí se decía Amalfitano como un loco, busca por allí, escarba por allí, por allí hay rastros de verdad. En la Gran Intemperie. Y también se decía: con los parias, con los que no tienen absolutamente nada que perder hallarás, si no la razón, la jodida justificación, y si no la justificación, el canto, apenas un murmullo (tal vez no sean voces, tal vez sólo sea el viento entre las ramas), pero indeleble» (SVP: 126).

La advertencia de Enrique Lihn no queda demasiado lejos de la conclusión de Amalfitano: la poesía que surja de esa inmersión, de ese despojamiento y de esa escucha,

no podrá ser sino un canto precario¹⁵¹, un canto frágil –pues conoce de antemano su derrota–, pero canto al fin.

3.2.3 *Cantar cuando todo se ha perdido*

El final y la culminación –desearía ser más enfático: el ápice– de la aventura de Arturo Belano (trasunto escandaloso de Roberto Bolaño) se encuentra en la escena en que este se despide –será la última vez que lo veamos *en escena*– y se interna en la selva liberiana –entre Brownsville y Black Creek– con López Lobo y unos soldados jovencísimos, «jodidamente jóvenes» (DS: 547), que «se matan como si estuvieran jugando» (íd.), hecho este que a Arturo Belano no deja de parecerle bonito (íd.). Esta es la situación en la que Belano –no sabemos si con un miedo espantoso o con una alegría atroz o con una mezcla de ambas (íd.)– decide acompañar a López Lobo y a los niños soldado a lo que se plantea como una muerte segura. Es por eso que Jacobo Urenda, que refiere la historia, le pregunta que por qué, ¿por qué lo vas a acompañar, Belano?, dice, a lo que Belano responde que «para que no esté solo» (ibíd. 548). *Para que no esté solo*. Y estas son las últimas palabras que le escuchamos decir a Belano en la novela, antes de que unas líneas después, incorporado ya a la columna que se ha puesto en marcha, Jacobo Urenda nos diga que le pareció que Belano y López Lobo «se ponían a hablar, [...] que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura» (ibíd. 548).

El pasaje invita a extraer de él una lección moral que podría enunciarse de esta manera: cuando no queda nada, cuando todo está perdido, cuando la posibilidad de una victoria es poco menos que una quimera, aún es posible acompañar. Es más, es esa la verdadera compañía, una compañía despojada de cualquier otro interés que el hecho de no abandonar al otro, de no dejarlo –morir– solo.

¹⁵¹ Jérôme Thélot trabaja un concepto análogo –aunque ligado no al canto sino a la oración o el rezo– en *La poésie précaire* (1997), donde relee bajo este prisma las obras de Baudelaire, Rimbaud y Bonnefoy, entre otros.

Debo traer aquí, porque poseen un casi idéntico clima moral, unas líneas de la intervención de Belén Gopegui para el IV Encuentro en Defensa de la Humanidad, celebrado en Venezuela, en junio de 2006, y recogidas posteriormente en *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política* (2014: 26-33). En otro lugar, la autora ha reconocido la fascinación y, a la vez, la incomodidad que le produce la particular épica de Bolaño¹⁵², pero en el caso que nos ocupa la proximidad entre ambos es evidente. Cita Gopegui un texto que el poeta Miguel Hernández escribió en 1937 sobre los combates librados en los alrededores de Madrid, en concreto sobre una de las retiradas que el bando republicano se vio obligado a hacer hacia la capital. Cuenta Hernández que, más que retirarse, huían en un completo desorden. «En medio del fragor de la huida», escribe, «me hirió de arriba abajo este grito: “¡Me dejáis solo, compañeros!”» (cit. en Gopegui, 2014: 30). El poeta no puede entonces evitar dirigir sus pasos hacia el grito. Se encuentra con «un herido que sangraba como si su cuerpo fuera una fuente generosa» (íd.). Hernández le ciñe su pañuelo, sus vendas, la mitad de su ropa y lo abraza «para que no se sintiera más solo» (íd.). Después se lo echa sobre sus espaldas y lo lleva consigo hasta donde le alcanzan las fuerzas, allí lo tiende sobre la tierra, se arrodilla a su lado y le repite, una y otra vez: «¡No hay quien te deje solo, compañero!» (íd.).

Al hilo de este pasaje, Belén Gopegui comenta lo siguiente:

«No queremos ninguna banda sonora sobre este relato, no queremos ningún héroe romántico y solitario declamándolo en la noche: lo único que queremos es que suene como si hubiera sido escrito por una voz común hace apenas unas horas. Y tal vez haya en ello escasa mitología, tal vez no proporcione material para la novelística y el cine. Si eso es un precio, lo pagaremos. Porque la causa de no dejar solo en sus desgracias a ningún hombre no ha sido derrotada, no será derrotada y no la venderemos por un mísero plato de romanticismo» (íd.).

¹⁵² Aquí: <https://www.hayfestival.com/p-6981-novelists-read-bolano-manuel-vilas-belen-gopegui-and-luisge-martin.aspx> [4/III/2016].

En *Los detectives salvajes* se demuestra, sin embargo, que gestos como ese proporcionan un valioso material novelístico, y que su potencial precisamente proviene de lo lejos que están de ser reapropiados por una heroicidad estereotipada y por la también estereotipada y espectacular épica del cine más comercial.

3.3. El mal

«Y para saber es preciso imaginar, es nuestra obligación imaginar el infierno».
Georges Didi-Huberman (en una entrevista).

La intemperie y la derrota están al comienzo de la aventura, son su condición y su estado natural. El mal es otra cosa.

Si nos centramos tan solo en las novelas de Bolaño podemos dividir las fácilmente (y con resolución pedagógica) en dos bandos según si su núcleo está en la aventura o en el mal¹⁵³. Así, *Amberes*, *La pista de hielo*, *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *El Tercer Reich*, *Una novelita lumpen*, *Nocturno de Chile* y *2666* podemos asumirlas como novelas que tienen a la violencia, la crueldad y el crimen como núcleos inspiradores, frente a *El espíritu de la ciencia ficción*, *Los detectives salvajes* y *Amuleto* donde la aventura generacional –derrotada y a la intemperie– supone un tronco común a partir del cual se despliegan diversas tramas¹⁵⁴. Además podría ser esta una división muy del gusto de su autor que, aunque nunca practicó este tipo de parcelaciones con su propia obra, sí que tuvo la tendencia a hacerlo con la de los demás.

¹⁵³ Fernández Díaz parte en su tesis de una compartimentación casi idéntica. Así, habla de los «dos modos de discurso que se pueden observar en su [...] producción [la de Bolaño]: uno, la exploración del horror, la aspiración a la totalidad y la radiografía del “mal absoluto” que prefigura *Moby Dick*, y, dos, el viaje, la aventura y el humor, que está representado por *Huckleberry Finn*» (2014: 1). Casi idéntica, pues me parece que es erróneo entender que el humor (que no es un tema, sino una cuestión de tono y distancia narrativa) solo va a estar allí donde tengan lugar la aventura y el viaje. En *2666* hay mucho humor: está el humor negrísimo –y grotesco– de los forenses y de los policías, está el humor piadoso con el que nos es presentado Amalfitano y está la constante –y afilada– ironía que recorre de punta a punta «La parte de los críticos».

¹⁵⁴ Por supuesto, se dan en estas novelas terrenos intermedios (la escena central de *Amuleto* ocurre durante la matanza de Tlatelolco) y es fácil dar con numerosos vasos comunicantes entre ambos lados de la división. Incluso es posible entrever alguna línea de fuga, como la que representa *Monsieur Pain* y los esbozos –o retales– de novela recogidos bajo el título de *Los sinsabores del verdadero policía*.

3.3.1 Bolaño lector de –y leído por– Herman Melville

En el prólogo que escribió para *Las aventuras de Huckleberry Finn* (EP: 269-280), Bolaño se servía de uno de sus golpes característicos de cayado para dividir en dos las aguas, en este caso de la narrativa escrita a lo largo y ancho del continente americano: de un lado, las turbulentas y pobladas aguas de Melville, del otro, las aguas venturosas y fluviales de Twain. Escribe Bolaño:

«Todos los novelistas americanos, incluidos los autores en lengua española, en algún momento de sus vidas consiguen vislumbrar dos libros recortados en el horizonte, que son dos caminos, dos estructuras y sobre todo dos argumentos. En ocasiones: dos destinos. Uno es *Moby Dick*, de Melville, el otro es *Las aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain.

»El primero es la llave de esos territorios que por convención o comodidad llamaremos los territorios del mal, allí donde el hombre se debate consigo mismo y con lo desconocido y generalmente acaba derrotado¹⁵⁵; el segundo es la llave de la aventura o de la felicidad, un territorio menos acotado, humilde e innumerable, en donde el personaje o los personajes ponen en movimiento la cotidianidad, la echan a rodar, y los resultados son imprevisibles y, al mismo tiempo, reconocibles y cercanos.

»[...] Todos los escritores americanos beben en esos dos pozos relampagueantes. Todos buscan en esas dos selvas su propio rostro perdido. [...] He aquí a los padres fundadores. De Homero a Whitman y de Whitman a los sinsabores de un esclavo y a la locura de un capitán ballenero. Sin transición, sin método, a la manera del nuevo e indómito mundo» (EP: 269-270).

A continuación Bolaño se hace dos preguntas: qué nos quiso decir Melville y qué nos quiso decir Twain. El resto del prólogo lo dedica a responder a esta última, a la primera de ellas, responde muy rápido: «Eso es un enigma que aún permanece oscuro porque Melville es un enigma y también un escritor de mayor calado que Twain» (ibid. 270). ¿Qué nos quiso decir Melville? ¿Qué es *Moby Dick*? Digamos alguna cosa.

¹⁵⁵ A vueltas con la celada.

Los extensos capítulos descriptivos sobre la vida de los cetáceos, el oficio de darles caza y la caudalosa industria que giraba a su alrededor no los escribió Melville para otorgar verosimilitud al conjunto de la novela, no son actas notariales levantadas ahí, entrometidas, para certificar el verismo de la narración. Sin embargo, ha sido tan frecuente como didáctico hablar de inserciones o incrustes enciclopédicos a la hora de referirse a los, solo en apariencia, digresivos pasajes taxonómicos¹⁵⁶. Quizá por eso, y en este aspecto, Melville encuentra en Cesare Pavese a su mejor lector, no solo al más tenaz, sino también al más penetrante y al más cómplice. La lectura fascinada que Pavese (1932a, 1932b y 1941) hace de *Moby Dick* permite deducir, aunque él no lo haga expresamente, que la caza de la ballena es doble, es decir, de dos maneras se le prenden en el relato los arpones. De un lado, es la venganza de Ahab lo que mueve la acción: el orgullo, la ira y la codicia de Ahab. Hasta el extremo de que, por momentos, parece que para cazar una ballena lo que se necesita es un buen sermón lanzado en mitad de la tormenta, esto es, un arpón de punta bíblica. Esta caza vehemente –megalomaniaca–, que propende a un tono legendario y que conduce la novela con irritante lentitud hacia el apocalipsis final, encuentra en el discurso de Ismael su *vertiente laica*. De este otro lado, es decir, del lado narrador, tenemos a alguien dominado por una especie de furor o gula cognoscitiva que Pavese adjudica directamente al autor: «en las páginas del ballenero [...] resuena a menudo el tono punzante de la nueva lengua científica y filosófica que estaba constituyéndose, mezclando ornamentos latinizantes con nerviosas ocurrencias, casi dialectales, de la nueva sensibilidad. [...] El gusto por el catálogo, por la abundancia verbal y el *vivez joyeux* están presentes» (Pavese, 1932a: 126). Ismael convierte la caza de la ballena en un ejercicio de disección y taxonomía. Ahab e Ismael serían entonces, y respectivamente, el reflejo romántico e ilustrado de una misma aventura. Una mezcla de

¹⁵⁶ Incluso cuando, como Román Gubern en *Las máscaras de la ficción* (cap. V. «La pulsión aventurera»), se les otorga pertinencia y valor estético: «Las extensas partes descriptivas acerca de la vida de los cetáceos, del arte de navegar o de la industria ballenera, que Melville había conocido personalmente, parecen haber sido insertadas para autentificar su fabulación imaginaria y otorgarle verosimilitud. Y cumplen perfectamente tal función» (Gubern, 2002).

tratado sobre mamíferos marinos y sermón apocalíptico donde los dos tonos correspondientes, el enciclopédico y el bíblico, apuntan hacia un mismo y enigmático *blanco*.

No obstante, las preguntas siguen estando ahí para provocar nuevas respuestas: ¿qué nos quiso decir Melville y por qué escribe Bolaño que solo por convención o por comodidad podemos llamar *mal* al *mal*? Quizá con esto estuviera indicando que el problema exige discusión y matices.

3.3.2 *La escritura frente a la opacidad del mal*

A finales de 2001, el periodista Demian Orosz interrogaba a Bolaño sobre el modo, casi siempre soterrado, en que la violencia aparece en sus cuentos. Una violencia que, como si Bolaño en esto siguiera un consejo aristotélico, no llega a su culminación nunca en escena. Bolaño respondía así a Orosz: «Es que eso [se refiere a la invisibilidad] es lo peor de la violencia. Una presencia que se acerca. Después ya no hay violencia. Hay dolor, hay vejación, hay valor o hay muerte o todo junto, incluso en ocasiones hay liberación, pero ya no violencia»¹⁵⁷. La violencia, por lo tanto, como la culminación, como un momento de fuga o de vacío del que solo es posible percibir sus consecuencias. El cadáver, por ejemplo, sería una de las marcas o huellas de ese vacío. El cadáver es el horror, o produce el horror, pero no es la violencia. El mal y con él el cadáver, y con el cadáver la más absoluta ausencia de sentido, están siempre después, son el producto, la excrecencia, el sobrante doloroso de la violencia, pero no la violencia. La violencia es solo ese instante de culminación, ese hueco, el espacio en blanco que el narrador del cuento más cruel de Osvaldo Lamborghini¹⁵⁸ invocaba para alcanzar el éxtasis y que

¹⁵⁷ Disponible en: <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-qui-se-er-escri-or-politico> [9/IV/2017].

¹⁵⁸ Me refiero a «El niño proletario» (1960), en concreto a estas líneas: «La verdad nunca una muerte logró afectarme. Los que dije querer y que murieron, y si es que alguna vez lo dije, incluso camaradas, al irse me regalaron un claro sentimiento de liberación. Era un espacio en blanco aquel que se extendía para mi crujiir. / Era un espacio en blanco. / Era un espacio en blanco. / Era un espacio en blanco. / Pero también vendrá por mí. Mi muerte será otro parto solitario del que ni sé siquiera si conservo

Bolaño parece glosar o resumir en un poema escrito hacia 1980: «La violencia [escribe Bolaño] es como la poesía, no se corrige / No puedes cambiar el viaje de una navaja / ni la imagen del atardecer imperfecto para siempre» (UD: 88).

Imaginar ese vacío es ahondarlo sin darle una solución, es volverlo aún más misterioso, más irresoluble y más opaco. Turbio o poco comprensible son expresiones sinónimas. Y hay motivos suficientes para proponer dicha opacidad como el origen de la escritura de *2666* y, en general, como el posicionamiento estético que adopta Bolaño frente al mal. Será este, la opacidad del mal, un origen y un estímulo hacia los que apuntan sus obras como se apuntaría a una fuente inagotable y oscura. Bolaño mira hacia esa opacidad, hacia ese punto ciego, intuye su potencial movilizador y registra su deriva: *2666* es la deriva, es el producto de una mirada que sabe ensimismarse y clavarse ante lo opaco, a la manera en que los personajes de *Arrebato* (la película de Iván Zulueta) quedan como hipnotizados –o ensoñados– ante una imagen o los narradores de Sebald se abstraen y comienzan a narrar ante las ruinas (así en *Los emigrados*, *Los anillos de Saturno* o *Austerlitz*). Opacidad hacia la que novelas anteriores a *2666* como *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* o *Nocturno de Chile* señalaban. La violencia no está en ellas disimulada, de hecho puede volverse obscenamente explícita, pero Bolaño no trabaja sobre las causas de los horrores producidos, no los esclarece. Por el contrario, opta por explorar el *pathos* de sus consecuencias y por registrar sus manifestaciones.

Las novelas citadas avanzan como una larga y continuada investigación sobre el modo o los modos en que el horror produce y vela sentidos. Los cadáveres en «La parte de los crímenes» de *2666*, las torturas que tienen lugar en el sótano de *Nocturno de Chile* y las fotos de las mujeres mutiladas –y expuestas como «maniquís [...] desmembrados, destrozados»– en *Estrella distante* (97) son manifestaciones de *algo* que no se resuelve.

memoria». También parece estar inspirada en este mismo relato de Lamborghini la idea de la violación por el octavo conducto, que aparece en *2666*: «otro policía dijo que él había oído hablar de un tipo del DF que violaba por los ocho conductos, que eran los siete ya mencionados, digamos los siete clásicos, más el ombligo, al que el tipo del DF practicaba una incisión no muy grande con su cuchillo y luego metía allí su verga» (2666: 577).

Un *algo* ante el que el escritor procede como Auxilio Lacouture ante la boca negra del florero en el que se encuentran el infierno, el dolor, las pesadillas (Am: 16-17): en espiral, mediante tanteos y aproximaciones sucesivas¹⁵⁹.

Con todo, y por contradictorio que en principio pueda parecer, es la cercanía de esa suerte de negatividad extrema –y fascinante– lo que pone en marcha los engranajes más poderosos de la narración (que aquí equivale a imaginación). Ese algo que funciona como «una epifanía de la locura» –se nos dice también en *Estrella distante* (íd.)– y que no cabe sino abordarlo mediante una investigación oblicua y/o estética. De la mirada sobre este núcleo, poderoso y opaco, surgen un buen número de los motivos que excitan la energía verbal del escritor y que circulan por fuera de su ética, esto es, que quedan al margen de la indignación y el rechazo lógicos que Bolaño podía sentir hacia los feminicidios de Ciudad Juárez, hacia las torturas llevadas a cabo durante la dictadura militar o hacia la impunidad e incluso la connivencia con las que, en tantos casos, se han juzgado –y se juzgan– los crímenes.

La posición que adopta la obra de Bolaño ante la interminable discusión sobre el mal puede resumirse de modo sinóptico: uno, el mal es la opacidad que motiva ese gesto al que llamamos violencia (en cualquiera de sus formas); y, dos, el mal es también la impunidad hacia ese gesto, es decir, la indiferencia con que la naturaleza y, en tantas

¹⁵⁹ En 2003, Susan Sontag publicaba *Regarding The Pain Of Others*. El mismo año, aparecía en castellano bajo el título *Ante el dolor de los demás*. El ensayo indagaba en los modos en que la progresiva abundancia de imágenes sobre los conflictos armados, atentados y catástrofes ha modificado nuestra sensibilidad e influido en el relato y la problematización de los mismos. De las intuiciones que desplegaba Sontag hay una que es pertinente recuperar aquí. Es una intuición de origen estético, a saber: que al mal nunca lo miramos de frente. El mal es, sobre todo, un sumidero de sentido, una falta, un hiato en lo simbólico. Puede tener causas políticas –o ser susceptible de una lectura política– pero, una vez puesto en marcha, su impacto funciona a ciegas, sin dimensiones. Para Sontag, el mal es lo que –más allá del espanto, el dolor o la fascinación que produce, más allá de las imágenes que lo motivan– resulta impensable. Por eso, a la hora de representarlo, solo puede procederse por rodeos, volviendo sobre sus consecuencias y emanaciones. Esta es la razón que movía a Sontag a rastrear la pervivencia –muchas veces involuntaria, *cuasi* genética– del imaginario pictórico en las fotografías del mal (aquí valdría decir también del horror). Esto es lo que sucede con las pinturas negras de Goya, que ya estaban ahí antes del primer fotograma y que ahí siguen mucho tiempo después. La conclusión es obvia y estaba en las premisas: del mal solo vemos sus fórmulas, sus correlatos, sus excrecencias, aquello que vuelve representable –que no necesariamente asimilable– lo que escapa a toda representación.

ocasiones, los seres humanos juzgan el daño ocasionado. El mal no es banal (frente al famoso y de por sí banalizado dicho de Arendt), es la absoluta indiferencia y, en ocasiones, la terrible ausencia de una justicia *poética* universal que pueda, siquiera de manera simbólica, restituir algo de lo perdido.

Aún hay más. En *Los detectives salvajes*, Abel Romero y Arturo Belano se conocen una noche de 1983 en un café parisino. Les acompaña un grupo de chilenos. Hablan entre ellos brevemente y enseguida se unen a la conversación general que gira en torno al mal y que en ningún momento se nos refiere. Sin embargo, Abel Romero recuerda lo siguiente:

«El amigo Belano hizo dos o tres observaciones bastante pertinentes. Yo no abrí la boca. Se bebió mucho vino aquella noche y cuando nos fuimos, sin saber cómo, me encontré caminando a su lado algunas cuadras. Entonces le dije lo que me había estado rondando por la cabeza. Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo» (DS: 397).

Solo el hecho de plantear su casualidad, su azar, esto es, su carácter inmotivado ya nos dispone a pensar que la respuesta bascula hacia el lado más sombrío y que más allá de la violencia política –que es la violencia motivada por un proyecto y que se puede enfrentar o apoyar enfrentando o apoyando el proyecto que la motiva– hay una violencia cuyo paralelo, cuyo estallido, cuya equivalencia natural es la de un tsunami, tan gratuita –tan, insisto, opaca– como ese «atardecer imperfecto para siempre» del poema que he citado antes. En una entrevista de 2002, Bolaño despliega lo que bien podría pasar por un intento de explicación o, mejor, una segunda e intrincada vuelta del testimonio de Abel Romero:

«Yo he conocido, supongo que como todo ser humano, algunas encarnaciones del mal. Hay un mal, digamos, “cobarde”, aunque todo mal es, por definición, cobarde. Pero también hay un mal “valiente”. Un mal que se trasciende a sí mismo. Un mal que puede llegar a parecernos extraterrestre. Es decir: la alteridad total. Un mal que persigue lo épico y lo trágico, pero que en realidad persigue el blindaje perfecto. Para no emplear los términos de valor y cobardía, digamos que hay un mal frío y otro caliente. El caliente es neutralizable. El frío, no. El mal frío es como la sombra de la humanidad y nos acompañará siempre. A menudo es difícil diferenciarlos» (BM2: 131).

Volvamos a *Moby Dick*. El capitán Ahab es un megalómano con un proyecto que arrastra a toda la tripulación hacia una suerte de genocidio involuntario. La maldad de Ahab es desmesurada pero tiene un origen comprensible: la venganza. Él quiere vengarse y la venganza es, antes que nada, querer imponer al mundo un orden determinado por el deseo y el dolor propios. Ahab persigue a la ballena como quien busca un ajuste de cuentas, contrata a sus sicarios y, en la cúspide de la obsesión (o de su delirio o de su endiosamiento), se contrata también a sí mismo. Su carácter determina su destino, y este es el eje psicológico que recorre la novela¹⁶⁰. Sin embargo, toda su ira resulta, a la postre, insuficiente. Todo su mal no va más allá de una patalleta que la ballena aplaca sin concesiones y con una despreocupación angelical. La novela termina con el naufragio del *Pequod* y con la muerte de toda la tripulación a excepción del narrador (la literatura, obvio, la escriben los supervivientes). El desastre ha sido absoluto: un final de escena lleno de cadáveres. «Entonces [cuenta Ismael en las últimas líneas de la novela] volaron pájaros pequeños, chillando sobre el abismo aún abierto; una tétrica rompiente blanca golpeó contra sus bordes escarpados. Después todo se desplomó y el gran sudario del mar volvió a extenderse como desde hacía cinco mil años» (Melville, 1851: 677).

¹⁶⁰ La aventura como un carácter que se hace destino es algo que puede rastrearse en varios de los personajes de Roberto Bolaño: Henri Simon Leprince (protagonista del relato homónimo de *Llamadas telefónicas*), Héctor Pereda (protagonista de «El gaucho insufrible»), Auxilio Lacouture (protagonista y narradora de *Amuleto*) y Hans Reiter (protagonista y punto de fuga de *2666*).

Así termina *Moby Dick*, como una lápida, sin patetismo. Un final que convierte a Ahab –el malo diabólico– en un mísero fanfarrón: «Abofetearía al sol si me insultara» (ibíd. 223), exclama en un momento (Ahab no habla, solo jura y se exalta). Tras el desastre, ni el mar ni la ballena parecen conmovidos, nada los ha modificado. Las ansias y el dolor de Ahab y de su tripulación son nada. Una nada muy extraña, eso sí. En palabras de Bolaño: un enigma (EP: 270).

Probemos a darle un sentido a las palabras de Bolaño mencionadas más arriba. Tenemos el mal caliente de Ahab, el mal heroico, el mal vengativo, etc¹⁶¹. Y en frente (aunque no tendrían por qué estar enfrentados) el mal frío: la indiferencia absoluta –y la impunidad– ante el dolor y el daño. Este es el camino que va de *Moby Dick* a 2666.

3.3.3 *Saber meter la cabeza en lo oscuro*

«El éxtasis es terrible. Es abrir los ojos ante algo que es difícil de nombrar, y difícil de soportar».
Roberto Bolaño entrevistado por Fernando Villagrán.

¿Cómo mirar ese mal? ¿Qué mirada y qué estrategias puede adoptar el escritor que decide tratar de frente el horror que emana de ese mal?

«Las mujeres muertas encendían su imaginación». La frase procede de *Mis rincones oscuros*, una novela de James Ellroy (1996: 216) a la que le Bolaño le dedicó una apasionada y elogiosa reseña (EP: 205-207). El escritor estadounidense volvía en esta obra autobiográfica sobre el asesinato sin resolver de su propia madre, y lo hacía para contar con detalle todo lo que había averiguado del caso y la manera en que este había llegado a obsesionarlo y hacer de él el escritor de novela negra en que enseguida se

¹⁶¹ Fernández Díaz (2014: 14) ha analizado las similitudes entre la maldad que encarnan Ahab en *Moby Dick*, Carlos Wieder en *Estrella distante* y el juez Holden en *Blood Meridian* (de Cormac McCarthy). Para Fernández Díaz estos tres personajes comparten una concepción «de su propia naturaleza como cercana a la divinidad» (íd.) y los caracteriza «una ausencia de empatía y la obsesión por una tarea vital autoimpuesta [...] que les sitúa por encima de las vidas de los que les rodean» (íd.).

convertiría. La frase —«Las mujeres muertas encendían su imaginación»— se refiere a un detective de homicidios que podría haber salido de cualquiera de los poemas que Bolaño les dedica en las dos ediciones de *Los perros románticos* (1995: 29-36 y 2000: 33-37)¹⁶².

Detectives que vuelven a la escena del crimen, solos y tranquilos, «como en las peores pesadillas» (PR2: 34). Y de los que Ellroy dirá que son todos unos románticos: «Casi todos los detectives de Homicidios son unos románticos. Irrumpen en vidas destrozadas por el asesinato y dan consuelo y consejos. Se ocupan de familias enteras. Conocen a las hermanas y a las amigas de sus víctimas y sucumben a una tensión sexual relacionada con la aflicción. Tras cada drama encuentran una válvula de escape a sus matrimonios» (Ellroy, 1996: 216). Y, también: «Las resurrecciones instantáneas resultaban desconcertantes. Se suponía que las mujeres tenían que quedarse muertas. El asesinato las acercaba a él. Su amor empezaba en el instante mismo en que morían» (ibíd. 213). Es difícil resistirse al modo en que estas líneas parecen estar mágica o proféticamente referidas al mismo Bolaño, al Bolaño que pocos años después escribiría *2666*, su obra más ambiciosa hasta el momento y que no llegaría a ver del todo terminada ni publicada.

Para elogiar el trabajo de Ellroy, Bolaño comparaba la novela de aquel con *Experiencia*, de Martin Amis:

«Como el crimen parece ser el símbolo del siglo XX, en las memorias de Amis también hay un asesino en serie [...] Pero Amis, cuando se acerca al abismo, cierra los ojos, pues sabe, como buen universitario que ha leído a Nietzsche, que el abismo puede devolverle la mirada. Ellroy también lo sabe, aunque no haya leído a Nietzsche, y ahí radica la principal diferencia entre ambos: él mantiene los ojos abiertos. De hecho, no sólo mantiene los ojos abiertos, Ellroy es capaz de bailar la conga mientras el abismo le devuelve la mirada» (EP: 206-207).

¹⁶² Carlos Villacorta Gonzales ha estudiado la superposición de las figuras del detective y el guerrero a partir de un análisis comparado entre «Josefina la cantora o El pueblo de los ratones», de Franz Kafka, y «El policía de las ratas», de Roberto Bolaño (Villacorta Gonzales, 2013: 157-ss).

Y así llegamos a otra de las imágenes recurrentes de Bolaño. En el discurso que leyó con motivo de la ceremonia del Premio Rómulo Gallegos, él mismo se preguntaba: «¿Qué es una escritura de calidad?» (EP: 36), para responder: «Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es un oficio peligroso. A un lado el abismo sin fondo y al otro las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida» (EP: 36-37)¹⁶³. A la hora de elogiar al escritor chileno Pedro Lemebel lo hacía volviendo sobre el mismo motivo: «Lemebel no necesita escribir poesía para ser el mejor poeta de mi generación. Nadie llega más hondo que Lemebel. Y encima, por si fuera poco, Lemebel es valiente, es decir, sabe abrir los ojos en la oscuridad, en esos territorios en los que nadie se atreve a entrar» (EP: 65). En términos muy parecidos se referirá también al poeta chileno Rodrigo Lira, quien «a diferencia de sus contemporáneos, no es un habitante involuntario de un sueño incomprensible, sino un habitante voluntario, alguien que tiene los ojos abiertos en medio de la pesadilla» (EP: 96). Palabras que, de nuevo, utiliza, amplificadas y ralentizadas, para referirse a Kafka: «Kafka escribe desde el abismo. Mientras cae por el abismo, que es pequeño como una flor o como una catedral, pero que también es grande como el universo. Kafka escribe mientras va cayendo, como Alicia en el País de las maravillas»¹⁶⁴.

¹⁶³ Celina Manzoni recuperó, para la primera antología de reseñas y artículos publicada en torno a la obra de Roberto Bolaño (*Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*), la pregunta que Michel Leiris se hacía en 1946 y en la que se interrogaba por el peligro que un escritor necesitaría asumir para dignificar su escritura mediante el ejercicio de la valentía: «¿No hay en el hecho de escribir una obra nada que sea un equivalente [...] de lo que es para el torero, el cuerno acerado del toro, lo único que confiere –por la amenaza material que encierra– una realidad humana a su arte y le impide ser otra cosa que la vana gracia de una bailarina?» (cit. en Manzoni, 2002:13). En 1999, Teófilo Policastro le trasladaba a Bolaño una pregunta de resonancias similares: «¿Cuáles son las dosis de peligro que "entraña escribir en soledad"?, a la que Bolaño respondía: «Escribir es peligroso. Si la literatura no es peligro no es nada». Pero Policastro no se da por satisfecho e insiste: «He de parecer un poco obstinado [...] Pero, ¿cuál es el peligro de escribir?». Roberto Bolaño: «El de perder la cabeza, en más de un sentido». Esa será, por lo tanto, la amenaza (o una de ellas): la inmaterial asta del torero. disponible en: <http://antimanualdeuso.tumblr.com/post/116585087839/tertulia-in-vitro-con-roberto-bola%C3%B1o> [21/III/2017].

¹⁶⁴ La cita procede de una entrevista con Uwe Stolzmann, de la Universidad de Berna, y que Bolaño contestó por escrito (E: 2002: 371). En la misma entrevista, Bolaño abunda en las ideas ya expuestas arriba cuando dice que: «No se trata de escribir bien o muy bien o magníficamente bien. Una obra literaria perdurable está más allá de esos requisitos. La poesía de Trakl, por ejemplo, a veces está llena

Un último ejemplo, un ejemplo humorístico que procede de 2666. A la señora Bubis (amante de Archiboldi), el narrador nos la da a conocer con estas palabras: «Al darse la vuelta, Pelletier y Espinoza encontraron a una mujer mayor, con una figura similar, según confesaría Pelletier mucho después, a Marlene Dietrich, una mujer que a pesar de los años conservaba intacta su determinación, una mujer que no se aferraba a los bordes del abismo sino que caía al abismo con curiosidad y elegancia. Una mujer que caía al abismo sentada» (2666: 44).

Todos los pasajes citados participan de una idéntica *dinámica descendional*: hacia lo oscuro, hacia el interior de lo terrible, hacia el interior de la pesadilla. Un modo de aproximación y adentramiento que puede rastrearse en su obra desde muy temprano, y cuyo primer hito se encuentra en el tantas veces aludido manifiesto infrarrealista: «Déjenlo todo, nuevamente». En él, Bolaño había señalado que lo fundamental era meterse «de cabeza en todas las trabas humanas» (53*)¹⁶⁵ y, de cabeza también, meterse en la maravilla (55*) para desplazar así el «acto de escribir por zonas nada propicias para el acto de escribir» (54*), en la confianza de que es la poesía la que produce a los poetas (54*), a los verdaderos poetas, que no son sino aquellos que siempre están abandonándose (56*). En el segundo manifiesto infrarrealista –que lleva por título «Las fracturas de la realidad» y que Bolaño escribe ya en Barcelona, en 1977– aparece, como en eco de lo anterior, la consigna: «desatarse del aparato cultural y de la tradición que este aparato crea o manipula, para bucear sin cordones umbilicales en las Fracturas de la Realidad» (100*). La aventura y el sueño son esas fracturas –las fracturas gozosas de la realidad– pero también son fracturas la intemperie, la derrota y el horror. Cada uno de los 109 (o

de balbucesos, o la poesía de Celan, algunos de sus versos parecen canciones de cuna cantadas por un loco, y sin embargo ahí hay una literatura perdurable, una literatura sin miedo, capaz de adentrarse en cualquier territorio» (ibíd. 367).

¹⁶⁵ «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» (53*).

119) feminicidios descritos en 2666 es una fractura¹⁶⁶. El mosaico de *postales forenses*¹⁶⁷ que constituye el núcleo de la novela es La Fractura.

Es importante recordar aquí, al hilo de esta poética de la zambullida y el descenso, el cuento de ciencia ficción de Georgij Gurevic (1965: 425-444), «La infra del Dragón», en el que Bolaño se inspiró para dar nombre al Infrarrealismo y del que procede la cita que encabeza el primer manifiesto (51*). El relato de Gurevic es la historia de una misión interplanetaria contada por su tripulante más joven. El objetivo es alcanzar un infrasol que dista a siete días luz de la Tierra. Los infrasoles son soles diminutos en relación con las estrellas visibles en el firmamento; son oscuros, como planetas o asteroides, pero cálidos, el calor se encuentra atrapado en su interior (ibíd. 430-431). Tras catorce años de viaje los tripulantes de la nave alcanzan la infra(estrella) que se encuentra en la constelación del Dragón (de ahí el título). Pero entonces, y después de un primer acercamiento, descubren que el planeta-estrella no dispone de tierra firme donde efectuar el aterrizaje, todo es allí abajo agua y oscuridad, de modo que no les queda más remedio que abandonar la misión y regresar. Pero el hombre más anciano de la tripulación –al que, no en vano, llaman cariñosamente el Abuelo– decide, en una acción a todas luces heroica y ejemplarizante, descender en una especie de nave utilizada como caparazón o batiscafo para tal fin. El plan del Abuelo consiste en ir retransmitiendo a la nave nodriza los detalles de su descenso. Todos saben que no podrá volver –es materialmente imposible– y la despedida es emocionante: lloran e intentan convencerlo, pero este, por una cuestión que atañe a lógica aplastante de los estereotipos y de la coherencia narrativa, no cede. La descripción que les hace durante su descenso ocupa la última parte del relato. El Abuelo no deja de hablar de lo que va encontrándose en su camino, de las sucesivas capas que atraviesa, de su formidable caída. Hasta que la señal se pierde. Lo último que ve, tras

¹⁶⁶ Speranza (2012) habla de 109 asesinatos, y Hernández Guzmán de 119 (2016: 627). No los he contado.

¹⁶⁷ Llamo postales forenses a la revisión y recreación que Bolaño hace de la nota roja, el género que ha inspirado las descripciones de las víctimas en «La parte de los crímenes» y que consiste en un híbrido entre la nota periodística y los informes periciales de la policía (v. Monroy Álvarez & De Mora Martínez, 2015).

atravesar una especie de abismo marino, es una ciudad, una cúpula, unas calles iluminadas, unos seres extraños.

Si es necesario contar con un primer referente (un Dante o un Milton, por citar a los dos grandes poetas del descenso y la caída, respectivamente); si se trata de proponer una semilla o elemento generador para el motivo de la inmersión –que en Bolaño hará diana y será desplegado y enriquecido en un buen número de ocasiones– propongo al Abuelo del relato de Gurevic: *un padre ficticio e icono para buzos y submarinistas*.

En la obra de Bolaño, la poesía cumple el papel de una sonda lanzada hacia las profundidades. Una sonda que es, antes que nada, una operación del lenguaje sobre la conciencia. Así se nos invita a imaginarla en el poema que transcribo a continuación y que puede leerse como una condensación visionaria de la poética hasta aquí descrita. Su título es «Resurrección», un título en clave que se aclara en los tres últimos versos. El poema es como sigue: «La poesía entra en el sueño / como un buzo en el lago. / La poesía, más valiente que nadie, / entra y cae / a plomo / en un lago infinito como Loch Ness / o turbio e infausto como el lago Batalón. / Contempladla desde el fondo: / un buzo / inocente / envuelto en las plumas / de la voluntad./ La poesía entra en el sueño / como un buzo muerto / en el ojo de Dios» (PR2: 15).

La poesía aparece aquí descrita como una progresiva regresión hacia estados más puros –inocentes– de la percepción. Una progresiva (de ahí la lentitud del descenso) disolución de la conciencia habitual, de la conciencia de la vigilia que se disuelve –o muere– en las aguas del sueño. Y cuya muerte es también la entrada en lo Otro, en lo Distinto, «en el ojo de Dios». Una entrada que no es sino la resurrección anunciada desde el comienzo: un resurgir a una percepción y a una conciencia distintas¹⁶⁸. La poesía como resurrección de la mirada. La poesía como programa político de las percepciones.

Miguel Casado ha explicado esta particular dinámica del imaginario bolañeano con una envidiable brevedad: «La caída está dada, no puede detenerse, pero algo en ella

¹⁶⁸ En 1977, escribía: «De esta inmersión obligatoria en mundos nuevos renace la poesía, la verdadera poesía, o se va todo al carajo» (188*).

queda suspendido y los ojos abiertos de la lucidez personal pueden ir anotando todos los detalles» (2015: 39). El hundimiento, por lo tanto, no solo como declive, ruina o naufragio, sino también, y muy especialmente, como exploración. Una sonda dirigida a la realidad, «una realidad, ¿cómo te diría? / ajena a nuestros conocimientos, a nuestros libros / a nuestra historia» (UD: 373); una sonda dirigida «hacia la Gran Fosa / la misma que detuvo nuestra carraca y nuestros / jóvenes corazones, el hoyo / que se alimenta de pobres poetas en retirada / y de pensamientos puros, el hoyo / que devora surrealistas belgas y checos / ingleses, daneses, holandeses / españoles y franceses, sin tomarse / una pausa, inocentemente» (UD: 375-376); una sonda que, cuando los astros –los astros de la intuición y los astros del talento– le son propicios, consigue sumergirse en el caos y ordenarlo e, incluso, hacerlo legible: estos son los méritos que Bolaño reconocía en *Bajo el volcán*, de Malcom Lowry, y así veía en ella la gran novela mexicana¹⁶⁹, «la novela total, es decir la novela que se sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible» (EP: 307).

3.3.4 La boca negra de un florero y los escritores frente al mal

Una de las posibles lecturas que permite *Amuleto* (1999) consiste en plantear la novela como un itinerario doble. De un lado tendríamos un paseo alucinado y concéntrico por el México DF de los años sesenta y setena y, del otro, un viaje o más precisamente una fuga a través del paisaje romántico que va de Caspar Friedrich al Dr. Atl, y que culmina en una escena de tintes proféticos y apocalípticos.

El primero de los recorridos es literal y está poblado por las anécdotas de Auxilio Lacouture (la protagonista y narradora); el segundo es la visión entre onírica y delirante,

¹⁶⁹ La predilección de Bolaño por Lowry (frente a Rulfo, Fuentes, Ibarigüengoitia o Sada) como merecedor de un título tan pomposo no deja de propiciar una lectura estratégica: la gran novela mexicana es obra de un extranjero, de un inglés. No hay que olvidar tampoco que el epígrafe que abre *Los detectives salvajes* procede también de *Bajo el volcán*, una novela esta que puede leerse como el clima de una alucinación; frente a *Los detectives salvajes*, donde lo que impera es la alucinación de un clima (el clima existencial de una generación).

también de su protagonista, que servirá como metáfora claudicatoria a la leyenda generacional que Bolaño había comenzado a forjar mucho antes.

El viaje literal es casi una crónica; el alucinado es elusivo y transcurre en lugares donde parece que una revelación está siempre a punto de producirse (como si nos encontrásemos en la antesala de una epifanía que, sin embargo, es continuamente aplazada).

Me gustaría detenerme en un pasaje que se encuentra al comienzo de *Amuleto*. Auxilio se encarga de hacer la limpieza en la casa que comparten los poetas León Felipe y Pedro Garfías, ambos exiliados en México. Auxilio se acerca a un florero sin flores al que Pedro Garfías solía dirigir, durante sus conversaciones y sus encuentros, su mirada, «una mirada tan triste» dice Auxilio, «una mirada tan melancólica» (Am: 15). Un florero sobre el que Auxilio, nos dice, ha reflexionado en otras ocasiones, llegando a la conclusión «de que allí, en esos objetos aparentemente tan inofensivos» –se refiere al florero y los libros– se oculta «el infierno o una de sus puertas» (íd.). Es entonces cuando recuerda una de las veces en que se encontraba sola en el estudio de Pedro Garfías y se puso a mirar el florero y, decidida, comenzó a avanzar hacia él, dispuesta a introducir su mano en él. Pero una voz interior –una voz que le avisa de un gran peligro– detiene su acción. En ese momento, cuando ya se siente a salvo, pero ¿a salvo de qué?, llora: «se me saltaron las lágrimas», dice (ibíd. 16). Se encuentra, sin saber por qué, a punto del desmayo. Tiembla y presiente que está a punto de darle un ataque, pero al cabo de un rato vuelve a acercarse: «yo creo que con la sana intención de coger el florero y estrellarlo contra el suelo, contra las baldosas verdes del suelo [...]. Y cuando estuve a medio metro del florero me detuve otra vez y me dije: si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar» (ibíd. 17). Y es entonces cuando Auxilio se (y nos) plantea algunas preguntas fundamentales con respecto al horror: «¿Pedrito Garfías sabe lo que se esconde en el interior de su florero? ¿Saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros? ¿Y si lo saben

por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad?» (íd.)¹⁷⁰. La novela no responde de manera explícita a estas preguntas y las respuestas que puedo aventurar solo harán más profundo o más insondable el misterio, pero de esta pasta está hecha, desde luego, la obra de Roberto Bolaño.

Partamos de que los escritores saben lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros; partamos de que ahí se encuentra el mal, los males, toda la angustia de los seres humanos; partamos de que la escritura y, por extensión, la literatura tiene como uno de sus cometidos –además del *prodesse et delectare* horaciano– la eliminación de todo ese daño (o el intento por exorcizarlo); partamos de que para que sea posible ese remedo de conjuro (con independencia de su eficacia) tiene que haber algo que conjurar –el mal– y que sin ese algo no habría literatura o esta sería tan solo un juego verbal gaseoso o sin sustancia. Partamos de todo ello, llegaremos entonces a una descorazonadora –por contradictoria– conclusión: la existencia de esos abismos florales o de esas flores del mal (Baudelaire al fondo) es una de las condiciones de la literatura. Nos encontramos así ante una suerte de atolladero existencial irresoluble: sin *pathos* no hay obra –no hay literatura– posible, pues no es posible la emoción, como no es posible la ironía o el humor. ¿Cómo iban a acabar los escritores entonces con lo que, de maneras variadísimas y particulares, sustenta su escritura? Pero, incluso así, es decir, incluso suponiendo que formara parte del deseo y de la voluntad de los poetas terminar de una vez por todas con lo que duerme

¹⁷⁰ El pasaje completo (Am: 15-17) merece la pena, además, por condensar en él, de manera paradigmática, varios de los rasgos más genuinos de la prosa de Bolaño y que derivan de un modo particular de hacer fluctuar la sintaxis mediante la sucesión encadenada de rodeos, de pliegues (y digo pliegues en un sentido muy plástico), de tanteos verbales y de rectificaciones. Auxilio cuenta su historia para un auditorio que no vemos (y que podríamos, o no, ser sus lectores). Su narración está hecha de incisos, paréntesis y oraciones disyuntivas, que son la molécula, el átomo mínimo e irreductible del fraseo de Bolaño y que actúan, como ha descrito Jaime Concha: «como cadenas proliferantes, que esbozan líneas que luego se ovillan y enrollan en sí mismas» (Concha, 2011: 206). O como Luis Cernuda decía que escribía Juan Ramón Jiménez, esto es, como alguien que «rebusca [...] lo que quiere decir después de haber comenzado ya a decirlo» (Cernuda, 1957:105). En este pasaje aludido hay también una extraordinaria cantidad de digresiones y de apuntes al oyente, porque en la obra de Bolaño los narradores son siempre orales y se dirigen a un tú que está ahí, presente en la misma escritura bajo la figura del narratorio (Prince, 1973; Valles Calatrava & Álamo Felices, 2002: 460-461). Figura que no deja de escuchar y que motiva que la narración continúe y que se construya considerándolo. Mario Rodríguez (2009) ha trabajado también estos y otros aspectos, con pertinentes observaciones sobre la entonación oral de la prosa de Bolaño.

(un sueño de lo más intranquilo, reconozcámoslo) en el fondo o pozo de sus floreros: ¿está en sus manos acabar con lo que se esconde en el interior de sus floreros?, ¿es ese el poder de la literatura? Llegamos aquí a los límites de la metáfora, pues romper un jarrón es fácil, pero Auxilio no está hablando del jarrón, sino de lo que hay dentro.

Es casi imposible con los materiales –los textos– de que disponemos determinar la procedencia y el momento en que la idea del florero surgió en el imaginario del horror de Roberto Bolaño. Lo que sí es posible e ilustrativo para el tema que nos ocupa es recorrer la deriva de este motivo a lo largo de su obra. Un viaje por los jarrones y los floreros que aparecen sobre todo en su poesía.

En la primera edición de *Los perros románticos* (1995), hay tres poemas que giran en torno al mismo motivo floral. El primero de ellos lleva el significativo título de «Biblioteca de Poe», donde se lee: «En el fondo de un extraño corral / Libros o pedazos de carne/ Nervios enganchados de un esqueleto / O papel impreso / Un florero o la puerta / De las pesadillas» (PR: 22). Páginas después, en un poema sin título, se hace la siguiente observación (son muchos los poemas de Bolaño que podríamos leer como observaciones más o menos deslumbradas o más o menos oníricas): «Los floreros disimulan / La puerta del Infierno / Con cierta clase de luz / Y a determinada hora / De repente te das cuenta / Ese objeto es el terror» (PR: 22). El poema que sigue a este en la misma edición ahonda y amplifica la misma imagen (la *amplificatio* y la recursividad son técnicas habituales en la obra de Bolaño), además puede leerse como un anticipo y una admonición dirigida a Auxilio Lacouture cinco años antes de *Amuleto*¹⁷¹:

«La pesadilla empieza por allí, en ese punto.
Más allá, arriba y abajo, todo es parte de la
pesadilla. No metas tu mano en ese jarrón. No
metas tu mano en ese florero del infierno. Allí
empieza la pesadilla y todo cuanto desde allí
hagas crecerá sobre tu espalda como una joroba.

¹⁷¹ Es casi seguro que sean más de cinco años, pues la primera edición de *Los perros románticos* recibió el premio Kutxa San Sebastián en 1994 y de la nota editorial de Carolina López al final de *La Universidad Desconocida* se deduce que la escritura de estos poemas es anterior incluso a 1990.

No te acerques, no rondes ese punto equívoco.
Aunque veas florecer unos párpados que
quisieras olvidar o recobrar. No te acerques.
No des vueltas alrededor de ese equívoco. No
muevas los dedos. Créeme. Allí sólo crece
la pesadilla» (PR: 73).

El florero y el jarrón son umbrales o puertas que dan al horror y sus pedanías (el infierno, el terror, lo siniestro, las pesadillas). Este horror es una consecuencia estética del mal. Es obvio que se podría hablar de las consecuencias morales del mal, o de las consecuencias legales y políticas. Estos son, por descontado, los acercamientos habituales a un tema tan vasto y tan difuso como este. El mal es la preocupación ética por antonomasia y es lógico que se quiera leer la obra de Bolaño en ese contexto. Es una necesidad que procede de la misma coyuntura del ser humano –si se me permite hablar en términos *tan grandes*–, pero no una lectura capaz de apropiarse de uno de los aspectos tal vez más interesantes y complejos de su obra.

3.3.5 El mal: partenogénesis –y cornucopia– de la escritura

«El mal es una fuente de energía renovable».
Rubén Martín Giráldez, *Menos joven*.

Bolaño encuentra en el mal una especie de guirnalda o hilo áureo que convoca y anuda una serie de motivos (el florero, el jarrón, el abismo, la pesadilla); y encuentra también lo que Juan Rulfo decía haber encontrado en su tío Celerino, al hablador, alguien –o algo– que dispara las historias, que enciende la imaginación. En la obra de Bolaño hay una simpatía evidente por el costado opaco y siniestro del mundo, una fascinación que produce una mirada y una sintaxis para esa mirada. Una mirada que tensa la escritura y la hace derivar y multiplicarse: el mal es un motivo partenogenético. Si utilizo una

metáfora biológica es porque la considero más precisa que la del fractal e igual de atractiva¹⁷².

En una nota sin firma publicada en *La Vanguardia* se dejaba, en 2008, constancia de la circulación de una anécdota ficticia: «Se dice que Roberto Bolaño, necesitado de soledad para trabajar, alquiló un estudio en Blanes. Cuando le dieron las llaves y entró por primera vez, descubrió una nevera abandonada por el anterior inquilino. Según cuenta la leyenda, Bolaño jamás abrió dicha nevera, prefiriendo mantener el misterio de su contenido para excitar de ese modo su imaginación»¹⁷³.

No importa ahora lo apócrifo del relato sino su verosimilitud, el modo en que acierta a ilustrar un escenario posible para la escritura. Si cambiamos la nevera por el florero, por el jarrón, el abismo o la puerta que conecta con las pesadillas, el resultado es similar. Hay leyendas urbanas que pueden ayudarnos a leer mejor. Es por esto que la interpretación de novelas como *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Nocturno de Chile* o *2666* en clave de *crítica del mal* resulta algo tímida y parcial en tanto que no tiene en cuenta ni la fascinación con que los textos de Bolaño tratan el problema del mal, ni la aureola de misterio que lo circunda cada vez que se menciona: «Luego hablaron

¹⁷² Ignacio Echevarría ha sido quien más ha insistido en proponer la geometría fractal como modelo (y metáfora pedagógica) a la hora de explicar la manera en que Bolaño hace derivar unas obras de otras: *Estrella distante* del último capítulo de *La literatura nazi en América*; *Amuleto* de uno de los testimonios de *Los detectives salvajes*. Y, también, para referirse a la facilidad con que unas y otras obras podrían subsumirse o fagocitarse entre sí: «Si uno lee *Los Detectives Salvajes* pues es un libro en buena medida como de cuentos englobados dentro de una estructura que lo convierte en novela, pero dentro de *Los Detectives Salvajes* podríamos meter tranquilamente los cuentos de *Llamadas telefónicas* y no desentonarían» (fragmento de una entrevista a Echevarría en *Urbesalvaje*, disponible en: <https://urbesalvaje.wordpress.com/2014/01/27/ignacio-echevarria/> [24/I/2017]). Ocurre que la fractalidad es una geometría basada en la repetición de un mismo patrón a diferentes escalas, lo cual es poco considerado con la dinámica de deriva y fuga que mueve tanto el destino de los personajes de Bolaño como el modo en que prolifera su escritura. La partenogénesis, sin embargo, es un modelo reproductivo, propio de ciertos animales inferiores y de ciertas plantas, en que el óvulo o semilla se divide sin haberse unido a un elemento masculino. Traducido a términos literarios equivaldría a la generación de una obra a partir del crecimiento de una de sus partes que, convertida en gema, se independiza del resto para dar lugar a un texto nuevo. Un texto que no es ni complemento ni copia del lugar de donde procede, sino expansión de la escritura y vida propia. Decía Borges que la historia de la literatura es la historia de unas cuantas metáforas (1951: 14-19), probablemente la historia de la ciencia y de la hermenéutica también lo sean.

¹⁷³ Puede leerse en: <http://blogs.lavanguardia.com/el-arquero/la-nevera-de-bolano> [19/IV/2017].

sobre la libertad y el mal, sobre las autopistas de la libertad en donde el mal es como un Ferrari» (2666: 670)¹⁷⁴.

El caso de *2666* me parece ejemplar al respecto. La novela no se aleja en ningún momento del impulso fascinante y la compulsión observadora y digresiva que la hacen avanzar. En ningún momento el narrador da paso a investigaciones centradas en circunstancias que, entonces sí, servirían de argumentación y apoyo crítico. Bolaño no explora el entramado de condicionantes económicos, sociales, legales, psicológicos, ideológicos y políticos en los que tienen lugar los feminicidios de Ciudad Juárez. Un trabajo este que Sergio González Rodríguez sí llevó a cabo y que recogió en *Huesos en el desierto* (2002). Un ensayo que Bolaño leyó y en el que se inspiró a la hora de estructurar «La parte de los crímenes» de *2666*. En la reseña que le dedicó, Bolaño reconocía su deuda con el periodista y escritor mexicano: «Su ayuda, digamos, técnica, para la escritura de mi novela, que aún no he terminado y que no sé si terminaré algún día, ha sido sustancial» (EP: 215). Y, en referencia a *Huesos en el desierto*, añadía: «Es un libro no en la tradición de la aventura sino en la tradición apocalíptica, que son las dos únicas tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo que nos rodea» (í.d.). De nuevo encontramos la oposición entre Melville y Twain, el mal frente a la aventura; de nuevo Melville y Twain extienden su alargada sombra como dos grandes y muy distintos padres tutelares.

Sin embargo, el modo en que Bolaño investiga los crímenes dista mucho de ser el de González Rodríguez. Bolaño no pretende hacer un examen del problema, un recuento de casos y pesquisas, su *investigación* no está destinada a esclarecer los crímenes de Ciudad Juárez, por ello no habla de la omnipresente y descontrolada plusvalía de las maquilas ni de los problemas de una industria que abarata y canibaliza la mano de obra, ni del machismo institucionalizado, ni de la superpoblación; no da tampoco —no es

¹⁷⁴ Para la relación entre el mal y la libertad, es fundamental la conferencia de Bolaño titulada «Literatura + Enfermedad = Enfermedad», recogida en *El gaucho insufrible* (2003: 135-158).

Brecht– herramientas para entender lo que está sucediendo en el nivel político de las intenciones, tan solo se asoma y mira, mira la huella del horror y pone en danza la escritura. Bolaño investiga para dar con aquello que puede ser imaginado.

De manera parecida lo ha entendido Chris Andrews, para quien «Bolaño participó en el proyecto racional de comprender el mal, pero solo hasta cierto punto» (2011: 44). Pero incluso ese *punto* puede considerarse cuantitativa y cualitativamente despreciable en la ecuación global de su obra. De hecho, son las interpretaciones que buscan extraer el esquema racional de dicho proyecto las que –desde la corrección política¹⁷⁵– corren el riesgo de que sus propios –aunque coherentes– prejuicios interpretativos impidan *leer* el singular comercio que Bolaño mantuvo con un tema tan complicado y tan vasto como el del mal. Olvidan, también, el hechizo que lo siniestro –una categoría aún por indagar en

¹⁷⁵ Algunos ejemplos de este tipo de interpretación pueden encontrarse en: Huneus (2010: 261-265), Asensi Pérez (2010: 362-363 y 365), Bruña Bragado (2010: 411 y 416) y Burgos Jara (2010: 473). El paradigma, sin embargo, podría encontrarse en estas palabras de Sergio González Rodríguez (el autor de *Huesos en el desierto*): «El detectivismo de Roberto Bolaño consideraba, desde luego, colaborar a que se hiciera justicia en el mundo real» (2016). Mi crítica hacia estas lecturas no va dirigida tanto a las argumentaciones y los hallazgos textuales que consiguen como al prurito de tener que ver en la literatura un espacio necesariamente ganado para la crítica –una crítica sofisticada, inteligente– de la realidad que, sin embargo, olvida –o pudorosamente menosprecia– el placer que emana de la conmoción. Susan Sontag lo advertía en el ya citado –v. supra nota 159– *Ante el dolor de los demás*: «la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos» (2003: 41). Respecto a los repertorios de atrocidades medievales (las imágenes de torturas y martirios), Sontag recordaba que, en ellos: «La representación de semejantes crueldades está libre de peso moral. Solo hay provocación: ¿puedes mirar esto? Está la satisfacción de poder ver la imagen sin arredrarse. Está el placer de arredrarse» (ibíd. 42). Espanto y fascinación, así lo entendía Bolaño: «Muchas veces me he planteado hasta qué punto, y esto que voy a decir es una barbaridad terrible, el placer –que en mi juventud era la llave de la revolución o era la compañía ideal del acto revolucionario– nos lleva, a la larga e irremisiblemente, hacia el crimen. Baudelaire tiene un verso magnífico al respecto. Cuando él habla del tedio, del aburrimiento, él dice en el poema "El viaje" lo siguiente: "un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento". Todo finalmente se reduce a eso. Vivimos en un desierto de aburrimiento, en un desierto infinito de aburrimiento que comienza con nuestro nacimiento y acaba con nuestra muerte. Pero en el cual hay un oasis. En ese oasis se producen los actos más inhumanos, más bestiales, más repulsivos para cualquier tipo de ética. Pero que, a la vez, nos concede esos actos un instante de soberanía, de soberanía total. Y ese instante de soberanía nos arranca del aburrimiento. Que viene a ser más o menos como si consideráramos el orgasmo como una espada. Pero una espada no para hacernos el harakiri nosotros, sino que para cortar la cabeza de la pareja. Lo cual es, se vea como se vea, algo espantoso» (transcripción de Peters, 2016: 276).

Roberto Bolaño– o el horror –ficcionalizado, distante, no necesariamente catártico– ejerce sobre los lectores.

Por eso me parece aún más interesante el modo en que el mismo Andrews saca una poderosa conclusión de su lectura a contrapelo, esto es, de su lectura a favor de la irracionalidad desde la que Bolaño se sirve del mal para su escritura. El acierto del traductor y crítico australiano reside en apreciar la «capacidad autogenerativa» (íd.) – partenogenética (v. supra)– que, en términos literarios y creativos, el mal tuvo para el autor de *2666*. Esta es la razón por la que pudo empeñarse en protegerlo –no racionalizándolo ni criticándolo al uso– como quien protege «un espacio oscuro interior, de lo cual las muchas habitaciones cerradas en las novelas y cuentos podrían ser figuras. En la ficción de Bolaño –y en esto se distingue radicalmente del periodismo y de la filosofía– el secreto del mal es y tiene que seguir siendo un secreto» (íd.).

Habitaciones cerradas que podrían funcionar como un trasunto de las apócrifas pero también cerradas neveras (v. supra). En cualquier caso, nos encontramos, de nuevo, ante una perseverante opacidad.

Para llevar este argumento hasta el final basta con poner a Bolaño en el lugar del protagonista de «El viaje de Álvaro Rousselot» o, lo es lo mismo, en el lugar de alguien que ha adquirido «la conciencia de que su trabajo, es decir su escritura, se ubicaba o llegaba hasta una frontera o hasta un borde del que ignoraba casi todo» (GI: 89).

Se puede concluir entonces que la inspiración irrumpe en espacios donde el potencial narrativo no tiene por qué ir de la mano de la repulsa o la condena moral, ni de la capacidad para racionalizar aquello de lo que se abomina. En este mismo sentido, la indagación literaria de un misterio no tiene por qué conllevar su elucidación, pues, por el contrario, lo normal es que produzca su ahondamiento. Aquí es donde novelas como *Mis rincones oscuros*, de James Ellroy, o *2666*, de Bolaño, recuperan los tópicos de la novela negra para enfrentarlos por fuera de su resolución lógica: no es el puzle *detectivesco* lo que pretenden armar. De hecho, el verbo «armar» es ya una trampa, pues no se trata tanto de reordenar el rompecabezas criminal como de agotar el *salvaje* desvío provocado por

la onda expansiva del horror. Nos encontramos ante una escritura dedicada a recorrer las fugas y los pliegues formados por ese seísmo al que denominamos mal.

Daniel Hernández Guzmán ha observado en «La parte de los crímenes» un vaivén entre una mirada dedicada a registrar la aparición de los cadáveres de las víctimas –que Hernández Guzmán califica de morbosa¹⁷⁶– y otra que quiere dar cuenta de «la vida familiar, los objetos personales y, aun a veces, los anhelos de las mujeres violentadas ayudan a que la víctima recupere parte de su identidad perdida al convertirse en un objeto de inventario» (2016: 624)¹⁷⁷.

Por su parte, Graciela Speranza ha descrito de un modo muy convincente y cuidadoso la forma en que se produce este segundo desplazamiento:

«Bolaño [...] deja que hablen los cadáveres con una orfebrería certera del detalle. En casi todos los casos registra los nombres completos de las mujeres, las edades [...], el color del pelo [...], los motivos fatales de la muerte [...], las marcas de las torturas [...], la última vez que fueron vistas y el lugar preciso en que aparecieron los cuerpos mutilados. Pero lo que de veras cuenta en la serie son las variaciones y los detalles de lo que queda entre los cadáveres, precisiones inservibles en los partes burocráticos pero elocuentes para la mirada piadosa que los conserva como una seña particular, un último fulgor vital [...]: [...] unas sandalias de cuero labrado de buena manufactura, unas bragas blancas con lacitos a los costados, [...] una falda de mezclilla puesta al revés, [...] una pequeña cicatriz en la espalda con forma de rayo» (Speranza, 2012).

Bolaño mira hacia el horror, pero su escritura circula en sentido contrario, recorre la escena del crimen en busca de aquellos detalles donde aún es posible, si no la vida, sí, al menos, su relato. El mal es lo que se señala –está justo enfrente, un *lugar* a la vez

¹⁷⁶ Hernández Guzmán también ve, en el tratamiento de las descripciones forenses, un ejemplo de «la violencia que produce el lenguaje, la mirada, la escritura y la lectura sobre las víctimas» (2016: 627).

¹⁷⁷ Hernández Guzmán entiende, además, que el narrador de *2666* «funciona como una especie de recopilador, que si bien aprovecha el testimonio realizado por los policías, retoma información y testimonios que, aunque no son útiles para la resolución del caso, lo son para la reivindicación de un pasado, una historia y una identidad de víctima» (2016:629).

cercano y terco, familiar e intratable—, pero es la vida lo que ramifica la escritura, es la vida —o la mirada piadosa con que nos acercamos a ella— lo que se celebra y se *canta*. Esto es, al menos, lo que ocurre cuando se aborda cada uno de los asesinatos por separado (los nombres propios permiten particularizar a cada una de las víctimas). Si, por el contrario, damos un paso atrás y nos movemos de la lectura microscópica¹⁷⁸ a una lectura de conjunto, se advierte enseguida —como ha observado Elisa Cabrera García— que «el uso del fragmento y la multiplicación de estructuras narrativas nos aleja de los personajes y dota a la obra de una idea geográfica [...] más que narrativa» (2016: 37). Cada asesinato es solo una chincheta en el *Google Earth* de Santa Teresa (Ciudad Juárez), un pósito diminuto en el mapa infinito de la crueldad.

Es evidente que Bolaño rescata a cada una de las mujeres y que con esto consigue «sacarla[s] del anonimato en que las sepultó el expediente muerto de la policía» (Monroy Álvarez & De Mora Martínez, 2015: 94). Pero de aquí no debería deducirse que su intención fuera expresamente esa (como lo consideran Monroy Álvarez y De Mora Martínez) ni, tampoco, que Bolaño pretendiera provocar en sus lectores una conciencia crítica que los moviera a la acción (ibíd. 99). Es esta una lectura que procede de lo que se quiere hacer con la obra y no de la obra en sí. Algo parecido podría decirse de la lectura que hace Juan Villoro cuando considera que: «Conocer los circuitos en que se mueve el horror, distinguir la metodología del mal, son formas de comenzar a refutarlos» (2006: 13). De nuevo nos encontramos ante la pretensión de encontrar en la obra de Bolaño un aliado para una comprensible guerra ética.

No cuestiono aquello para lo que las obras de Bolaño se utilicen, aquello para lo que puedan servir o aquello que puedan provocar en sus lectores, sino la validez de dicha

¹⁷⁸ Una microscopía que, en Bolaño, es deliberada; una microscopía que en ocasiones tiende a la digresión o que es la digresión misma; una microscopía erigida en estrategia política —en boicot— contra las construcciones de sentido propias del poder (cuya finalidad no es otra que la omnipresencia). De forma similar lo ha entendido Claudia Tapia, para quien: «Las instantáneas que expone Bolaño [en 2666] cuestionan la mirada totalizadora y esencialista de la realidad que impone un poder con vocación abarcante y fundacional. En su escritura priman la imagen localizada, el episodio, el fragmento sin pretensión de sentido» (Tapia, 2015: 29). Tapia ha denominado a este efecto «la apoteosis de la incertidumbre» (id.).

inercia interpretativa a la hora de enunciar lo que pudieron ser las intenciones del autor¹⁷⁹. Una inercia que tiende a ver en la literatura una suerte de artefacto para la movilización –¿o la movilidad?– de las conciencias, y a las conciencias, a su vez, como el incuestionable principio de la acción.

Nada más lejos de la concepción de la literatura desde la que Bolaño escribía y leía a otros autores que un humanismo teñido de intenciones didácticas y progresistas. Así, a la hora de elogiar *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa, lo hace recuperando el sentido del humor de su autor, «que salta, a la manera balzaquiana, incluso por encima de sus propias convicciones políticas; las convicciones políticas que ceden, como sólo les sucede a los escritores verdaderos, ante las convicciones literarias» (EP: 300)¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Creo que es preferible una lectura más cuidadosa y más modesta con respecto a las intenciones y las posibilidades críticas de las obras de Bolaño. Coincido con Alexis Candia cuando escribe: «No creo que haya un intento de Bolaño por exorcizar el mal. Bolaño tiene claros los alcances y los límites de la literatura. Sin embargo, existe un deseo de subrayar aquellos aspectos mágicos como una forma de que los seres humanos exploten y disfruten aquellos aspectos que reafirman la vida y el placer» (2010: 69).

¹⁸⁰ Como siempre, es también posible mirar el envés de este argumento y preguntar si acaso puede existir una convicción literaria que no entrañe –inconscientemente o no– una convicción política. La respuesta, al menos *una* respuesta, sería que tanto la literatura como la política son formas de leer los actos –cualquier acto– y que nada puede escapar a una mirada política como nada escapa a una mirada estética ni a una mirada ética o a una mirada científica, porque lo propio de cualquier mirada es querer *verlo todo* traducido a su propio sistema de referencias y de juicios. Con respecto al denominado compromiso político de los escritores, Bolaño se ha mostrado siempre muy enfático: «El único deber de los escritores es escribir bien y, si puede ser, algo mejor que bien; intentar la excelencia. Después, como individuos, que hagan lo que quieran; a mí eso me importa poco. Que sean coleccionistas de latas de cerveza o aficionados al fútbol, perritos falderos de la primera dama o heroinómanos» (BM2: 26). Y, también: «Yo no soy un desencantado de la política, aunque motivos no me faltan a mí ni le faltan a nadie, pues la política por regla general es un nido de serpientes. 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 que sólo puede sonarle bien (esa catarata de lugares comunes) a la canalla sentimental. En realidad, la izquierda real es la canalla sentimental quintaesenciada» (BM2: 127)

4. MEMORIA Y MITO DE UNA GENERACIÓN

«¿Derribar mitos? ¿Desmitificar? Ni hablar, eso es de sietemesinos papanatas, de chicas atolondradas, de gacetilleros mentecatos armados hasta los dientes de abstracciones. Los novelistas no queremos derribar mitos, sino crear mitos. Pues no faltaba más. Levantar otros mitos. Si te pones, hasta crear un imaginario colectivo, ahí queda eso. Mitificamos sin parar, ése es nuestro oficio. Lo de desmitificar, lo dejamos para periodistas culturales, niñas del pan pringao y pisaverdes en general. Los adultos sólo mitificamos. En general, nuestra propia juventud. Los más débiles, su infancia. Esos son los mitos más repelentes, aunque den prestigio, los de la infancia. Mis novelas sólo tratan de un proyecto típico del bachillerato, una estrategia para ligar más: cómo lograr volver a los veinticinco años sabiendo lo que uno ha aprendido a los cincuenta. Si no sirve para fabricar mitos, ¿para qué rayos sirve entonces una novela?»

Rafael Reig entrevistado por Alberto Olmos.

«[...] despidiéndose de algo que apenas imagina, o sea, aproximándose lentamente a aquello que sueña y que lo sueña».

Óscar Hahn, «Poesía joven de Chile».

4.1. El Infrarrealismo *revisitado*: modelo –mexicano– para armar

«México, la nostalgia de México y un Chile quimérico, [es] el que ahora aparece y desaparece en todos los poemas».

Roberto Bolaño, *La Universidad Desconocida*.

El movimiento infrarrealista pierde algo de presencia y de impulso cuando, en 1977, varios de los miembros más activos (Mario Santiago, Roberto Bolaño y Bruno Montané¹⁸¹) salen de México. Bolaño redacta el primer manifiesto entre enero y febrero de 1976. Solo un año después, el 12 de enero de 1977, viaja a Barcelona, donde reside hasta 1981. Este viaje, visto desde la atalaya de su obra posterior, posee el espesor simbólico de un rito de paso, con él se despide del Infrarrealismo *realmente existente* e inaugura –en el mismo gesto– la leyenda generacional. Una leyenda que puede leerse, al menos en parte, como la prolongación del Infrarrealismo *por otros medios*.

Es importante observar cómo, en los poemas correspondientes al periodo barcelonés (1977-1981), aparece un elemento novedoso que, a la larga, resultará decisivo en la forma literaria que cobrará la memoria generacional de nuestro autor: la distancia. Bolaño ha salido de un país al que no volverá, pero que desde muy pronto explora como un *espacio distante* y, por ello, colmado de posibilidades narrativas y míticas. México es el territorio de la memoria que la escritura privilegia, esto es, secuestra e imanta para sí: «Lo vi por primera vez en la calle Bucareli, en **México**, es decir en **la adolescencia**, en **la zona borrosa y vacilante** que pertenecía a **los poetas de hierro**» (PH: 9).

En un poema que Bolaño escribe en 1990 (v. UD: 443), el hablante –de nombre Roberto– se dirige a sí mismo como alguien que, herido o a punto de perder el conocimiento, quiere darse fuerzas para no dejarse vencer por el sueño o la inconsciencia. El texto comienza: «Procura no dormir, Roberto, me digo... Aunque el sueño te cierre /

¹⁸¹ Montané fue el primero en abandonar México: llegó a Barcelona en el verano de 1976, donde reside desde entonces.

los párpados, procura no quedarte dormido... Recuerda imágenes felices, / los cromos de México D.F., los poetas de hierro en el Café La Habana... / Pero no te duermas [...] Recuerda adolescentes vagando». No es esta mirada –amable, feliz– la única que aparece en los poemas de esta etapa. El México D.F. recordado es un escenario bifronte, como Jano: uno de sus dos rostros mira hacia aquello que infunde valor al poeta –o al hablante del poema, si somos precisos–, el otro hacia lo que la ciudad tiene de limítrofe y desproporcionada: «Ah, las hermosas, las nunca demasiado ponderadas, las terribles / calles de México colgando del abismo / mientras las demás ciudades del mundo / se hunden en lo uniforme y silencioso» (PR2: 43). Así, en ocasiones, es descrita como una ciudad fantasma (LUD: 323), siniestra (LUD: 363), apocalíptica (LPR: 45) y, también, como «la prolongación / de tantos sueños, la materialización de tantas / pesadillas» (LUD: 384).

Como es evidente, Bolaño convierte enseguida a México –*su* México– en una suerte de estado anímico propiciatorio, en una fórmula eficaz para la auto-hipnosis; y al Infrarrealismo –*su* Infrarrealismo, esto es, su juventud– en un *modelo para armar*: dos poderosos núcleos –o vórtices– de los que surgirá la parte más representativa de su obra.

Con la distancia llega también a la escritura la tensión entre dos deseos: el deseo del regreso –al que, por comodidad, llamamos nostalgia, y que es también el deseo de lo que no fue y pudo haber sido (Arias, 2017)– y el deseo de la huida –que es el deseo que surge de las primeras decepciones y que propicia tanto la búsqueda (romántica) de lo insólito como la conciencia irónica, humorística y/o paródica con respecto a lo ya vivido.

La nostalgia es una mirada que al volver sobre el pasado tiende a configurarlo en el plano de la leyenda, donde todo se vuelve significativo, donde todo asume un carácter fatal de predestinación y de destino (v. Argullol, 2007: 9-25). Por el contrario –o como compensación– la ironía, el humor y la parodia sirven de contrapeso al melodrama al que propende la nostalgia. Ambos extremos se tensionarán, dialogarán y se superpondrán en la obra de Bolaño sin terminar nunca de resolverse. Este contraste irá ocupando así un espacio central en la recreación del Infrarrealismo que quedará completamente

desplegada en *Los detectives salvajes* (1998) y cuya culminación la encontramos en las páginas finales de *Amuleto* (1999). Lo cual explica la diferencia tonal entre las dos novelas. Diferencia que reside en el modo tan distinto en que ambas afrontan la memoria: todo lo que en *Los detectives salvajes* es parodia y caricatura, aventura y celebración, en *Amuleto* aparece transformado en la advertencia del destino aciago de toda una generación y, también, en canto, en plegaria y en –de ahí el título– amuleto¹⁸².

Si *Los detectives salvajes* puede interpretarse como un juicio a las vanguardias – donde todas las voces que conforman la parte central de la novela vendrían a ser una suerte de tribunal expandido¹⁸³– *Amuleto*, por el contrario, parece haber sido concebida desde fuera de la parodia y del juicio, y a favor de la visión apocalíptica y mítica de quienes nacieron en América Latina en la década de los cincuenta del siglo XX¹⁸⁴.

Si tomamos esta especie de nudo gordiano como punto de partida, las preguntas a las que habrá que responder son las siguientes: ¿dónde comienza la leyenda infra en la obra de Roberto Bolaño y cómo opera la mirada mitificadora en su escritura? ¿De qué manera –por medio de qué imágenes– se gesta el plural de esa derrota que desarrollará tan extensamente? Y, también, ¿dónde se hace visible la nostalgia y el alejamiento, el largo adiós generacional?

¹⁸² Dice Bolaño en una entrevista de 1999: «de alguna manera *Amuleto* se convierte en el espejo negro de *Los detectives salvajes*. Aquello que en *Los detectives salvajes* es fiesta, errancia, épica, en *Amuleto* se convierte en pesadilla individual [la de Auxilio Lacouture] y vacío. Ya no es la historia épica de los jóvenes o de ese gran coro que puntúa la marcha de esos jóvenes [...] es todo lo contrario». (Entrevista de Fernando Villagrán para el programa *Off the Record*, Universidad Católica de Valparaíso Televisión, diciembre de 1999, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BFFfrNJOKMU> [4/IV/2017].

¹⁸³ Así lo ha entendido, y lo ha argumentado con acierto, Macarena Areco (2007).

¹⁸⁴ Quizá no esté de más añadir que a la mirada generacional se le suma una solidaridad de clase, pues los nacidos en los años cincuenta que van a ser ficcionalizados y mitificados en la obra de Bolaño pertenecen a las clases populares y al lumpen casi exclusivamente. O, dicho de otra manera, el lazo generacional que tiende Bolaño implica, además de un vínculo temporal, un vínculo de clase.

4.2. La cruzada de los niños: un palimpsesto que es también una ventana

«El averiguar es siempre retrospectivo, vuelve de la experiencia en acto, remontando el río, como el que ve una rama de avellano que viene flotando en la corriente y se dice: “Vayamos aguas arriba, a buscar ese avellano”».

Rafael Sánchez Ferlosio, *Campo de retamas. Pecios reunidos*.

«El amor y su ausencia nos hacen ver todas / las aventuras desde una ventana increíblemente / alta, casi al final de un rascacielos de pequeñas / cositas tibias, que se van helando en la memoria».

Roberto Bolaño, «La compañía del camino».

Hemos dejado atrás los grandes temas de la poética bolañeana tratados en la sección precedente –los grandes temas que imantan y definen su posición frente al oficio– y llegamos en último lugar a un motivo más fácil de delimitar, pero no por ello menos revelador. Se trata de una escena generadora y recursiva –una escena *boomerang*– de la que Bolaño se sirve para dar sustento –metafórico y legendario– al Infrarrealismo y, en su acepción más amplia, al relato de su generación. El suceso histórico que inspira dicha escena se remonta a 1212, y no es otro que el de la cruzada de los niños, también conocida como la cruzada infantil o la cruzada de los inocentes. Un suceso que –sobre todo a partir de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob (1896) y *Las puertas del paraíso* de Jerzy Andrzejewski (1959)¹⁸⁵– hará gala de un potencial estético que Bolaño va a incrementar con cada una de las citas explícitas y de las alusiones más o menos veladas que le dedica.

Propongo pensar la importancia que esta escena seminal cobrará en el imaginario bolañeano a la manera de un alud: en un lugar muy elevado, un bloque de nieve compacta

¹⁸⁵ Se podría emprender también un itinerario anglosajón por las versiones de esta cruzada: desde Charles Mackay (*Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crowds*, 1841) y Robert Browning (un autor clave, junto a Alfred Tennyson para el origen y la evolución del monólogo dramático, al que pertenece el poema *El flautista de Hamelin*, 1842) a Kurt Vonnegut y su novela *Matadero Cinco* o *La cruzada de los niños* (1969).

se desprende en silencio y cae, ladera abajo, y crece en su caída hasta desembocar en avalancha. Así la cruzada, así los niños, así Marcel Schwob.

Es complicado determinar ahora las circunstancias precisas en que Bolaño leyó la obra de Schwob donde, por medio de ocho soliloquios o confesiones, se recrea la historia de aquellos niños que, a comienzos del siglo XIII, compartieron el sueño o la fiebre de recuperar el santo sepulcro y que, en su mayoría, naufragaron en el Mediterráneo o fueron vendidos como esclavos en los mercados de Alejandría.

Parece evidente que Bolaño no rastreó más allá, es decir, hacia las fuentes, el motivo de la cruzada. Por eso resulta muy oportuna la opinión de Borges cuando –a la hora de introducir la historia de Buddha– se inclina a favor del estudio de la leyenda en detrimento de la arqueología de los hechos, pues la historia «pudo haber sido de este modo o de tal otro. En cambio, la leyenda [...] es la que ha inspirado tantas hermosas pinturas, esculturas y poemas» (Borges, 1980: 80). Una perspectiva similar es la que adoptaré en el caso que nos ocupa con respecto a la cruzada de los niños, pues de igual modo ha sido la leyenda, es decir, los textos inspirados en la leyenda, y no las crónicas, los que poblaron el imaginario bolañeano¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Para una revisión de la historia de la cruzada de los niños (que en puridad fueron dos: la comandada por Esteban de Cloyes y la que tuvo como cabecilla a un niño de una aldea renana llamado Nicolás), es muy recomendable el resumen que ofrece Steven Ruciman en su *Historia de las cruzadas* (1954: 722-725). Mucho más sucinto es Jonathan Riley-Smith en *¿Qué fueron las cruzadas?* (2009: 121-122). Para un estudio de las fuentes medievales de este particular episodio, el artículo de referencia (por su exhaustividad) sigue siendo el de Peter Raedts: «The Children's Crusade of 1212» (1977). Para el comentario de las sucesivas recreaciones que esta cruzada ha generado en la literatura occidental, es imposible no citar el libro de Gary Dickson, *The Children's Crusade. Medieval History, Modern Mythistory* (2008), donde se comentan algunas de las fuentes medievales para después hacer un seguimiento del motivo en sus versiones literarias, esto es, mitohistóricas (el término es una traducción literal del *mythistory* del que se sirve Dickson). No puedo dejar de citar aquí dos estupendos ensayos que, aunque dedicados fundamentalmente a la vertiente biográfica de Marcel Schwob, contienen interesantes observaciones sobre *La cruzada de los niños*: el primero es el de Francisco García Jurado, titulado *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios* (2008), y el segundo, más reciente, de Cristian Crusat, cuyo largo y explicativo título es: *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía. Entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX* (2014). [Nota al margen: en la obra de Crusat hay dos obras que no aparecen y que considero relevantes para redondear su ya de por sí, conste, redonda constelación de autores: *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* (1780), de William Beckford (traducida en 2008 al español por Miguel Martínez-Lage), y *Spoon River Anthology* (1914-1916), de Edgar Lee Masters (que cuenta con varias traducciones a nuestro idioma).]

Bolaño pudo haber tenido una primera referencia de esta cruzada a través de la balada que Brecht le dedicó. En la versión de Brecht la acción transcurre al comienzo de la Segunda Guerra Mundial y en Polonia, donde un numeroso grupo de niños huyen hacia los bosques desde las ciudades bombardeadas. Una balada que apareció traducida al español por primera vez, aunque con censuras, en la versión de Jesús López Pacheco y Vicente Romano de los *Poemas y canciones* que publicó Alianza en 1968, y que, en 1975, volvería a aparecer en la misma editorial (recogida en *Historias del almanaque*) ya sin censuras y traducida por Joaquín Rábago.

Pudo haber llegado igualmente por medio de la traducción que Rafael Cabrera hizo para Tusquets de *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, en 1971. O, también, al azar, en cualquiera de las traducciones del texto de Schwob que desde los años cincuenta circulaban en América Latina. Tampoco podemos descartar que la primera noticia le llegara a través del prólogo que Borges escribió para una edición de 1949, y que él mismo recogería después en su antología de prólogos publicada en 1975. O pudo, incluso, haber llegado un par de años más tarde, en 1977, por medio de las referencias que Deleuze y Guattari (1977: 53-55) daban de las versiones de Schwob y de Andrzejwski en ese breve y seminal texto titulado *Rizoma*. O pudo, por una mera cuestión de proximidad contextual y de lecturas compartidas, haber llegado a todas ellas casi simultáneamente.

De lo que sí tenemos constancia es de la primera referencia explícita que Bolaño da en su obra del susodicho motivo. La encontramos en un texto que escribió al alimón con Bruno Montané, titulado «Rasgar el tambor, la placenta», y cuya redacción está fechada en Barcelona en noviembre de 1977. Se presenta como un manifiesto –un manifiesto lanzado desde la retaguardia–, pero también puede leerse como una incipiente –¿prematura?– tentativa por volver la vista hacia el pasado. Su intención se desvía así de la más exclusiva y previsiblemente programática: sus autores vuelven sobre lo vivido para dotarlo, si no de sentido, sí al menos de un relato y un mito en los que reunir y trascender las experiencias de aquel continente que ambos habían dejado atrás. La trampa –por lo

demás una trampa legitimada de continuo por la literatura— es observar un pasado reciente, casi inmediato, «desde una ventana increíblemente / alta» (112*), una ventana que se encuentra «casi al final de un rascacielos de pequeñas / cositas tibias, que se van helando en la memoria» (id.)¹⁸⁷. La misma ventana desde la que, probablemente, Montané y Bolaño escribieron las líneas con que se abre «Rasgar el tambor, la placenta»:

«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» (145*).

No hay lugar a dudas: Bolaño conocía las versiones de Brecht y de Schwob. A pesar de lo cual, sigue siendo, como advertía antes, muy complicado desentrañar el modo exacto en que Bolaño llega al texto de Schwob. Un texto que, sin embargo, no tardará en asimilar y hacer suyo; un texto que es una estructura (la acumulación de monólogos dramáticos) y un argumento (la cruzada), y que, respectivamente, el autor chileno convertirá en una forma naturalizada del relato (la confesión y el testimonio) y en una metáfora de largo alcance (los niños rojos, extraviados y a la intemperie). Y es difícil no solo porque se hayan perdido pistas importantes, —que quizá encontremos algún día entre su populosa correspondencia— sino también porque hay muchas y se cruzan entre ellas. Además, nos topamos aquí con un misterio cuasi ontológico: la imposibilidad de determinar qué fue antes en el imaginario bolañeano, si la visión de aquellas milicias de niños y adolescentes que pusieron sus mejillas junto a la mejilla de la muerte —como

¹⁸⁷ Estos versos, que he utilizado también como epígrafe para el presente apartado, pertenecen a «La compañía del camino», un poema que Bolaño fecha en Barcelona en agosto de 1978. Puede leerse completo en: 112-113*.

escribirá más adelante (PR2: 14)– o su lectura de Marcel Schwob. ¿La imagen surgió de *La cruzada de los niños* o ya estaba allí desde antes?

Frente a esta cuestión irresoluble, es una suerte poder recuperar con precisión el momento en que Bolaño adopta la imagen de los niños extraviados –y arrojados a la intemperie– como mito generacional. Se trata de uno de esos raros instantes en que el lector asiste, como un testigo privilegiado, a la búsqueda que mueve al autor y, simultáneamente, al hallazgo de lo buscado.

Todo sucede en un poema que apunta –desde su significativo título– a la distancia: «Postal para Mario Santiago». Su escritura está fechada en Barcelona en julio de 1978. El poema, que cito completo, es como sigue:

«Recuerda, Mario, la poesía ha hundido
a muchos; si los días favorecen la extensión
del viento, es porque el viento se extiende
con fuerza y ya nada queda por hacer sino
decir sí o no y contemplar esas manchas; nuestros
trabajos, por así decirlo, nos han arruinado
un buen número de sueños y el bosque
sigue intacto. **¿Cuál es el tamaño de nuestra
leyenda? Pobres muchachos arrastrados por la marea.**
Un techo de estalactitas siempre se movió sobre
los caminos rurales. Y de tantas formas extremas
de comunicarnos ya sólo quedan mapas que ni el más joven
de nosotros puede leer. O tal vez sí. No lo sé.
Es difícil caminar una ciudad sin amor, pero
es más difícil caminar amando, como lo hicimos
nosotros en México D.F.» (109*, el resaltado es mío).

«¿Cuál es el tamaño de nuestra leyenda?» Una parte importantísima de su obra será el continuado empeño por responder a esta pregunta y por dimensionar la respuesta; esto es, por hacer de la respuesta una operación literaria. Una pregunta que, de hecho, divide su producción en dos: antes de ella, el Infrarrealismo y la experiencia del continente americano; después, la recuperación mítica, nostálgica e irónica de la juventud y la vanguardia.

Tras la pregunta sobre el tamaño de la leyenda, el mismo *poema postal* cobra tintes a la vez épicos y elegíacos. La épica y la elegía son en Bolaño los tonos mayores a partir de los cuales codifica su relación con el pasado y el mito de su aventura generacional¹⁸⁸. La riqueza y la originalidad residen en la naturalidad con que superpone el registro nostálgico sobre el registro paródico y humorístico, provocando que compartan territorio la piedad y la broma, la compasión y la carcajada sorda e ingobernable.

Desde esta clave –y sin necesidad de salir de *Los detectives salvajes*– se pueden recorrer los épicos y nostálgicos monólogos de Amadeo Salvatierra junto a los más descreídos y críticos de Laura Jáuregui y Xóchitl García o los más delirantes de Joaquín Font. Todo lo cual anima también a realizar una lectura distinta –polifónica– de la vanguardia. En diálogo con la tesis de Macarena Areco (2007: 185-200) –que ve en la parte central de *Los detectives salvajes* la puesta en escena de un juicio a la vanguardia–, podemos observar cómo, de manera recíproca, los personajes también son juzgados por aquello que vieron y por las posiciones que tomaron frente a aquellos muchachos. No en vano, este juicio especular era ya observable en la novelita de Schwob, que cumplía allí con una decidida voluntad ejemplarizante: la sola visión de los cruzados debía producir la conmoción y la piedad. Así es como Schwob retrata, indirectamente, la calidad de la fe y la sensibilidad de quienes asisten a «aquel espectáculo extraño, lento y extraño» –como lo referirá Bolaño (PR2: 14)– de los «miles de muchachos» alzados y dispuestos.

En *Los detectives salvajes*, el arco de las sensibilidades estaría comprendido entre el compromiso –y la fascinación– de los integrantes del realismo visceral (esa primera línea formada por Piel Divina, Felipe Müller o Angélica Font¹⁸⁹), de un lado, y, del otro, la cobarde indiferencia del Carlos Monsiváis que habla en la novela. Los primeros han

¹⁸⁸ Estoy de acuerdo con Alan Pauls cuando se refiere a Bolaño como a un «mitólogo recalcitrante: alguien para quien todo lo que sucedió [...] sucede, sigue sucediendo ahora en el ecosistema delirante del mito, y todo lo que sucederá, sucederá por efecto del mito, del mito o de la máquina que lo fabrica, la literatura, cuya misión [...] no consiste más que en poblar [y] superpoblar la vida de leyendas, hasta quijotizarla por completo» (Pauls, 2003: 17).

¹⁸⁹ Hay que tener en cuenta que Ulises Lima y Arturo Belano no hablan nunca por ellos mismos, sino a través del testimonio de los demás.

sido atravesados por la experiencia y ninguno de ellos ha salido indemne; Monsiváis, por el contrario, solo ha visto en el grupo de real visceralistas, «una terquedad infantil» carente de talento, dinero, argumentos y originalidad (DS: 160). Se trata de un juicio doble: todos juzgan y a la vez –valga el trabalenguas– todos son juzgados por sus juicios. Su mirada los posiciona, califica y caracteriza en la novela: Monsiváis será entendido como uno de los muchos enemigos de la aventura.

La distancia que cada uno de los personajes guarda con respecto al paso –al viaje y la aventura– de Ulises Lima y Arturo Belano es muy variable. Una distancia que nos da la medida de la indemnidad o de la fractura con que cada uno de los testigos sobrevivió al contacto con el espíritu –y la corriente– que los real visceralistas encarnaban¹⁹⁰. En el interior de la novela, hablar del realismo visceral –o de Belano y de Lima– equivale a retratarse. Asimismo, todo lo que sabemos de la aventura lo sabemos de manera indirecta, por la repercusión que esta tuvo en la vida y en la conciencia de sus testigos.

La semejanza con el modo en que Schwob trata a los sucesivos hablantes es más que evidente. En ambos casos estamos ante dos novelas en las que la pluralidad de perspectivas (la sucesión de monólogos) sirve a un propósito doble: que el lector acceda a la experiencia sin la autoridad de una voz que lo instruya y que –sin cambiar de estrategia narrativa– reciba así la profundidad de cada uno de los hablantes en función del modo en que se relacionan con los cruzados, o con los visceralistas, en definitiva, con aquella aventura desproporcionada –mitad broma mitad algo muy serio (DS: 376)– que pasó justo por delante de ellos y que pudo –o no– haberlos alcanzado.

¹⁹⁰ La corriente que es también la energía incestuosa que mueve el Impala a través del desierto. Una huida contra el padre y contra su ley (encarnada en Alberto, el chulo de Lupe), contra quien ostenta el poder simbólico de la castración (DS: 49) y que procura evitar que el incesto (el incesto simbólico) se produzca (DS: 601-605). El chulo y Cesárea Tinajero son, en este plano –o envés– de la trama, una suerte de pareja cósmica, siempre en liza. En esta lectura de corte freudiano, el poema «Sión» funciona como en *Edipo Rey* el acertijo de la Esfinge: un reclamo o llamada del destino.

4.3. El tamaño de la leyenda: inventario de sinónimos para el plural de la derrota

«Somos, después de todo, hermanos de nuestros cataclismos,
de esos ojos extraeremos algo de mito».
Roberto Bolaño, «Bienvenida».

La imagen de esos pobres muchachos arrastrados por la marea irá diversificándose a partir de cada una de sus recreaciones y ecos. A la pregunta por el tamaño de la leyenda Roberto Bolaño responde con prolijidad, como si no fuera posible dar un cierre definitivo, como si la leyenda no terminara nunca de dar su medida. Desde «Postal para Mario Santiago» hasta las últimas páginas de *Amuleto* (y, en un último y brutal giro, en «La parte de los crímenes» de *2666*), Bolaño construye el edificio –ramificado y complejo a la manera del que aparece en *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec (1978)– en el que despliega un mito para su generación, lo dota de uno o varios sentidos y, por último, se distancia –aunque nunca del todo, nunca completamente– de él.

¿Cuáles son esos motivos?, ¿cuáles son los nombres con que Bolaño traduce a los niños de la cruzada de Schwob? En 2004, Rodrigo Fresán apuntaba la lista siguiente: «“los sudacas voladores”, “los niños más lindos de Latinoamérica”, “los jóvenes envejecidos”, “los perros románticos”, “los veteranos de las guerras floridas”, “los monstruos”, “los detectives”, “los detectives helados”, “los detectives latinoamericanos”, “los detectives perdidos”, “los detectives abrumados” y, por fin, el definitivo “los detectives salvajes”» (Fresán, 2004). Una enumeración ilustrativa pero que ni claudica ahí ni nada nos dice del orden –o proceso– de aparición.

En la poesía escrita entre 1974 y 1981, encontramos una serie de denominaciones que participan ya de una idéntica voluntad aglutinadora y generacional. A lo largo de su obra, y sin excepción, el término *niño* evoca las virtudes que le son propias cuando se lo utiliza como símbolo: la fragilidad, la inocencia y la valentía. Todas ellas en grado extremo. Así en «Overol blanco» a la hora de relatar su encarcelamiento, Bolaño escribe:

Después nos llevaron en fila india
al baño.
Parecíamos niños los presos políticos.
Me vi en un espejo,
me quedé lo más que pude
frente al espejo.
Parecíamos niños ojerosos, barbudos, chascones
los presos políticos compartiendo un flaco jabón
una peineta verde,
y en el espejo yo, hola Roberto,
todos estamos tristes;
estamos de aquí a la luna de tristes,
desde la cruel Concepción
hasta la galaxia de Taurus nuestra tristeza» (70*).

A estos niños ojerosos, barbudos y chascones les seguirán los niños huérfanos (143*), los niños que tiritan en el desierto (151*) y los niños rojos (95-96*), un sintagma, este último, recurrente de esta primera época y con el que Bolaño nombra su fascinación hacia aquellos niños que sobreviven rabiosamente a los grandes cataclismos para después contarlo (96*).

En un extenso poema, cuyo título es «Un resplandor en la mejilla. (Paisaje de cisnes instantáneos)» (81*), que fue escrito en medio de la travesía y doblemente fechado el 1 de enero de 1977 en México D.F. y el 19 de febrero en Barcelona, se encontraba –en apenas dos versos– una primera recreación –o un anticipo– del mismo motivo: los *niños rojos* (84*). Bolaño se refería allí a un laberinto de escaleras eléctricas¹⁹¹ por donde «vagaban unos niños extraviados que tenían el corazón maravilloso hasta la náusea» (82*).

En diálogo con Jorge Alejandro Boccanera, escribiré solo unos meses después: «El humor blanco, el exteriorismo, los versos de la otredad, los versos clase obrera, sólo representan un sector (el sector oficial, reconocido) famélico en imaginación y rico en

¹⁹¹ ¿No hay algo en esta imagen que debería recordarnos a las imágenes imposibles de Maurits Cornelis Escher?

seguridad; la poesía conversacional se queda muda cuando ve pasar por la calle a los niños rojos, a los niños salvajes de Whitman, a los que sin darse cuenta aúllan» (193*).

Los niños rojos, los niños extraviados, los niños que tiritan en el desierto, los niños huérfanos, los citados niños salvajes de Whitman, apuntan todos ellos hacia una idéntica imagen original y, de forma embrionaria, hacia la misma *idea fuerza*.

Niños que, sin salir del campo semántico, son también muchachos: «Una clase de muchachos desertores, / una generación desnutrida y depravada, / que lentamente invadía los autocinemas, / con cadenas / y sienes ardiendo como brasas, / y mejillas más pálidas que una rosa blanca» (47*). Los mismos que en el primer manifiesto infrarrealista serán llamados: «los alegres muchachos proletarios» (51*). Y, también, los muchachos asombrados que colman las noches de ternura con el humo de sus cigarrillos (88*), los pobres muchachos arrastrados por la marea (109*) –ya citados– y los *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego* (este fue el título de la estratégica antología que Bolaño preparó y que vio la luz en 1979).

Renombrados y conjurados una y otra vez, y reunidos –todos ellos– en un poema como el que sigue:

«Vagan por estas celestes carreteras muchachos que jamás
supieron de política sobrevivientes del rock que publi-
caron un libro a los 17 años titulado Marijuana Blues
de la misma manera en que alguien de finales del siglo
XIX pudo titularlo Florilegio o Suspiros Nocturnos
»Vagan muchachos franceses, alemanes, ingleses, con li-
bros de Kerouac y canciones de Morrison y la luna alum-
bra sus cabellos largos antes de ocultarse atrás del
bosque
»Comunas hablan de comunas y son avaros hablan de poesía
pero cuidan de que la grasa de sus panes con jamón no
ensucie sus cheques viajeros» (92*).

Idénticos a los que Bolaño ya había congregado en el segundo –y hasta 2012 inédito– manifiesto infrarrealista:

Todavía somos los muchachos obreros de México D.F. (los que toman el último metro fumando Delicados Mentolados Extralargos), somos los trabajadores vagabundos en la fría Europa. Todavía somos los muchachos barriobajeros de Lima y los muchachos y muchachas que escriben textos pequeñitos y rarísimos en Santiago de Chile, mientras trabajan en la Resistencia Antifascista. Todavía somos los que se pierden (en el África Meridional o en sus dormitorios urbanos), los jóvenes desempleados, las muchachas que dicen no macho tecnócrata, no contigo; los que no tienen oficinas sino esquinas (desde donde se ven las galaxias). Todavía somos los creadores de quilombos en ciudades extranjeras. Los que hacemos las peores faenas en Hamburgo (y luego nos despiden como perros). Somos a los que se intenta silenciar. Silenciar. Y todavía caminamos por las ciudades y pueblitos de Nuestra América. Todavía estamos vivos (y más de uno de nosotros ha pasado ya por la Contrarrevolución, ha pasado por los campos de concentración que la CIA ha instalado a los fascistas criollos, ha pasado por la soledad casi total). Todavía estamos vivos. La rolamos por ahí todavía, pero mañana seremos los poetas de este Continente» (103*).

No será, sin embargo, hasta la década de los ochenta y noventa cuando las denominaciones generacionales expandan su campo semántico a otros plurales: los poetas de hierro y los adolescentes bragados (PH: 9), los admirables poetas troyanos (PR2: 88), los admirables ciudadanos de Troya (UD: 113), los artilleros (PR2: 26), los detectives perdidos (PR: 32 y 34), los detectives helados (PR: 31 y 35), *Los perros románticos* (PR y PR2), «los inocentes, los mansos, los bienaventurados» (PR2: 77), «los que ya no pueden más, los que de verdad / ya no pueden más» (PR2: 18), los poetas perdidos (PR2: 81), los Neochilenos (T: 53-73), la mejor banda de atracadores (EP: 109-110), *Los detectives salvajes* y, con estos, «los real visceralistas o viscerrealistas e incluso vicerrealistas como a veces gustan llamarse» (DS: 13), los mexicanos perdidos en México (DS: 11) y, de nuevo, los niños, los pobres niños abandonados (DS: 196), «la legión de inocentes» (PR2: 46), «héroes públicos y secretos» (PR2: 45), «todos huérfanos / Y jugadores ciegos en el borde del abismo» (PR2: 62), y las niñas, las jóvenes, las mujeres impunemente violadas e impunemente asesinadas en 2666.

Plurales de la derrota –y derrotas plurales, diversas: la violencia machista, la violencia estatal, la violencia de la desesperación, la violencia del tiempo y la entropía– y, también y por oposición, plurales de la valentía, plurales de una juventud que se observa desde **una ventana increíblemente alta y** que, tras el clímax visionario que tendrá lugar al final de *Amuleto*, llegará a su apocalipsis irreparable en la Santa Teresa de 2666. De la leyenda al osario.

4.4. Advertencia: ¡*vade retro*, ideal!

Es Auxilio Lacouture quien habla, la protagonista y narradora de *Amuleto* (1999). Nos encontramos en las cuatro últimas páginas de la novela. Axulio termina su relato con una escena de ambientación onírica y de deliberada lectura alegórica: «Entonces vi una sombra diferente, como la que proyectan las nubes cuando se mueven aprisa por un gran prado, aunque esta sombra no la proyectaba ninguna nube» (Am: 151). De hecho, en seguida se le hará evidente que «la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes, una inacabable legión de jóvenes que se dirigía a alguna parte» (id.). Auxilio los ve a lo lejos y no puede distinguir sus rostros, por un momento cree que son fantasmas pero descarta esta posibilidad porque los fantasmas vuelan y aquellos avanzan caminando. Es entonces cuando Bolaño pone en boca de su narradora una idea –más bien una advertencia– que le pertenece por entero a él, pues Auxilio sabe –y lo sabe sin dudar, cuando ha demostrado dudar constantemente de lo que ve y recuerda– que «pese a caminar juntos no constituían lo que comúnmente se llama una masa: sus destinos no estaban imbricados en una idea común. Los unía sólo su generosidad y su valentía» (ibíd. 152). Fabio Ernesto Logiacomo, el especialista en poetas jóvenes que aparecía en *Los detectives salvajes* (y probablemente un trasunto de Jorge Alejandro Boccanera), había percibido algo similar en los real visceralistas cuando dice, no sin ironía, que «allí ocurría algo raro, faltaba algo, la simpatía, la viril comunión en unos ideales, la franqueza que preside todo acercamiento entre poetas lationamericanos» (DS: 151).

La advertencia que se insinúa a través de estos dos personajes parece evidente: lo que sea que fuera el Infrarrealismo y, sobre todo, lo pueda llegar a ser su mitología, esta tendría que construirse en las afueras de cualquier noción canónica del compromiso político (de partido, de masa unificada).

Existe otra posibilidad a la hora de interpretar este pasaje. Pero para esbozarla es necesario llegar hasta el final de la novela, que –con dos mínimos cortes– reproduzco a continuación:

«Caminaban hacia el abismo. Creo que eso lo supe desde que los vi. Sombra o masa de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo.

»Después oí un murmullo que el aire frío del atardecer en el valle levantaba hacia los faldeos y riscos, y me quedé estupefacta.

»Estaban cantando.

»Los niños, los jóvenes, cantaban y se dirigían hacia el abismo.

»[...] Y los oí cantar, los oigo cantar todavía, ahora que ya no estoy en el valle, muy bajito, apenas un murmullo casi inaudible, a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y a los que no tuvieron nada, qué canto más bonito es el que sale de sus labios, qué bonitos eran ellos, qué belleza, aunque estuvieran marchando hombro con hombro hacia la muerte

»[...] Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

»Y ese canto es nuestro amuleto» (Am: 152-154).

La escena es, antes que nada, el mejor ejemplo –diría que el ejemplo determinante– del modo en que Bolaño trabaja y se apropia del motivo de la cruzada de los niños. Su operación consiste en propiciar una lectura en clave. Con este fin, y en primer lugar, hace un repaso por la nomenclatura del mito –los niños, todos los niños de Latinoamérica– para, acto seguido, referirse al canto que estos entonan mientras se dirigen hacia el abismo. Un canto que habla del valor, del deseo, del placer y de los espejos. ¿Por qué de los espejos? ¿Es posible interpretar este elemento? Se podría arriesgar una lectura: los espejos son un trasunto de la lucidez, en la medida en que, frente a ellos, el engaño –el autoengaño– parece, al menos idealmente, más difícil. Los espejos en que mirarse y enfrentar la verdad.

Vuelvo, por último, a la advertencia que Bolaño ponía en boca de Auxilio Lacouture. De entre todos los textos precursores de la escena comentada y –también y más ampliamente– de *Los detectives salvajes*, hay uno que es imprescindible citar aquí por lo que tiene de modelo estructural y de modelo ideológico y, también, por la cercanía histórica y conceptual que mantiene con estas dos novelas de Bolaño (Am y DS). Me

refiero a *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* de la Premio Cervantes Elena Poniatowska (1971). Es este un trabajo que Bolaño no podía obviar y frente al que estaba *obligado* a posicionarse, siquiera de manera indirecta. Un texto en que se transcriben cientos de testimonios a favor y en contra del movimiento estudiantil que vio truncada su suerte con la matanza de civiles a manos del ejército mexicano en la Plaza de las Tres Culturas, el 2 de octubre de 1968.

La fórmula periodística de que se sirve Poniatowska es idéntica a los trabajos de la Premio Nobel Svetlana Aleksíevich —el primero de los cuales fue *La guerra no tiene rostro de mujer* (1985)—. Fórmula que consiste en la sucesión de confesiones previamente registradas (o grabadas) y que, en términos literarios, tiene a su predecesor y equivalente en el monólogo dramático (v. Langbaum, 1957). Una variedad del diálogo en la que «se reproduce únicamente la voz de uno de los personajes intervinientes» (Valles Calatrava, 2002: 445). Variedad que tiene a Alfred Tennyson y Robert Browning como creadores (quienes, a su vez, se inspiraron en el teatro clásico griego y en los dramas de Shakespeare), y de la que se han servido un importante número de autores entre los que cabe destacar a —claro— Marcel Schwob, William Faulkner, Edgar Lee Masters, Archibald MacLeish y Christa Wolf, o, en el ámbito hispánico, Jorge Luis Borges, Ernesto Cardenal y Roberto Bolaño (entre otros). Su éxito se debe, en buena medida, a que el monólogo dramático no ha dejado de ser una técnica eficaz a la hora de mover la simpatía del lector hacia el hablante (Langbaum, 1957: 55, 166, 178 y 192-193), y un extraordinario aliado del multiperspectivismo, la polifonía y el juicio (ibíd. 180-181 y 196), ya sea en la ficción —como es el caso de los autores mencionados— o en los trabajos de índole documental, como son los de Poniatowska y Aleksíevich.

Poniatowska abre *La matanza de Tlatelolco* con su propio testimonio:

«Son muchos. Vienen a pie, vienen riendo. [...] muchachos y muchachas estudiantes que van del brazo en la manifestación con la misma alegría con que hace apenas unos días iban a la feria; jóvenes despreocupados que no saben que mañana, dentro de dos días, dentro de cuatro estarán allí hinchándose bajo la lluvia, después de una feria en donde el centro del tiro al blanco lo serán ellos, niños-

blanco, niños que todo lo maravillan, niños para quienes todos los días son día-de-fiesta, hasta que el dueño de la barraca del tiro al blanco les dijo que se formaran así el uno junto al otro como la tira de pollitos plateados que avanza en los juegos, click, click, click, click y pasa a la altura de los ojos, ¡Apunten, fuego!, y se doblan para atrás rozando la cortina de satín rojo.

»[...] Aquí vienen los muchachos, vienen hacia mí, son muchos, [...] respiran hondo, caminan seguros, pisando fuerte, obstinados; vienen cercando la Plaza de las Tres Culturas y se detienen junto al borde donde la Plaza cae a pico dos o tres metros para que se vean las ruinas prehispánicas; reanudan la marcha, son muchos, vienen hacia mí con sus manos que levantan la pancarta, manos aniñadas porque la muerte aniña las manos; todos vienen en filas apretadas, felices, andan felices, pálidos, sí, y un poco borroneados pero felices; [...] los miro a través de una cortina de lluvia, o será de lágrimas, igual a la de Tlatelolco; [...] los veo nublados pero sí oigo sus voces, oigo sus pasos, pas, pas, pas, pas, paaaaas, paaaaas, como en la manifestación del silencio, toda la vida oiré esos pasos que avanzan; [...] vienen a pie, vienen riendo, son muchos, vienen con esa loca alegría que se siente al caminar juntos en esta calle, nuestra calle» (Poniatowska, 1971: 13-14).

Para Susana Draper: «Es como si [...] [aquella] tela pintada al final de *Amuleto*, repitiera (citara) de modo distorsionado ese primer circuito narrativo sobre la masacre (la obra-monumento del 68) con la imagen de una juventud que va caminando, hacia [en el caso de la obra de Poniatowska] la compiladora» (Draper, 2012: 69).

Bolaño distorsiona pero hace algo más. Este primer testimonio de la escritora mexicana termina con el lema que los muchachos corean a su paso: «Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad, Mé-xi-co, Li-ber-tad» (Poniatowska, 1971: 14). Y es de esa comunión en un solo ideal de lo que quiere librar Bolaño a su escena. Por eso, los muchachos que ve y escucha Auxilio Lacouture están solo unidos por su generosidad y su valentía (Am: 152) y, por eso también, su canto habla «*por encima de todo* [el subrayado es mío] del valor y de los espejos, del deseo y del placer» (íd.).

Con este gesto, deliberado e insistente, Bolaño apunta hacia aquello que para él merece formar parte del mito generacional que él construye, aquello que –lejos de un programa político o estético de vanguardia– remite más claramente a su propio concepto de épica. Una épica donde –como he querido mostrar en las secciones precedentes– la derrota y la intemperie son, junto al valor y la generosidad, tanto las condiciones como el santo y seña de la aventura.

CONCLUSIONES. DISTANCIA Y SOMBRA Y ADIÓS

«El libro es a la vez el dispositivo y el resultado final que nos obligan a *interrumpir* el proceso del ordenador y a darle fin. Esta interrupción nos anuncia el final. La copia nos es arrebatada: “¡basta!, hay que terminarlo ya”. Hay una fecha, un límite, una ley, un deber y una deuda. Aquello debe ser trasladado a otro soporte. Hay que imprimir. De momento, el libro representa el instante de esa detención, el trámite de la interrupción».

Jacques Derrida, *No escribo sin luz artificial*.

«Alfonso Reyes me dijo: “Publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo borradores”. Es decir, uno publica un libro para librarse de él».

Jorge Luis Borges en diálogo con Osvaldo Ferrari.

«Yo me niego a que mis conclusiones sean una información o una revelación; ha de ser algo que aparezca de forma que casi no necesite exponerse, algo surgido del desmenuzamiento del tema».

Francisco Rico, «Discurso contra el método».

«No cayó en el simplismo de proporcionarse ninguna respuesta».

Roberto Bolaño, «El provocador».

La idea de concluir no se lleva bien con los estudios interpretativos, es algo así como la amiga huraña de la filología. Incluso la mera escritura y la conclusión se miran mutuamente con desconfianza, con recelo. Si, como quería William Burroughs, la escritura es un virus que solo ansía su infinita reproducción (v. 1973: 42), concluir no puede ser sino ir en contra de la naturaleza vírica de la escritura, querer parar la infección, ponerle un límite, evitar la hemorragia (v. 1.3.5). Dicho de otra forma: la escritura, de por sí, no va a poner fácil la tarea que en este momento toca.

Jorge Luis Borges, desde otro lugar –aunque apuntando hacia un problema parecido– decía que el «concepto de *texto definitivo* no corresponde sino a la religión o al cansancio» (1932: 239). ¿Cómo tener la certeza de que un texto ya está, que no puede ser mejorado? Claro que, a la religión y al cansancio, cabría añadir los plazos de entrega. Los textos definitivos pertenecen a la religión, al cansancio y a las fechas de vencimiento.

Para terminar de invocar a todos los demonios de la conclusión es necesario advertir que concluir es alejarse, poner tierra de por medio. Es distanciarse para pensar a la manera –sin duda irónica– de «El caminante sobre el mar de nubes» –el famoso cuadro de Caspar David Friedrich, «*Der Wanderer über dem Nebelmeer*»– donde estar *en lo más alto* no significa ni ver mejor ni ver más.

Es el momento, en suma, de recapitular y proponer nuevas líneas de investigación que deriven de los aspectos hasta aquí analizados. Con el objetivo de facilitar la consulta, señalaré –entre paréntesis– la numeración de los apartados del presente trabajo donde pueden encontrarse –desplegadas– las ideas a las que me referiré a continuación.

A partir del modo en que Bolaño encara los temas y motivos que integran su creación, se pueden extraer las siguientes conclusiones.

En primer lugar, el hecho de que su obra permite fácilmente un análisis bifronte –a la manera de un juego de contrastes– desde el nivel más amplio del discurso hasta la frase y el verso. Así, y observada en conjunto, su obra poética y novelística puede ordenarse en torno a dos temas axiales: el relato generacional –con un marcado carácter autoficticio en el que la memoria funciona como ensoñación de la vigilia– (3.2; 4.1 y 4.3) y el mal –entendido este de la manera más omniabarcadora posible– (3.3). Dos temas que, por supuesto, no son excluyentes, y que conviene entender como dos poderosos motivos que **imantan** su imaginación y motivan la escritura (3.1). Si las voces a lo largo del río –de la carretera o la cruzada– son la caja de resonancia de la aventura en *Los detectives salvajes*, las muertas de Santa Teresa/Ciudad Juárez son la caja de resonancia del horror.

Un juicio aparte merecen los cuentos –a los que solo me he referido tangencialmente– pues estos conforman un espacio más proclive a la variedad y a la experimentación temáticas; no así en lo que respecta al tono, la tendencia al resumen, el testimonio (4.2) y la exposición lineal –biográfica¹⁹² – de los acontecimientos, pues son estos los rasgos comunes y definatorios de la práctica totalidad de su obra en prosa. Son, sin duda, una serie de elementos muy útil para la caracterización retórica y estilística de sus textos. En ellos se encuentra otra excelente puerta de acceso para el análisis de su obra.

Queda también pendiente la consideración de las entrevistas como una parte más de su producción estética o, cuando menos, como el dispositivo del que Bolaño se sirvió para poner en escena su figura de autor y su mito personal (1.3.6). Figura y mito consolidados alrededor de un romanticismo cuyo núcleo encierra, de nuevo, una poderosa contradicción: la literatura entendida como un oficio de máxima exigencia y mínima utilidad y, al cabo, de mínima trascendencia (3.2 y 3.2.1)¹⁹³.

El oficio –la dedicación a la literatura– implica en Bolaño una posición frente al mundo –una ética del valor y una ética de la inutilidad del mismo– y una estética: la celebración de la vida en su insignificancia –en su entropía– y en su grandeza –en la amistad, el humor y la inteligencia– (3.2.1 y 3.2.3).

En cuanto al relato generacional (2 y 4), este atañe no solo a la memoria de su juventud y primera madurez, sino también a ese particular campo semántico que la aventura supone para Bolaño. Una aventura que tiene a la derrota y a la intemperie como punto de partida –y horizonte– desde los que elaborará el relato épico –pero también irónico y paródico– de su generación (3.2 y 4.3). Una derrota y una intemperie que –

¹⁹² Véase la larga nota 116 del presente trabajo.

¹⁹³ «Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no sólo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad. Y ésta es una paradoja que los escritores conocen muy de cerca y sufren muy de cerca, porque hay escritores que se lo juegan todo, todo, por el reconocimiento, por la inmortalidad, palabras rimbombantes donde las haya y palabras inexistentes: no existe el reconocimiento, no existe la inmortalidad. Es decir, en el gran futuro, en la eternidad, Shakespeare y Menganito son lo mismo, son nada» (BM: 104).

como sucede en tantas ocasiones a lo largo de sus poemas, cuentos y novelas– no son otra cosa que la fragilidad inherente al ser humano vuelta hacia fuera.

Por otro lado, la aventura posee una miríada de derivas individuales y un consistente –y muy épico– costado colectivo que se encuentra conformado a partir de una escena fundacional: la cruzada de los niños (4.1, 4.2 y 4.3). La relación de Bolaño con lo juvenil y con la idea de adolescencia es también un terreno propicio para nuevos análisis.

Con este motivo se abre, además, otra línea de investigación extraordinariamente vasta y muy prometedora: se trataría de proyectar la obra de Roberto Bolaño (*Los detectives salvajes*, *Amuleto* y el conjunto de su poesía, fundamentalmente) en el dilatado panorama de las derrotas –y los fracasos– de las utopías, las últimas vanguardias y los proyectos revolucionarios de la izquierda durante la segunda mitad del siglo XX. Una vía idónea para un estudio de índole comparatista, donde el relato generacional construido por Bolaño se ponga a la par de otras narraciones que surgieran o se hayan leído con una intención similar. Falta –es una zona de sombra– el mapa exhaustivo de estas narraciones. «De aquellas derrotas, estos mitos» no sería un lema desdeñable bajo el iniciar la cartografía de estas cruzadas¹⁹⁴.

Por otro lado, el relato generacional quedaría incompleto si no se tratase –en detalle– la relación que Bolaño mantuvo, desde su origen como escritor, con el Infrarrealismo (2, 2.5 y 4.1). Una relación tensionada no tanto por el tándem ruptura-continuidad, como por el modo en que su memoria recupera la experiencia de la vanguardia como aliciente para la escritura. Vuelven a ser útiles de nuevo los pares de opuestos: de un lado la nostalgia del otro la celebración; de un lado la mirada conmovida –y entusiasta– del otro el juicio en ocasiones severo, en ocasiones caricaturesco, de los *años infra* (2.5 y 4.1). Podemos imaginar a Bolaño como alguien que está constantemente despidiéndose, pero en cuyo adiós hay un volver, un no terminar de desprenderse, un

¹⁹⁴ Ya en 1983, Félix de Azúa se servía –en la novela titulada *Mansura*– de la crónica de las cruzadas para esbozar, en clave, el relato de su generación.

proceso continuo de decepción y reencantamiento. Él mismo hacía el siguiente balance: «En este sentido la novela [*Los detectives salvajes*] intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación, felicidad que en ocasiones fue el valor y los límites del valor. [...] Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego» (EP: 327).

En lo que toca al Infrarrealismo, este sigue mereciendo un análisis pormenorizado de las obras y los autores que participaron o participan en él, pues, como he pretendido demostrar (2.4), hubo caminos que los infrarrealistas abandonaron y cuya exploración nos podría ofrecer una dimensión más justa, es decir, más precisa y más compleja de lo que fue, pudo haber llegado a ser o está siendo aquella aguerrida vanguardia mexicana.

Es evidente que no podría haber llegado a una conclusión con tantas implicaciones como esta última, de no haber tenido en cuenta la obra escrita y publicada por Roberto Bolaño con anterioridad a 1983; obra que, por este motivo, se incluye en el anexo. Una recuperación que, además, no agota sus alcances con lo tratado en el presente estudio y que permitirá abrir nuevas sendas a futuros –o inmediatos– investigadores.

Buena parte de la obra de Bolaño –ya está dicho– puede leerse como un largo adiós al Infrarrealismo y al espíritu que el movimiento convocaba en él. Tanto es así –tan larga es su despedida– que en una de sus últimas apariciones públicas –en marzo de 2003, con motivo de la presentación de la traducción al inglés de *Nocturno de Chile*–, decía:

«después de muchos años de optar por Dionisio, he terminado reconociéndome apolíneo. Es decir, así como la gente se divide entre aristotélicos y platónicos, también se pueden dividir ente apolíneos y dionisiacos, entre los que ganaron en Waterloo y los que perdieron en Waterloo. Y yo creo que la salita de espera desde donde planear nuevos desórdenes contra lo que uno cree, es la sala apolínea, no la dionisiaca. Sobre todo porque Apolo está totalmente desvirtuado» (transcripción de Peters, 2016: 276).

En lo que respecta al mal (3.3), es este un término que ha de ser entendido en un sentido lo más amplio posible, pues propicia tanto aproximaciones éticas –la responsabilidad moral frente al crimen, frente a la connivencia, la impunidad, etc.– como estéticas, en las que el *pathos* propio de la violencia y el horror –que es también el pathos del terror y de la piedad aristotélicos– se alían con la inspiración (3.3.4 y 3.3.5). Desde una posición extrema –y extremadamente romántica– Bolaño concebía el éxtasis –el éxtasis literario, la lucidez extrema de la poesía– en términos de enfrentamiento con aquello que es más difícil de soportar (3.3.3).

Vale.

Concluir es también –es sobre todo– decir *adiós*, esperando –en el fondo– que sea un *hasta luego*.

BIBLIOGRAFÍA

A- BIBLIOGRAFÍA ANOTADA DE ROBERTO BOLAÑO

1.- POESÍA

a) Libros

- (1976): *Reinventar el amor*¹⁹⁵, México DF, Ed. Taller Martín Pescador (a cargo de Juan Pascoe), abril de 1976. Portada con un grabado de Carla Rippey, 225 ejemplares. Recogido íntegramente en *Punto de Partida*, 51-52, México D.F., 30 de enero de 1977 (véase infra).
- (1987): *Montón de estrellas fracasadas*, ediciones Calandria, colección dirigida por Mario Raúl Guzmán. [Se trata de una suerte de *plquette* tamaño periódico, no es un libro.]
- (1993): *Fragmentos de la Universidad Desconocida*, Talavera de la Reina, Colección Melibea, XLI, 1993. Con un texto de Enrique Lihn en la solapa. Premio de Poesía “Rafael Morales” 1992.
- (1995a): *Los perros románticos*¹⁹⁶, San Sebastián, Fundación Kutxa Ediciones y Publicaciones, junio de 1995. Premio de Poesía Ciudad de Irún 1994. Contiene una breve poética en la solapa posterior de la cubierta. [Miguel Osés menciona –sin

¹⁹⁵ Sigo, para las referencias de todos los poemas, la convención tipográfica utilizada en la edición de *La Universidad Desconocida* (2007), según la cual los poemas sin título aparecen citados con el primer verso en cursiva. Además, para facilitar la diferenciación, los poemas irán siempre entre comillas latinas.

¹⁹⁶ Está dividido en cinco secciones: - Poetas, contiene: «El burro», «Nopal», «Los años», «Atole», «Homenaje a Resortes», «Homenaje a Tin-Tan», «Biblioteca de Poe», «Un final feliz» y «Musa». - Detectives, contiene: «*Soñé con detectives*», «Los detectives», «Los detectives perdidos», «Los detectives helados» y «Fragmentos». - Amores, contiene: «*Te regalaré un abismo*», «Lupe», «La francesa», «Lola Paniagua», «El fantasma de Edna Lieberman», «Los perros románticos» y «*Cae fiebre como nieve*». - Hospitales, contiene: «Las enfermeras», «El último canto de amor perdido de Pedro J. Lastarria, Alias “El Chorlito”», «He vuelto a ver a mi padre» y «Mi vida en los tubos de supervivencia». - Crepúsculos, contiene: «Los crepúsculos de Barcelona», «La primavera», «La griega», «Tersites», «El monje», «Fritz Leiber relee algunos de sus cuentos», «Una lectura de Howard Frankl», «*Los floreros disimulan*», «*La pesadilla empieza por allí*», «*Una voz de mujer dice que ama*», «Plaza de la estación», «Los artilleros», «*La violencia es como la poesía*», «*Estoy en un bar y alguien*», «El señor Wiltshire», «Palingenesia», «*No enfermarse nunca*», «*Hay días en que a uno*», «*En la sala de lecturas*» y «Entre las moscas».

datar— en su bibliografía, la existencia de una edición anterior mexicana. Véase *Turia*, 75, p. 287.]

(1995b): *El último salvaje*¹⁹⁷, México DF, Al Este del Paraíso. Con ilustración de Víctor Monjaraz-Ruiz, 200 ejemplares.

(2000a): *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*¹⁹⁸, Barcelona, Lumen, febrero de 2000. Reedición en El Acantilado en enero de 2006. Ambas ediciones llevan un prólogo de Pere Gimferrer. [Cito siempre por la segunda].

(2000b): *Tres*, Barcelona, El Acantilado, diciembre de 2000.

(2007): *La Universidad Desconocida*, Barcelona, Anagrama, abril de 2007. [Edición póstuma que contiene 311 poemas escritos entre 1977 y 1994, 175 de los cuales permanecían inéditos. Están incluidos íntegramente, todos los poemas de los libros anteriores, con excepción de *Reinventar el amor*, así como todos los poemas anteriores a 1994 recogidos en *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, junto a «Un paseo por la literatura» (*Tres*, 2000: 75-105). La sección «Gente que se aleja» de *La Universidad Desconocida* fue publicada, con variantes, en 2000 como *Amberes* (novela). No se recogen poemas anteriores a 1977, ni posteriores a 1994.]

b) Antologías y obras colectivas en las que se recogen poemas de Roberto Bolaño

¹⁹⁷ Contiene: «El último salvaje», «Lisa», «El último canto de amor de Pedro J. Lastarria, Alias “El Chorito”», «Mi vida en los tubos de supervivencia», «El burro», «Palingenesia», «Versos de Juan Ramón» y «Musa».

¹⁹⁸ Contiene: «Los perros románticos», «Autorretrato a los veinte años», «Resurrección», «En la sala de lecturas del infierno», «Soni», «Ernesto Cardenal y yo», «Sangriento día de lluvia», «El gusano», «Lupe», «Los artilleros», «La francesa», «El mono exterior», «Sucio, mal vestido», «*Soñé con detectives helados en el gran...*», «Los detectives», «Los detectives perdidos», «Los detectives helados», «Fragmentos», «El fantasma de Edna Lieberman», «La visita al convaleciente», «Godzila en México», «Versos de Juan Ramón», «Dino Campana revisa su biografía en el psiquiátrico de Castel Pulci», «Palingenesia», «Las enfermeras», «Los crepúsculos de Barcelona», «La griega», «El señor Wiltshire», «Lluvia», «La suerte», «Rayos X», «El último canto de amor de Pedro J. Lastarria, Alias “El Chorito”», «Mi vida en los tubos de supervivencia», «Junto al acantilado», «Bólido», «El último salvaje», «Ni crudo ni cocido», «Atole», «El burro», «Los pasos de Parra», «*Intentaré olvidar...*», «Musa», «Entre las moscas».

- (1975): & Bruno Montané, *Gorriones Cogiendo Altura*, La Habana, Cuba. (Preseleccionado para el concurso Casa de las Américas de La Habana). Se componía de dos poemarios: «**Venas de sarga amarga o visión pornográfica del capitalismo**»¹⁹⁹, de Roberto Bolaño y, «**Sobre los largos puentes del mundo**», de Bruno Montané. No se llegó a publicar y permanece inédito.
- (1976): *Pájaros de calor. Ocho poetas infrarrealistas*, México, Asunción Sanchís. Prólogo de Juan Cervera. Primera antología de poetas infrarrealistas en la que aparecen, además, José Vicente Anaya, Mara Larrosa, Cuauhtemoc Méndez, Bruno Montané, Rubén Medina, José Peguero y Mario Santiago. De Roberto Bolaño se recogen los poemas: «**Enséñame a bailar**», «**Estos patios parecen playas**», «**Generación de los párpados eléctricos / Irlandesa nº2. Constelación Sanjinés**» (fechado en México, enero de 1976), «**Vive tu tiempo**» (fechado en 1975) y «**Para María-Salomé**», pp. 9-11.
- (1978a): *Algunos poetas en Barcelona*, Barcelona, La Cloaca, noviembre de 1978. Introducción (que lleva por título «No leer, peligro de vida») a cargo de Carlos Edmundo de Ory. De Roberto Bolaño se incluyen los poemas: «Amanecer», «**Bienvenida**» (fechado en Barcelona, julio de 1977), «**Untergehen**» (Barcelona, noviembre de 1977), «**La compañía del camino**» (Barcelona, agosto de 1978), pp. 38-42.
- (1978b): *Chile: poesía de la resistencia y el exilio*, Barcelona, Ámbito Literario, noviembre de 1978. Compilación a cargo de Omar Lara y Juan Armando Epple. Aparecen los poemas: «**Arte poética nº 3 / capítulo XXXVII en el que queda demostrado que Phileas Fogg no ha ganado nada al dar esta vuelta al mundo si no es la felicidad**» y «**Generación de los párpados eléctricos / Irlandesa nº2. Constelación Sanjinés**», pp. 85-88.

¹⁹⁹ De aquí en adelante aparecerán en negrita y siempre entrecomillados todos los textos que no hayan sido recogidos, hasta la fecha, en ninguno de los libros del autor. La entrada de todos los poemas se corresponde con la fecha de su primera publicación. Se proporciona la paginación, siempre, de la edición consultada para esta edición.

- (1978d): *La novísima poesía Latinoamericana*, México, Editores Mexicanos Unidos, noviembre de 1978. Edición y presentación a cargo de Jorge Boccanera. (Reeditada en mayo de 1980). Incluye: «**Enséñame a bailar**», y la segunda sección de *Reinventar el amor*, pp. 124-125.
- (1983): *Entre la lluvia y el arcoiris. Antología de jóvenes poetas chilenos*, Rotterdam, Instituto para el nuevo Chile. Estudio introductorio y edición a cargo de Soledad Bianchi. Incluye: «**Generación de los párpados eléctricos / Irlandesa n°2. Constelación Sanjinés**», «**Un resplandor en la mejilla**», «**Nenúfares**», «**La fronda**», pp. 169-181.
- (1984): *Poesía Chilena Contemporánea*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello. A cargo de Miguel Arteche, Roque Esteban Scarpa y Juan Antonio Massone. Se trata de una 2ª ed. que data del mismo año que la primera. Incluye: «**Un resplandor en la mejilla**», pp. 301-303.
- (1992): *Viajes de ida y vuelta: poetas chilenos en Europa (un panorama)*, Santiago de Chile, Ediciones Documentas/ Ediciones Cordillera. Prólogo y edición a cargo de Soledad Bianchi. Incluye: «**Pese al miedo aún queda un escribiente**», «Tardes de Barcelona», «**Alrededor de Lacan**» y «Una lectura de Howard Frankl», pp. 99-103.

c) Antologías a cargo de Roberto Bolaño

- (1979): *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, México DF, Extemporáneos, septiembre de 1979. Poema-introducción de Efraín Huerta y prólogo de Miguel Donoso Pareja. Se trata de una antología de poetas infrarrealistas. Bolaño recoge sus poemas: «**Arte poética n° 3 / capítulo XXXVII en el que queda demostrado que Phileas Fogg no ha ganado nada al dar esta vuelta al mundo si no es la felicidad**», «**Generación de los párpados eléctricos / Irlandesa n°2. Constelación Sanjinés**», «**Notas para**

componer un espacio», «Como en una vieja balada anarquista», «Imitación de Verlaine», «Fuga», «Un resplandor en la mejilla», pp. 139-156.

(1980): «**Los nuevos caminos de la poesía mexicana**», en *Hora de poesía*, 9, Barcelona, 1980, pp. 3-20. Selección de textos, notas y semblanzas de los autores a cargo de Roberto Bolaño.

d) Poemas aparecidos en revistas

(1974a): Poemas aparecidos en la primera «Antología de poesía joven de Chile» publicada en el suplemento cultural de *El Nacional* (véase la nota a la p. 15 del ANEXO).

(1974b): «**Chincoles y tordos**»²⁰⁰ y «**Los dos gordos**», en «Poesía joven inédita de Chile (II)», en el suplemento cultural de *El Nacional*, México D.F., 27 de octubre de 1974, p. 8.

(1974c): «**Dostoyevsky Blues Band**», en *El Colibrí*, 4, ca. 1974-1975. [Se trata de una *plaque* sin fecha, debo la datación a Bruno Montané Krebs.]

(1975a): «**Leyendo poemas en un parque**», «**Escuchando a Thelonius Monk**» y «**Esa niña**», en *Idea*, 6, UNAM, México D.F., enero-febrero de 1975, s.p.

(1975b): «**John Reed**», en *Casa de las Américas*, 2, La Habana, sept.-oct. 1975, p. 81- [Aparece bajo la doble autoría de Roberto Bolaño y Bruno Montané, desmentida por Montané. También en *Punto de partida*, 49-50, México D.F., 18 de noviembre de 1976, p. 37, dentro de la antología: ‘Overol blanco y otros poemas’ (pp. 31-47), con el seudónimo de *Galvarino* y sin indicar la doble autoría.]

(1975c): «**Sentados en los muelles debajo de las grúas**», en *Punto de Partida*, 47-48, México D.F., pp. 21-40. [Forma parte de una breve antología dentro de la revista titulada «Poesía. (Cuatro chilenos)», y que incluye poemas de Luis Roberto Vera, Angélica Yask –pseudónimo de Sonia Montecinos– y Bruno Montané.]

(1975c): «**Mister invisible**», en *Revista de Bellas Artes*, 23, México D.F., pp. 35-36.

²⁰⁰ Los poemas que aparecen en negrita no han sido recogidos en ninguno de los libros del autor.

- (1975d): «**Madona aullando**» y «**”Porque todo campo es nuestro”**», en *Comunidad Latinoamericana de Escritores*, 16, México D.F., p. 63.
- (1976): «**Carlos Pezoa Véliz escritor chileno**», «**Cine de mala muerte (1)**», «**Cine de mala muerte (2)**», «**Cine de mala muerte (3)**», «**El poema de la muerte**», «**John Reed**» y «**Overol blanco**», en *Punto de Partida*, 49-50, México D.F., 18 de noviembre de 1976, pp. 31- 46. Recogidos como: «*Overol blanco y otros poemas*» (pp. 31-47), firmados con el seudónimo de *Galvarino*. «**John Reed**» aparece también en *Casa de las Américas*, 2, La Habana, sept.-oct. 1975, p. 81 (v. supra).
- (1977a): *Reinventar el amor* (se recoge íntegro aquí), «**Extraño maniquí**», «**Enséñame a bailar**», «**Tú vas a recorrer sensaciones**», «**Dos muchachas**», «**Bien bellos son los pájaros**» y «**Dibujaste algunas islas**», en *Punto de Partida*, 51-52, México D.F., 30 de enero de 1977, pp. 19-30.
- (1977b): «**Déjelo todo, nuevamente. (Primer manifiesto infrarrealista)**», en *Correspondencia Infra*, 1, México D.F.
- (1978a): «**Un resplandor en la mejilla. (Paisaje de cisnes instantáneos)**», en *Operador*, 2, Sevilla, agosto de 1978. También en *La Zorra vuelve al Gallinero*, 1, México D.F., 1992 y en *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, México DF, Extemporáneos, septiembre de 1979, pp. 148-156.
- (1978b): «**Nenúfares**» y «**Posibilidades de revolución**», en *Araucaria de Chile*, 14 (segundo cuatrimestre), Madrid, p. 148.
- (1981): «*Cae fiebre como nieve*», «*Se ríen los trovadores en el patio de la taberna*», «*Guiraut Sentado en el patio de la taberna*», «*En primavera salían de los bosques y recibían a los hombres*» (recogido como «Tersites» en *La Universidad Desconocida*), «*Tal vez no ame a nadie en particular*» («Una lectura de Conrad Aiken» en *La Universidad Desconocida*), «*Nadie te manda cartas ahora*», y «*En la sala de lecturas del Infierno*», en *Le Prosa. Revista de Escritura Literaria*, 3, México DF, febrero de 1981. Están disponibles en:
- <http://roberto.infrarrealismo.com/Poesia/rb02.html> [28/I/2016]

- (1982): «Fritz Leiber relee algunos de sus cuentos» y «Una lectura de Conrad Aiken», en *Trilce*, 18, Madrid, julio de 1982.
- (1983a): «No importa hacia donde te arrastre el viento», «En el Distrito V con los sudacas», «Estos son los rostros romanos del infierno», «De sillas, de atardeceres extra», y «Ahora paseas solitario por los muelles», en *Regreso a la Antártida*, Barcelona-Girona, Rimbaud Vuelve a Casa Press, febrero de 1983.
- (1983b): «**El aire**», en *Berthe Trépat*, 1, julio de 1983, pp. 18-29. [Se trata de un largo poema en diez secciones.]
- (1983c): «Iceberg» y «Apuntes de una castración», en *Berthe Trépat*, 2, Barcelona-Girona, Rimbaud Vuelve a Casa Press, noviembre de 1983, pp. 42-47. «Iceberg» está recogido en *La Universidad Desconocida* como «La pelirroja», pp. 247-248.
- (1983d): «**La fronda**», en *Casa de las Américas*, 139, La Habana. (Muestra de poesía chilena joven), pp. 91-92.
- (1984): «Composición de Cecilia en el molino», «**Extraño maniquí**», «Vive tu tiempo» y «**Los motines**» (este último escrito en colaboración con Bruno Montané), en *Calandria de Tolvaneras*, 2, México DF.
- (1987): «**Ya que estamos aquí aprendamos algo**» y «Llegará el día en que desde la calle te llamarán», en *Ventanal*, 12, Francia. [Muestra de poesía chilena actual.]
- (1994): «Las enfermeras», «Ernesto Cardenal y yo», «Los hombres duros. Comentario crítico y etnográfico», «Los perros románticos», «El regreso de Roberto Bolaño», «El señor Wiltshire» y «Versos de Juan Ramón», en *El Bosque*, 9, Zaragoza, septiembre-diciembre de 1994.
- (1995): «Fragmentos», en *Berthe Trépat*, 3, Girona, febrero de 1995.
- (1998): «Los neochilenos», en *Trilce*, 2, Concepción, Chile.
- (1999a): «Palingenesia», en *Renacimiento*, 23-24, Sevilla.
- (1999b): «Los perros románticos», «El último canto de amor de Pedro J. Lastarria alias “El Chorito”» y «Lupe», en *Litoral: revista de la poesía, el arte y el pensamiento*, 223-224, Málaga, 1999.

- (2000a): «Los detectives», «Los perros románticos» y «He vuelto a ver a mi padre», en *Ateneo*, 13, Los Teques, Venezuela.
- (2000b): «Los detectives», «La francesa», «Palingenesia» y «Los perros románticos», en *Hora Zero*, 39, Los Teques, Venezuela.
- (2000c): «El Ultimo Salvaje», en *Hablar faltar de poesía*, 3, Lisboa.
- (2001): «**El padre cobarde**», «**Pistola en el fondo del mar**» y «**Cueca del norte**», en *Hispanamérica. Revista de literatura*, 89, Vol. XXX, University of Maryland.
- (2005a): «Manifiesto mexicano»²⁰¹, en *Turia*, 75, julio octubre de 2005.
- (2005b): «*Vagan por estas celestes...*», «**Postal para Mario Santiago**», «**Una membrana**», «**Apuntes para una anti-elegía para Sophie Podolski**», «**Alrededor de Lacan**» y «**La compañía del camino**», en Andrés Braithwaite (ed.), *Gutiérrez*, Santiago de Chile, noviembre 2005, pp. 31-39.
- (2008a): «**Poema para E.V.M.**», en *Bolaño cercano* [documental homenaje incluido en el monográfico *Bolaño salvaje* publicado en marzo de 2008. Poema inédito.]
- (2008b): «**La muerte**» y «**Los niños rojos**», en el fanzine electrónico: <http://www.lanzallamas.com>: *Bolaño inmortal*, número especial, agosto de 2008. [02/09/15]
- (s. f.): «Dos poemas para Sara», en *Fosa Común*. [Según la datación de escritura de *La Universidad Desconocida* pudo ser escrito entre 1978 y 1981.]

e) Poemas y colaboraciones con Bruno Montané

- (1975b): «**Carta**» y «**En el pueblo**», en *Casa de las Américas*, 2, La Habana, sept.-oct. 1975, p. 82, también en la antología de Sergio Macías (ed.), *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, Berlín RDA, Comité de Chile antifascista, 1977, p. 269

²⁰¹ Aunque posteriormente se recoge en *La Universidad Desconocida* (2007: 295-306) como poema, todo indica que se trata de un cuento, susceptible, eso sí, de ser leído como un poema en prosa, fenómeno que, en todo caso, podría trasladarse a buena parte de su obra.

y 271. [Aunque ambos poemas aparecen bajo la doble autoría pertenecen a Bruno Montané, a quien debo esta información.]

(1977): «**Un saludo a los amigos**», en *Rimbaud, Vuelve a casa*, Barcelona, p. 15. [Bruno Montané atribuye este texto a Roberto Bolaño.]

(1978): «**Mi nombre de leche es un secreto. Cuestionario-respuesta a C. E. De Ory**», en *Hora de Poesía*, 4/5, Barcelona, pp. 35-42. (El cuestionario fue realizado en mayo de ese mismo año.)

(1983a): «**La cantera de las manos**», Soledad Bianchi (ed.), *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*, Rotterdam, Instituto para el nuevo Chile, abril 1983, pp. 264-268.

(1983b): «**Rasgar el tambor, la placenta**», en Soledad Bianchi (ed.), *Entre la lluvia y el arcoiris. Algunos jóvenes poetas chilenos*, Rotterdam, Instituto para el nuevo Chile, abril 1983, pp. 261-263. Publicado por primera vez en la revista *Rimbaud, vuelve a casa* (Barcelona, 1977).

(1984): «**Los motines**», en *Calandria de tolveneras*, nº 2, México, 16 de noviembre de 1984. Disponible en:
<http://publicaciones.infrarealismo.com/Revistas/Calandria/Calandrias/CTRB.htm>.
[30/XI/15].

(2000): «**El desierto de los niños**», en *La zorra vuelve al gallinero. Revista de Arte y Poesía*, 2, México, primavera de 2000, p. 7.

2.- CUENTOS

a) Libros

(1997a): **Sensini**, San Sebastián, Fundación Kutxa Ediciones y Publicaciones, octubre de 1997. (Premio de Narración Ciudad de San Sebastián). Recogido posteriormente en *Llamadas telefónicas* (1997b: 13-29).

(1997b): *Llamadas telefónicas*²⁰², Barcelona, Anagrama, noviembre de 1997. (Premio Municipal de Santiago de Chile).

(2001): *Putas asesinas*²⁰³, Barcelona, Anagrama, septiembre de 2001.

(2003): *El gaucho insufrible*²⁰⁴, Barcelona, Anagrama, octubre de 2003. Edición póstuma.

(2007): *El secreto del mal*²⁰⁵, Barcelona, Anagrama, abril de 2007. (Nota preliminar de Ignacio Echevarría). Edición póstuma de esbozos y fragmentos narrativos que, a excepción del cuento «La colonia Lindavista» y de las conferencias «Derivas de la pesada» y la inacabada «Sevilla me mata», permanecían inéditos tras la muerte del autor.

b) Cuentos publicados en revistas y antologías

(1983): «**El contorno del ojo**»²⁰⁶, en Juan Gómez Saavedra *et al.*, *Encuentro en Praga*, Valencia, Editorial Prometeo, mayo de 1983, pp. 63-69. [Con este cuento Roberto Bolaño consiguió el tercer accésit del “I Premio Alfambra de Cuentos”, patrocinado por Ayuntamiento de Valencia.]

(1999): «Neruda: carnet de baile», en *Turia*, 50, octubre de 1999, pp. 33-39. Recogido posteriormente en *Putas asesinas* (2001: 207-216), bajo el título “Carnet de baile”.

²⁰² El volumen está dividido en tres secciones numeradas: 1) LLAMADAS TELEFÓNICAS, contiene: «Sensini», «Henri Simon Leprince», «Enrique Martín», «Una aventura literaria» y «Llamadas telefónicas». 2) DETECTIVES, contiene: «El Gusano», «La nieve», «Otro cuento ruso», «William Burns» y «Detectives». 3) VIDA DE ANNE MOORE, contiene: «Compañeros de celda», «Clara», «Joanna Silvestri» y «Vida de Anne Moore».

²⁰³ Contiene: «El Ojo Silva», «Gómez Palacio», «Últimos atardeceres en la tierra», «Días de 1978», «Vagabundo en Francia y Bélgica», «Prefiguración de Lalo Cura», «Putas asesinas», «El retorno», «Buba», «Dentista», «Fotos», «Carnet de baile» y «Encuentro con Enrique Lihn».

²⁰⁴ Contiene: «Jim», «El gaucho insufrible», «El policía de las ratas», «El viaje de Álvaro Rousselot», «Dos cuentos católicos», «Literatura + enfermedad = enfermedad» y «Los mitos de Chtulhu».

²⁰⁵ Contiene: «La colonia Lindavista», «El secreto del mal», «El viejo de la montaña», «El hijo del coronel», «Sabios de Sodoma», «La habitación de al lado», «Laberinto», «Derivas de la pesada», «Crímenes», «No sé leer», «Playa», «Músculos», «La gira», «Daniela», «Bronceado», «Muerte de Ulises», «El provocador», «Sevilla me mata» y «Las Jornadas del Caos».

²⁰⁶ No se encuentra recogido en ninguno de los libros del autor.

- (2000): «El retorno», en Javier Calvo (comp.), *Almanaque: Invasores de Marte*, Barcelona, Mondadori, invierno de 2000. Recogido posteriormente en *Putas asesinas* (2001: 129-145).
- (2005a): «La parte de Archiboldi», en *Turia*, 71-72, noviembre de 2004/febrero de 2005, pp. 51-57. (Se trata de un fragmento extraído de *2666* (2004), pp. 981-989.)
- (2005b): «La colonia Lindavista», en *Clubcultura*, 7, verano 2005, pp. 63-68. (Edición ilustrada con dibujos hechos en “Paintbrush” por el mismo autor).
- (2005c): «El viejo de la montaña» y «Muerte de Ulises», en Andrés Braithwaite (ed.), *Gutiérrez*, Santiago de Chile, noviembre 2005, pp. 22-30.
- (2006): «Diario de bar», escrito en colaboración con Antoni García Porta hacia 1979 – según Jorge Morales–, editado por primera vez en: Roberto Bolaño & A.G.Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* seguido de *Diario de bar*, Barcelona, Acantilado, marzo 2006, pp. 171-182.

3.- NOVELAS

- (1984) & Antoni García Porta: *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Barcelona, Anthropos, septiembre de 1984. (Premio Ámbito Literario de Narrativa 1984). Se reeditó póstumamente en marzo de 2006 en Barcelona por Acantilado como: Roberto Bolaño y A. G. Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* seguido de *Diario de bar*.
- (1993): *La pista de hielo*, Madrid, Colegio del Rey, febrero de 1993. (Premio Ciudad de Alcalá de Henares). Reeditado en Barcelona por Seix Barral en 2004.
- (1994): *La senda de los elefantes*, Ayuntamiento de Toledo, enero de 1994. (Premio de novela corta Félix Urabayen, Toledo). Reeditado en Barcelona, por Anagrama como *Monsieur Pain* en noviembre de 1999. La reedición va acompañada por una nota preliminar y de un «Epílogo de voces: la senda de los elefantes», ambos del autor.

- (1996a): *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, febrero de 1996. [Se reeditó en Planeta en junio de 1997 (edición por la que cito), dentro de la colección de Clásicos Contemporáneos Internacionales y en junio de 2005 de nuevo en Seix Barral en la colección Biblioteca Breve²⁰⁷.]
- (1996b): *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, octubre de 1996.
- (1998): *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, noviembre de 1998. (XVI Premio Herralde de Novela, Premio Rómulo Gallegos, Premio del Consejo Nacional del Libro y Premio del Círculo de Críticos de Arte).
- (1999a): *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, noviembre de 1999.
- (1999b): *Monsieur Pain*, Barcelona, Anagrama, noviembre de 1999. Reedición de *La senda de los elefantes* (1994), ver supra.
- (2000): *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, noviembre de 2000.
- (2002a): *Amberes*²⁰⁸, Barcelona, Anagrama, septiembre de 2002. [Contiene una nota preliminar del autor: «Anarquía total: veintidós años después».]
- (2002b): *Una novelita lumpen*, Barcelona, Mondadori (Colección Año Cero), noviembre de 2002.
- (2003): *Tres novelas (Estrella Distante, Amuleto y Nocturno de Chile)*, Madrid, Círculo de Lectores, marzo de 2004. [Lleva una presentación de Jorge Herralde y un prólogo de Rodrigo Fresán. Edición póstuma.]
- (2004): *2666*, Barcelona, Anagrama, octubre de 2004. Edición póstuma. Premio Salambó 2004. [Lleva una nota introductoria de los herederos del autor y una epílogo de Ignacio Echevarría.]

²⁰⁷ Para conocer mejor las vicisitudes editoriales de esta novela: Herralde, 2005: 35-37.

²⁰⁸ Aunque esta obra se recoge, íntegra y sin variantes, en el volumen póstumo de poesía *La Universidad Desconocida* (2007: 175-242), donde aparece con el título de “Gente que se aleja”, el mismo autor se refiere a ella en la nota preliminar como “novela”. Ese parece haber sido el criterio de sus editores en esta primera edición cuando en la contraportada hablan de *Amberes* como de una novela, de ahí la inclusión en este apartado bibliográfico pese a las objeciones o polémicas que se podrían mantener en torno al género o géneros literarios al que pertenece.

- (2006): *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce seguido de Diario de bar*, en colaboración con Antoni García Porta, Barcelona, Acantilado, marzo de 2006. [Incluye una presentación: “La escritura a cuatro manos”, de Antoni García Porta. Edición póstuma.]
- (2010): *El tercer Reich*, Barcelona, Anagrama, febrero de 2010. [Edición póstuma. Los editores datan en 1989 la redacción de la novela.]
- (2011): *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Anagrama. Edición póstuma. [Se trata de materiales que esbozan o preparan «La parte de Amalfitano» de *2666*, y también de capítulos inconexos. No tiene la entidad de una novela aunque los editores la propongan como tal.]
- (2016): *El espíritu de la ciencia ficción*, Madrid, Alfaguara-Random House. Edición póstuma. (Se trata de una novela de escritura anterior a *Los detectives salvajes* a la cual, en cierta medida, sirve de anticipo o de intentona no concluida.)

4.- ARTÍCULOS, CARTAS, SEMBLANZAS, TRADUCCIONES Y ENTREVISTAS

a) Volúmenes recopilatorios

- (2004): *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, Barcelona, Anagrama, junio de 2004. [Presentación, compilación y edición de Ignacio Echevarría. Edición póstuma. Edición póstuma.]
- (2006): *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, mayo de 2006. [Selección y edición de Andrés Braithwaite. Incluye un prólogo, de Juan Villoro, titulado «La batalla futura». Edición póstuma. Hay una segunda edición, de 2011, con modificaciones: se ha añadido una entrevista a cargo de Dunia Gras y se ha suprimido la conversación de Roberto Bolaño con Ricardo Piglia; en la sección titulada «Balas pasadas» se incluyen diez extractos más que en la de 2006.]

(2012): *De Blanes a París. Sobre una correspondencia de Roberto Bolaño a Waldo Rojas*, Santiago de Chile, Multitud.

b) Artículos no recogidos en libros

(1976a): «**El estridentismo**»²⁰⁹, en *Plural*, 61, México D.F., p. 49.

(1977): & Jorge Alejandro Boccanera, «**La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento**», en *Plural*, 68, pp. 41-49.

(s.f.): «**Jorge Pimentel y Hora Zero**», disponible en:

<http://lacomunidad.elpais.com/horazero/2007/6/6/-jorge-pimentel-y-hora-zero-texto-inedito-roberto-bolano> [28/I/2016].

c) Semblanzas

(1977): «**Presentación de los poetas**», semblanzas de Darío Galicia, Inma Marcos y Bruno Montané, en *Rimbaud, vuelve a casa*, Barcelona, P. 15

(1980): «**Los nuevos caminos de la poesía mexicana**», semblanzas de Orlando Guillén, Mario Santiago, Darío García y Mara Larrosa, en «*Hora de poesía*, 9, Barcelona, 1980, pp. 3-20.

(ca. 1986): «**Autobiografía**», en *Granta en español*, 13, septiembre de 2012, Barcelona-México, Duomo Ediciones, pp. 274-278.

d) Traducciones

(1976): «**Muestra de poesía joven de Francia**», traducción y breve texto introductorio de Roberto Bolaño, recogidos en *Graffiti*, 3, San Luis Potosí, diciembre de 1976.

Los poemas traducidos son: «**I'm a poor lonesome cowboy**» y «**Provocación**

²⁰⁹ Al igual que en los poemas, los títulos resaltados en negrita y entrecomillados no se encuentran recogidos en ninguno de los libros del autor.

difamatoria» de Daniel Biga, **«Mi desierto»** de Pierre Tilman y **«Retrato particular»** de Marc Cholodenko. [Edición sin paginar.]

e) Entrevistas (en las que Roberto Bolaño hace de entrevistador)

(1976a): **«Tres estridentistas en 1976»**, en *Plural*, 62, México, 1976, pp. 48-60. Roberto Bolaño presenta y entrevista a Arqueles Vela, Maples Arce y Germán List Arzubide.

(1976b): **«Dos lagartos ante una botella»**, en *Plural*, 63, México, diciembre de 1976, pp. 22-27.

f) Entrevistas a Roberto Bolaño citadas

(1998a): **«“Entre Pinochet y el culo del mundo”**», entrevista de Pablo Meléndez, *Ajoblanco*, 114, Barcelona, 1998, pp. 35.

(1998b): **«Roberto Bolaño»**, entrevista de Fernando Villagrán para *Off the Record*, Universidad Católica de Valparaíso Televisión. Transcripción disponible en: <http://www.elbarrioantiguo.com/el-oficio-de-escriptor-es-patetico/> [25/V/2016].

(1999a): **«La escritura salvaje de un nómada»**, entrevista realizada por Claudia Posadas. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/rb270208.html> [12/I/2016].

(1999b): **«Tertulia in Vitro. Invitado: Roberto Bolaño»**. Disponible en: <http://sololiteratura.com/bol/bolamisc tertulia.htm> [11/I/2016].

(1999c): **«La literatura es riqueza»**, entrevista realizada por María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz. Disponible en: <http://garciamadero.blogspot.com/2007/10/la-literatura-es-riqueza-entrevista.html> [2/III/2016].

(2000): **«Roberto Bolaño : 'Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela'»**, entrevista realizada por Melanie Jösch. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/bolao21.htm> [12/I/2016].

- (2001a): «La literatura es un oficio peligroso», entrevista con Patricio Pron. Disponible en: <http://garciamadero.blogspot.com/2008/09/la-literatura-es-un-oficio-peligroso.html> [11/I/2016].
- (2001b): «Siempre quise ser un escritor político», entrevista realizada por Demian Orosz. Disponible en: <http://sololiteratura.com/bol/bolamiscsiempre.htm> [12/I/2016].
- (2002a): «Entrevista a Roberto Bolaño», por Uwe Stolzmann, en López Bernasocchi & López de Abiada (eds.), 2012: 364-376.
- (2002b): «Son muy pocos los escritores que se la juegan a todo o nada», entrevista realizada por Javier Campos. Disponible en: <http://www.solo literatura.com/javiercamposbolano.htm> [12/I/2016].
- (2003): «La paternidad es lo mejor y también lo más terrible», entrevista realizada por Felipe Ossandón. Disponible en: <http://garciamadero.blogspot.com/2008/10/la-paternidad-es-lo-mejor-y-tambin-lo.html> [12/I/2016].

g) Prólogos, presentaciones y reseñas no recogidas en *Entre paréntesis*

- (1976): reseña de *Ahora mismo hablaba contigo, Vallejo*, de Carlos Henderson, Colección Del Hacedor, Lima, 1976, en *Cambio*, 4, julio/ agosto/ septiembre, 1976, pp. 94-95.
- (1976): reseña de *Islas a la deriva*, de José Emilio Pacheco, Siglo XXI Editores, México, D. F., 1976, en *Cambio*, 5, octubre/ noviembre/ diciembre, 1976, pp. 89-90.
- (1976): «El estridentismo», en *Plural*, 61, México D.F., octubre de 1976, p. 49.
- (1977): reseña de *Juiciofinal/ Andante*, por Beltrán Morales, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1976, en *Cambio*, 6, enero/febrero/marzo, 1977, pp. 92-93.
- (1977b) & Alejandro Bocanera: «La nueva poesía latinoamericana. ¿Crisis o renacimiento?», en *Plural*, 68, México D.F., mayo de 1977, pp. 41-49.
- (1977): «Presentación de los poetas», en *Rimbaud, vuelve a casa*, Barcelona, noviembre de 1977, p. 15.

- (1978): «Sobre Xavier Sabater», prólogo a Xavier Sabater, *Oscuros Silencios de Bronce*, Barcelona, La Cloaca, noviembre de 1978, pp. 5-8.
- (1980): «Los nuevos caminos de la poesía mexicana», selección, prólogo y semblanzas biográficas de Roberto Bolaño, en *Hora de poesía*, 9, Barcelona, 1980, pp. 3-20.
- (2000): «Pimentel en el recuerdo», prólogo para Jorge Pimentel, *Ave Soul*, Barcelona, Ediciones Sin Fin, 2013, pp. 9-13.
- (2003): Presentación de la traducción al inglés de *Nocturno de Chile* en el Instituto Cervantes de Londres, disponible en: *Revista chilena de literatura*, 92, abril 2016, pp. 275-281 (transcripción realizada por Tomás Peters).

B- BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA EN TORNO A ROBERTO BOLAÑO

- ANAYA, José Vicente (2009): «El cuerpo descuartizado del infrarrealismo. Los verdaderos detectives salvajes, conversación con de Heriberto Yépez con José Vicente Anaya», en VV.AA., <http://www.elcoloiodelosperros.net> [4/II/2015].
- ANDREWS, Chris (2003): «Roberto Bolaño: Elegía y alegría», en *Revista Mensaje*, 494, noviembre. Disponible en: <http://garciamadero.blogspot.com.es/2011/11/roberto-bolano-elegia-y-alegria.html> [4/III/2017].
- (2011): «El secreto del mal es un secreto», en Fernando Moreno (coord.) (2011): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria, pp. 37-44.
- ARECO, Macarena (2007): «*Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y el juicio de vanguardia», en *Anales de literatura chilena*, 8, 2007, pp.185-200.
- ARIAS, Rubén Ángel (2014): «Notas para (o hacia) *Ave Soul*», reseña sobre *Ave Soul* de Jorge Pimentel publicada en *El Cuaderno*, 54, marzo, 2014, pp. 22-23.
- (2016): «Los *Consejos* proyectiles de Mario Santiago Papasquiaro. (Seis instantáneas en los márgenes del Infrarrealismo y su leyenda)», en Mario Santiago Papasquiaro, *Consejos de I discípulo de Marx a I fanático de Heidegger* (ed. crítica de Rubén Medina), Ciudad de México, Matadero, 2016, pp. 101-112.
- (2017): «Jorge Teillier: elogio y vindicación de la nostalgia», en *El Cuaderno Digital*, disponible en: <https://elcuadernodigital.com/2017/04/19/jorge-teillier/> [2/V/2017].
- ASENSI PÉREZ, Manuel (2003): *Historia de la Teoría de la Literatura (el siglo XX hasta los setenta)*, Vol. II, Valencia, Tirant lo Blanch.
- (2010): «Atreverse a mirar por el agujero: lo real y lo político en *2666* de Roberto Bolaño», en Ríos Baeza (ed.), 2010: 343-368.
- AYALA, Matías (2008): «Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 91-101.

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2008): «Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño», en *Lectura y signo*, 3, pp. 487-508.
- (2010): «"Yo soy Arturo Belano": voces y ecos autobiográficos en la narrativa de Roberto Bolaño», en *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 87, Nº 6, 2010, pp. 829-847.
- BAJTER, Ignacio (2009): «Alcira Soust, la poeta de Bolaño. En busca de la verdadera Auxilio Lacouture», en *Quimera*, 305, pp. 70-76.
- (2010): «Notas sobre la poesía cinética. Movimiento y realidad en la poesía de Roberto Bolaño», en *Quimera*, 314, pp. 52-57.
- BALMACEDA GARCÍA-HUIDOBRO, Paz (2010): «La violencia del norte: dos aproximaciones a las muertas sin fin», en Ríos Baeza (ed.), 2010: 327-342.
- BEJARANO, Alejandro (2012): «¿Qué es una vida? Bolaño lee a Nietzsche a través de Schwob y Borges», en *Nómadas*, 37, pp. 121-129.
- BENMILOUD, Karim & Rápale ESTEVE (comps.) (2007): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bourdeaux, Université de Bourdeaux.
- BILLELABEITIA, Asier Arévalo (2008): *Análisis de literatura en periódicos de información general y suplementos culturales: el caso de Roberto Bolaño*, Bilbao. (Tesis doctoral.)
- BLUME, Jaime (2003): «Roberto Bolaño poeta», en Patricia Espinosa H. (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, pp. 149-166.
- BOLOGNESE, Chiara (2008): «¿Fantasmas de escritores o escritores de fantasmas? Parodia de la vanguardia y de la posvanguardia en algunas obras de Roberto Bolaño», en Manuel Fuentes Vázquez & Paco Tovar (coords.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2012, pp. 665-674.
- (2009a): *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Margen.

- (2009b): «Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción», *Acta literaria*, 39, pp. 131-140.

BRA NÚÑEZ, Raquel (2015): *La obra narrativa de Roberto Bolaño. Catálogo descriptivo de personajes y referencias*, Tesis Docotoral, Universidad de la Coruña. Disponible en:

http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/15880/BraNunez_Raquel_TD_2015.pdf [15/IV/2017].

BRUÑA BRAGADO, *María José* (2010): «Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales», en Ríos Baeza (ed.), 2010: 399-418.

BURGOS JARA, Carlos (2010): «Los crímenes de Santa Teresa: Estado, globalización y mafia en 2666», en Ríos Baeza (ed.), 2010: 461-473.

CABRERA GARCÍA, Elisa (2016): «"La parte de los crímenes" en 2666: la visibilización del concepto de "feminicidio" como política de la literatura», en *Revista Letral*, 16, 2016, pp. 28-39.

CANDIA, Alexis (2010): «Todos los males el mal. La "estética de la aniquilación" en la narrativa de Roberto Bolaño», en *Revista chilena de literatura*, 70, abril de 2010, pp. 43-76.

CHIHAIÁ, Matei (2010): «Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en la obra de Roberto Bolaño», en Vera Toro, Sabine Schlickers & Ana Luengo, *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 141-143.

COBAS CARRAL, Andrea (2006): «La estupidez no es nuestro fuerte. Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano» en *Osamayor. Graduate Student Review*, Año XVII, 17, Pittsburgh, University of Pittsburgh, pp. 11-29.

- (2009): «"En la sala de lecturas del infierno". Poesía infrarrealista y figuras de escritor en la obra de Roberto Bolaño», en Celina Manzoni (ed.), *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*, Jaén, Alcalá, pp. 43-58.

- & Ezequiel DE ROSSO (2002): «Contribución a la bibliografía de Roberto Bolaño», en Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 215-224.
- & Verónica GARIBOTTO (2006): «Un epitafio en el desierto. Poesía y revolución en *Los detectives salvajes*», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 163-189.
- CONCHA, Jaime (2011): «*Amuleto*», en Moreno (2005): 197-206.
- CONTRERAS, Roberto (2003): «Roberto Bolaño (Santiago, 1953)», en Patricia Espinosa H. (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, pp. 202-232.
- CRUSAT, Cristian (2009): «La tradición de la “vida imaginaria”: Marcel Schwob y Roberto Bolaño», en *Revista de Occidente*, 332, 2009, pp. 87-114.
- (2014): *Vidas de vidas. Una historia no académica de la biografía. Entre Marcel Schwob y la tradición hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Páginas de Espuma.
- DONOSO PAREJA, Miguel (1979): «Once poetas, seis países: ¿Poesía concreta o poesía en proceso?», prólogo a Roberto Bolaño (ed.), *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos*, México, Extemporáneos, pp. 13-36.
- DRAPER, Susana (2012): «Fragmentos de futuro en los abismos del pasado: *Amuleto*, 1968-1998», en Rodríguez Freire (ed.), *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*, Ripio Ediciones, 2012, pp. 53-76.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2001): «Una épica de la tristeza» (reseña de *Putas asesinas* de Roberto Bolaño), recogida en Ignacio Echevarría (2007), *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, pp. 38-40.
- (2008): «Bolaño extraterritorial», en Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 431-445.
- & Bruno MONTANÉ (2010): «Sobre la Universidad Desconocida», en *Quimera*, 314, pp. 39-42.

- (2015): «El infrarrealismo. Poetas al bode de un agujero», en *Alba*, 7. Disponible en: <http://www.albamagazin.de/es/vanguardias.html> [16/IV/2016].
- ESPINOSA H., Patricia (2003): «Tres de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad», en Patricia Espinosa H. (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, pp. 167-175.
- (2005): «Bolaño y el manifiesto infrarrealista», en *Rocinante*, 84, octubre 2005. También disponible en <http://garciamadero.blogspot.com/2007/11/bolao-y-el-manifiesto-infrarrealista.html> [2/III/2015].
 - (2010): «Reinventar el amor: Escritura y revolución en la poesía de Roberto Bolaño», en *Quimera*, 314, pp. 48-51.
 - (ed.) (2003): *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Chile, Frasis.
 - (2015): «Mito y vanguardia en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño», en *Confluente*, Vol. 7, 1, pp. 363-381.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo (2008): «Bolaño y la heronía. El ¿misterio? detrás de una oscura alusión», en <http://puenteareo1.blogspot.com.es/2008/11/bolao-y-la-herona.html> [30/IV/2017]
- FERNÁNDEZ DÍAZ, José Javier (2014): *La otra América. Influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño*, Universidad de Barcelona. (Tesis Doctoral.) Disponible en: <http://hdl.handle.net/2445/62450> [2/IV/2017].
- FRESÁN, Rodrigo (2003): «Pequeño Big Bang» (reseña de Amberes), en *Página 12*, 27 de julio de 2003. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-668-2003-0727.html> [5/III/2015].
- (2004): «El último caso del detective salvaje», en *Página 12*, 14 de noviembre de 2004 (sección «Radar Libros»). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1312-2004-11-14.html> [24/IV/2017].

- (2008): «El samurái romántico», en Edmundo Paz Soldán & Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 293-303.
- GARCÍA, Javier (2008): «Últimos atardeceres en la Tierra» (entrevista con Bruno Montané), en <http://www.lanzallamas.org/belano/> [4/II/2015].
- GIGENA, María Martha (2003): “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en *Amuleto*”, en Celina Manzoni (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires, Corregidor, 2003, pp. 17-31.
- GIMFERRER, Pere (2000): «Presentación», en Roberto Bolaño (2000), *Los perros románticos. Poemas 1980-1998*, Barcelona, Acantilado, 2006, pp. 7-8.
- GÓMEZ OLIVARES, Cristián (2009): «Bolaño sigue a la intemperie (el poeta y su significado para la poesía chilena)», en <http://letras.s5.com/rb171209.html> [4/II/2015].
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2002): *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama.
- (2008): «Roberto Bolaño zen: fotografía y narrativa indicial», Cátedra Bolaño, Santiago de Chile, UDP. Disponible en: <http://www.revistadossier.cl/roberto-bolano-zen-fotografia-y-narrativa-indicial/> [4/XII/2016].
- GRAS, Dunia (2010): «Bolaño vs. Bloom: una revisión del canon. O buscando a Sophie Podolski», en *Quimera*, 314, pp. 58-61.
- GRZESIAK, Zofia (2016): «Roberto Bolaño: la declinación del “yo”», en *Castilla. Estudios de Literatura*, Vol. 7, pp. 756-773.
- GUZMÁN, Mario Raúl (2008): «La bendición de la insensatez», en Mario Santiago Papasquiaro, *Jeta de santo. (Antología poética, 1974-1997)*, Madrid, FCE, pp. 9-21.
- GUTIÉRREZ GIRALDO, Rafael (2014): «Las intervenciones críticas de Roberto Bolaño: el escritor como estrategia en el combate literario», en *Cuadernos de literatura*, Vol. XVIII, 36, julio-diciembre, pp. 310-331.

- HERNÁNDEZ GUZMÁN, David (2016): «Más allá de los feminicidios: violencia y cuerpo femenino en “La parte de los crímenes” de Roberto Bolaño», en *Cuadernos de literatura*, Vol. XX, 40, julio-diciembre 2016, pp. 621-635.
- HERRALDE, Jorge (2005): *Para Roberto Bolaño*, Barcelona, Acantilado.
- HOLAS ALLIMANT, Israel (2013): «Infrarrealismo y videncia en la poesía temprana de Roberto Bolaño», en Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.), *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2014, pp. 185-194.
- HUNEEUS, Marcial (2011): «De qué hablamos cuando hablamos del mal? 2666 de Roberto Bolaño», en Moreno (coomp.), 2011: 253-266.
- INSAURALDE, Gabriel (2016): «Habitar la derrota: la ciudad vacía del exilio en Roberto Bolaño», en *Telar*, 17, pp. 84-104.
- IBÁÑEZ, Andrés (2006): «Más allá de la metáfora. *Los perros románticos* de Roberto Bolaño», en *ABC D las letras*, 751, 24 de junio de 2006. Disponible en: <http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=4285&sec=32&num=751> [5/IV/2015].
- (2009): «Más Bolaño», en *ABC D las letras*, 923, 7 de noviembre de 2009. Disponible en: http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=12837&sec=38_num=923 [4/II/2016].
- IDEZ, Ariel & Osvaldo BAIGORRIA (2008): «La pandilla salvaje», en *Radar*, 10 de agosto de 2008. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4753-2008-08-10.html> [4/II/2015].
- JOFRÉ, Manuel (2003): «Bolaño: romantiqueando perros como un detective salvaje», en Patricia Espinosa H. (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, pp. 233-239.
- LIHN, Enrique (1993): se trata de una breve semblanza, sin título, ubicada en la solapa posterior de la cubierta del libro de poemas de Bolaño, *Fragmentos de la Universidad Desconocida*.

- LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta & José Manuel López de Abiada (2012): «Hacia *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Guía de lectura», en íd. (eds.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, pp. 176-293.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2009a): «Bolañismo: 2005-2008», en *Revista Iberoamericana*, 33, pp. 191-200.
- (2010-2011): «Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño», en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 46. Disponible en:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero46/robbolan.html>
[22/II/2017].
- MADARIAGA, Monserrat (2010): *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago de Chile, RIL Editores.
- MANZONI, Celina, (2002): «La escritura como tauromaquia», en Celina Manzoni (comp., pról. y ed.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 13-15
- (ed.) (2002): *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor.
- (ed.) (2003): *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Buenos Aires, Corregidor.
- MARISTAIN, Mónica (2012): *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Oaxaca (México), Almadía.
- MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor (2010): «Roberto Bolaño: “El ser humano está condenado a la derrota”», en *Leer*, 210, marzo 2010, pp. 28-31.
- MEDINA, Rubén (2010): «Un poeta latinoamericano. La aventura incesante de Roberto Bolaño», en *Quimera*, 314, pp. 34-38.
- (2014): *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos* (introducción, selección y notas de Rubén Medina), México DF, Editorial ALDVS.

- MEDINA PORTILLO, David (2014): «Vanguardias de salón» (reseña de *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista ente dos siglos* de Rubén Medina), *Letras Libres*, Diciembre 2014. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/vanguardias-de-salon> [19/V/2016]
- MÉNDEZ ESTRADA, Ramón (2009): «Carta abierta a l@s infras», en *En el borde: líneas y versos para incitar al vuelo*, Vol. XVI & XVII, noviembre, 2015. Disponible en: <https://www.facebook.com/notes/taller-de-creaci%C3%B3n-literaria/carta-abierta-y-amorosa-a-ls-infras/1729311223965830/> [20/V/2016].
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2007): *Travesías del mal: Conrad, Céline, Bolaño*, Oviedo, Ediuno.
- MONROY ÁLVAREZ, Roberto Carlos & Laksmi Adyani de Mora Martínez (2015): «La imagen del desecho. Hacia un análisis de la estética del cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura», en *Las Torres de Lucca: revista internacional de filosofía política*, 7, julio-diciembre, 2015, pp. 71-109.
- MONTANÉ, Bruno (2005a): «Prefiguraciones de la Universidad Desconocida», en VV.AA., *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*, Barcelona, ICCI, julio de 2005, pp. 95-102.
- (2005b): «Días de México D.F.», en *Turia*, 75, octubre de 2005, pp. 231-233.
- (2010): «La poesía de Roberto Bolaño», en *Quimera*, 314, pp. 32-33.
- (2013): «Bolaño en el sillón manco», en *The Clinic Online*, 6 de mayo de 2013, disponible en: <http://www.theclinic.cl/2013/05/06/bolano-en-el-sillon-manco/> [4/I/2017].
- MORA, Tulio (2009): *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana.
- MORALES, Jorge (2010): «Tras la huella de “los poemas incalculables”. La poesía de Roberto Bolaño entre México y *La prosa del otoño en Gerona* (1976-1981), en *Quimera*, 314, pp. 44-47.

- MORENO, Fernando (coord.) (2005): *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers/CRLA.
- (2006): *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño. Interrupciones 2, de Juan Gelman*, Paris, Ellipses.
 - (coord.) (2011): *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria.
- MORENO VILLARREAL, Jaime (2013): «Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo», en *Letras Libres*, junio, 2013. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo?page=full> [20/V/2016].
- MUNIZ, Gabriela (2010): «El Discurso De La Crueldad: 2666 De Roberto Bolaño», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 63, 1, pp. 35-49.
- NEUMAN, Andrés (2007): «Un desierto propio (la universidad de Bolaño)», disponible en: http://andresneuman.com/hemeroteca/territorios_detalle.php?recordID=29 [5/III/2016]. También disponible en: Augusta López Bernasocchi & José Manuel López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Editorial Verbum, 2012, pp. 321-322.
- NOVOA, Marcelo (2003): «Roberto Bolaño o el retrato del poeta perro», en Patricia Espinosa H. (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, pp. 241-248.
- OCHOA, Guadalupe (2009): «Honestidad visceral», entrevista a Guadalupe Ochoa de Alejandro Herмосilla Sánchez, en VV.AA.: <http://www.elcoloquiodelosperros.net> [4/II/2015].
- OSSANDÓN, Felipe (2004): «1968-1977. Las primeras escaramuzas literarias de Bolaño», en *Revista de Libros (El Mercurio)*, 16 de julio de 2004. Disponible en: <http://garciamadero.blogspot.com/2007/08/las-primeras-escaramuzas-literarias-de.html> [4/II/2016].
- OSÉS, Miguel (2005): «Bibliografía de Roberto Bolaño», en *Turia*, 75, pp. 287-296.

- PAEZ, José-Christian (2005): «El poeta Bruno Montané Krebs evoca a *Los detectives salvajes*» (entrevista con Bruno Montané), en *El Hispano*, julio de 2005, pp. 20-21.
- PASCOE, Juan (2010): «*Reinventar el amor* (1973), Primer libro de Roberto Bolaño», en *Quimera*, 314, pp. 42-43.
- PAULS, Alan (2005): «Teoría de la isla desierta», en Fernando MORENO (coord.), *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers/CRLA, pp. 15-18.
- (2008): «La solución Bolaño», en Edmundo Paz Soldán & Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 319-332.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2008): «Roberto Bolaño: literatura y Apocalipsis», en Edmundo Paz Soldán & Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 11-30.
- & Gustavo FAVERÓN PATRIAU (eds.) (2008): *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya.
- PAULS, Alan (2008): «La solución Bolaño», en Edmundo Paz Soldán & Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 319-332.
- (2015): «Borges y Bolaño: una conversación», conferencia disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IZI8A0U2N8g> [3/II/2017]
- PELLICER, Rosa (2008): «Escritores vanguardistas en la narrativa de Roberto Bolaño», en Manuel Fuentes Vázquez & Paco Tovar (coords.), *A través de la vanguardia hispanoamericana: orígenes, desarrollos, transformaciones*, Tarragona, Universitat Rovira i Virgili, 2012, pp. 655-664.
- PETERS, Tomás (2016): «Roberto Bolaño en Londres», en *Revista Chilena de Literatura*, 92, abril, 2016, pp. 273-281.
- POBLETE ALDAY, Patricia, (2006): *El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*, Madrid. (Tesis doctoral).
- PONCE, Néstor: «Chile negro: memoria y referentes textuales en Nocturno de Chile», en Eduardo Ramos Izquierdo (ed.), *Seminaria 4. Vertientes de la literatura latinoamericana*, México/París, RILMA 2/ADHEL, pp. 81-103.

- PONCE, Roberto (2014): «Vuelven los infrarrealistas», en *proceso.com.mx*, 31 de mayo, 2014. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/373482/vuelven-los-infrarrealistas-3> [19/V/2016]
- PORTA, Antoni G. (2006): «La escritura a cuatro manos», en Roberto Bolaño & A. G. Porta, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* seguido de *Diario de bar*, Barcelona, Acantilado, pp. 7-14.
- PRON, Patricio (2001): «*La literatura es un oficio peligroso*. Entrevista a Roberto Bolaño», en *El País*, Montevideo, 23 de febrero. Disponible en <http://garciamadero.blogspot.com/2008/09/la-literatura-es-un-oficio-peligroso.html> [4/II/2010]
- QUEZADA, Jaime (2007): *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México (1971-1972)*, Santiago de Chile, Catalonia.
- RAMONE, Kato (2010): «Poeta Bolaño», en *Quimera*, 314, pp. 54-55.
- RÍOS BAEZA, Felipe A. (ed.) (2010): *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, México D.F., Ediciones Eón.
- (2011): *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño* (tesis doctoral). Disponible en: https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_48709/farb1de1.pdf [4/VI/2014].
- RODRÍGUEZ, Álvaro (2014): «2666 de Roberto Bolaño: diálogos entre el caos y la forma a través de la “ficción encubrimiento”», en *Aisthesis*, 55, pp. 41-60.
- RODRÍGUEZ, Mario (2009): «Oír y no leer a Bolaño: La entonación oral de la prosa», en *Revista Universum*, 24, Vol.2, II, pp. 154-171. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762009000200009 [12/XII/2016].
- RODRÍGUEZ FEIRE, Raúl (ed.) (2012): *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*, (sin lugar de edición constatado), Riplo Ediciones.
- ROHTER, Larry (2009): «Verdades y mentiras de Bolaño», en *El Mercurio*, 31.01.2009, disponible en: <https://garciamadero.blogspot.com.es/2009/08/verdades-y-mentiras-de-bolano.html> [31/XII/2016]

- ROJAS G., Margarita (2016): «La oscuridad, el silencio y el vacío», en *Letras*, 60, pp. 131-149.
- ROJO, Grínor (2003): «Sobre *Los detectives salvajes*», en en Patricia Espinosa H. (comp.), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, pp. 65-75.
- SCHIFINO, Martín (2007): «Bolaño póstumo», en *Revista de Libros*, 127-128, p. 58.
- SILVA, Raúl (2008): «Encuentros con Mario Santiago Papasquiaro y Roberto Bolaño. Entrevista a José Rosas Ribeyro, infrarrealista». Disponible en <http://sol-negro.blogspot.com/2008/01/encuentros-con-mario-santiago.html> [4/II/2016].
- (2009): «Vientos infrarreales» (entrevista de Alejandro Hermosilla Sánchez a Raúl Silva) recogida en *El coloquio de los perros. Revista de Literatura*, Monográfico 2009, disponible en <http://www.elcoloquiodelosperros.net/> [2/III/2015].
- SOLOTOREVSKY, Myrna (2008): «Anulación de la distancia en novelas de Roberto Bolaño», *Hispanérica*, 109, pp. 3-16.
- SPERANZA, Graciela (2012): *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama. (Edición electrónica.)
- TAPIA, Laura (2015): «La mirada miope de Roberto Bolaño: Escritura de lo in/visible y lo in/significante», en *Acta Literaria*, 50, Primer semestre de 2015, pp. 11- 31.
- TRÉLLEZ PAZ, Diego (2005): «El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño», en Fernando MORENO (coord.), *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers/CRLA, pp. 147-157.
- USANDIZAGA, Helena (2005): «El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño», en VV.AA. (2005a: 77-93).
- (2012): «Poesía y prosa en la obra de Roberto Bolaño», en López Bernasocchi & López de Abiada (eds.) (2012: 377-404).
- VALLCORBA, Jaume (2010): «En Bolaño la poesía es origen», en *Quimera*, 314, p. 41.

- VERÁSTEGUI, Enrique (1990): «Mi vida en el cielo: historia personal de Hora Zero», en Tulio Mora, *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009, pp. 450-458.
- VILLACORTA GONZALES, Carlos (2013): «Retrato del artista como un roedor: De “Josefina la cantora o la comunidad de ratones” de Franz Kafka a “El Policía de las Ratas” de Roberto Bolaño», en *The Korean Journal of Hispanic Studies*, 6 (2), pp. 139-162.
- VILLORO, Juan (2004): «De parte del fuego. Bolaño: el poeta como héroe», en *Lateral: Revista de cultura*, 120, diciembre de 2004, pp. 8-9.
- (2006): «La batalla futura», en *Bolaño por sí mismo, entrevistas escogidas*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales, pp. 9-20. (Selección y edición de Andrés Braithwaite.)
 - (2008): «El *Quijote*, una lectura fronteriza», en Juan Villoro, *De eso se trata. Ensayos literarios*, Barcelona, Anagrama, pp. 39-60.
 - (2009): «Pasado y futuro del infrarrealismo», disponible en: <http://www.elcoloquiodelosperros.net> [4/II/2016].
- VOLPI, Jorge (2008): «Bolaño, epidemia», en Paz Soldán & Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, pp. 191-207.
- (2009): *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Barcelona, Debate.
- VV.AA. (2005a): *Jornadas Homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*, Barcelona, ICCI/Casa Amèrica a Catalunya.
- VV.AA. (2005b): «Cartapacio: Roberto Bolaño», en *Turia*, 75, 2005: 151-296.
- VV.AA. (2008): «Bolaño inmortal», Dossier/Fanzine Especial en *Lanzallamas.com*, disponible en <http://www.lanzallamas.com> [02/IX/2016].
- VV.AA. (2009): «Infrarrealismo», en *El coloquio de los perros. Revista de literatura*. Disponible en: <http://www.elcoloquiodelosperros.net> [4/II/2016].
- VV.AA. (2013): *Archivo Bolaño. 1977-2003* [catálogo de exposición], Barcelona, CCCB.

- WAGNER, Valeria (2005): “Distancias críticas”, VII, en *Literatura y vida cotidiana. Ficción e imaginario en las Américas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005: 62-72. (Reflexiones e interpretaciones en torno a *Estrella distante*).
- WINJTERP, Lies (2008): *Narrar el mal. La ironía en Estrella distante y Nocturno de Chile de Roberto Bolaño*, Radboud Universiteit Nijmegen. Tesina de master, julio de 2008. Inédita.
- YÉPEZ, Heriberto (2006): «Historia de algunos infrarrealismos», en Tulio Mora, *Hora Zero. Los broches mayores del sonido*, Lima, Fondo Editorial Cultura Peruana, 2009, pp. 508-531.
- ZAIID, Gabriel (2013): «No me rescates, compadre», Letras Libres, 16 octubre, 2013. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/blogs/articulos-recientes/no-me-rescates-compadre?page=0,1> [16/V/2016]
- ZAMBRA, Alejandro (2002): «La montaña rusa», en Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 185-188.
- (2005): «La mil vanguardias descuartizadas», en *Turia. Revista Cultural*, 75, pp. 189-193, publicado en 2008 como «La vanguardia melancólica» en el dossier que la revista electrónica *No Retornable* le dedicó a Roberto Bolaño. [Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v1/dossier/zambra.html> [22/V/2016]

C- BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA, CRÍTICA Y METODOLÓGICA

- ADORNO, Theodor W. (1955): *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad* (trad. Manuel Sacristán), Barcelona, Ariel, 1962.
- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1979): *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1992.
- ARGULLOL, Rafael (2007): *El cazador de instantes. Cuaderno de Travesía (1990-1995)*, Barcelona, Acantilado.
- AZÚA, Félix (1979): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela, 1991.
- BADIOU, Alain (1966): «Autonomía del proceso estético» (trad. Susana Fiorito), en Z. J. Solovev *et al.*, *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- (2010): *La filosofía, otra vez* (trad. Leandro García Ponzo), Madrid, Errata Naturae.
- BARTHES, Roland (1957): *Mitologías* (trad. Héctor Schmucler), Madrid, Siglo XXI, 2009.
- (1966): *Crítica y verdad* (trad. José Bianco), Madrid, Siglo XXI, 2005.
- (1968). «La muerte del autor» (trad. C. Fernández Medrano), en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, pp. 65-71.
- (1973): *El placer del texto y Lección inaugural* (trad. José Miguel Marinas), Madrid, Siglo XXI, 2007.
- BENJAMIN, Walter (1929): «El surrealismo: la última instantánea de la inteligencia europea» (trad. Alfredo Brotons Muñoz & Jorge Navarro Pérez), en Walter Benjamin, *Escritos políticos* (Ana Useros & César Renduelles eds.), Madrid, Abada, 2012, pp. 61-73.
- (1931): «Melancolía de izquierdas» (trad. Nicolás López & Luis Ignacio García): https://www.academia.edu/7642464/Walter_Benjamin_1931_Melancol%C3%ADa_de_izquierdas [24/V/2016].

- (1934): «El autor como productor» (trad. Alfredo Brotons Muñoz & Jorge Navarro Pérez), en Walter Benjamin, *Escritos políticos* (Ana Useros & César Renduelles eds.), Madrid, Abada, 2012, pp. 89-111.
- BLOOM, Harold (1994): *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (trad. Damiá Alou), Barcelona, Anagrama, 2005.
- (2004): *¿Dónde se encuentra la sabiduría?* (trad. Damián Alou), Madrid, Taurus, 2005.
- BORGES, Jorge Luis (1932): «Las versiones homéricas», en *Obras completas, I*, Barcelona, RBA, 2005, pp. 239-243.
- (1951): «La esfera de Pascal», en *Otras inquisiciones* (1952), Madrid, Alianza, 2002, pp. 14-19.
- (1967): «El arte de contar historias», en *Arte poética. Seis conferencias* (trad. Justo Navarro), Barcelona, Crítica, 2005, pp. 61-74. [Se trata de una de las *Norton Lectures* que Borges pronunció en Harvard entre el otoño e invierno de 1967 y 1968.]
- (1976): *Siete noches*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (trad. Thomas Kauf), Barcelona, Anagrama, 2002.
- CALVINO, Italo (1988): *Seis propuestas para el próximo milenio* (trads. Aurora Bernárdez & César Palma), Barcelona, Siruela, 2002.
- CAMARERO, Jesús (2008): *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos.
- (2011) *Autobiografía. Escritura y existencia*, Barcelona, Siglo XXI-Anthropos.
- CAMUS, Albert (1942): *El mito de Sísifo* (trad. Esther Benítez), Madrid, Alianza, 2004.
- (1951): *El hombre rebelde* (trad. Josep Escué), Madrid, Alianza, 2011.
- CARRETERO PASÍN, Ángel Enrique (2006): «La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea», en *Política y Sociedad*, 2, pp. 107-126.
- CASAS, Ana (comp.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco.

- CASTILLA DEL PINO, Carlos (1994): «El psicoanálisis, la hermenéutica del lenguaje y el universo literario», en Pedro Aullón de Haro (ed.), *Teoría de la literatura*, Madrid, Trotta, 1994, pp. 297-386.
- CERNUDA, Luis (1957): *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- CESERANI, Remo (2003): *Introducción a los estudios literarios* (trad. Jorge Ledo Martínez), Madrid, Crítica, 2004
- CLANCIER, Anne (1973): *Psicoanálisis, Literatura, Crítica* (María José Arias), Madrid, Cátedra, 1976.
- COLONNA, Vincent (2004): «Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)», en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco, 2012, pp. 85-122.
- COHEN, Keith (1972): «El “New Criticism” en los Estados Unidos (1935-1950)» (trad. Roberto Yahni), en *Revista de Occidente*, 132, 1974, pp. 274-307.
- COMPAGNON, Antoine (1998): *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*, (trad. Manuel Arranz), Barcelona, Acantilado, 2015.
- (2006): *¿Para qué sirve la literatura? Lección inaugural de la cátedra de Literatura Francesa Moderna y contemporánea del Collage de France, leída el jueves 30 de noviembre de 2006* (trad. Manuel Arranz), Barcelona, Acantilado, 2008.
- CUESTA ABAD, José Manuel (2006): «*Lectio stricta*. La hermenéutica material de Peter Szondi», en Peter Szondi (1975), *Introducción a la hermenéutica literaria* (trad. Joaquín Chamorro Mielke), Madrid, Abada, 2006, pp. 7-37.
- DELEUZE, Gilles & Félix Guattari (1976): *Rizoma. Introducción* (trads. José Vázquez Pérez & Umbelina Larraceleta), Valencia, Pre-Textos, 2008.
- DERRIDA, Jacques (1991): *No escribo sin luz artificial* (trad. Rosario Ibáñez y María José Pozo), Madrid, cuatro. ediciones.

- DÍAZ VILLARREAL, William (2013): «Estética evolutiva y comparatismo: introducción a las últimas investigaciones de Winfried Menninghaus», en *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 15, 1, enero-junio 2013, pp. 237-248.
- DICKSON, Gary (2008): *The Children's Crusade: Medieval History, Modern Mythistory*, New York, Palgrave Macmillan.
- EAGLETON, Terry (1983): *Una introducción a la teoría literaria* (trad. José Esteban Calderón), Mexico D.F., FCE, 2009.
- (2007): *Cómo leer un poema* (trad. Mario Jurado), Madrid, Akal, 2010.
- ECO, Umberto (1990): *Los límites de la interpretación* (trad. Helena Lozano Miralles), Barcelona, Mondadori, 2013.
- ELIOT, Thomas S. (1920): «Hamlet y sus problemas», en *El bosque sagrado* (trad. Ignacio Rey Agudo), Madrid, Langre, 2004, pp. 308-323. (Ed. bilingüe.)
- ERLICH, Victor (1969): *El formalismo ruso. Historia-Doctrina* (trad. Jem Cabanes), Barcelona, Seix Barral, 1974.
- ESQUIROL, Josep Maria (2015): *La resistencia íntima. Ensayo sobre una filosofía de la proximidad*, Barcelona, Acantilado.
- FOUCAULT, Michel (1969): «¿Qué es un autor?», en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FREUD, Sigmund (1920): *Más allá del principio del placer*, en *Psicología de las masas* (trad. Luis López-Ballesteros y de Torres), Madrid, Alianza, 2010, pp. 85-143.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (1996): *El lenguaje literario: 1. La comunicación literaria*, Madrid, Arco Libros.
- (2006): «La teoría literaria en el fin de siglo: panorama desde España», en *Revista de Literatura*, T. 68, 136, pp. 405-445.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1972): *Los orígenes de la novela*, Madrid, Itsmo.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2008): *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*, Madrid, ELR ediciones.

- (2010): «Viajes por una historia imaginaria de la literatura grecolatina en el siglo XX», en E. Fernández de Mier & J. Cortés Marín (eds.), *Imágenes modernas del Mundo Antiguo. Reconstrucción, representación y manipulación de la antigüedad grecolatina en el mundo moderno*, Madrid, Delegación de Madrid de la SEEC, pp. 13-44. Disponible en:

http://eprints.ucm.es/14495/1/VIAJES_POR_UNA_HISTORIA_IMAGINARIA_DE_LA_LITERATURA_GRECOLATINA_DEFINITIVO%5B1%5D.pdf (Por donde cito) [6/V/2016].

GENETTE, Gerard (1962): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (trad. Celia Fernández Prieto), Madrid, Taurus, 1989.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, FRANCISCO CALVO SERRALLER & SIMÓN MARCHÁN FIZ (1979): *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid, Itsmo, 2003.

GRACQ, Julien (1950): *La literatura como bluff* (trad. María Teresa Gallego Urrutia), Barcelona, Nortedur, 2009.

- (1961): “Por qué respira mal la literatura” (trad. Fernando Corugedo), en AA.VV., *Críticas ejemplares*, Palma de Mallorca, Bitzoc, 2001: 49-73.

- (1980): *Leyendo escribiendo* (trad. Cecilia Yepes), Madrid, Fuentetaja, 2005.

GROYS, Boris (2009): *Introducción a la antifilosofía* (trad. Tadeo Lima), Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

GUBERN, Román (2002): *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama.

GUILLÉN, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.

HARRIS, Marvin (1980): *Antropología cultural* (trad. Vicente Bordoy & Francisco Revuelta), Madrid, Alianza.

- (1989): *Nuestra especie* (trad. Gonzalo Gil, Joaquín Calvo & Isabel Heimann), Madrid, Alianza.

HERRNSTEIN SMITH, Barbara (1978): *Al margen del discurso. La relación de la literatura con el lenguaje* (trad. Elena Elorriaga), Madrid, Visor, 1993.

- HIRSCH, H. D. Jr. (1972): «Tres dimensiones de la hermenéutica» (trad. Félix Rodríguez Rodríguez), en José Domínguez Caparrós (comp.), *Hermenéutica*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 137-18.
- JAMESON, Frederic (1982): «Posmodernismo y sociedad de consumo» (trad. Jordi Fibla), en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985.
- JUARISTI, Jon (2009): «Leo Spitzer: Estilística, psicoanálisis y paradigma indiciario», en Sultana Wahnón Bensusan (coord.), *El problema de la interpretación literaria: fuentes y bases teóricas para una hermenéutica constructiva*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 117-154.
- KOLAKOWSKI, Leszek (1972): *La presencia del mito* (trad. Cristóbal Piechocki), Buenos Aires, Amorrortu, 2006.
- KUNDERA, Milan (2005): *El telón. Ensayo en siete partes* (trad. Beatriz de Moura), Barcelona, Tusquets, 2009.
- LACAN, Jacques (1975): *El reverso del psicoanálisis (1969-1970). Libro 17* (trad. Enric Berenguer & Miquel Bassols), Paidós, Buenos Aires-Barcelona-México, 2015.
- LANDA, José Ángel (1989): «Authorial Intention in Literary Hermeneutics: On Two American Theories», en *Miscelánea*, 12, Zaragoza, 1991, pp. 61-92. Disponible en: https://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/intention.html [22/3/2017].
- LANGBAUM, Robert (1957) [1971]: *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna* (trad. Julián Jiménez Heffernan), Granada, Comares, 1996.
- LANZ, Juan José (1993): «Márgenes y centro en la cultura actual», en Juan José Lanz, *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir, pp. 17-31.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1980): «Leo Spitzer (1887-1960) o el honor de la filología», en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española (1980)*, Barcelona, Crítica, pp. 7-29.

- LLEDÓ, Emilio (1998): *El silencio de la escritura*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- LÓPEZ SILVESTRE, Federico (2010): «Darwin y el sentido de la belleza», en *Enrahonar*, 45, pp. 85-94.
- MARÍAS, Javier (1990): «Seis recomendaciones superficiales a los críticos jóvenes», en *Pasiones Pasadas*, Barcelona, Mondadori, 2007, pp. 190-195.
- (1996): «Contar el misterio», en *id.*, *Literatura y fantasma*, Barcelona, Mondadori, 2007, pp. 109-114.
- (1999): «La muy crítica crítica», en *id.*, *Literatura y fantasma*, Barcelona, Mondadori, 2007, pp. 205-210.
- MARTÍN, José & Evangelina RODRÍGUEZ (1994): «La imagen del artista como héroe moderno», en VV.AA., *Arte y biografía*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 39-68.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- MAURON, Charles (1962): «Interpretación del mito personal», en José Manuel Cuesta Abad & Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid, Akal, pp. 716-726.
- MISHIMA, Yukio (1967): *La ética del samurái en el Japón moderno. Introducción a Hagakure* (trads. Makiko Sese y Carlos Rubio), Madrid, Alianza, 2013.
- NEUMANN, Eckhard (1986): *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad* (trad. Miguel Salmerón Infante), Madrid, Tecnos, 1992.
- OLSON, Charles (1950): «Verso proyectivo» (trad. Rodrigo Caresani), en Delfina Muschietti *et al.*, *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*, Buenos Aires, Bajo La Luna, 2013, pp. 369-384.
- NIETZSCHE, Friedrich (1888): *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (trad. Andrés Sánchez Pascual), Madrid, Alianza, 1995.
- PARAÍSO, Isabel (2010): *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis.

- PAVESE, Cesare (1932a): «El ballenero literario», en Cesare Pavese, *La literatura norteamericana y otros ensayos* (trad. Elcio Di Fiori), Barcelona, Lumen, pp. 137.
- (1932b): «Tener una tradición no es nada; para vivirla es preciso buscarla», en Cesáre Pavese, *La literatura norteamericana...*, pp. 137-143.
- (1941): «Símbolos y mitos en *Moby Dick*», en Cesáre Pavese, *La literatura norteamericana...*, pp. 143-145.
- PAZ, Octavio (1972): «La tradición de la ruptura», en Octavio Paz, *Obras Completas I, La casa de la presencia. Poesía e historia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1991, pp. 407-425.
- PIGLIA, Ricardo (1986): *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- (2000): *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- (2005): «La postura de los escritores es siempre una toma de posición», en Carlos Alfieri, *Conversaciones. Entrevistas con César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater*, Buenos Aires/Madrid, Katz, 2008, pp. 57-97.
- PIMENTEL, Jorge (1972): «Nuevos elementos a examen», en Tulio Mora 2009: 437-444.
- (1973): *Ave Soul*, Barcelona, Ediciones Sin Fin, 2013.
- (1983): «Confesión aparte», en Tulio Mora 2009: 444-446.
- (2009): «La otra conciencia», Tulio Mora 2009: 446-449.
- PRINCE, Gerald (1973): «El narratario» (trad. David Roas), en Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 151-162.
- RAEDTS, Peter (1977): «The Children's Crusade of 1212», en *Journal of Medieval History*, 3, 1977, pp. 279-323.
- RICO, Francisco (1987): «Romanticismos», en Francisco Rico, *Los discursos del gusto. Notas sobre clásicos y contemporáneos*, Barcelona, Destino, 2003, pp. 35-38.
- (2002): *El sueño del humanismo. De Erasmo a Petrarca*, Barcelona, Destino.
- RILEY-SMITH, Jonathan (2009): *¿Qué fueron las cruzadas?* (trad. Carme Font), Barcelona, Acantilado, 2012.

- RIMMON, Shlomith (1976): «Tiempo, modo y voz (en la teoría de Genette)» (trad. Lluís Planella), en Enric Sullá (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 173-192.
- RUCIMAN, Steven (1954): *Historia de las cruzadas* (trad. Germán Bleiber), Madrid, Alianza, 2008.
- SEGRE, Cesare (1985): *Principios del análisis del texto literario* (trad. María Pardo de Santayana), Barcelona, Crítica.
- SONTAG, Susan (1964): «Contra la interpretación», en *íd.*, *Contra la interpretación* (trad. Horacio Vázquez Rial), Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 25-39.
- (2003): *Ante el dolor de los demás* (trad. Aurelio Major), Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- SPITZER, Leo (1960): «Desarrollo de un método» (trad. Silvia Furió), en Leo Spitzer, *Estilo y estructura en la literatura española* (1980), Barcelona, Crítica, pp. 33-60.
- (1968): «Lingüística e historia literaria» (trad. José Pérez Riesco), en José Manuel Cuesta Abad & Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid, Akal, pp. 280-297.
- STEINER, George (1969): «Extraterritorial», en George Steiner, *Extraterritorial* (trad. Edgardo Russo), Barcelona, Siruela, 2002, pp. 17-24.
- (1995): «Una lectura bien hecha» (trad. Aurelia Álvarez Urbajtel), en *Vuelta*, Vol. XIX, 229, pp. 6-12.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (1976): *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (trad. Francisco Rodríguez Martín), Madrid, Tecnos, 2001.
- THÉLOT, Jérôme (1997): *La poésie précaire*, Paris, Presses Universitaires de France.
- VALLES CALATRAVA, José R. & Francisco Álamo Felices (2002): *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia.
- VIÑAS PIQUER, David (2002): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.

- WELLEK, René & Austin Warren (1949 [1955]): *Teoría literaria* (trad. José María Gimeno), Madrid, Gredos, 2009.
- WILSON, Edmund (1931): *El Castillo de Axel. Estudios sobre literatura imaginativa de 1870-1930* (trad. Luis Maristany), Madrid, Cupsa Editorial, 1977.
- WIMSATT, William K. Jr. & Monroe C. Beardsley (1954): «La falacia intencional» y «La falacia afectiva» (trad. Vicente Carmona), en José Manuel Cuesta Abad & Julián Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid, Akal, pp. 399-411 y 411-425, respectivamente.
- WITTKOWER, Rudolf & Margot (1963): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa* (trad. Deborah Dietrick), Madrid, Cátedra, 2010.
- WOOD, James (2015): *Lo más parecido a la vida* (trad. Mariano Peyrou), Barcelona, Random House/Taurus, 2016.

D- OBRAS LITERARIAS ALUDIDAS Y/O CITADAS

- ANDRZEJEWSKI, Jerzy (1959): *Las puertas del paraíso* (trad. Sergio Pitol), Valencia, Pre-Textos, 2004.
- BARNES, Julian (1984): *El loro de Flaubert* (trad. Antonio Mauri), Barcelona, Anagrama, 1992.
- BECKFORD, William (1780): *Memorias biográficas de pintores extraordinarios* (trad. Miguel Martínez-Lage), México, Sexto Piso, 2008.
- BERGIER, Jacques (comp.) (1964): *Lo mejor de la ciencia ficción rusa* (trad. Carlos Robles), Barcelona, Bruguera, 1968.
- BESTER, Alfred (1964): *El lado oscuro de la tierra* (José María Álvarez Flores), Barcelona, Dronte, 1976.
- BORGES, Jorge Luis (1980): «La memoria de Shakespeare», en *Obras completas, II*, Barcelona, RBA, 2005, pp. 391-297.
- BRECHT, Bertolt (1949): *Historias del almanaque* (trads. Joaquín Rábago), Madrid, Alianza, 2007.
- (1960): *Poemas y canciones* (trads. Jesús López Pacheco & Vicente Romano), Madrid, Alianza, 2001.
- BRETON, André (1924): «Déjenlo todo», en André Breton, *Antología (1913-1966)* (trad. Tomás Segovia), México, Siglo XXI, 1977, pp. 14-16.
- (1928): *Nadja* (trad. José Ignacio Velázquez), Madrid, Cátedra, 2006.
- BURROUGHS, William (1973): «La reproducción, del Edén al Watergate», en Daniel Odier, *El trabajo (The Job). Entrevistas con William S. Burroughs* (trad. Federico Corrientes), Madrid, Enclave de Libros, 2014, pp. 41-51.
- CERVANTES, Miguel de (1605): *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Don quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005 (dir. Francisco Rico), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2004, pp. 1-658.

- (1615): *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes 1605-2005 (dir. Francisco Rico), Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2004, pp. 661-1337.
- FERRATÉ, Juan (ed. y trad.) (1968): *Líricos arcaicos griegos*, Barcelona, Acantilado, 2000.
- GIRRI, Alberto (ed. y trad.): *Cosmopolitismo y disensión. Antología de la poesía norteamericana actual*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.
- GUREVIC, Georgij (1965): «La infra del Dragón» (trad. del italiano: Carlos Robles), en *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*, (comp. Jacques Bergier), Barcelona, Bruguera, 1968: 425-444. (No consta el año de la edición rusa del relato.)
- JÜNGER, Ernst (1983): *La emboscadura* (trad. Andrés Sánchez Pascual), Tusquets, Barcelona, 1988.
- KEROUAC, Jack (1958): «Corderos, no leones», en Jack Kerouac, *La filosofía de la generación beat* (trad. Pablo Gianera), Buenos Aires, Caja Negra, 2015, pp. 71-74.
- LIHN, Enrique (1972): *Algunos poemas*, Barcelona, Ocnos.
- LOWRY, Malcom (1947): *Bajo el volcán* (trad. Raúl Ortiz y Ortiz), Barcelona, Tusquets, 2002.
- MELVILLE, Herman (1851): *Moby Dick* (trad. Enrique Pezzoni), Barcelona, Mondadori, 2008.
- MICHON, Pierre (2002): *Cuerpos del rey* (trad. M^a Teresa Gallego Urrutia), Barcelona, Anagrama, 2006.
- MONTANÉ, Bruno (1979): «La mochila y los lápices de colores del poblador», en Soledad Bianchi (ed.), *Entre la lluvia y el arcoiris. Antología de jóvenes poetas chilenos*, Rotterdam, Instituto para el nuevo Chile, 1983, pp. 249-251.
- ORY, Carlos Edmundo de (2004): *Diario (1976-2000)*, Vol. 3, Diputación provincial de Cádiz.

- PARRA, Nicanor (1972): *Artefactos*, en Nicanor Parra, *Obras completas & algo 7. De «Gato en el camino» a «Artefactos» (1935-1972)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2006: 313-556.
- PEREC, Georges (1978): *La vida instrucciones de uso* (trad. Josep Escué), Barcelona, Anagrama, 2003.
- PONIATOWSKA, Elena (1971): *La noche de Tlatelolco*, Salamanca, Kadmos, 2015.
- REIG, Rafael (2008): *Visto para sentencia*, Barcelona, Caballo de Troya.
- RIMBAUD, Arthur (1873): *Una temporada en el infierno* (trad. Miguel Casado), en Artthur Rimbaud, *Obra poética completa*, Barcelona, DVD, pp. 261-319.
- RIKLE, Rainer Maria (1910): *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (trad. Francisco Ayala), Madrid, Alianza, 1997.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (2015): *Campo de retamas. Pecos reunidos*, Barcelona, Random House.
- SANTIAGO PAPANASQUIARO, Mario (2008): *Jeta de santo. (Antología poética, 1974-1997)*, Madrid-México D.F., FCE, 2008.
- (2012): *Sueño sin fin*, Barcelona, Ediciones Sin Fin, 2012.
- SCHWOB, Marcel (1896): *La cruzada de los niños* (trad. Rafael Cabrera), Barcelona, Tusquets, 1971.
- VONNEGUT, Kurt (1969): *Matadero Cinco o La cruzada de los niños* (trad. Margarita García de Miró), Barcelona, Anagrama, 2007.