



# La otra América

## Influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño

José Javier Fernández Díaz

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

UNIVERSIDAD DE BARCELONA  
FACULTAD DE FILOLOGIA  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA  
PROGRAMA DE DOCTORADO:  
«HISTORIA E INVENCIÓN DE LOS TEXTOS LITERARIOS HISPÁNICOS»  
BIENIO: 2007-2009

# La otra América:

Influencia de la literatura estadounidense en  
Roberto Bolaño.



*Estados Unidos visto desde la frontera mexicana © Siqui Sánchez*

**Tesis para optar al título de Doctor en Filología Hispánica**

Presentada por:

**D. José Javier Fernández Díaz**

Directora:

**Dra. Mercedes Serna Arnaiz**

Codirectora:

**Dra. Cristina Alsina Rísquez**



*A mis padres  
A Lena Otter, por acompañarme en este viaje.*



## AGRADECIMIENTOS

La escritura de una tesis abunda en momentos de soledad y reflexión. Un sentimiento similar al de un astronauta perdido en una galaxia de textos y con una escafandra que no le deja ver otra cosa que la vasta bibliografía. Sin embargo, en este asedio al planeta Bolaño ha habido necesarias paradas, momentos en los que se me proporcionó una ayuda inestimable, se me convenció para darle un respiro a esta monomaniaca obsesión textual o fui cordialmente invitado a contemplar con perspectiva el universo. Por todo ello mi sincero agradecimiento:

A la doctora Mercedes Serna por guiarme durante todo este proceso con ponderadas sugerencias, imprescindible bibliografía y consejos de importancia crucial. Además de lo estrictamente académico, tendrá siempre mi gratitud por una conversación en medio de la bruma londinense en la que me hizo darme cuenta de que era el momento de regresar a Barcelona y convertirme en el entusiasta profesor que soy. De forma análoga, a la doctora Cristina Alsina por su exigencia en la corrección y compromiso con el trabajo.

A Bruno Montané, por su ilusión y generosidad con esta tesis. A Lourdes Domenech por otorgarme el privilegio de compartir la *Ruta Bolaño* de Blanes con su creadora. A Antoni García Porta por descubrirme las ediciones y lecturas norteamericanas de Bolaño en los años 70. A Valerie Miles por la buena compañía en una provechosa visita a la exposición «Archivo Bolaño» y por guiarme por el controlado caos que esconden los cuadernos del escritor. A Wilfrido Corral por sugerirme influencias e intertextos que resultaron cruciales en la investigación. A Heinrich von Berenger y Jorge Herralde por compartir sus recuerdos personales. A Ferran Fors por su imprescindible lectura crítica y exquisita erudición. A Nacho Gambín por su magisterio en el capítulo del humor. A Fiko Aliaga y David Pérez por alimentar no solo mi espíritu en tantas conversaciones sobre vida y literatura. A Chiara Bolognese, Ignacio Echevarria, Edmundo Paz Soldán, Dunia Gras, Felipe Ríos Baeza y otros tantos estudiosos de Bolaño cuyos trabajos sirvieron de piedra de toque para la presente tesis. A mis compañeros y a los alumnos del Instituto Ausiàs March de Barcelona y, por último, a la familia y queridas amistades que convivieron conmigo y respetaron la presencia constante del escritor en estos diez años de felices relecturas.

En definitiva, si Bolaño invoca una escritura con «líneas capaces de cogirme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo no pueda aguantar más» (Bolaño, 2002a: 119), yo no puedo menos de constatar la suerte de haber contado para semejante tarea con todos los arriba mencionados y otros tantos que también estuvieron allí y ahora, en estas últimas revisiones, disculpen que no acierte a recordar.

Barcelona, 19 de septiembre de 2014

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	1
1.1. Justificación, objetivos del trabajo y metodología	2
1.2. Biografía apátrida de Roberto Bolaño	15
1.2.1. 1953-1974. El tiempo de la lectura	18
1.2.2. 1973-1990. El tiempo de la aventura	20
1.2.3. 1990-2003. El tiempo de la escritura	27
2. LA ALEGRÍA DE LAS INFLUENCIAS: EL CANON NORTEAMERICANO DE ROBERTO BOLAÑO	34
2.1. La batalla futura: Bolaño en la literatura mundial	34
2.1.1. A modest proposal: Bolaño posnacional	39
2.2. El territorio de la escritura	55
2.2.1. Retrato del buen salvaje	55
2.2.2. Poética de Roberto Bolaño	63
2.3. La otra América: la evidencia de los nombres	74
2.3.1. Tabla de referencias explícitas	78
2.4. El canon norteamericano de Roberto Bolaño	86
2.4.1. Los padres: Borges y Cortázar	90
2.4.2. El canon norteamericano de Roberto Bolaño	95
3. LAS MÁSCARAS Y LOS ESPEJOS: INFLUENCIAS FORMALES	105
3.1. El paradigma posmoderno y la ciencia ficción	105
3.1.1. «En el club de los aficionados a la ciencia ficción»	111
3.2. Máscaras: literatura autobiográfica	137
3.2.1. Las máscaras del narrador: tres nombres para una ficción	140
3.2.2. Las otras máscaras: Miller, Kerouac y Burroughs	146
3.3. Lenguaje: oralidad y poesía	171
3.3.1. El lenguaje: oralidad y rasgos coloquiales en su escritura	171
3.3.2. «Un poeta lo puede soportar todo»: influencias de la lírica	185
3.4. El humor en el rellano: ironía y sátira	207
3.4.1. Ironía	211
3.4.2. Sátira	225
3.4.4. Mecanismos del humor y complicidades	231



3.5. La «gran novela americana» de Roberto Bolaño: estructuras y lector modelo	251
3.5.1. El viaje o la aventura	253
3.5.2. El enigma o la búsqueda perpetua	264
3.5.3. El lector modelo de Bolaño	282
4. PAISAJES DE SONORA: INTERTEXTOS Y MOTIVOS	300
4.1 «El reverso de la miseria»: épica y memoria	300
4.1.1 «La aceptación de una derrota»: épica del fracaso	303
4.1.2 «Pobre memoria la mía»: la invención de un pasado	310
4.2 «El aprendizaje poético»: literatura, sexo y enfermedad	323
4.2.1 Literatura	324
4.2.2 Sexo	334
4.2.3 Enfermedad	346
4.3 «Distintas formas de egoísmo»: el mal y la violencia	361
4.3.1 El mal en Bolaño y los límites del absoluto	364
4.3.2 «De la verdadera violencia no se puede escapar»	374
5. CONCLUSIONES	391
6. BIBLIOGRAFÍA	408
6.1 Fuentes primarias	408
6.1.1 Obras de Roberto Bolaño	408
6.1.2 Obras de la literatura estadounidense analizadas	408
6.2 Fuentes secundarias	412
6.2.1 Libros sobre Roberto Bolaño	412
6.2.2 Artículos sobre Roberto Bolaño	413
6.2.3 Tesis defendidas sobre el autor	422
6.2.4 Fuentes audiovisuales: documentales y entrevistas para la televisión	422
6.2.5 Páginas webs y blogs.	423
6.3 Literatura estadounidense y Miscelánea ordenada por capítulos	423
7. RESUMEN / SUMMARY	438



## 1.Introducción

Pasados más de diez años de la muerte de Roberto Bolaño (1953-2003), es ya un lugar común en la bibliografía crítica de su obra el asociarlo a una serie de escritores norteamericanos. A pesar de las consabidas diferencias, tanto formales como de contenido, nombres como Mark Twain, Herman Melville, William Burroughs, Kurt Vonnegut, Philip K. Dick, Cormac McCarthy o David Foster Wallace se unen con frecuencia al de Bolaño en las diferentes monografías que se le han dedicado en revistas literarias y, por supuesto, en los más variados blogs dedicados al autor. El propio escritor ha fomentado estos vínculos sosteniendo que el ejercicio de la escritura en América supone enfrentarse a una disyuntiva entre autores estadounidenses. En su ensayo «Nuestro guía en el desfiladero» (Bolaño, 2004a: 269-281), define dos corrientes o líneas de pensamiento que se imbrican en su narrativa de forma similar a las serpientes del caduceo:

Todos los novelistas americanos, incluidos los autores de 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 *The Adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain. (Bolaño, 2004a: 269.)

Más allá de lo discutible de una afirmación tan categórica, mediante esta cita el escritor chileno está realizando una doble operación. Por un lado se inscribe en una tradición clásica y continental, ya que son dos libros unánimemente reconocidos; por otro, traza un dilema que ilustra dos modos de discurso que se pueden observar en su propia producción: 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*. Mucho de este auge comparativo puede que se deba también al ya reconocido y todavía creciente éxito del escritor en EEUU. Sería así una consecuencia directa de su proceso de recepción, en el que cada día son más los reseñistas y estudiosos norteamericanos que se sumergen en su obra y tratan de delimitar el sistema de referencias del canon nacional estadounidense en la obra del escritor chileno. Similar intención es la que motivará el presente trabajo.

## 1.1 Justificación, objetivos del trabajo y metodología

Como Alexis Candía Cáceres ha estudiado en el artículo «La Universidad (Des)conocida», el caso de Bolaño es un ejemplo de interpretación de la literatura anterior que recurre a la cita, la mención, el error y al malentendido para forjar su particular proyecto narrativo. Su obra se entiende así como una enciclopedia literaria:

Roberto Bolaño lee y recibe las influencias de la literatura clásica (Homero, Esquilo, Virgilio), la literatura medieval (Geoffrey Chaucer, Boccaccio, Cantares de Gesta), española (Cervantes), francesa (Rimbaud, Breton, Camus, Perec), alemana (Goethe, Schlegel, Kafka, Jünger, Boll), inglesa (Shakespeare, Joyce, Woolf), italiana (Dante), rusa (Dostoievski), norteamericana (Poe, Melville, Twain, Faulkner (sic), Kerouac, Pynchon), hispanoamericana (Maples Arce, Parra, Lihn, Borges, Cortázar, Fernández, García Márquez), por citar algunos. (2013: 21.)

No obstante, hasta la fecha no se ha llevado a cabo ningún monográfico sobre sus influencias estadounidenses, tal y como sí se han realizado con el canon occidental (Candía, 2013), con escritores clásicos franceses como Perec (Pinto, 2009) o con la literatura francesa en general (Bolognese, 2009b: 227).

Si bien no sorprende su relación con la literatura norteamericana, parece pertinente preguntarse por el lugar que ocupa para Bolaño y lo que supone la amplitud de esta influencia, especialmente en lo que respecta a autores y obras concretos. Por citar un ejemplo específico, cabe preguntarse si Mark Twain se encuentra más cercano a la poética de Bolaño que Antonio Di Benedetto o Enrique Lihn, aunque estos dos últimos escritores, bajo máscaras o trasuntos literarios, protagonicen dos de sus cuentos, respectivamente «Sensini» (Bolaño, 1997) y «Encuentro con Enrique Lihn» (2001).

En la presente tesis, «La otra América: influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño», busco entender, mostrar y explicar el haz de vínculos y conexiones entre ambas. Se trata pues de considerar el diálogo que las obras, personajes y motivos del escritor chileno establecen con la literatura estadounidense o norteamericana,<sup>1</sup> ya sea por medio de sus influencias como lector, por guiños intertextuales o por la convergencia de modelos, esto es un canon de autores. Esta meta se descompone en

---

<sup>1</sup> A partir de ahora me referiré como literatura norteamericana a la producida en Estados Unidos. De esta manera se excluye tanto la realizada en México como en Canadá. Dos son las razones: la primera es idiomática, especialmente en el caso mexicano; la segunda obedece a que en el corpus analizado de referencias explícitas del capítulo 2, no hay ningún caso de literatura canadiense. Por otra parte, la mexicana la incluye Bolaño indistintamente en la latinoamericana.

cuatro objetivos que buscan contribuir en otros tantos aspectos a los estudios sobre Bolaño:

- |   |
|---|
| 1. Elaborar una biografía «literaria» del autor que explique no solo datos y peripecias vitales sino lecturas y, especialmente, la recepción de las mismas: qué autores lee y sobre todo cómo integra o asimila sus lecturas. |
| 2. Sistematizar las influencias de los diferentes autores a partir de la lectura y mención explícita que Bolaño realiza de ellos.   |
| 3. Elaborar un canon —no necesariamente exhaustivo— del escritor donde se dé cuenta de la jerarquía que ocupan determinados autores y los valores que representan en la obra de Bolaño.                                       |
| 4. Elaborar una guía del estilo y motivos de la obra de Roberto Bolaño en diálogo intertextual con la literatura norteamericana.  |

Cuestiones previas en las que detenerse son qué se entiende aquí por influencia, canon e intertextualidad. Respecto a la primera, como se explica con mayor detalle *infra*, en el apartado 2.2.3., dedicado a la poética de Roberto Bolaño, la *influencia* se entiende a grandes rasgos como la capacidad de un determinado autor de intervenir en la trayectoria, estilo, motivos o contenidos de otro. Me interesa principalmente el planteamiento de Harold Bloom respecto al concepto de *influencia*. Bloom valora la creación literaria como el producto de una angustia o ansiedad<sup>2</sup> que un escritor padece al asimilar la tradición precedente al tiempo que busca un lugar propio en dicha tradición mediante la originalidad. Una visión más matizada de esta angustia se encuentra en *The Western Canon: The Books and School of the Ages*:

La angustia de la influencia no es una angustia relacionada con el padre, real o literario, sino una angustia conquistada en el poema, novela u obra de teatro. Cualquier gran obra literaria lee de una manera errónea —y creativa—, y por tanto malinterpreta, un texto o textos precursores [...] (Bloom, 2005: 18).

Aquí se otorga al término *influencia* tanto el valor de explicación de un fenómeno como el de categoría para poder nombrar las relaciones entre los textos: sus

---

<sup>2</sup> El título (*The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*) admite diferente traducción, lo que ha dado pie a dos ediciones en castellano. La primera fue *La angustia de las influencias* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1973; 2a edición, 1991). En 2009, la editorial Trotta publicó el libro como *La ansiedad de la influencia*.

equivalencias, similitudes o divergencias (sean estas o no causadas por lo que el crítico norteamericano entiende como una «lectura errónea»). En este sentido último hay que tener en cuenta las mismas reservas de Bloom y ser conscientes de la ambigüedad que todo trabajo hermenéutico implica: «El esplendor y el peligro del lenguaje poderosamente figurativo es que nunca podemos estar seguros de cómo restringir sus posibles significados o sus efectos en nosotros» (Bloom, 1991: 29). Por tanto, la perspectiva que adopto aquí es afrontar los textos de Bolaño y las posibles influencias recibidas de la literatura norteamericana desde un punto de vista integrador que evite la tentación de atribuir ciertos motivos en exclusividad a determinadas lecturas. Esto es, aceptar la multireferencialidad de la obra de Roberto Bolaño.

La idea del canon ha sido objeto de estudio de numerosos artículos sobre el escritor chileno.<sup>3</sup> Esta supone una obsesión para Roberto Bolaño y parece un adecuado enfoque para mostrar su mapa de influencias. El escritor chileno ha actuado en numerosas ocasiones como una herramienta para construir y reconstruir el canon y eso forma parte no accesoria sino central de su mismo proyecto literario. No se trata de una secuela o un efecto implícito de su literatura sino de una voluntad consciente de intervenir en lo que leen y leemos los lectores de literatura en español configurando un canon. La definición de clásico que Bolaño plantea es muy ilustrativa, como espero demostrar a lo largo de esta investigación, respecto de su propia y ecléctica genealogía literaria:

Un clásico [...] es aquel escritor o aquel texto que no solo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbró) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. Clásico es aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon. (Bolaño, 2004a:106.)

En el caso del escritor chileno el canon no es una teoría o una herramienta hermenéutica sino una manera de contemplar la literatura, entender el sistema y posicionarse en consecuencia como escritor. Insisto en la lectura de *The Western Canon*, ya que la tesis de la literatura como una lucha (Bloom, 2005: 1-25) ilumina las

---

<sup>3</sup> Además de los artículos mencionados *supra*, la bibliografía sobre el canon y Roberto Bolaño es abundante: «Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño» (Manzoni, 2008); «Bolaño vs. Bloom una revisión del canon. O buscando a Sophie Podolski» (Gras, 2010); «*Nocturno de Chile* y el canon» (González Echevarría, 2010); «Roberto Bolaño y la configuración del canon narrativo hispanoamericano contemporáneo» (Galdo, 2011), etc. *Infra*, en el apartado 2.4., profundizo en dichos artículos.

intenciones y el proyecto literario de Bolaño.<sup>4</sup> Dice Bloom que «la tradición no es solo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon» (Bloom, 2005: 18). En el caso de Roberto Bolaño es digna de señalar su figura dentro de lo que Pierre Bordieu describe como «campo literario» (Bordieu, 1995: 342). En el apartado 2.4., profundizaré en la perspectiva de Bolaño sobre el canon, indagando en sus orígenes y referencias principales así como estableciendo un primer mapa de sus referentes norteamericanos. Por tanto, a lo largo del trabajo, por «canon» me referiré exclusivamente al de Bolaño y lo delimitaré por el número y naturaleza de las citas que incluye la obra del escritor.

En cuanto al uso del concepto de *intertextualidad* me baso en la perspectiva teórica sugerida por Gérard Genette en *Palimpsestos* (1989). Su aportación es primordial para explicar el uso por parte de los narradores de Bolaño de referencias, guiños o inferencias de otras obras con objeto de construir el relato. Los textos de Bolaño devienen así una aleación intencionada de textos que desdibujan fronteras, ya sean estas temporales, nacionales o individuales. Señala Genette que las diferentes modalidades de transtextualidad —transformación, imitación, continuación, caricatura, condensación o incluso ampliación— guardan el germen de la repetición. Es el retorno a un determinado motivo que lo une al texto primigenio o, en sus propias palabras:

Digamos solamente que el arte de «hacer lo nuevo con lo viejo» tiene la ventaja de producir objetos más complejos y sabrosos que los productos «hechos ex profeso»: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto [...] (Genette, 1989: 49).

En cuanto al objeto de estudio de la tesis, me baso principalmente en la producción del autor, con especial incidencia de las obras que más referencias explícitas contienen a la literatura norteamericana (ver *infra* el apartado 2.3.).

Roberto Bolaño, como se sabe, fue autor de catorce novelas (incluyendo su obra póstuma), tres de ellas aclamadas por la crítica y consideradas capitales en la narrativa latinoamericana contemporánea: *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004). También escribió dos libros de cuentos que contribuyeron a afianzar su prestigio literario: *Llamadas telefónicas* (1997) y *Putas asesinas* (2001). La afirmación

---

<sup>4</sup> Muchas de las declaraciones de Bolaño sobre el sistema literario o su propio lugar en la literatura escrita en español apuntan a una lectura exhaustiva del libro de Bloom. Ver *infra* el apartado 2.4.2.

de Borges «El arte es la inminencia de una revelación que no se cumple» (Borges, 1974: 635) acuña de manera sintética la esencia de la propuesta literaria y estética del narrador chileno. Su obra dispone el espacio textual como un campo abierto de relaciones: autobiografía, ficción, literatura y vida, sueño y realidad se materializan en los diferentes espacios geográficos y en los arrebatados sentimientos de unos personajes *enfermos de literatura* donde los ambientes y la sensación de suspense —la constante figura del detective— desembocan en una «poética de la inconclusión» (cf. Echevarría, 2007: 8).

En cuanto a la literatura norteamericana analizada, soy consciente de la extensión, amplitud e implicaciones del término, por lo que me ceñiré a la que aparece mencionada explícitamente en la obra de Bolaño, recogida *infra* en la tabla de referencias del apartado 2.3.<sup>5</sup> Esta tabla es producto de una investigación previa que supuso el registro de todas las referencias explícitas de la literatura estadounidense en los libros más celebrados de Roberto Bolaño. Allí se han incluido tanto nombres de autores como obras o citas a personajes. La nómina de autores referenciados se extiende a casi ciento dieciocho, una cantidad que hubiera podido duplicarse de haber tenido en cuenta las de los diferentes trabajos académicos —tesis y artículos en revistas— realizados sobre el autor y utilizados como literatura secundaria.<sup>6</sup>

Mi análisis se construye a partir de la exploración de las citas y alusiones directas a autores por parte del autor chileno. La delimitación de este objeto de estudio obedece a la necesidad de distinguir la literatura estadounidense de otras con un idioma

---

<sup>5</sup> La vasta bibliografía secundaria de obras clásicas estadounidenses como *Moby Dick*, *The Adventures of Huckleberry Finn*, *On the Road* o *Slaughterhouse-Five* es inabarcable. Mi decisión al respecto ha sido consultar las principales biografías de sus autores y los libros o artículos monográficos que desarrollen las formas y vínculos comunes que comparten con Roberto Bolaño. Por ejemplo, para el uso de elementos gráficos en la narrativa me he servido de *Kurt Vonnegut: Images and Representations* (Leeds, M. y Reed, P.: 2000) y para el motivo del viaje tuve en cuenta *Travelling in Mark Twain* (Bridgman, 1987). Todas estas fuentes están consignadas en sus respectivos apartados y en la bibliografía. En cuanto a los títulos he optado por mencionarlos en su versión original, aunque he consignado también en la bibliografía los casos en que mi lectura ha sido la de una traducción. Por último, he optado por poner las citas de los libros estadounidenses en el idioma en el que realicé mi lectura. En los casos en que no se trata de su versión original, cito la traducción que referencia la bibliografía.

<sup>6</sup> Entre otros, destaco: *Territorios en fuga* (1999), *Los astres noires de Roberto Bolaño* (2000), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (2002), *Bolaño por sí mismo* (2006), *Bolaño Salvaje* (2008), *Roberto Bolaño: la experiencia del abismo* (2011), *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* (2011) y *el reciente Roberto Bolaño: estrella cercana* (2012).



común, como la inglesa, sin ir más lejos. Asimismo, cabe argumentar que mi enfoque es posnacional y no mundial,<sup>7</sup> tal y como ilustra el apartado 1.2.

Ante la cuestión de por qué la selección será mayoritariamente narrativa y no poesía, cabe recordar que es en la novela donde Bolaño ha destacado como escritor. Mi elección vino motivada por el carácter proteico del género, fundamental para identificar las formas y modos que el escritor chileno toma de la narrativa estadounidense. Con todo, en Bolaño resulta particularmente difícil trazar una diferenciación genérica de su producción literaria (cf. Martín-Estudillo y Bagué Quilez, 2008: 447-466). El poso que dejan sus inicios como poeta fuertemente influenciado por las literaturas de Vanguardia todavía puede rastrearse en sus últimas novelas (*Amuleto*, *Nocturno de Chile*). Por ello, en el apartado 3.4.2 se estudia la influencia de la lírica norteamericana tanto en la configuración de su particular lenguaje literario como por la presencia de motivos o referencias poéticas en sus textos narrativos.

Por último, en un autor como Bolaño no parece pertinente categorizar los textos que le influyeron como o bien alta literatura o bien cultura popular o textos más marginales, ya que esa operación significaría adoptar una distinción que él mismo rechazaba. No obstante, esto no quiere decir que esas influencias tengan el mismo peso y significado. Solo deseo constatar la capacidad asimiladora y abarcadora de la obra de nuestro escritor que integra en un mismo discurso referencias a clásicos indiscutibles, rarezas bibliográficas, figuras de la cultura de masas, así como guiños a círculos más reducidos, como a los amantes del cómic o el cine más alternativo. Por todo ello, en el apartado 2.1., invito a aceptar mi propuesta como la apertura de una nueva ventana a partir de la cual releer a Bolaño, ver cómo en el autor chileno vida y literatura se convierten en elementos indisociables.

Respecto a la metodología, se ha de recordar que la atracción que su obra despierta entre los hispanistas reside principalmente en las múltiples metodologías y enfoques teóricos que su literatura admite. Esta se ha mantenido viva y con mayor fuerza que nunca en los últimos diez años gracias a las múltiples perspectivas, matices y lecturas que sus textos permiten y alientan. Por ello, el uso complementario de diferentes teorías viene justificado por la propia naturaleza del *corpus* de textos del autor: muchos de ellos reescrituras de sus propias narraciones anteriores; otros,

---

<sup>7</sup> El libro *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* del profesor Wilfrido Corral rechaza cualquier otro marbete que no sea «Nueva literatura mundial».

intergenéricos. A lo largo de la tesis se utilizarán diversas metodologías a partir de los siguientes ejes vertebradores:

Parto de la nueva historiografía literaria para fijar una concepción diacrónica de la literatura. Trato de imbricar al escritor con su contexto y con la literatura nacional con la que deseo compararlo. Esto me permite establecer sus lazos con la narrativa norteamericana y al mismo tiempo establecer unos movimientos estéticos a lo largo de la trayectoria del escritor chileno.

La crítica comparada constituye un segundo nivel de investigación y son tres las vertientes que abarco de dicha metodología. En primer lugar, **la composición de una genealogía de influencias**, uno de los puntos clave del trabajo y ejemplificada en la influencia de autores como Walt Whitman, William Burroughs o Cormac McCarthy en Roberto Bolaño. En segundo lugar, **la comparación analógica o rapports binaires**: tomando las pertinentes precauciones al establecer dicotomías entre escritores —muy en la línea academicista norteamericana—, resulta fructífero analizar cómo en una novela como *Amuleto* se une a Edgar Allan Poe con H.P. Lovecraft y Kurt Vonnegut a partir de un mismo elemento temático: el sueño con extraños pájaros en un paisaje devastado. La tercera y última vertiente se basa en **la formulación de principios teóricos o herramientas para analizar su obra**: Continuando con la labor iniciada en mi tesina —«*Los espejos y las máscaras: la voz narrativa en los relatos de Roberto Bolaño*»—, el presente trabajo contribuye a elaborar una serie de redes de motivos que explique los temas principales de su obra. Al no limitarme a una obra determinada ni a una sola época de la narrativa norteamericana, busco reflejar de manera más abarcadora lo que el escritor chileno proyecta de sí mismo.

No hay que olvidar tampoco el soporte teórico de los estudios sobre la estética de la recepción de Jauss y el lector modelo de Eco. Es importante conocer el «horizonte de expectativas», la situación literaria, lingüística y moral existente en el momento de aparición de la obra de Bolaño. A partir de ahí valoro cómo sus novelas rompen con el retorno de la trama o cánones más realistas en la novela: sorprendiendo con novedades estéticas o recuperando líneas formales e ideológicas de obras precedentes. De esta manera estudio la profunda relación entre la mitología de la generación *beatnik* —Kerouac, Ginsberg y Burroughs— y los motivos temáticos de novelas como *Los detectives salvajes* o *2666*, entre otras.

Por último, hago una necesaria mención al discreto uso de datos biográficos —circunstancias, lecturas— del autor para explicar la proliferante evocación de títulos,

autores y obras que recorren su obra. En su caso, está la intención de difuminar los límites entre el autor real y el implícito, subvirtiendo así el pacto narrativo en sus novelas al estilo de, precisamente, William Burroughs en *Naked Lunch* o Henry Miller en *Tropic of Cancer*.

En cuanto a la estructura de este trabajo, el primer capítulo corresponde a la introducción y en él también se desarrolla una semblanza de Roberto Bolaño. Comparto con Chiara Bolognese la idea de que «es en el nivel biográfico donde mejor se establece la relevancia que él atribuía a la escritura, como único elemento que puede dar un sentido a la existencia» (2009: 17). Consciente de que todo relato de vida es en sí una simplificación, he optado por dividir en tres periodos la narración de la biografía de Roberto Bolaño basándome en los hechos que han podido suponer un cambio en su trayectoria tanto vital como literaria: el primero es **el tiempo de la lectura**, donde se explica la génesis autodidacta de un escritor que abandonó la escuela tempranamente para dedicarse por entero a la literatura; el segundo, **el tiempo de la aventura**, es un recuento de fechas y acontecimientos clave de la juventud del Bolaño-poeta que tendrán posterior trascendencia, a través de ficcionalizaciones, en su obra: el robo de libros, los años en México, la fundación de un movimiento poético, la detención durante el golpe de Estado en Chile, etc.; por último, **el tiempo de la escritura** indaga en el Bolaño que a partir del nacimiento de su hijo decide dedicarse plenamente a la narrativa, presentando toda su producción a diversos concursos. Es en estos últimos años cuando se configura la imagen del escritor que conocemos, en especial a partir del éxito de *Los detectives salvajes* (1998).

El segundo capítulo se titula «La alegría de las influencias: el canon norteamericano de Roberto Bolaño» y está dividido en cuatro bloques. En el primero, «La batalla futura: Bolaño en la literatura mundial», se repasa brevemente cómo la crítica hasta ahora ha hablado de Bolaño en relación a su identidad nacional. Es decir, trato de explicar qué entiende Patricia Espinosa por «NeoChilenidad», valoro la apuesta de Celina Manzoni por lo «Translocal» en su obra y me aproximo a la visión de Chiara Bolognese de «Cartografía Literaria». Las opiniones de Bolaño vienen extraídas de *Entre paréntesis* (Bolaño, 2004a), *Bolaño por sí mismo* (Braithwhite, 2006), *Bolaño Salvaje* (Paz Soldán y Faverón, 2008) y *Estrella cercana* (López de Abiada y López Bernasocchi, 2012). Al mismo tiempo, basándome en las más recientes tesis que postulan la existencia de una *literatura posnacional*, planteo su pertenencia o no a este heterogéneo marbete. En el siglo que asiste al cuestionamiento del Estado-nación como

modelo organizativo, institucional e identitario, la obra de toda una serie de escritores como Martin Amis, Thomas Bernhard, Salman Rushdie, Amin Malouf, Zadie Smith o el mismo Roberto Bolaño tienen como protagonistas a seres escindidos portadores de unas ética y estética que trascienden el lugar donde nacieron.

En el segundo apartado desarrollo una propuesta que en ningún modo supone una conclusión sino un planteamiento o la apertura de posibles nuevos «asedios» críticos para futuros estudiosos del escritor. Por una parte analizo la imagen pública que Bolaño se ha construido como escritor<sup>8</sup> a partir de dos textos, «Un narrador en la intimidad» y «Consejos sobre el arte de escribir cuentos». Ahí definiendo la recuperación de un «Bolaño orfebre» frente al «Bolaño salvaje»; su combativa prosa, a mi juicio, no es producto de una existencia errante y desmesurada sino el fruto del trabajo y la dedicación, lo que en cierta medida lo humaniza y aleja del mito que se construyó a partir de su muerte. Otra de las cuestiones sobre las que se reflexiona en este apartado es su poética. La «fractalidad» o escritura en «caleidoscopio» con la que en ocasiones se ha calificado su literatura encuentran una explicación a mi juicio en sus vínculos con la literatura de William Burroughs. A partir de la admiración que Bolaño sentía por él y sin llegar a la inteligibilidad experimental de este, ambos comparten una estrategia discursiva basada en el juego con el fragmento y la repetición de elementos para ampliar los límites del texto. Analizar la poética literaria del novelista chileno supone entender que su obra está tejida por un conjunto de referencias, guiños y homenajes literarios no solo a otros autores sino a su propia obra.

La tercera parte del capítulo está dedicada a delimitar el objeto de estudio, esto es construir un *corpus* de textos y autores a partir de las menciones que nuestro autor realiza de autores norteamericanos. La fascinación que este planteamiento ejerce viene dada por la profusión de referencias y vínculos entre la obra de Bolaño y la narrativa norteamericana que la crítica ha realizado sin que en ningún momento se haya propuesto una debida sistematización. Bajo el influjo de las listas a las que era tan aficionado el autor, trazo una lista propia de referencias explícitas para a partir de ahí extraer una serie de conclusiones. Soy consciente de la imposibilidad de ser exhaustivo ante un autor de tan profusas lecturas. Para construir la tabla de referencias me he

---

<sup>8</sup> De acuerdo con Ignacio Echevarría, habría que valorar por su relevancia los últimos cinco años (cf. Maristain, 2013: 184).

basado en cuatro de sus principales obras, su libro de ensayos y en el material de la exposición «Archivo Bolaño».<sup>9</sup> Las obras son: *La literatura nazi en América*, que, como su mismo título indica, colecciona autores de todo el continente (incluyendo como un texto hermanado *Estrella distante*), *Los detectives salvajes* y *2666*. Uno de los objetivos que persigue esta lista es poder construir un análisis de dichos vínculos a partir de certezas o evidencias textuales. Al no poder constatar o probar la lectura por parte de Bolaño de determinadas obras o la posibilidad de que exista una voluntad de diálogo con u homenaje literario a ellas, se han buscado trazos en su obra que sin ser concluyentes, resulten evidencias más sólidas que las analogías aleatorias y parciales que emergerían de un trabajo que se hubiera concentrado en solo algunas referencias de entre las posibles.

El último apartado del capítulo se ha elaborado a partir de un análisis de los datos obtenidos. Asimismo, me he basado en la colección de ensayos y artículos *Entre paréntesis* como piedra de toque y mapa de autores. Se trataba de analizar someramente lo que Bolaño proyecta de sí mismo en dichos autores para entender el lugar en el cual sitúa sus referencias de tal manera que reordena y actualiza el canon. Llama poderosamente la atención que Bolaño sitúa a escritores clásicos como referentes principales de su obra: Whitman, Twain, Melville son citados de manera constante como padres fundadores. Lo cual no es óbice para que escritores periféricos o de género, como Philip K. Dick y otros tantos autores de ciencia ficción, ocupen un lugar privilegiado en su haz de referencias. Bolaño construye un espacio en el que la literatura es un magma donde cada escritor realiza una serie de aportaciones a partir de su visión del mundo. Su poética, la alegría de las influencias, reside en una capacidad aglutinante, un discurso narrativo capaz de integrar lo que cada una de esas voces pueda aportar a su proyecto vital y literario.

Los dos siguientes capítulos sistematizan las relaciones de Roberto Bolaño con la narrativa norteamericana. Su extensión es mayor y constituyen el núcleo del mapa de referencias de Roberto Bolaño. En este sentido, hay que entenderlos como un «atlas literario» y carta de presentación de los lugares y autores que constituirán el *corpus* de este viaje a la «otra América» de Roberto Bolaño. Se trata pues de mostrar los lugares

---

<sup>9</sup> Todas las referencias a partir de ahora son a la exposición titulada «Archivo Bolaño 1977-2003» que se desarrolló en el CCCB (Carrer Montalegre, 5, Barcelona) del 6 de mayo hasta el 30 de junio. La ficha bibliográfica del catálogo: Insua, Juan y Miles, Valerie; *Archivo Bolaño 1977-2003*, CCCB i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2013.

comunes más importantes de eso que muchos críticos ya llaman «territorio Bolaño» y sus fronteras: las lindes y fértiles confluencias con otros autores. El capítulo tercero, «Las máscaras y los espejos: influencias formales», toma cinco de esas estructuras supranacionales que Guillén menciona para aplicarlas a Roberto Bolaño y a muchos de los autores con los que guarda similares aproximaciones a la literatura. En el primer apartado analizo el debate, que la crítica ha destacado desde sus primeras producciones, entre su condición de escritor posmoderno y su vinculación con las vanguardias. También hago especial hincapié en las referencias descubiertas respecto a autores de ciencia ficción, algunas de ellas todavía sin consignar desde un punto de vista académico. Analizo asimismo las tres vinculaciones que Roberto Bolaño tiene con dicho género: la percepción narrativa distante, cuya perspectiva de vértigo incluye un distanciamiento o una comparativa a escala planetaria; el conjunto de motivos o temas de la ciencia ficción que le permiten a Bolaño construir arriesgadas metáforas y, por último, una reivindicación de las vidas literarias —que no la obra— de muchos de estos escritores olvidados que está presente a través de alusiones o menciones explícitas.

El segundo apartado analiza las máscaras de los narradores de Bolaño y es un ejercicio de investigación sobre los límites de su literatura. A partir del concepto de *autoficción* trato de explicar los rasgos metaficcionales de personajes como Arturo Belano, B. o las distintas representaciones con las que Bolaño crea una lectura ambigua donde confundir al autor con el narrador. Asimismo, realizo una panorámica de referentes literarios que construyen similares estrategias literarias: Henry Miller, Jack Kerouac, William Burroughs y Kurt Vonnegut.

El tercer apartado está dedicado al uso del lenguaje. Dos rasgos fundamentales se analizan aquí: la oralidad, en la línea de la gran tradición norteamericana, y, fruto de su formación, los vínculos con la poesía. Valoro en este apartado el uso de rasgos conversacionales en la obra de Bolaño que lo vinculan con el Mark Twain de *The Adventures of Huckleberry Finn* y su poderoso trabajo de caracterización de personajes a partir del lenguaje. De forma análoga, he destacado la intención en Bolaño de recrear una experiencia vital a partir de un lenguaje basado en la inmediatez, como el que impulsa una obra como *On the Road* de Jack Kerouac. En cuanto a la poesía norteamericana, como comentaba anteriormente, he optado por estudiarla en virtud de dos aspectos: por un lado su influencia sobre el uso del lenguaje en Bolaño y, por otro, el empleo que realiza Bolaño de la figura de poetas de referencia como modelos para

sus personajes. Los autores que se relacionan con el lenguaje fuertemente poético de Bolaño van desde Walt Whitman, hasta la generación *Beat*.

El cuarto apartado corresponde al humor, uno de los aspectos menos estudiados del escritor chileno. Para su exposición he sido consciente de la naturaleza cultural y anclada a su tiempo que en ocasiones tiene este rasgo y he optado por una aproximación psicológica y literaria. He resumido las dos grandes teorías sobre el humor desde el punto de vista de la psicología conductual, superioridad e incongruencia (En Wiseman, 2007: 178-195) y a partir de ahí he optado por sintetizar distintas manifestaciones o modalidades literarias. Por un lado la ironía, donde se pueden rastrear las huellas de Ambrose Bierce; por el otro la sátira, en la que se puede valorar la presencia de Hunter S. Thompson. Por último, clasifico los mecanismos del humor en Bolaño desde una perspectiva procedimental, pues nos provee de una visión más amplia de sus posibles referentes literarios. La novedad reside en exponer cuáles son las técnicas que muchos escritores ponen en práctica, consciente o inconscientemente, a la hora de conseguir un efecto cómico. Estas pueden ir desde las más elementales —como es la repetición de una frase o un elemento determinado— hasta algunas más elaboradas —como la transgresión de valores tradicionales (sexualidad, familia, etc.) por medio de las contradicciones internas de sus personajes.

El quinto y último apartado del capítulo es un análisis de las macroestructuras a partir de las cuales Roberto Bolaño construye sus narraciones. Cabe reseñar que la etiqueta de «Gran Novela Americana», noción acuñada por William De Forest, que con frecuencia se utiliza para denominar las narraciones capaces de ser testigo de una época y explicar las contradicciones de un tiempo se ajusta fielmente a varias novelas del escritor. Así pues se analiza el viaje como elemento estructurador y molde de historias, para lo que Bolaño se nutre de diferentes modelos: el descenso del Mississippi de Huck y Jim en la novela de Twain; la errancia desordenada en Nueva York de Holden Cauldfield en *The Catcher in the Rye*; la navegación del *Pequod* en *Moby Dick* o el movimiento perpetuo a través de los Estados Unidos del viaje de *On the Road*. La otra estructura es el enigma o la búsqueda, una de las estructuras arquetípicas del mundo occidental que Bolaño revisita desde la intuición posmoderna. Como demuestro en este apartado, el centro de gravedad ausente que construye sus narraciones guarda vínculos estructurales con, entre otros, Poe, Vonnegut y Burroughs. La existencia de un vacío estructural exige un tipo de lector modelo capaz de aceptar el reto de solventarlo. Las marcas formales a partir de las cuales se puede identificar son el objeto de estudio de

este final de capítulo. A mi juicio, la dislocación temporal, la fractura con los niveles de realidad y la sensación de formar parte de un todo interconectado con otras obras son elementos que Bolaño utiliza. El lector modelo de Bolaño está instalado en la tenue línea que separa realidad y ficción en semejanza a los de Philip K. Dick o Thomas Pynchon.

El capítulo cuarto constituye un análisis temático donde los objetos de estudio contribuyen a reforzar la idea de que Bolaño entiende la literatura como un horizonte en constante expansión donde cada tema, fragmento o personaje puede manifestarse en distintas reencarnaciones o visiones —algunas contradictorias— a lo largo de su obra.

En primer lugar, estudio la épica de la derrota en Bolaño, o lo que es lo mismo: una visión del pasado donde la acidez supera a la nostalgia y le permite presentar experiencias pasadas jugando con el mito y la desmesura. En las novelas de Bolaño se inventa un pasado que puede ser en ocasiones más real que la experiencia previa, lo que lo vincula con Faulkner, Philip K. Dick y Vonnegut.

El siguiente apartado se ocupa de de una trilogía temática que ya se esbozaba en el ensayo «Literatura + Enfermedad = Enfermedad». Ahí Bolaño parte de su convicción de que el aprendizaje poético de todo escritor contiene tres motivos: el sexo, la enfermedad y los libros. Se analiza entonces la literatura en Bolaño como actitud vital que linda con la locura en la enfermedad de sus personajes, una obsesión monomaniaca por los libros similar a la del capitán Ahab por Moby Dick. Por último, he prestado atención al sexo en Bolaño, elemento con aspiraciones de constituirse en un rasgo de identidad comparable al papel que tiene en la obra de Henry Miller o con desviaciones que lo vinculan a la enfermedad que se mencionaba con anterioridad. El motivo sexual puede servir como aspecto necesario para el desarrollo de los personajes o puede aparecer como elemento transgresor, violento, heredero del Burroughs más radical.

El siguiente apartado está dedicado a los personajes. Al ser un tema analizado en multitud de estudios, se ha optado por una aproximación en base a unos rasgos comunes: en primer lugar, los escritores asesinos, es decir la unión de arte y crimen, como los conocidos versos de Eliot. En segundo lugar la construcción de dobles y espejos, en la línea de Poe, e incluso simetrías contemporáneas en la línea de Pynchon: la existencia en Bolaño de personajes que funcionan como símbolos. Asimismo, estudio un rasgo común de personajes como Huck Finn, Holden Cauldfield o Neal Cassady y el Juan García Madero de Roberto Bolaño: la conjunción de inmadurez e inocencia en su condición juvenil.



El cuarto apartado se dedica al mal y la violencia. El primer aspecto es una de las obsesiones en la literatura de Roberto Bolaño y constituye, en sus propias palabras, «una aproximación al absoluto» (Bolaño, 2004a: 20). Para ello he analizado los vínculos existentes entre la maldad de Carlos Wieder de *Estrella distante*, el capitán Ahab de *Moby Dick* y el Juez Holden de *Blood Meridian*, de Cormac McCarthy. Los tres personajes tienen una visión de su propia naturaleza como cercana a la divinidad. Entre sus rasgos está la ausencia de empatía y la obsesión por una tarea vital autoimpuesta —ya sea escritura en el cielo de Chile o la caza de la ballena blanca— que les sitúa por encima de las vidas de cualquiera de los que les rodean. La violencia en Bolaño se analiza a partir de sus dos habituales manifestaciones, la elíptica o la sobredimensionada: piénsese en el contraste entre su tratamiento en dos relatos de un mismo libro: «El Ojo Silva» y «Putas asesinas».

A modo de conclusión o resumen de intenciones quisiera destacar que Ignacio Echevarría, en su artículo «Bolaño Internacional», sugiere un estudio de las relaciones de la literatura norteamericana con la obra del autor chileno:

Habría que levantar —si no se ha intentado ya— un mapa de las devociones literarias de Bolaño. Se trata de una tarea difícil, dada la frondosidad de sus lecturas. En lo que toca a la literatura estadounidense, ese mapa haría notorio el ascendente que sobre Bolaño tuvieron escritores como Twain y Melville, por supuesto, pero también William Burroughs y los escritores de la generación *Beat*; toda la novela negra, hasta llegar a James Ellroy; Philip K. Dick y los autores de ciencia ficción; Carver y la gran tradición de los cuentistas norteamericanos... Por nombrar ahora modelos a los que el mismo Bolaño se refirió con admiración en uno u otro lugar. A ellos habría que sumar muchos otros autores que sin duda leyó y admiró, y con los que su obra revela evidentes conexiones, como pueden ser el Kurt Vonnegut de *Matadero n° 5* o el John Cheever de *La crónica de los Wapshop* y de *Bullet Park*, entre muchos otros. Por no entrar aquí en el territorio de la poesía. (Echevarría, 2013: 191.)

El fruto de una similar y ambiciosa intención, tras diez años de lecturas de y sobre Bolaño (además de los autores mencionados por Echevarría y otros a los que aludiré en las próximas páginas) son los hallazgos, comparaciones, hipótesis y analogías que componen esta tesis. La mayor dificultad ha sido tratar de acotar, roturar y explicar de la mejor manera posible un territorio que demuestra que la mirada de Bolaño no solo se dirige al abismo sino a los clásicos que le precedieron y sus inagotables lecturas.

## 1.2 Biografía apátrida de Roberto Bolaño

Desde que Enrique Vila-Matas enunciase que con la muerte de Bolaño comenzaba una leyenda, es ya un lugar común referirse con dicha analogía al conjunto

de circunstancias vitales que rodearon al escritor. Ciertamente, a raíz de su muerte las referencias a su figura se multiplican y Bolaño alcanza una cierta omnipresencia en la esfera literaria, especialmente entre las nuevas generaciones de narradores, quienes lo consideran su «tótem». Lo que antes de su muerte era un sólido prestigio literario, avalado por premios como el Herralde de Novela o el Rómulo Gallegos, se afianza aunque, en demasiadas ocasiones, se relega a la periferia ante la atención que reciben los hechos de carácter casi novelesco que marcaron su vida. Sus industrias y andanzas se transmiten por los diferentes medios: prensa, artículos científicos, reseñas en revistas, comentarios críticos y hagiografías entusiastas publicadas en revistas de creación literaria. Especialmente en la red, a raíz del fenómeno blog, sus hechos se expanden, reverberan y se distorsionan como esas llamadas telefónicas a larga distancia a las que era aficionado.

El artículo de Javier Cercas para *El País* titulado «Print the legend!» se hace eco de la visión distorsionada a la que se enfrenta en la actualidad la obra del escritor chileno: «La leyenda que Bolaño construyó en sus libros vivirá muchos años, o eso es lo que yo creo; la que han construido los otros se esfumará pronto, o eso es lo que yo espero» (Cercas, 2007). El artículo tampoco oculta que ese carácter legendario fue alimentado por el propio Bolaño a través de muchos de sus juegos autorreferenciales: «toda la obra de Bolaño puede leerse como un intento logrado de convertir su propia vida en leyenda» (*ibid.*). En este sentido, deplora sensatamente la imagen que ahora se trata de «vender» de él, cuyo máximo exponente se da en la campaña editorial norteamericana y la recepción crítica que su obra ha obtenido allende los mares. Su imagen allí es la de un visionario, un quijotesco revolucionario y poeta rebelde que, en ocasiones, recuerda al icono construido en torno al Che. A ese Bolaño «de consumo» se le emparenta con los *beatniks*, como un hijo bastardo de Kerouac o Burroughs, con el que compartiría incluso la adicción a la heroína; en definitiva, un personaje en las fronteras de lo punk y lo romántico en cuyos labios la palabra literatura, cuestión vital del Bolaño más auténtico, suena a excusa, a moda para futuras generaciones o peor aún, a secta a la que agarrarse en esta época de fugitivas identidades. Con el ánimo de evitar estas fáciles aproximaciones y porque conviene recordar la vastedad de sus lecturas, la minuciosa escritura de sus novelas, su fijación por la estructura, la cuidada escenografía personal y literaria —y ese humor que funcionaba como contrapunto de una presunta altivez— trazaré en el presente apartado su biografía literaria.

Me extenderé más de lo habitual en estos casos en la biografía del escritor: citaré fuentes, datos anecdóticos, versiones diferentes de un mismo hecho e incluso detalles que si no fuera por su correspondencia ficcional en los cuentos analizados podrían parecer triviales o fuera de lugar. No obstante, preciso que mi intención dista de retomar una crítica pseudo psicológica o escudriñar en cada detalle de su intimidad los motivos que luego pasarían a la obra, explicándola e iluminándola. Al contrario: su vida nos interesa casi tanto como su obra porque es inherente a su poética y propuesta estética.

Desde mi punto de vista, la errática existencia de Roberto Bolaño puede entenderse como otro más de sus relatos, parte inherente a su propuesta estética en una literatura hecha de autobiografía y ficción. Las ficciones del escritor chileno invitan al lector a buscar en su biografía una contraparte para acceder plenamente a su experiencia lectora. No en vano —y llama la atención el detalle— casi la totalidad de las reseñas y estudios sobre su obra hacen referencia a los hechos que a continuación expongo, predisponen y condicionan su lectura otorgando claves a partir de las cuales descifrar sus textos. La hipérbole de esta práctica puede encontrarse en las mencionadas reseñas estadounidenses, donde el relato de su biografía suele ocupar más párrafos incluso que la mención de su obra.<sup>10</sup>

Por mor de la claridad de mi exposición, distinguiré tres etapas, en un homenaje a la clasificación tripartita que Genette utilizaba para analizar el relato y que sirve aquí para subrayar el uso narrativo al que Bolaño sometió los acontecimientos de su existir:<sup>11</sup> **1953-1973. El tiempo de la lectura:** que va desde su nacimiento hasta que cumple veinte años y decide regresar a Chile, donde será detenido; **1973-1990. El tiempo de la aventura:** la época más difusa; su biografía se recompone a través de las erráticas temporadas que pasa en diferentes países. La fundación del movimiento poético infrarrealista y su existencia nómada son las claves de este periodo. Por último: **1990-**

---

<sup>10</sup> Sirva como ejemplo la entusiasta reseña de Jonathan Lethem que más adelante comento acerca de *Los detectives salvajes* para *The New York Times Literary Review* (disponible en: <http://www.nytimes.com/2008/11/09/books/review/Lethem-t.html>) y otras tantas que aparecen en la bibliografía. La revisión de su recepción en el mercado anglosajón me ha sido de particular utilidad a la hora de entender el lugar que ocupa su figura frente a su obra y el peligro que conlleva que la primera oscurezca o distorsione a la segunda.

<sup>11</sup> Tras revisar toda la documentación disponible sobre Roberto Bolaño —los blogs, cuya importancia es radical en la construcción del mito, se cuentan por cientos: el mundo digital es ancho y ajeno— hasta la fecha, me he permitido ejecutar la periodización de una vida. Diferencio tres etapas cuya delimitación viene dada por unos hechos que cifran, como en los relatos borgianos, un destino, aunque esto solo se ve *a posteriori* o incluso solo pretenda verse para emular la coherencia a la que la literatura, al contrario que la vida, aspira.

**2003. El tiempo de la escritura**, titulado así porque considero el nacimiento de su hijo como el momento en que Bolaño se adentra en la etapa de sus grandes obras. Significa tanto la muerte del poeta como el nacimiento del escritor maduro, el autor de las obras maestras que le concederán un lugar en la historia de la literatura hispanoamericana.

### **1.2.1 1953-1974. El tiempo de la lectura**

Roberto Bolaño Ávalos nace en Los Ángeles de Bío-Bío, una pequeña ciudad de provincias de Chile, en 1953. La genealogía familiar se remonta a una abuela catalana, Eugenia Carner, que emigra a Chile y se casa con un gallego, de donde procede su apellido paterno. Su padre era León Bolaño, un transportista y boxeador amateur; su madre, Victoria Ávalos, una maestra de Matemáticas y Estadística. La familia la completa su hermana, Salomé Bolaño, mayor que él, con la que escribía cuentos en su infancia y adolescencia. Al respecto, Roberto Bolaño habla poco de su familia en sus entrevistas y, cuando lo hace, su discurso no está exento de dureza e incluso reproche. Sobre su genealogía afirma: «provengo de dos familias: una que arrastraba unos quinientos años de analfabetismo constante y riguroso, y la otra, la materna, que arrastraba trescientos años de desidia» (Braithwhite, 2006, 34). Su infancia está marcada por los continuos traslados y las no menos habituales disputas domésticas. Reconstruyendo el itinerario de aquellos años, su infancia transcurre en las siguientes localidades: Los Ángeles, Valparaíso, Quilpué, Viña del Mar y Cauquenes. El escritor describe aquella época como marcada por una tormentosa relación entre su padre y su madre. Las separaciones traumáticas seguidas de sonadas reconciliaciones eran una constante en dicho matrimonio. A tenor de lo comentado por su madre en diversas entrevistas, Roberto fue un niño precoz: con tres años ya sabía leer, recitaba carteleros de cine por la calle, y a los siete escribe su primer relato. En él, un pollo se enamora de un pato ante el consiguiente revuelo del resto de la granja: un cuento extraño en el que muchos han querido ver —dejándose llevar por el furor bolañista— un prelude de la «desbordante fantasía» del autor.

En 1968 su familia se traslada a México, según Bolaño «un pequeño paraíso, un lugar para que ambos [sus padres] pudieran recomenzar» (Braithwhite, 2006: 35). Parte de esta etapa mexicana se encuentra en el esbozo «La colonia Linda Vista» (Bolaño, 2007b: 15-22). Allí nuestro escritor comienza sus estudios. Con quince años ingresa en el instituto, pero lo abandona un año más tarde y decide no volver a ninguna institución

educativa. Todo lo aprendió de los libros, de sus infinitas lecturas. Según los diversos testimonios leídos en su homenaje (cf. Herralde, 2005: 11-17), Roberto Bolaño fue un joven introvertido, algo redicho, que se pasaba el día leyendo y encerrado en su cuarto. Las distintas mudanzas de la familia perfilaron su futura inquietud viajera: «nunca me he sentido exiliado. Extranjero me he sentido en todas partes, empezando por Chile. Como fui un niño pedante, ya desde niño me sentía extranjero» (Braithwhite, 2006: 34). El abandono de la escuela es aprovechado para dedicarse a la lectura a tiempo completo. Se prodiga por las bibliotecas y librerías, en estas últimas para robar libros, tal y como narra en el cuento «El gusano» y en su artículo: «¿Quién es el valiente?», incluido en el libro de ensayos *Entre Paréntesis*: «Los libros que más recuerdo son los que robé en México D.F., entre los dieciséis y los diecinueve años», especialmente recuerda los libros de Pierre Louÿs y de poetas mexicanos: Gilberto Owen o Efraín Huerta, aunque, por encima de todo, recuerda *La caída*, de Albert Camus: «A partir de entonces, de aquella sustracción y de aquella lectura, pasé de ser un lector prudente a ser un lector voraz, y de ladrón de libros me convertí en atracador de libros» (Bolaño, 2004a: 256). Años más tarde, con el humor que le caracteriza, atribuye las lagunas de su educación a la disposición de las estanterías y la disposición espacial de la librería El sótano y la Librería Cristal, blancos de aquellos atracos culturales. En esas lecturas juveniles se van marcando las diferentes tradiciones que más tarde conformarán su canon literario: por una parte está la tradición latinoamericana y el Boom, a pesar de las reticencias de críticos como Echevarría.<sup>12</sup> El Bolaño adolescente queda fascinado ante el fulgor de la prosa de Cortázar, García Márquez y Vargas Llosa; la tradición francesa, principalmente la poesía, autores como Baudelaire y Rimbaud —su ídolo, al que tratará de imitar constantemente en su poemario— y una lectura adolescente y entusiasta de Lautrémont. De igual manera, está también la literatura rusa y, conviene no olvidarlo ya que es en parte el propósito de esta tesis, la gran tradición norteamericana: Poe, Melville, Hemingway y Faulkner.

A los dieciséis años empieza a escribir de manera diletante, en un momento de ruptura total con la familia y con todo, «como se hacen estas cosas», afirma. Comienza

---

<sup>12</sup> En una entrevista el crítico afirmó: «Sin duda [...] Bolaño da por terminado el Síndrome del Boom, aunque no intencionadamente. Nada en él es una insurgencia contra el Boom, ni va en contra de ninguno de sus autores, de hecho, los autores del Boom no están dentro de sus lecturas [...]» (Saínz Borgo, 2012). Mi posicionamiento al respecto es el contrario y más en línea de Vila-Matas o Paz Soldán, que subrayan la influencia de Cortázar, aunque sea para negarla. Vease el apartado 2.4.1 del presente trabajo.

así a forjarse un carácter, una pose y sobre todo una vocación que permanecerá inquebrantable a lo largo de los años. Roberto Bolaño toma la literatura como un credo, una forma de vida que condicionará hasta los más íntimos aspectos de su vida. A partir de entonces tratará de crear un personaje, un álgter ego que le permita justificarse a sí mismo como escritor, y comenzará un viaje plagado de sinsabores y descubrimientos que será materia clave para su futura obra. Las ciudades que habita definen asimismo las distintas etapas de su biografía: si Santiago (Chile) se perfila como su infancia, el D.F. (México) representa su adolescencia y el lugar de las primeras lecturas que precisamente lo llevarán de regreso, con veinte años, a Santiago.

### **1.2.2 1973-1990. El tiempo de la aventura**

Esta etapa de su vida transcurre bajo el signo de Rimbaud. El joven Bolaño, incapaz de distinguir entre política y amor por la poesía, adolescente entusiasta en su concepción literaria de la existencia, se lanza a los caminos, al viaje como elemento estructurador no solo de futuros relatos sino de su particular existencia. Es éste un viaje epifánico, plagado de revelaciones que, al final, muestran el propio rostro con diversos paisajes al fondo, o quizás la colisión entre los deseos de uno y el paisaje cambiante. Puedo condensar estos años nómadas, plagados de experiencias diversas con las que más tarde forjaría lo mejor de su literatura, en un verso del que sería su mejor amigo y trasunto de uno de los mejores personajes de su obra, Mario Santiago: «Si he de vivir, que sea sin timón y en el delirio» (Gras, Meyer-Krentler y Sánchez, 2010: 13). Ciertamente, ese delirio ha contagiado a muchos de sus seguidores, los epígonos que vendrán y, precisamente por ello, por ser la parte donde las reseñas realizan mayor hincapié, es la parte más difícil de documentar y la más contradictoria. Quizás si fuera posible sumergirse en los cuadernos del escritor se podría añadir algo de luz a todo lo que aconteció en esta época para el joven Bolaño. Por lo visto, como muchos otros, llevaba un diario literario y vital donde anotaba elementos, consignaba —y al mismo tiempo fabulaba sobre— mucho de su día a día y sus lecturas (Insúa, 2013: 54-55). Eran cuadernos a los que veces llama «Diario de vida» o «Literatura para enamorados», otros cuadernos son bautizados como «Ejercicios de estilo». Lo cierto es que se ha de tener en cuenta que, a pesar del nomadismo de aquellos años, hay una vocación, una fidelidad a

la escritura y, quizás lo más importante, esas experiencias, recuerdos y visiones ponen los cimientos a una obra que ya en tan tempranos años se está empezando a construir.

De esta manera el viaje comienza en 1973, cuando, con veinte años, decide regresar a Chile tomando la ruta por la costa del Pacífico. Es un largo viaje en autobús y autostop, como cuenta en varias entrevistas: «hubo tramos que hice a dedo, otros en autobús y otros en barco» (Braithwhite, 2006: 78). Un viaje de veinteañero con la maleta cargada de libros y la cabeza llena de sueños. Dos eran las intenciones: una era el ideal *beatnik*, de libertad suprema, y la otra era el regreso al país natal para participar en la Unidad Popular. Respecto a la ideología política del escritor conviene no llamarse a engaño. Sus múltiples lecturas le daban un amplio bagaje retórico pero no podemos por ello afirmar que estuviera adscrito a ninguna causa: la protesta, la rebeldía y esa idea revolucionaria un tanto ingenua eran propias del espíritu de una época en que todo parecía posible. Considero que la política en Bolaño es una cuestión primordial pero que como escritor se encuentra alejado de la militancia y el compromiso político.

«Siempre he sido de izquierda y no me iba a hacer de derecha porque no me gustaban los clérigos comunistas, entonces me hice trotskista [...] La unanimidad me jode mucho, muchísimo. Cuando veo que todo el mundo está de acuerdo en algo [...] me hace rechazarlo.» Más tarde se considerará anarquista, hasta que en España encuentra a muchos anarquistas «¿Cómo se les ocurría, qué clase de anarquismo era ése?» (Braithwhite, 2006: 78.)

Su compromiso era con la literatura y, aunque no hubiera detrás un cierto ideal y el deseo de un mundo más justo, no creo que Bolaño hubiese abandonado las letras por las armas como el conocido giro cervantino.

En este punto, de nuevo las fechas y opiniones se difuminan, algunas refieren la llegada de Bolaño a dos semanas antes del golpe; Natasha Wimmer (2007), su traductora al inglés, apunta unos pocos meses y otras entrevistas apuntan aproximadamente un mes. Otros, como Larry Rohter, dudan de que Bolaño estuviera en Chile durante el golpe militar de Pinochet contra Allende y citan a ciertos «amigos mexicanos de Bolaño»: «*But several of Mr. Bolaño's Mexican friends, some of whom were in Chile themselves during the Allende years, say that the writer was in Mexico during the time he claimed to have been in Chile*» (Rohter, 2009). En respuesta, tanto Omar Pérez Santiago como Jaime Quezada, joven poeta, lo contradicen, el primero en su artículo «Bolaño: el coraje del *Cult-Pop*» (2003), el segundo mediante las anécdotas verídicas que narra en su libro *Bolaño antes de Bolaño* (2007). De acuerdo con ambos, Bolaño se instala en agosto de 1973 en el número 20 de la Gran Avenida del Sur, en Santiago de Chile, en la casa del joven poeta Jaime Quezada, amigo de la familia de la

época en que ésta habitaba en Los Ángeles de Bío-Bío. Allí lo sorprenderá el fatídico 11 de septiembre, el golpe de Estado de Pinochet. Si nos atenemos a lo narrado en «Carnet de Baile»,<sup>13</sup> su participación en la resistencia es mínima, como también cuenta en una entrevista a Rodrigo Pinto (Braithwhite, 2006: 62): la noche del golpe se presenta en una célula comunista de su barrio. Allí le ordenan vigilar una calle vacía. Bolaño pasa las horas en vano, con un simple trozo de madera, expectante, con una extraña mezcla de miedo, incertidumbre y aburrimiento. Decide salir en busca de células de la resistencia. Allí le comentaron que el general Prats venía con tropas leales del sur a defender a Allende: un error propio de la confusión y desinformación del momento. Los líderes de la Unidad Popular deciden finalmente replegarse. En su relato, contado con el humor que otorga la distancia y con la irreverencia que siempre le caracterizó, afirma respecto al caos que imperaba: «aquello era como una película de los hermanos Marx» (Manzoni, Gras y Brodsky, 2005: 147). Meses (o de nuevo semanas, dependiendo de la fuente) después, es detenido al despertar con su acento mexicano las sospechas de uno de los guardias de un puesto de control de carretera. Según Omar Pérez fue en la estación de autobuses de —precisamente— el pueblo donde nació. Según Bolaño, aunque las circunstancias varían ligeramente en las diferentes entrevistas: «me detuvieron, pero un mes y medio después, en el sur. Yo iba en autobús de Los Ángeles a Concepción. Iba a visitar a un amigo y detuvieron el autobús en la carretera y empezaron a pedir documentación» (149). Como venimos señalando, la leyenda a la que hacíamos referencia se distorsiona, se puebla de detalles narrativos señalados y conforme se reescribe se transfigura como un relato más que busca sus propias leyes y mecanismos que despierten el interés del lector: en una de las versiones, Bolaño es detenido durante el golpe y llevado a un polideportivo que hacía las funciones de provisional campo de retención.

Ocho son exactamente los días que pasó Bolaño en prisión, «fue muy duro, pensé que me iban a matar» (Braithwhite, 2006: 47) (en plena dictadura eran frecuentes los rumores de desapariciones o «fondeos» —ahogamientos— de detenidos) hasta que lo reconocieron dos antiguos compañeros de colegio —de Cauquenes— quienes

---

<sup>13</sup> El que contenga rasgos y situaciones biográficas no debe llevarnos a creer la veracidad de dichos datos. Se trata de una ficción y como tal debe ser tomada: no olvidemos que esa enunciación ambigua se vincula al concepto de «autoficción» (Véase *infra* el capítulo 3, apartado 3.2.) y, por otra parte, dicha ficcionalización biográfica es al mismo tiempo piedra angular de la poética de Roberto Bolaño. (Véase *infra* el apartado 3.3.).



consiguieron su liberación. De nuevo, la leyenda, los aspectos míticos de lo acontecido durante ese año, ya sea en relación a su labor en la resistencia o al tiempo que pasó en la cárcel tienden a exagerarse. Años más tarde él mismo se burla de esta mitificación (38) pero no oculta el orgullo de haber tomado parte, por mínima que fuera, en la oposición contra Pinochet. En lo que tiene que ver con la salida de Bolaño de prisión gracias a la aparición de la figura del detective —que se convertirá en fundamental en su obra— que lo rescata, se omite un punto importante: las gestiones de su madre desde México, así como las del poeta Quezada desde Chile que, aunque más prosaicas, fueron determinantes. Tras su liberación, cambia radicalmente sus planes de establecerse y emprende de nuevo el viaje, cuya narración incluye bastantes lagunas biográficas: se sabe que viaja a El Salvador, donde traba conocimiento con varios miembros del ERP (grupo Marxista-Leninista que llamaba a la insurrección armada); conoce también al poeta Roque Dalton y a sus asesinos, tal y como relata en una entrevista (Sanchís, 2002). En enero de 1975 regresa a México. No volverá a Chile hasta 1998.

Aquel México era la capital literaria y cultural de Latinoamérica, presidida por Octavio Paz. En la que Carlos Fuentes llamaba «la región más transparente» se forja su educación intelectual, los libros decisivos, aquellos que se leen con veinte años: entre otras, la obra completa de Borges. Enseguida se vincula a movimientos literarios, comienza a frecuentar la Facultad de Letras, si bien no las aulas, a trabar contacto con jóvenes estudiantes de literatura y poetas vocacionales; asiste a recitales de poesía, busca el contacto con escritores, trabaja como secretario de Efraín Huerta, incluso colabora en las redacciones de periódicos como crítico. El joven Bolaño, ávido de entrar a formar parte de ese reducido y difícil mundo de los círculos artísticos e intelectuales, consagrará sus esfuerzos a este objetivo. Pero para crearse una identidad es necesario primero matar al padre: Octavio Paz será considerado «el enemigo» por el grupo de jóvenes escritores, emuladores de las vanguardias, que se va gestando por aquella época (cf. Carrión, 2008: 363). Así, un año más tarde, en 1975, en la librería Gandhi, con veintitrés años, larga melena y —según Wimmer— «gafas de aviador» lee un manifiesto titulado «Déjenlo todo nuevamente» ante un público minoritario —aunque posiblemente el mayor aforo que tendrá nunca el grupo—. <sup>14</sup> Acaba de nacer el

---

<sup>14</sup> Interesante anotar que en la construcción de la leyenda de Bolaño en EEUU, la traductora Natasha Wimmer, en el retrato biográfico del autor, traza ciertos paralelismos con la generación *Beat*. La descripción de la lectura de Bolaño del primer manifiesto infrarrealista en el café Bucarelli posee el aura

movimiento infrarrealista (1975-1977): los antecedentes son su amistad con Mario Santiago, con quien comparte no solo filias y fobias literarias sino una comunión espiritual en su concepción vitalista y arrebatada de la escritura. El movimiento realvisceralista de su novela *Los detectives salvajes* es un trasunto del infrarrealismo, de la misma forma que sus protagonistas, Ulises Lima y Arturo Belano toman rasgos y ciertas circunstancias vitales de Mario Santiago y Roberto Bolaño. Cabe consignar que, desde sus inicios, el infrarrealismo es más una actitud para con el arte, provocadora a fin de cuentas, que un grupo de artistas con afinidades estéticas y estilos comunes. La actitud irreverente, su puesta en escena, es una herencia directa de los ismos de entreguerras y, como apunta Luis Bagué-Quilez (2008: 487-508):

A pesar de su aparente desconexión con otras tendencias, el infrarrealismo participaba del entorno teóricocrítico del momento, donde convivían la libertad interpretativa auspiciada por Susan Sontag, la sociología comunicativa de McLuhan y el pensamiento fragmentario de Umberto Eco [...] (Bagué-Quilez, 2008: 489).

Los integrantes del movimiento infrarrealista eran Mario Santiago, Cuatémoc Méndez, Juan Esteban Harrington, José Peguero, Guadalupe Ochoa, Bruno Montané y Roberto Bolaño. El manifiesto al que hemos hecho mención es, al mismo tiempo, una suerte de poética del grupo y visión del mundo.<sup>15</sup> El Bolaño de entonces era un *provocateur* contestatario que solo escribía poesía y teatro y realizaba esculturas y al que fascinaban los libros de Enrique Lihn y Nicanor Parra. La producción del grupo es minoritaria. Más que escribir se dedicaban a boicotear los actos literarios *oficiales* en una suerte de reivindicación del *happening*, y a realizar apariciones furtivas e intempestivas en los distintos talleres de creación literaria. Bolaño describe al grupo y a sí mismo —con ironía y ternura— como flojos incansables: «no había quien nos hiciera trabajar [...] totalmente espartanos con los medios de vida pero unos atenienses y sodomitas en los goces de la vida: pobres pero lujuriosos [...] poetas ávidos de experiencias» (Braithwhite, 2006: 85). En definitiva, toda una propuesta vital relacionada con el modelo contracultural norteamericano de los setenta, el movimiento

---

mítica de la de Allen Ginsberg el 7 de octubre de 1955 en la Gallery Six de San Francisco. Entonces se leyó «Howl» (Aullido), uno de los mitos fundacionales de la poesía *beatnik*. Al respecto, se puede consultar *American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation* (Raskin, 2004).

<sup>15</sup> Para profundizar en el movimiento infrarrealista destaco, entre las abundantes fuentes: la página web dedicada al movimiento: [www.infrarealismo.com](http://www.infrarealismo.com), el libro de Celina Manzoni, *Roberto Bolaño: la literatura como una tauromaquia* (2002) y el monográfico sobre el infrarrealismo realizado por la revista digital: «El coloquio de los perros». Disponible en <http://cinosargo.bligoo.com/content/view/485914/El-Coloquio-de-los-Perros-Monografico-sobre-el-Infrarrealismo.html#content-top>

*hippie*, el mayo del 68 europeo, etc. Con la distancia y más allá de su mitificación ficcional, Bolaño contempla el movimiento como un pecado de juventud, bromea con la idea de que escribió *Los detectives salvajes* para hacerse perdonar y sobre todo reniega absolutamente de la presencia de los citados miembros o de un grupo organizado: «En algún momento hubo mucha gente, no solo poetas, sino pintores y, sobre todo, vagos y ociosos que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero, en realidad, el grupo solo lo integrábamos Mario Santiago y yo» (Manzoni, 2002: 174). De igual manera cuenta que una noche, en la estación de trenes de Port-Vendres, en el Rosellón, muy cerca de Perpignan, él y Santiago decidieron, sin ceremonia, dar por zanjado el grupo y el movimiento. En definitiva, a pesar de los esfuerzos por reivindicarla en la actualidad, la vida de la poesía *infrarrealista* fue tan efímera como su propuesta artística.

Cualquier intento de elaborar una taxonomía de su obra —sobre todo la publicada bajo el marbete del infrarrealismo— durante aquellos años pecaría de inexactitud pues, como se comprueba, de nuevo las fechas no coinciden con las declaraciones. Algunos de esos textos son directamente fanzines. Son libros difíciles de encontrar, ediciones limitadas y de escasa difusión. La presentación del «Archivo» ha puesto en duda incluso la cantidad de obras —inicios, esbozos, fragmentos de cuentos— que realmente se elaboraron en aquella época. Lo que sí queda claro es que predomina el Bolaño poeta y los libros que publica caen eminentemente dentro de este género: en 1974 aparece la revista y antología *Pájaro de calor*, de 1975 es *Gorriones cogiendo altura* y de 1976, *Reinventar el amor*, un largo poema editado por el Taller Martín Pescador, que puede considerarse su primera publicación individual. Trabaja esporádicamente como redactor en el diario *Plural* y en diversas publicaciones poco relevantes como crítico literario. Sobre octubre-noviembre del 75<sup>16</sup> se imprime un único número de la revista *Correspondencia Infrarrealista*, con el subtítulo *Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*. Años más tarde, una vez en España, publica la antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos* (1979) y *Le prosa* (1980-1981).

Bolaño deja México empujado por razones laborales por un lado, por otro, una ruptura amorosa, según apunta él mismo en algunas entrevistas, y por el deseo de visitar a su madre, residente en Barcelona y aquejada de una grave enfermedad durante

---

<sup>16</sup> Aunque Matías Ayala lo ubica en 1979, en su artículo «Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño» (2008: 91).

aquellos años. Sostiene Bolaño que en 1977, dos años después de la muerte de Franco, Barcelona respiraba liberación y no solo política (Herralde, 2005: 86). España, en palabras del escritor, será su educación sentimental y Barcelona, un feliz primer contacto con el país: «se confundía la política con la fiesta, con una gran liberación sexual, un deseo de hacer cosas constantemente [...] artificial o verdadero, era tremendamente seductor» (Braithwhite, 2006: 67). España empezaba a ser un país democrático y había grandes márgenes de libertad, que, para un extranjero, supusieron, en opinión de Bolaño, un regalo que jamás podrá agradecer lo suficiente. Al final resolverá quedarse.

En 1978, junto con Bruno Montané, creará otra revista titulada: *Rimbaud Vuelve a Casa*. Se busca un pequeño estudio en el centro, en la calle Tallers, conoce a Antonio G. Porta en la editorial La Cloaca, con el que pasa las mañanas en el bar Cèntric, elucubrando relatos cortos y el sueño nunca cumplido de realizar a cuatro manos un guión de cine. Época particularmente dura en la que trabaja de friegaplatos, camarero, vendimiador, descargador del puerto —trabajo al que le dedicó el tiempo necesario para sacar dinero, es decir *demasiado*—, vendedor de bisutería, estibador, basurero, recepcionista y —uno de sus favoritos—: vigilante nocturno del camping La ballena alegre, situado en Castelldefels —que, significativamente, según la fuente que cite esta anécdota biográfica, aparece situado en Gavá o incluso cerca de Les, en La Vall d’Aran— y donde pasó tres veranos (cf. Bolaño: 2004a: 20 y Herralde, 2005: 77). A pesar de esta errática vida laboral, nuestro autor no pierde de vista su objetivo de ser escritor y constantemente rellena cuadernos, notas e incluso esboza muchos de los argumentos o ideas que más tarde cristalizarán en su conocida producción novelística. En 1983 publica —en su propio sello editorial, Rimbaud Vuelve a Casa Press— *Regreso a la Antártida*, con poemas suyos, y ese año ve la luz la revista *Berthe Trépart*, homenaje a Cortázar y al personaje de Rayuela, símbolo del artista contemporáneo. Dicha revista, de tirada mínima, se reparte en bares y entre conocidos. En esta época viaja a Francia y Bélgica, recorre Europa visitando a amigos y exiliados chilenos. Con Mario Santiago se reencuentra periódicamente en diferentes países. De estos años confusos, móviles, data la creciente confusión, especialmente en la crítica anglosajona y norteamericana, sobre el pasado con las drogas y la supuesta adicción a la heroína de Roberto Bolaño. Natasha Wimmer defiende tal idea utilizando como cita y autoridad el relato narrado en primera persona «Playa» (incluido en su libro *Entre paréntesis*).

Hastiado de Barcelona, marchará a Gerona, donde su hermana y el marido de ésta le dejan la casa. Allí vive solo con su perra y recibe las visitas esporádicas de los amigos. Es un periodo de su vida bastante precario —pasa los días leyendo y escribiendo— pero al mismo tiempo una época muy fecunda: allí lee gran parte de los clásicos de la ciencia ficción que comentaré en el capítulo 3.1. Se cartea con poetas como Enrique Lihn, maldice el mundo literario que lo ignora y al mismo tiempo se busca a sí mismo tanto en sus ficciones, como en otros libros, en un intento de recuperar el ideal que de sí mismo se había forjado en la adolescencia.

En 1982 se casa con Carolina López. En 1983 se muda a Blanes, donde su madre ha montado una tienda de bisutería para turistas y su mujer obtiene un trabajo en los Servicios Sociales del ayuntamiento. Según se cuenta en la novela —y confirma en entrevistas—, se asentará por fin en Blanes, gracias a la ayuda del escritor catalán Juan Marsé. Allí Roberto Bolaño dejará sus múltiples empleos y se marcará una disciplina de trabajo: duerme durante el día, despierta sobre media tarde y consagra las noches a la escritura. Publica su primera novela en 1984 con el título *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, que realizó con la colaboración de Antoni García Porta. Una novela-pastiche en la que se narra la historia de Ángel, obsesionado por la literatura y con una novela metaliteraria en marcha, en su descenso a los infiernos personificado en su relación con Ana, una enigmática latinoamericana, y la carrera criminal que juntos desarrollan. La violencia, el juego con la literatura *pulp* y el *thriller*, la metaliteratura, la erudición y enumeración de citas son las principales características de esta novela de iniciación escrita a cuatro manos. Recibió el Premio Ámbito Literario y fue publicada por Anthropos y reeditada por El Acantilado en 2005.

### **1.2.3 1990-2003. El tiempo de la escritura**

En 1990 nace Lautaro, su primer hijo. Este hecho marcará un punto y aparte no solo en la vida de nuestro escritor sino en el enfoque de su carrera literaria. El nombre de Lautaro proviene de *La Araucana*, según Bolaño el mejor libro sobre Chile. Esta orgullosa paternidad provoca un cambio de actitud en nuestro escritor, una cierta madurez que lo lleva igualmente a cambiar de registro. Bolaño, el aventurero, el desarraigado, descubre su propia fragilidad, sus debilidades cuando ya tiene alguien a quien cuidar: «mientras yo no fui padre era muy difícil herirme» y un poco más tarde, en la misma entrevista: «Si por mí fuera, me gustaría vivir cien años y estar protegiendo

a mi hijo siempre» (Braithwhite, 2006: 35). La infancia es uno de los motivos que se repiten constantemente en su obra. Pienso en su poema «Un paseo por la literatura», donde el sujeto poético sueña que Georges Pérec es un niño al que proteger. Para asegurarle un futuro a sus hijos decide frecuentar los concursos literarios. Jorge Herralde, editor de la mayor parte de la obra de Bolaño, comenta al respecto:

Y 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. (Herralde, 2005: 34.)

A partir de aquí son años fugaces para Bolaño pero inverosímilmente productivos. Aunque, si tenemos en cuenta los últimos descubrimientos del archivo, los cuadernos y los borradores de su obra, ya no estamos hablando de un escritor que se inicia tardíamente sino de la realización de una vocación. La madurez o plenitud creativa de alguien que lleva desde los quince años escribiendo varias horas al día: revisando, corrigiendo, puliendo manuscritos, reconstruyendo distintas ideas y motivos. Desde 1992, coincidiendo con el anuncio de la grave enfermedad que lo llevaría a la tumba, sus ingresos son exclusivamente literarios. Roberto Bolaño, siguiendo la máxima kafkiana de escribir como si ya estuviera muerto, se impone una disciplina espartana y dedica los días a la creación febril. Enrique Vila-Matas describe estos años de manera intensa: «ese Bolaño que, consciente de la sombra de la muerte que se había proyectado sobre él, se dedicó febrilmente, con obstinación única a la heroica tarea de escribir, de reflejar su existencia ciega, su itinerario pertinaz de escritor de raza» (Vila-Matas, 2008: 48).

Es en esta etapa, quizás la menos interesante biográficamente, pero sin duda la más importante, que surge «el Escritor», con mayúscula. Se destruye así la imagen distorsionada a la que Cercas hacía referencia: un Bolaño a lo *byronic hero*, escribiendo entre dramáticas pausas de su no menos dramática existencia. El gran creador surge del esfuerzo, de una lucha perpetua con el lenguaje y de, por fin, la posesión de una biblioteca: ese símbolo tan borgiano y que una vez asentado en Blanes puede poseer (cf. Bolaño, 2004a: 184). Su primera novela en solitario se publica en 1993: *La pista de hielo*. Su título alude tanto al crimen central que estructura la novela, el asesinato de una mendiga durante la construcción de un pabellón de patinaje en un pueblo económicamente deprimido del norte de Cataluña, como a nuestra imposibilidad de conocer al culpable, rastrear los indicios y descubrir «la verdad». La novela se

construye a tres voces en las que ya se utilizan muchos de los motivos y mecanismos narrativos que pueblan sus cuentos y la parte central de *Los detectives salvajes*. Aunque interesante, es una obra menor cuyo principal mérito es ser el campo de pruebas de su literatura por venir. En 1994 gana el Premio Ciudad de Irún de poesía con *Los perros románticos* —una recopilación—, así como el premio de novela corta Félix García Iribarne por *La senda de los elefantes*, más tarde publicada por Anagrama en 1999 bajo el título *Monsieur Pain*. La novela narra las postergaciones infinitas que asolan a Pierre Pain, un curandero mesmerista en su intento de salvar la vida del poeta César Vallejo en un París distorsionado y brumoso. Se ha destacado su delicada ambientación, el ritmo poético, el uso del elemento onírico que sentará las bases de su posterior narrativa y el recurso de la otredad a la hora de tratar a los distintos e inquietantes personajes latinoamericanos que pueblan la novela. Sin embargo no es hasta 1996, con la publicación de *La literatura nazi en América*, que la crítica, de manera casi unánime, considera que ha alcanzado la madurez —cabe recordar el breve lapso de tiempo entre las distintas novelas (cf. Oviedo, 2005) —. El libro, de difícil catalogación, (Bolaño lo considera novela) es una antología ficticia y vagamente enciclopédica de artistas nazis en el continente americano. Su genealogía proviene de *Historia universal de la infamia* de Borges, *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock y *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob. La erudición, el humor, el juego con los distintos géneros literarios y la literatura como motor principal de las vidas de sus protagonistas, despertaron la atención de la crítica hacia la obra del escritor chileno. Bolaño, por primera vez, publica en una editorial de prestigio, Seix Barral, y abandona los concursos y circuitos subvencionados. Ese mismo año, presentada como una reescritura a lo Pierre Ménard de un capítulo de la anterior, Bolaño publica en Anagrama *Estrella distante*, una indiscutible obra maestra. La historia de Carlos Wieder, poeta vanguardista y criminal de guerra en el contexto del Chile de los años de Pinochet, se desarrolla a partir de un juego de espejos y de dobles y de relatos que se arman conformando una de las visiones más fascinantes y certeras de las relaciones entre arte, política y crimen. La trama contiene elementos detectivescos e inaugura la figura del detective como lector en su narrativa. El narrador tendrá que seguir el rastro del asesino y poeta a través de sus textos, pues solo a través de la escritura puede desvelar las distintas máscaras bajo las que se esconde. De 1997 es *Llamadas telefónicas*, su primer libro de relatos y un libro que prefigura en muchos de sus temas y particularmente en su estilo, las novelas que vendrán después. Fue galardonado con el Premio Municipal de Santiago de Chile, el

más importante que concede su país. 1998 es el año de su consagración: *Los detectives salvajes* está considerada una de las novelas latinoamericanas más importantes de los últimos años. El 2 de noviembre de ese mismo año recibe el Premio Herralde de novela en su XVI edición. Ese año regresa a Chile a promocionar el libro. El reencuentro con el país fue polémico: Bolaño retoma sus hábitos adolescentes de poeta rebelde y, como si de un francotirador literario se tratase, dispara, insulta o desprecia a muchos de los escritores chilenos: Alberto Fuquet, Luis Sepúlveda, Antonio Skármeta, Diamela Eltit, o incluso ataca a los escritores del Boom: García Márquez, Vargas Llosa, José Donoso, especialmente por sus últimas novelas. Con el paso de los años, esta actitud se irá acentuando, lo que conllevará su percepción caricaturesca que será la que prevalecerá en el proceso de mitificación por el que está pasando su figura. Muchos jóvenes autores y lectores gustan de identificarse con el polemista, el crítico despiadado al que si bien hay que reconocerle su ingenio, no es recomendable tomarle muy en serio. Alan Pauls describe la actitud de Roberto Bolaño frente al mundo literario de manera mucho más incisiva y diferencia, creo que atinadamente, dos actitudes. En cuanto al mundo literario entendido como esfera social, desde su imagen de escritor o artística, practicaba una cierta actitud beligerante, «*un poco patotera*», muy saludable para evitar el acomodamiento. Sin embargo su escritura, nos dice, era «*inclusiva*». Los textos de Bolaño no expulsan a nadie, ni siquiera a sus enemigos. Era peleador, agitador en su discurso y conciliador en su literatura (cf. De Garfunkel, 2009: 52).

Un año más tarde, junto con la publicación de *Amuleto*, una reescritura y ampliación de un capítulo de *Los detectives salvajes* —de nuevo el juego con el fragmento— es galardonado con el XI Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos, uno de los más prestigiosos de Latinoamérica. *Amuleto* es una obra escrita como un monólogo poético que supone la inauguración de una serie que Bolaño planificaba contara con tres *novellas* con esa estructura. Sin embargo, dicho recurso narrativo solo cobra inusual relevancia y encuentra su perfecto desarrollo en *Nocturno de Chile*, que hubiera sido la segunda novela del proyecto, un relato dedicado a esa figura tan poco explorada en la literatura sobre las dictaduras: el cortesano cómplice. En pleno delirio febril en su lecho de muerte, José Ibáñez Langlois, alias «El Cura Ibacache», atenazado por el remordimiento, se cuestiona su vida y sus años de esplendor como crítico literario y profesor de marxismo de la junta militar. Una novela poderosa sobre las oscuras relaciones entre literatura y política que le valió los elogios incondicionales de Susan Sontag y su entrada al mercado anglosajón. En 2001 se



publica *Putas asesinas*, su segundo libro de relatos. En él profundiza en muchos de los temas ya esbozados en su obra: literatura, sexo, muerte. El volumen abre con uno de sus mejores cuentos «El Ojo Silva». En 2002 publica *Una novelita lumpen*, obra interesante pero que no oculta su carácter de encargo<sup>17</sup> y *Amberes*, su novela más críptica, compuesta a partir de textos y anotaciones de juventud unidos por una estructura etérea.

En 2003, el mismo día que entrega el disquete que contiene *El gaucho insufrible* a Jorge Herralde, ingresa en el Hospital de la Vall d'Hebron. La causa de su muerte no termina de establecerse, si bien todas las fuentes coinciden en señalar el hígado como foco de su enfermedad. Generalmente su muerte se atribuye a un shock hepático, aunque diversas reseñas en los medios estadounidenses apuntan que la «colangitis esclerosante primaria» —una enfermedad hepática crónica sin causas identificables— vendría provocada por su adicción a la heroína años atrás, hipótesis biográfica que, desde la publicación del trabajo de Natasha Wimmer, no ha hecho más que afianzarse. La aceptación de esa teoría quizás proviene de la voluntad de potenciar una imagen del escritor que lo vincule al fenómeno *beat* —Burroughs, Ginsberg, Kerouac—. <sup>18</sup> La voracidad con que se ha intentado apresar cada instante de su biografía ha llevado a algunos incluso a relatar sus últimas horas y el trayecto final de Roberto Bolaño hasta el hospital.

Su muerte acontece en el Hospital de la Vall d'Hebron, la madrugada del 15 de Julio de 2003. Sus cenizas son esparcidas al mar por su hijo Lautaro en una ceremonia familiar, donde Jorge Herralde, Ignacio Echevarría, Rodrigo Fresán y Enrique Vila-Matas despiden con sus textos al amigo y al autor.

Póstumamente, ese mismo año, ve la luz *El gaucho insufrible*, un volumen de cuentos que incluye, al mismo tiempo, la conocida conferencia «Los mitos de Cthulhu». Al año siguiente, se publica *Entre Paréntesis*, una compilación de sus artículos y conferencias y de diversos textos breves. De 2004 y también póstuma es la que se considera su mejor obra, *2666*. Más de 1000 páginas divididas en cinco partes con

---

<sup>17</sup> *Una novelita lumpen* formó parte del proyecto «Año 0» de la editorial Mondadori. En él se propuso a siete autores latinoamericanos que escribiese cada uno una novela ambientada en alguna capital mundial. Bolaño la ambientó en Roma y se basó en un borrador previo que se tituló «Músculos» cuando más tarde fue publicado en *El secreto del mal* (2007). (Cf. Solotorevsky, 2012:143.)

<sup>18</sup> El artículo de Elena Hevia y Ramón Vendrell, «Bolaño, mito y secretos», *El Periódico*, Barcelona, 16/11/2008, precisamente aporta testimonios contrarios a esa hipótesis de sus amigos Bruno Montané, Antoni García Porta, Ignacio Echevarría, Carmen Pérez de Vega e incluso el blog del escritor peruano Gustavo Faverón.

epicentro en Santa Teresa, trasunto de Ciudad Juárez, que aspiran a sumergirse en el secreto del mal. *The New York Times Book Review* reseña la novela póstuma *2666* con un texto de dos páginas enteras, 2.659 palabras, algo a todas luces excepcional para un mercado en el que solo el diez por ciento de las obras que se publican son traducciones en lo que se conoce como *The translation gap*.<sup>19</sup> Posteriormente se publican *El secreto del mal*, compilación de diversos textos y fragmentos encontrados en el disco duro de su ordenador, y *La universidad desconocida*, la recopilación definitiva de su obra poética (ambos de 2007). El 12 de marzo de 2009, su obra *2666* obtuvo el prestigioso premio del Círculo Nacional de Críticos Literarios de Estados Unidos a la mejor novela publicada en 2008.

A día de hoy otras dos novelas inéditas han visto la luz de manera póstuma: *El Tercer Reich* (2010) y *Los sinsabores del verdadero policía* (2011). La acogida ha sido bastante desigual por parte de la crítica y solo el tiempo y la perspectiva permitirán juzgar de manera ecuánime cuáles son las aportaciones de dichos libros al legado de Bolaño. Por lo pronto, sí podemos reseñar que la primera es una novela que data de los años ochenta y en ella los Wargames, juegos de mesa que escenifican batallas —uno de los pasatiempos preferidos del escritor—, cobran una importancia fundamental. Está escrita en forma de diario y narra las inquietantes vacaciones de un joven alemán, Udo Berger, campeón de dichos juegos, y su larga partida con un personaje sombrío, denominado «El Quemado». La segunda ha sido más polémica, ya que contiene materiales ya publicados, fragmentos de otros libros y reescrituras o reelaboraciones de personajes. La novela cuenta la historia de Amalfitano (personaje de *2666*) desde un nuevo punto de vista: el de un hombre de cincuenta años que descubre su homosexualidad con un poeta, lo que le cuesta su puesto de profesor de universidad y un exilio a México. Asimismo, también se nos cuenta, por tercera vez y con fuertes alteraciones, la genealogía de Olegario Cura, alias «Lalo», protagonista de uno de los cuentos de *Putas asesinas* y personaje importante en «La parte de los crímenes» de *2666*.

Más allá de las consecuencias que se derivan de su herencia y su legado, opto por concluir este apartado con una imagen que me parece más realista, la de un autor

---

<sup>19</sup> El semanario británico *The Economist* se hizo eco de la noticia y lo destacó en su sección de literatura. Las razones que se aducen al respecto es que es un mercado cerrado y que tiende a abastecerse de sus propios autores. Se puede consultar en línea: <http://www.economist.com/blogs/prospero/2012/07/books-translation>

valiente, consagrado a su vocación. Alguien capaz de publicar de 1996 a 2003 una media de dos libros al año. Queda, pues, la obra que permanece, su apuesta por una literatura de calidad y arriesgada, que será mi objeto de estudio y motivo de las siguientes páginas.

## **2. La alegría de las influencias: el canon norteamericano de Roberto Bolaño**

### **2.1 La batalla futura: Bolaño en la literatura mundial**

A caballo entre la vindicación de lo local y la prefiguración de una literatura mundial, los epítetos con los que a menudo se ha categorizado a Roberto Bolaño son ciertamente contradictorios. Se ha dicho de él que es «el último latinoamericano» (Volpi, 2008: 191), se le admira por ser cultivador de «una prosa polifónica y cosmopolita, permeable a cualquiera de las variedades de la lengua española —chilena, mexicana, argentina, peninsular— y capaz de pasar como originaria y deudora de todas ellas.» (Lago, 2005). Asimismo, su novela *Los detectives salvajes* se ha descrito como «una de las mejores novelas mexicanas contemporáneas escrita por un chileno que reside en Cataluña» (Masoliver Ródenas, 2002: 69). En definitiva, si algo caracteriza la figura y obra de Roberto Bolaño es la facilidad para generar entusiasmos y apropiaciones, intencionadas o no, de los distintos cánones nacionales e incluso transnacionales. Quizás la fama que ha alcanzado Bolaño en los últimos años bien puede explicar este deseo —no solo por parte de la crítica o de otros escritores— de incluirlo en «nuestro equipo», cualquiera que éste sea. Es ahora, a casi veinte años de la publicación de su primera novela, cuando se puede empezar a discutir y reflexionar sobre el lugar no necesariamente geográfico que le corresponde como escritor frente a los cánones nacionales. En otras palabras, es el momento de impulsar una manera de analizar su obra que no se conforme con una geografía estatal sino que mire a la frontera, a la encrucijada literaria que su obra trasciende deliberadamente. En las páginas siguientes, realizaré un breve repaso a las diferentes denominaciones que ha recibido por parte de la crítica en los últimos diez años y sugeriré una propuesta no excluyente con el resto, que no es otra que la que me ha servido de base para la presente investigación.

Haciendo una breve recapitulación de su biografía, la historia de Roberto Bolaño es la historia de un chileno que a los quince años abandona su país y la escuela para dedicarse a ser escritor. Vuelve a Chile justo para sufrir las consecuencias del golpe, regresa posteriormente a México y, a partir de ahí, viaja por Europa, Oriente medio y

África. Su obra recogerá listas de escritores de todas las nacionalidades: norteamericanos, ingleses, chinos, españoles y, por supuesto, latinoamericanos. Un año después de su muerte se convertirá en uno de los autores más populares de Estados Unidos. Cabe plantearse entonces cómo adscribir a Bolaño a una tradición nacional sin reducir el análisis de su obra a unas influencias locales o directamente delimitadas por fronteras. O, dicho de otro modo, ¿cómo explicar o dar nombre a la existencia de un autor que presenta la dificultad interpretativa de las influencias transnacionales, internacionales, transculturales...? Muchas han sido las propuestas desde la academia y la crítica especializada, un debate tan fecundo como el de las tensas relaciones de Bolaño con su país natal.<sup>20</sup> Así pues, el enfoque sobre la obra de Roberto Bolaño tiene que regresar a dotarla de un sentido coherente dentro del propio ámbito literario, alejado ya del aparato mediático y las pulsiones localistas, aprovechando el principio de perspectiva que nos pueden dar los casi veinte años de la publicación de sus primeras obras. Tres conceptos bien diferentes han sido esgrimidos por sus principales críticos en relación a una tradición concreta: neochilenidad, translocalidad y extraterritorialidad. En este apartado se estudiarán los tres al tiempo que se comentará la relación de Bolaño con Chile como parte de su poética.

El primero surge en relación a la superación o también al juego que Bolaño establece con la condición nacional. Chiara Bolognese, dentro de la tercera parte de su libro *Pistas de un naufragio*, plantea como uno de los rasgos de la formación de la identidad de Roberto Bolaño su «chilenidad» (2009a: 129). Lo interesante al respecto es que, en la formulación de Bolognese, la puesta en juego de este concepto no contradice su condición de exiliado permanente (64-66) o su cosmopolitismo (66). Para la estudiosa italiana este rasgo consiste en la «progresiva degradación de su tierra natal» (129) en la obra de Bolaño. De esta manera establece una categorización de su obra donde existirían dos novelas propiamente chilenas del autor: *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*. Así, de forma análoga, *Los detectives salvajes*, *Amuleto* y *2666* serían las novelas mexicanas. Cabe añadir que la sugerencia de Bolognese no pretende ser exhaustiva, sino agrupar sus novelas más importantes de acuerdo con su escenario principal. En resumen, se interpreta que «ser chileno equivale, según Bolaño, a ser víctima de una maldición de la cual solo poquísimos afortunados logran salvarse» (136).

---

<sup>20</sup> Para profundizar en este tema, se recomienda: (Rojo, 2004: 210-211); y Bolognese, Chiara (2009: 30-33).

Si bien este planteamiento no carece de interés, el caso de Bolaño parece obedecer a otras motivaciones. Al respecto, vale la pena detenerse en el poema «Los Neochilenos», incluido en el libro «Tres» (Bolaño, 2000b: 53-73). La adición del prefijo «neo» antes del gentilicio como título del poema evidencia la aspiración a representar a una generación. Bolaño se distancia de una chilenidad a partir de la invención de una banda de rock —Pancho Relámpago y los Neochilenos— de la que el yo narrativo se hace partícipe. Esta es la manera de Bolaño de convertirse a sí mismo en creador de una identidad neochilena que pretende aglutinar a una generación. Los neochilenos estarán marcados, como la mayoría de personajes de Bolaño, por la derrota. Así se les describe como «Un fracaso pequeño/ como una nuez» (Bolaño, 2000b:59).

El segundo concepto que analizo es el que esgrime Patricia Espinosa, si bien cabe apuntar que la preocupación por la «identidad» en la obra de Bolaño ha dado pie a numerosas investigaciones.<sup>21</sup> Para la estudiosa chilena, las claves de la obra de Bolaño son lo que se ha dado en llamar «neonacionalidad» y «translocalidad», denominaciones sinónimas que ejemplifican como este autor rompe con la idea de chilenidad circunscrita a un territorio, y sobrepasa las fronteras del Estado-nación. En su artículo «Roberto Bolaño: un territorio por armar», desarrolla esta idea a partir de los protagonistas de sus novelas: «Sus personajes están allí, en medio de las grandes capitales europeas y latinoamericanas, adscritos a una condición de nacionalidad hibridizada. España, México o Santiago de Chile. Territorios multiculturales abordados a partir de una táctica que valoriza lo local/individual.» (Espinosa, 2002: 131-132). Esta hibridez nacional remite también al concepto de «cultura híbrida» (García Canclini, 1989: 13-16), ya que el narrador juega con toda una serie de registros genéricos y motivos temáticos. La condición identitaria en Bolaño es importante en tanto en cuanto sirve como tema: para sus personajes y para la focalización que a partir de éstos configura sus mundos de ficción.

Por último, como tercer enfoque está la «extraterritorialidad», idea propuesta por Ignacio Echevarría (Paz Soldán, 2008: 431), quien entiende así la obra de Bolaño. Dicho concepto vino acuñado por primera vez por el crítico George Steiner, quien lo empleaba a principios de los setenta para explicar la aparición de escritores

---

<sup>21</sup> Respectivamente, Espinosa H., Patricia (Comp.); *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Ed. Frasis, 2003 y Manzoni, Celina; «Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia», Buenos Aires, Ed. Corregidor, 2002.

lingüísticamente nómadas o multilingües, en los que se ponía en juicio la tradicional asociación entre la autoridad poética y el profundo arraigo a la tierra natal. De esta manera, Steiner atribuye a la condición del exilio y el nomadismo de muchos escritores el «principal impulso» (438) de la literatura del siglo XX, y la razón de ello no es solo política sino que «tiene que ver con la pérdida de centro» (*ibid.*). Los modelos en los que basaba sus conclusiones eran Nabokov, Beckett y Borges, por su talento políglota y universalista. Echevarría explica la narrativa de Bolaño como un reflejo del internacionalismo cultural en el que se inscriben los actuales procesos globalizadores y la cultura de masas. De esta forma, Bolaño refundaría así una manera de comprenderse a sí mismo y por extensión un modelo de escritura y escritor. En sus conferencias dejó abundantes muestras de este parecer:

La patria de un escritor, dijo, [Bolaño lo atribuye a un pronombre indefinido: «alguien dijo»] es su lengua. Suena más bien demagógico, pero coincido plenamente con él, y sé que a veces no nos queda más remedio que ponernos demagógicos, así como a veces no nos queda más remedio que bailar un bolero a la luz de unos faroles o de una luna roja. Aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es solo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. (Bolaño, 2004a: 36.)

Entiendo entonces que la obra de Bolaño tiene un aliento universal y que las referencias, los motivos locales, las alusiones a los lugares o costumbres no serían una recreación o búsqueda de una «chilenidad» sino que funcionan como un motivo literario, como una reconstrucción y al mismo tiempo un contenido temático.

Antes de exponer la idea de escritura posnacional —por otra parte muy similar en su esencia a la de extraterritorial— desde donde creo que se puede entender a Bolaño y situarlo en la línea de los escritores actuales más relevantes, considero que vale la pena detenerse en la constante gravitación sobre el concepto de exilio que aparece en su propuesta narrativa. Dos artículos de *Entre Paréntesis* condensan el pensamiento de Bolaño sobre la cuestión: «Literatura y Exilio» (Bolaño, 2004a: 40-49) y «Exilios» (49-59).

En el primero, el discurso se vertebra como una reflexión a partir de la asunción de ignorancia por parte del autor del idioma inglés: «yo no sé hablar inglés. Hubo una época en que sí sabía o creía que sabía [...]» (40). A partir de ahí el juego con el concepto de «tierra de nadie» da pie a una metáfora del exilio y la reconstrucción de su juventud a partir de la figura del poeta Mario Santiago. Bolaño explica la manera de ver

el mundo del poeta como si describiera el *ethos* de uno de los personajes que habitualmente pueblan sus novelas:

[Se refiere al poeta] no creía en países y las únicas fronteras que respetaba eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética [...] (2004a: 43).

Según Bolaño «en lo que respecta a la literatura, no creo en el exilio» (Bolaño, 2004a: 50). Con esa afirmación Bolaño distingue entre el exilio como una necesidad o una consecuencia política cuya influencia rechaza como constitutiva de su obra y un posicionamiento respecto al mundo. Es optar por la extraterritorialidad, por situarse en la margen para así poder tener una perspectiva completa precisamente por su liminalidad. Al respecto, en este texto se ilustran de manera lúcida las motivaciones de los principales personajes de sus novelas:

[e]l ente exiliado, la categoría exiliado, sobre todo lo que respecta a la literatura, no existe. Existe el emigrante, el nómada, el viajero, el sonámbulo, pero no el exiliado, puesto que todos los escritores, por el solo hecho de asomarse a la literatura lo son, y todos los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro, también lo son. (Bolaño, 2004a: 51.)

En cuanto a su tensa relación con Chile, cabe destacar que, a pesar del posnacionalismo de su obra y la visión global y cosmopolita que destila, Roberto Bolaño siempre deja una brecha, un resquicio para colar una crítica o un comentario hiriente sobre la naturaleza de sus compatriotas. Bolognese explica la presencia de Chile «[c]omo una sombra que lo cubre todo y está al acecho para juzgar las acciones de sus habitantes [...]» (2009a, 30). Me refiero a algunos polémicos artículos como «Fragmentos de un regreso al país natal» (59-71), «Palabras del espacio exterior» (79-82) o, muy especialmente, «El pasillo sin salida aparente» (71-79). En este último se narra el motivo que después constituirá una de las principales escenas de *Nocturno de Chile*: una fiesta literaria en casa de una escritora cuyos sótanos utiliza su marido, agente de la DINA, para torturar a detenidos. Por no citar obras tan referenciadas como *Estrella distante* o la mencionada novela protagonizada por el cura Ibacache, me gustaría llamar la atención sobre el tratamiento de este tema en sus cuentos y en la significación de Chile en ellos. Un relato como «Días de 1978» describe de forma desoladora los círculos de chilenos exiliados; «Detectives» es tanto una crítica a la dictadura como a aquellos que contribuyeron —aunque fuera involuntariamente— a ella; de forma análoga, es curiosa la relación que padre e hijo establecen con el resto de los personajes de «Últimos amaneceres en la Tierra» una vez que desvelan su



procedencia chilena; «La nieve» o «El Ojo Silva», aunque transcurren en Rusia y la India, respectivamente, tienen como protagonistas a dos chilenos, lo que lleva a frecuentes analogías o topologías nacionales que sirven para la crítica, o directamente la más mordaz ironía: «[u]na especie de chileno ideal, estoico y amable, un ejemplar que nunca había abundado mucho en Chile pero que solo allí se podía encontrar [...]» (Bolaño, 2001: 15). Asimismo, una de las cosas que más critica Bolaño de sus chilenos es la «chatura». Es éste un concepto que ha utilizado a menudo tanto en sus entrevistas como en sus obras. El cura Ibacache de *Nocturno de Chile* habla de «[l]a chatura y la infinita desesperación de mis compatriotas [...]» (Bolaño, 2000a: 78), en diversas entrevistas —(Rodrigo Pinto, 2001) o (Uwe Stolzmann, 2012)— realiza variaciones sobre el mismo tema y esboza una definición: «[c]hatura es un sinónimo de mediocridad. Algo chato es algo plano [...]» (Stolzmann, 2012: 370). Chile se conforma así como un motivo temático, un lugar común que su poética desarrolla con distintas variaciones a lo largo de sus novelas y no una filiación literaria. El estudioso Wilfrido Corral lo considera el arquetipo de lo que se ha dado en llamar «Nueva literatura mundial» (Corral, 2011a: 365-404). Sus libros no solo plantean escenarios y personajes de todo el orbe: India, Alemania, Israel, Estados Unidos, África, la Francia ocupada de la Segunda Guerra Mundial sino que ideológicamente buscan la complicidad de un lector universal.

### **2.1.1 A *modest proposal*: Bolaño posnacional**

Antes de abordar las relaciones o vínculos de Roberto Bolaño con el imaginario estadounidense, considero fundamental plantear una serie de cuestiones que enmarquen su trayectoria dentro de su contexto sociohistórico y que ayuden al mismo tiempo a delimitar su espacio dentro de lo que Pierre Bordieu llama el «campo literario» (Bordieu, 1995: 13). El matiz no es baladí, ya que durante la década de los noventa, cuando el autor chileno comienza a publicar sus primeras novelas, se está gestando un debate fundamental sobre la cuestión identitaria en la literatura.<sup>22</sup> Por tanto, para poder mostrar de manera idónea las influencias de la literatura norteamericana en Roberto

---

<sup>22</sup> Libros clave ordenados cronológicamente (Anderson, 1991), (Bordieu, 1995), (Said, 1996), (Allen Corey-Webb, 1998), (Habermas, 2000), (Casanova, 2001), (García Canclini, 2001), (Damsrosch, 2003).

Bolaño, creo que hay que partir de una de las contribuciones más fructíferas a dicho debate: la perspectiva posnacional.

Lo posnacional en la literatura significa aceptar que el Estado-nación sufre un proceso de erosión y desgaste que comenzó en la segunda mitad del siglo pasado y que continúa hasta nuestros días, consecuencia directa de la globalización económica, los flujos migratorios, la evolución de los medios de producción y comunicación y, por supuesto, las consecuencias culturales del cambio de paradigma que ha supuesto lo que Frederic Jameson llama capitalismo tardío (Castany, 2007: 65). La literatura, producto y al mismo tiempo herramienta descriptiva de dichos cambios, deviene entonces un espejo que ilustran las obras de escritores como Salman Rushdie, Haruki Murakami, Philip Roth, Thomas Bernhard o, en el caso que nos ocupa, Roberto Bolaño.

A partir de ahora seguiré la tesis de Bernat Castany Prado en *Literatura Posnacional* (2007) y realizaré un hipotético «test posnacional» con el fin de determinar si el posnacionalismo forma parte de la poética de Bolaño en su constante búsqueda de una periferia o margen en el cual situarse. Cabe plantearse entonces por qué opto por seguir la tesis de Castany y utilizar el marbete «posnacional» en lugar de «cosmopolitismo literario» o «literatura mundial», como hace, por ejemplo, Wilfrido Corral en *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*.

La respuesta es que el prefijo *pos* muestra de manera más acertada el carácter de transición, de lo que viene después, pero sin poder todavía concretarlo. Creo que en la obra de Roberto Bolaño subyace esa cosmovisión en la que el horizonte de discurso es el mundo —piénsese en la cantidad de países que aparecen en su obra— y la literatura, toda la literatura, constituye la cristalización de la mencionada república de las letras. Al mismo tiempo, coincido en que dicho marbete no supone un nuevo género sino que se refiere, en una analogía que recuerda a las funciones de Jakobson, «[a]l hecho de que, en la literatura actual, el componente posnacional ha ganado presencia y ha entrado en tensión con el componente nacional, que no ha desaparecido sino que se está redefiniendo [...]» (Castany, 2007: 167). Cabe recordar que la aparición de mercados culturales globales, los avances en comunicación y transportes, la existencia de riesgos globales, los movimientos migratorios masivos o el afianzamiento de una economía mundial han sentado las bases para que se genere una literatura mundial (cf. 194). Debido precisamente a los procesos mencionados, «consciente o inconscientemente» (167), muchos autores escribirán sus obras pensando en un lector implícito mundial. Al describir dicho lector, Castany casi parece evocar el lector modelo de Bolaño y coincide

en esencia con otros planteamientos similares, como el del libro de Corral (Corral, 2011a: 21). Así pues, lo posnacional es:

[u]na auténtica revolución literaria que ha supuesto una enorme ampliación del universo de discurso de la novela, una mundialización de las influencias literarias, una relativización de los propios presupuestos culturales, estéticos o éticos, un esfuerzo de diafanidad cultural que nunca se daría en una novela exclusivamente dirigida a un público nacional y un intento de síntesis estética, cultural, identitaria, ética y política que represente e incluya a cualquier lector potencial, sea cual sea su origen. (Castany, 2007: 194.)

Hablo de literatura posnacional y no mundial para poder introducir un matiz que considero vital. Se ha de tener en cuenta que el proceso de mundialización todavía está lejos de haber concluido y que la comprensión de Bolaño sería incompleta sin conocer el contexto histórico latinoamericano, Chile y México en concreto. Por tanto, «posnacional» me permite referirme a una estructura sociopolítica que ha superado la propia de la época de la supremacía del Estado-nación pero en la que el modelo nacional perdura. Las filologías, los Estados, las lenguas nacionales, sus academias e institutos lingüísticos todavía configuran una cosmovisión a partir de la cual entendemos el mundo; en cambio, la literatura, como discurso social privilegiado, nos permite una distinta amplitud de miras. No obstante, hago más las salvedades del autor cuando advierte:

Creo, sin embargo, que no podemos reducir la distinción [entre tipos de literatura] a un cálculo preciso de las proporciones existentes de elementos nacionales y posnacionales. Teniendo en cuenta la complejidad del fenómeno literario, considero más adecuado tratar de ver si la cosmovisión subyacente a la obra es de corte posnacional o nacional, sin olvidar, claro está, que mantienen una relación dialéctica [...] (Castany, 2007: 165).

Es decir, las estrategias narrativas y estilísticas de Roberto Bolaño, así como sus temas y símbolos «ya no contarán la historia íntima de las naciones, sino la del mundo» (Castany, 2007: 171). Así pues, para el test posnacional que aplico a Roberto Bolaño seguiré la taxonomía que Bernat Castany establece para caracterizar esta literatura. Así pues, presto atención a los cuatro diferentes aspectos que desarrolla en la parte central de su libro. Dentro del capítulo titulado de manera homóloga al libro, «Literatura posnacional», el punto uno desarrolla sus características de acuerdo a una taxonomía: autor, lector, contenidos y, en último lugar, estilo.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Castany justifica esta distinción desde un punto de vista de la tradición de los estudios literarios. Coincido con él, además, en que permite un acercamiento interdisciplinar (sociológico, literario e incluso filosófico). (Cf. Castany, 2007: 175.)

### ***Autor***

En cuanto al autor, lo más característico en la era posnacional es precisamente el desplazamiento, el nomadismo. Ya sea por exilio o migración, es evidente que esa existencia conlleva un aumento de la hibridación, del mestizaje. En este sentido, Bolaño responde de manera natural al concepto de hibridación nacional que Patricia Espinosa apuntaba (2002: 132). El caso de Bolaño es paradigmático en el sentido de que su propio posicionamiento en el espacio literario así como la hibridación genérica en sus obras son una muestra evidente de las tensiones entre culturas. Piénsese en un cuento como «Fotos» con el célebre inicio «Para poetas, los de Francia» y contraponamos su mensaje a «Carnet de baile». El primer cuento se estructura a partir de las reflexiones sobre la poesía francesa que el chileno Arturo Belano realiza antes de dejarse morir en África; el segundo está constituido por puntos, casi notas o pasos de baile que le sirven a Bolaño para exorcizar sus afinidades y divergencias con el canon chileno: Huidobro, Lihn, Parra, Neruda e incluso Jodorowsky. Respecto a la tensión «global *versus* local», un libro de cuentos como *Putas asesinas* (2001), cuyo primer relato «El Ojo Silva» es de aparente temática chilena (cultura local) tiene raíces cortazarianas y bebe de temas universales (cultura global): temas como la juventud chilena perdida a causa de la dictadura, la condena de la homosexualidad tanto por los políticos e intelectuales de la izquierda como la derecha del país frente a la vida un protagonista cosmopolita, fotógrafo, cuyo viaje a la India cambiará radicalmente su existencia. Al mismo tiempo, este cuento aparece en la antología junto a un cuento como «El retorno», de protagonista y escenario franceses.

### ***Lector***

Para analizar la perspectiva del lector, cabe recordar uno de los principales puntos del posnacionalismo, ya sea como postura filosófica o posicionamiento en el sistema literario: la existencia en el discurso de estos autores de un lector implícito universal. Pertinente resulta, pues, la distinción que G. Genette hace en *Figures III* entre lector real y lector implícito, siendo este último la persona virtual que sintetiza el conjunto de expectativas que un autor cree que debe cumplir (Genette, 1972: 243-246). Creo que en Bolaño se da una conjunción estética, ética y literaria que integra y representa a cualquier posible lector, sin importar su origen y siempre dentro de su vasta concepción de lo literario. Así pues, ¿qué estrategias se ponen en uso para integrar a un

lector universal? Siguiendo la clasificación de Castany analizaré los siguientes ejemplos: la abundancia de aclaraciones culturales; comparaciones, simplificaciones e incluso omisiones que optimizan la legibilidad del nuevo lector mundial; la construcción de personajes complejos y contradictorios; la creación de situaciones ambiguas; el perspectivismo; el uso de paradojas y la dialogicidad.

**La abundancia de aclaraciones culturales:** para un lector que forme parte de la misma cultura podrían resultar innecesarias pero Bolaño parece ser consciente de la necesidad de una traducción cultural. Para poder ser leído a nivel mundial se han de realizar toda una serie de adaptaciones que hagan su obra inteligible para todos los lectores potenciales. Téngase en cuenta que una cultura no es un todo homogéneo, por lo que Bolaño propone un marco de diálogo intercultural, no una visión homogénea. Un ejemplo paradigmático se puede observar en *Los detectives salvajes*: el diálogo que tiene García Madero con María Font y la prostituta Lupe (esta última habla todo el tiempo con jerga mexicana):

María se puso a hablar del Movimiento Feminista y citó a Gertrude Stein, a Remedios Varo, a Leonora Carrington, a Alice B. Toklas (tóclamela, dijo Lupe, pero María no le hizo el menor caso), a Única Zurn, a Joyce Mansour, a Marianne Moore y a otras cuyos nombres no recuerdo. Las feministas del siglo XX, supongo. (Bolaño, 1998: 51.)

Del segundo ejemplo, «El Ojo Silva», extraigo una aclaración cultural y lingüística respecto a la homosexualidad del protagonista: «Hablamos de la palabra invertido (hoy en desuso), que atraía como un imán paisajes desolados, y del término *colisa*, que yo escribía con ese y que el Ojo pensaba se escribía con zeta.» (Bolaño, 2001: 5.) Ciertamente, el espacio cultural común de narrador y lector se forma a partir de la tensión de la distancia entre lo que se describe y el lugar en que lector y narrador se sitúan para valorarlo. Véase cómo la percepción del carácter latinoamericano busca la complicidad y el humor del lector:

Se volvió desmesurado (es decir, tratándose de escritores latinoamericanos, más desmesurado de lo habitual) en los elogios y perdió completamente el sentido del ridículo en las autoalabanzas. (Bolaño, 1998: 561.)

Entre los mecanismos de traducción cultural y estética que Bolaño practica se encuentran las comparaciones, simplificaciones e incluso omisiones que optimizan la legibilidad del nuevo lector mundial: un ejemplo claro es la descripción de la India como motivo intelectual que se lleva a cabo en «El Ojo Silva»:

[g]ente que quiere ver la India a medio camino entre *India Song* y *Sidharta*, y uno está para complacer a los editores. Así que el primer reportaje había consistido en fotos donde se vislumbraban casas coloniales, jardines derruidos, restaurantes de todo tipo, con predominio más bien del restaurante canalla o del restaurante de familias que parecían canallas y solo eran indias, [...] sin olvidar la naturaleza como en estado latente, una hibernación ajena al concepto de hibernación occidental, [...] el territorio de los santos, dijo el Ojo. (Bolaño, 2001: 13.)

Nótese que en el fragmento la referencia cultural deviene el punto clave de la descripción del lugar. Es paisaje desdibujado que en su ambigüedad potencia su alcance universal. Los elementos mencionados dan paso a abstracciones que se describen como la negación o el opuesto: «una hibernación ajena al concepto de hibernación occidental». Se puede ver así cómo la obra de Bolaño está plagada de técnicas que permiten que pueda ser leído en cualquier parte y en cualquier época. Lo que nos lleva a relacionarlo con la idea de clásico presente en Borges: «[u]n libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad [...]» (Borges, 1952: 232-233).

**La construcción de personajes complejos y contradictorios:** Bolaño tratará temas relacionados con las complejidades identitarias porque, como apunta Castany respecto a la literatura posnacional, el lector ya no solo busca reconocerse en el relato de poblaciones con una identidad homogénea sino hallar un cuestionamiento a ésta y un análisis de la complejidad de su identidad individual y colectiva. De la producción del escritor chileno destacaré tres por su densidad y peso dentro del universo Bolaño. El primero, sin duda, es Carlos Wieder, el protagonista de *Estrella distante*. Se trata de un poeta, asesino, militar a las órdenes de Pinochet, un ser sensible a la belleza y capaz de los más abyectos crímenes. Carlos Wieder puede tener la apariencia de un dios, magnífico y capaz, para posteriormente alejarse y destruirse a lo largo de sus años finales, un prófugo trabajando de cineasta de películas *snuff*. El segundo es el cura Ibacache: carcomido por la culpa, el crítico literario chileno pasará revista a una vida de cortesano literario, plagada de decisiones contradictorias y al mismo tiempo consecuentes con la mediocridad de un tiempo oscuro en la historia de Chile. Por último, Arcimboldi. La complejidad del escritor alemán radica en su existencia errante. Es alguien capaz de fascinarse por la vida submarina de su ciudad natal, superar muchos de los dilemas morales de su participación como soldado en la Segunda Guerra Mundial y comprometerse con la escritura a lo largo del resto de su vida. La complejidad de estos personajes contribuye a crear un lector universal en la medida que éstos se

adornan de rasgos fieramente humanos: Wieder encarna la voluntad y el empeño por una causa mayor que él mismo —por muy equivocada que ésta pueda parecer—, el cura Ibacache representa la tentación que representa el sometimiento a cambio de poder de cualquier intelectual que desee triunfar y, por último, Archiboldi viajará a México para recuperar a su sobrino, un lazo de sangre que motivará su último trayecto. La naturaleza de su complejidad los universaliza, pues los convierte en personajes redondos, en la terminología de Forster.

**La creación de situaciones ambiguas:** ¿cómo se pueden calificar si no, muchas de las situaciones de los cuentos o relatos cortos de Bolaño? Por ejemplo, ese «Enrique Martín» que cree haber visto ovnis y llena sus libretas de signos, números, símbolos y al mismo tiempo escribe poesía a la manera de Miguel Hernández. También podríamos calificar de ambigüedad la relación padre e hijo de los protagonistas de «Últimos amaneceres en la Tierra», la relación de Amaltino con Lola, tras su fuga al manicomio de Mondragón en 2666 o el destino del desdichado Joaquin Font, fingiendo incluso ser su propia mujer cuando Juan García Madero llama por teléfono en *Los detectives salvajes*. No obstante, el cuento que da título al volumen, «El secreto del mal», es quizás el ejemplo más claro. Nada parece suceder y sin embargo la atmosfera es opresiva, inquietante. La acción se ambienta en un París tan desdibujado que podría aplicarse a cualquier ciudad de sus hipotéticos lectores.

**El perspectivismo** contribuye a la constitución de un lector universal a partir de la premisa de que toda realidad está filtrada a través de un enfoque. Bolaño lo ejemplifica en la parte central de *Los detectives salvajes*, que guarda el mismo nombre que el título del libro y tiene por subtítulo unas fechas: 1976-1996. Ésta se compone de 26 capítulos poblados de diferentes monólogos que van reconstruyendo las desventuras de Arturo Belano y Ulises Lima por todo el mundo. No habrá certezas en los textos de Bolaño. Todo dependerá de la perspectiva, del enfoque de los diferentes narradores de dichos monólogos. En *Para Roberto Bolaño* de Jorge Herralde, se publica el proyecto que presentó Bolaño para optar a la beca Guggenheim y allí, precisamente, el propio autor denomina a este juego de perspectivas que estructura la novela «El esquema de Polifemo» (Herralde, 2005: 74-78).

## Contenidos

Una vez analizados autor y lector, es el momento de desarrollar una aproximación a los contenidos de la obra de Bolaño que podrían socavar la esencia del concepto de nación y amplían su discurso hacia territorios más distantes. En esto coincide con el Kurt Vonnegut de *Breakfast of Champions* y *A Man Without a Country*. Estos son: la creación de personajes híbridos, la historización de la nación para aprisionarla, la recuperación de la primacía del individuo sobre la colectividad y la crítica a la tradición.

La primera es la creación de personajes híbridos que articulan muy bien la problemática de una rígida concepción nacional. Casi todos los personajes de Bolaño se encuentran desplazados y, en muchos casos, escindidos entre dos culturas. Quizás el ejemplo más paradigmático sea Pereda, el protagonista de «El Gaucho insufrible». El cuento de Bolaño no es solo una reescritura paródica de «El sur» de Borges sino que al mismo tiempo condensa y juega con muchos de los debates de la identidad latinoamericana, entre ellos, el de «civilización *versus* barbarie». Pereda, un abogado de buena familia y razonable éxito, decidirá un día irse —quizás producto de excesivas lecturas— a la Pampa y convertirse en un gaucho, cual moderno Quijote. La visión descarnada e irónica que tiene Bolaño sobre los mitos de frontera dotará al cuento de un irresistible humor: nuestro gaucho caza conejos para poder sobrevivir y toda su épica ha desaparecido. Pereda es, pues, un desterrado que tras la crisis argentina y tras participar en una cacerolada huye del concepto de patria para refugiarse en el mito: «Buenos Aires se pudre, les dije, yo me voy a la estancia [...]» (Bolaño, 2003: 15). La visión de Bolaño no es solo nacional, Pereda está desplazado de continente y hasta de cuento. Bolaño juega aquí con la tradición de la literatura gauchesca y homenajea el cuento de Borges «el Sur» desde una perspectiva humorística. Aquí Pereda terminará compartiendo casa con unos gauchos desdentados que se dedican a cazar conejos para sobrevivir y comprobará en su propio ejemplo cómo la Historia se reescribe como parodia:

Oyó voces, alguien rasgaba una guitarra, que la afinaba sin decidirse jamás a tocar una canción determinada, tal como había leído en Borges. Por un instante pensó que su destino, su jodido destino americano, sería semejante al de Dahlmann y no le pareció justo. (Bolaño, 2003: 15.)



Otro personaje a destacar es Amalfitano, en sus dos versiones (*2666* y *Los sinsabores del verdadero policía*). En ambas sigue siendo un chileno desplazado de Barcelona a México que no termina de encontrar su lugar en el mundo y que todavía se interroga por su identidad: «No sé qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente [...]» (Bolaño, 2004b: 211). Por supuesto, híbridos también son Carlos Wieder, incluso en sus múltiples manifestaciones (cambia no solo de lugar sino de identidad: Ramírez Hoffman, H.R. English) y Joanna Silvestri, recordando su aventura americana y la decadencia del actor y compañero de carrera Jack Holmes.<sup>24</sup> Mención aparte merecen dos personajes capitales en *Los detectives salvajes* y *2666*: Arturo Belano y Arcimboldi. Arturo Belano, B. en algunos cuentos, es el álgter ego o avatar de Roberto Bolaño. Su vida es la crónica del desarraigo. No solo comparte el periplo vital del autor sino que su final es diferente: en una primera versión (*Los detectives salvajes*) termina en África, donde se quiere dejar morir. En otra versión (*El secreto del mal*) viaja a México a buscar a Ulises Lima o a Berlín, a ver los disturbios de inicios del siglo XXI. Interesante al respecto es la teoría de Felipe Ríos Baeza, en la que postula, a partir de comentarios de Bolaño y Fresán (2005) que Belano es una especie de «eternauta», un viajero del tiempo (Ríos-Baeza, 2011: 382).

Por último, Arcimboldi es uno de los grandes escritores del siglo XXI, alguien cuyo nombre se baraja para el Nobel y que, sin embargo, conforme avanza la lectura de la quinta parte de *2666*, dedicada a su historia, más enigmático y difuso nos parece. Puede entonces que el dato más elocuente sobre su actitud híbrida sea que cuando se describen sus libros se juega con los más variados motivos nacionales: obras de tema inglés, francés o polaco.

Un segundo contenido es cómo historizar la nación para así aprisionarla o ponerla en perspectiva. Al respecto, dos ejemplos que explican cómo Bolaño desarrolla este contenido. Hay un momento en *2666* en que Amalfitano, paranoico por el futuro de su hija ante la proliferación de asesinatos de mujeres, se pone a pensar en mapuches telépatas y bajo el conocido procedimiento de «libro dentro de libro», el narrador reseña

---

<sup>24</sup> Bolaño construye su literatura como un todo interconectado. Hablaré más adelante de ello, en el capítulo 4. Como detalle, es interesante saber que Joanna Silvestri trabaja con H.R. English y que su relato a un detective (presumiblemente Abel Romero) es una de las escenas o la parte que no se nos cuenta de *Estrella distante*.

un libro sobre la historia de Chile. Esta reseña ficticia termina, como muchas de las digresiones de Bolaño, en el delirio o en esa desmesura mencionada. Con tono pseudoenciclopédico, el narrador afirma: «Según Molina existe un parentesco indudable entre griegos y araucanos. Este Molina había sido jesuita y naturalista, y su vida había discurrido entre los años 1740 y 1829 [...]» (Bolaño, 2004b: 279). Bolaño lleva al paroxismo su parodia de los relatos de fundación nacionales y cita un libro en el que se defiende «con diecisiete pruebas» el origen araucano de Bernardo O'Higgins. El pasaje es bien conocido por los estudiosos del escritor, pues ilustra el estilo del autor al desarrollar esas digresiones pseudoeruditas así como los posibles excesos de su prosa.

Esta reescritura irónica de los relatos fundacionales de la nación apunta la crítica de Bolaño a los efectos perversos del monismo identitario. Esta reescritura entronca su propuesta artística con la literatura antibelicista. Castany identifica una constelación de escritores cuyo discurso reflexiona precisamente sobre los peligros de sobredimensionar el rasgo identitario nacional:

[a]simismo autores como Piglia, Sebald, Rushdie, Murakami, Oz o Maalouf, siguiendo las reflexiones de Arendt (*Los orígenes del totalitarismo*), Horkheimer y Adorno (*Dialéctica de la Ilustración*) o Bauman (*Las consecuencias perversas de la modernidad*) han realizado críticas directas o ficcionales contra el Estado-nación como lugar privilegiado en el que se desarrolla una de las peores tendencias de la modernidad: el totalitarismo. (Castany, 2007: 205.)

Al respecto Bolaño es bastante explícito en sus opiniones. Vale la pena recordar una de sus citas más conocidas, ya sea en entrevistas o en el diccionario Bolaño que se incluye en *Para Roberto Bolaño* (2005), de Herralde: «[e]l antiguo Dios, Rey y Patria, que, como todo el mundo sospecha (pero se lo calla), significa Miedo, Amo y Jaula [...]» (Herralde, 2005: 98).

Dos apuntes más sobre este tema: «La parte de Archiboldi» de *2666* contiene precisamente una novela corta anti-bélica bajo la forma de la vida militar de Hans Reiter, alias Benno von Archiboldi (Bolaño, 2004b: 833-883). Allá se narra además la alienación y transformación que el conflicto bélico supone para el personaje. Tras la guerra, Archiboldi ya no es el mismo:

En cierta ocasión, después de mucho sin hacerlo, Reiter se miró en un espejo encontrado en un rincón de su isba y le costó reconocerse. Tenía una barba rubia y enmarañada, el pelo largo y sucio, los ojos secos y vacíos. (Bolaño, 2004b: 883.)

Del bando contrario, el de los rusos, sabemos, a través del manuscrito que Hans Reiter encuentra escondido dentro de la chimenea, la historia paralela y espejeante de Boris Ansky. La paradoja del patriotismo, la guerra y el azar:

En Moscú se dirigió a una oficina de reclutamiento y al alistarse para combatir a Wrangel le dijeron que Wrangel ya había sido derrotado. Entonces Ansky dijo que quería alistarse para combatir a los polacos y le dijeron que los polacos ya habían sido derrotados. Entonces Ansky gritó que quería alistarse para combatir a Krasnov o a Denikin y le dijeron que Denikin y Krasnov ya habían sido derrotados. Entonces Ansky dijo que, bueno, él se quería alistar para combatir a los cosacos blancos o a los checos o a Koltschak o a Yudenitsch o a las tropas aliadas y le dijeron que todos ellos ya habían sido derrotados. [...] En ese momento, que no alcanzó a durar ni un segundo, Ansky decidió que no quería ser soldado, pero también en ese momento el suboficial de la oficina del ejército le extendió un papel y le dijo que firmara. Ya era un soldado. (Bolaño, 2004b: 885-886.)

Por último, un apunte sobre la presencia del nacionalsocialismo, ya que los nazis son un vértice fundamental en la obra de Bolaño y aparecen como motivo temático en casi todas sus obras: en *Estrella distante*, Juan Stein morirá atacado por neonazis en una estación de tren; Carlos Wieder no es solo el protagonista de *Estrella distante* sino que aparece antologado en su versión heterónima en *La literatura nazi en América*; en *Los detectives salvajes* Heimito Kunst, un neonazi *borderline*, comparte celda con Ulises Lima en Israel; «Un cuento ruso», de *Llamadas telefónicas*, es la historia de un español que combate para los nazis en la división azul; en *Putas asesinas*, el poeta francés Gui Rosey desaparece mientras «los himnos nazis ascienden al cielo»; Hans Reiter / Archimboldi, como hemos visto, lucha en su ejército en *2666* y, por último, el juego de guerra del que es campeón Udo Berger en la novela del mismo título: *El tercer Reich*. Este motivo opera en Bolaño en el marco de su crítica a la nación-Estado de varias maneras: por una parte le permite demostrar lo ridículo del extremo patriotismo de los escritores nazis de *La literatura nazi en América* o directamente su bajo nivel intelectual (como demuestra Heimito); por otra plantea una reflexión sobre la propia necesidad del lector para aceptar la complejidad y pluridad del mundo frente a un discurso simplista y maniqueo.

En relación a lo expuesto, el tercer punto implica una recuperación de la primacía del individuo sobre la colectividad. Señala Castany que las propuestas constructivas de una literatura posnacional suelen ser más débiles que la literatura que ataca el estado nación pero probablemente más importantes, ya que se sumergen en la búsqueda de soluciones. En todas hay un núcleo básico: la «[s]ecularización identitaria de los Estados y la recuperación de la primacía del individuo sobre la colectividad, esto es, por la autonomía moral e individual [...]» (Castany, 2007: 206). En este sentido, la

obra de Bolaño es una apuesta por la individualidad y se sitúa implícitamente al margen de cualquier sistema o jerarquización, ya sea a partir de la provocación política o incluso violentando el canon literario. Como hemos apuntado *supra*, sus personajes son nómadas, desarraigados, individuos en constante desplazamiento. La imagen más diáfana de la superioridad moral individual sobre la colectiva es cuando Hans Reiter estrangula con sus propias manos a Sammer, el nazi que le ha narrado las «terribles» dificultades logísticas que supuso la eliminación sistemática de judíos. Es un burócrata que solo cumple órdenes, que se exculpa presentándose como una mera pieza más del sistema. Como él explica, tenía órdenes que cumplir y esas son llevar a cabo el exterminio masivo de la población judía del campo:

—Mire, tal como está la situación no disponemos de transporte para ir a buscar a los judíos. Administrativamente pertenecen a la Alta Silesia. He hablado con mis superiores y estamos de acuerdo en que lo mejor y más conveniente es que usted mismo se deshaga de ellos. (Bolaño, 2004b: 948.)

Unas páginas después del relato de las dificultades logísticas del exterminio, Sammer aparecerá muerto con signos de estrangulamiento. A su figura se opone la de Hans Reiter, futuro Archiboldi, quien confesará más tarde a su mujer que fue él quien asfixió al oficial alemán. El único muerto a manos de Reiter como soldado será alguien de su mismo bando, lo que le sirve a Bolaño para ahondar en la idea de que la libertad de elección del individuo está por encima del destino común o de las órdenes superiores.

El cuarto punto es la crítica a la tradición, en el caso de Bolaño tanto social como literaria, no entendida como un ataque a los clásicos sino como una manera de atacar todo tipo de imposiciones. La idea de crítica a la tradición, según Castany, tiene como propósito concebir la identidad como algo más incluyente o fluido. Para Castany se basa en la concepción de Lakoff y Johnson respecto a las metáforas como generadoras de realidades.<sup>25</sup> Así pues, Castany pasa revista a las principales metáforas del nacionalismo:

---

<sup>25</sup> A grandes rasgos, la teoría plantea que las metáforas que utilizamos en nuestra vida cotidiana construyen nuestra visión del mundo. Quizás, de entre los ejemplos más relevantes que los autores analizan destacaría la descripción del diálogo a través de metáforas deportivas o bélicas («perdió», «he ganado», «ataque», «defensa») o de aprendizaje («aproximar», «probar», «tantear») o la descripción de la vida como una «lucha» en lugar de un «viaje». Lakoff y Johnson sostienen que uno debería tratar de construir nuevas metáforas que permitiesen no perder la vasta complejidad del mundo.

Las metáforas básicas del nacionalismo son la metáfora del árbol —relacionada con la de las raíces, la savia y la tierra—, la metáfora de la tierra, la metáfora de la familia —que incluye las de patria, nacimiento (*natio*) y paternidad—, la metáfora del árbol genealógico —que une a las dos primeras [...]— y la metáfora de persona o personalización —conectada con las metáforas de cuerpo, personalidad, nacimiento, muerte o derecho— [...] (Castany, 2007: 208.)

A estas metáforas se pueden contraponer otras. Entre las opciones posnacionales que enumera Castany está la de «malditismo identitario».<sup>26</sup> Como ejemplo de esta opción o actitud cabe consignar la simbólica presencia que supone Rimbaud en la obra de Bolaño y cómo su «malditismo» ilumina mucho del camino de este escritor a la hora de construirse a sí mismo y a sus personajes. Como comentábamos, el desubicado o desarraigado es el personaje por excelencia de la obra de Bolaño y al mismo tiempo de la literatura posnacional. La presencia de estos desarraigados en su obra se interpreta como instancia de la crítica a la tradición.

### El estilo

Ahora mostraré cómo se disponen los contenidos estudiados más arriba y cómo el cosmopolitismo, lo universal, puede presentarse también como una opción estética. En el avance hacia un mundialismo literario existen toda una serie de recursos que si bien no se dan exclusivamente en los autores que hemos dado en llamar posnacionales, sí que conforman una poética que coincide plenamente con muchos de los recursos presentes en la obra de Bolaño, como demostraré a continuación. Con el objetivo de clarificar al máximo mi propuesta, me he permitido realizar una tabla de contenidos. Para ello, adapto la clasificación bipartita entre estilo y narración de Castany.

---

<sup>26</sup> Para Castany es una actitud que cobra su mayor sentido de manera individual y está vinculada al anarquismo, nihilismo o simplemente la provocación individualista. Se puede encontrar entre aquellos que rechazan cualquier tipo de sistematización identitaria. En sus propias palabras: «El malditismo identitario rechazaría de la forma más provocativa posible cualquier tipo de clasificación en que se tratase de encerrar al individuo [...]» (Castany, 2007: 127).

<i>Estilo</i>	
RASGO	EJEMPLO
1) Enumeraciones cuyo universo de discurso es de ámbito mundial.	La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío. Así que toma nota. Ésta es la ecuación: oferta + demanda + magia. ¿Y qué es magia? Magia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego. (Bolaño, 2004b: 291.)
2) Enumeraciones que buscan generar la idea de que existe una cierta continuidad o cohesión entre todas las cosas de este mundo.	El ruso me extendió las tres postales por encima del té humeante. Estaban en orden de llegada, estaban escritas en inglés. La primera era de Nueva York. Reconocí la letra de Anne. [...]. La postal era una foto de la Quinta Avenida. La segunda postal era de Seattle. [...] Entendí que hablaba de exilios y de crímenes. (Bolaño, 1997: 204.)
3) El uso de palabras pertenecientes a campos léxicos con un elevado grado de difusión geográfica.	La lámpara de Argand no fue extremadamente difícil de conseguir. Tampoco las cortinas, la alfombra o los sillones. Con el empapelado hubo problemas que la viuda de Mendiluce solucionó encargándolo directamente a la fábrica con un modelo diseñado especialmente por Franchetti. Las pinturas de Stanfield o de Chapman fueron inencontrables, pero el pintor y su amigo Arturo Velasco, un joven y prometedor artista, realizaron unos lienzos que acabaron por satisfacer el deseo de Edelmira. (Bolaño, 1996: 21.)
4) Evocación de la variedad lingüística como producto de los desplazamientos.	Ese carcelero parecía amigo del buen Ulises. Con él no hablaba en inglés. Hablaba en español. Me mantuve alerta. Los judíos siempre procuran engañarte. Lamenté haberme mantenido alerta, pero era mi deber. Contra el deber no se puede hacer nada. (Bolaño, 1998: 306.)

<i>Narración</i>	
RASGO	EJEMPLO
1) Utilización de perspectivas vértigo.	<p>La mayoría de las digresiones oníricas de los personajes de Bolaño:</p> <p>«El escenario en el que trabajan, por otra parte, es muy bonito, muy bien pensado, muy coqueto, pero sus dimensiones con el paso del tiempo son cada vez menores. Este achicamiento del escenario no lo desvirtúa en modo alguno. [...] Junto a este escenario, por supuesto, hay otros escenarios. Escenarios nuevos que han crecido con el paso del tiempo. [...] Aquí el aforo es enorme y siempre está lleno y el proscenio crece a buen ritmo año tras año. [...] En este escenario la boca de la mina es la misma, con un ligerísimo cambio de perspectiva, aunque tal vez el camuflaje sea más denso y, paradójicamente, esté preñado de un humor misterioso y que sin embargo apesta.» (Bolaño, 2004b: 163.)</p>
2) Referencia a simultaneidad de fenómenos.	<p>«Nací en 1953, el año en que murió Stalin y Dylan Thomas (Bolaño, 2004a: 19).»</p> <p>«[d]e la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende.» (Bolaño, 2001: 3.)</p>
3) Referencias a espacios internacionales.	<p>La parte central de <i>Los detectives salvajes</i> está plagada de ejemplos:</p> <p>«Cerca de medianoche, el Pirata y yo los acompañamos hasta la estación. A las doce Lima iba a coger el tren de París y en París cogería el primer avión rumbo a Tel-Aviv.» (Bolaño, 1998: 269.)</p> <p>«En 1922 publica en París un librito de poemas infantiles en francés y otro en español. [...] El año 1926 lo pasa viajando con su numeroso séquito por Italia. [...] Es 1930 un año de viajes y de aventuras. [...] Edelmira recorre el Nilo, visita Jerusalén (en donde sufre una crisis mística o nerviosa que la mantiene tres días postrada en la habitación de su hotel), Damasco, Bagdad...» (Bolaño, 1996: 15-17.)</p>
4) Referencias a los nolugares.	<p>«A la tierra de nadie, que en inglés se dice <i>no man's land</i> (en cursiva en el original), que francamente queda mejor que en español, pues en español <i>tierra de nadie</i> (también en cursiva) significa exactamente eso, tierra yerma, tierra muerta, tierra en donde no hay nada, mientras que en inglés se sobreentiende que solo no hay hombres, pero animales y bichos sí hay.» (Bolaño», 2004a: 41.)</p>

De esta manera concluyo con la cuestión posnacional en la narrativa de Roberto Bolaño. Una vez situadas las coordenadas teóricas de mi estudio, evaluado el estado de la cuestión por parte de la crítica e investigados la biografía y el punto de vista de Roberto Bolaño sobre las cuestiones literarias más allá de la nacionalidad, he tratado de demostrar la pertenencia de Bolaño a un hipotético canon posnacional y sus características. En definitiva, la apuesta por su condición posnacional viene dada porque su obra no pasa por la enumeración de los objetos y lugares del mundo posible de ficción sino que se trata de un posicionamiento ideológico ante el Estado-nación. En el sentido que antes apuntábamos, su propia peripecia vital se aleja de los localismos y opta por un enriquecedor «exilio voluntario». Como sostiene Camilo Marks:

Roberto Bolaño no es, en esencia, un escritor chileno. Se encuentra del todo al margen de la literatura chilena y es imposible asociarlo con la tradición novelística de este país [...]. Es, en el buen sentido de la palabra, demasiado cosmopolita, demasiado universal, por completo desarraigado y cómo no, esplendorosamente original. (Espinosa, 2001: 126.)

La elección de esta perspectiva tiene como objetivo proveer de un soporte teórico al análisis de las influencias, canon e intertextualidades de la obra de Roberto Bolaño con la literatura norteamericana que ocupará las siguientes páginas.



## 2.2 El territorio de la escritura

Roberto Bolaño es uno de esos autores de los que resulta tan interesante estudiar la manera en que escribe como analizar por qué. Me parece del todo necesario, tras el apartado anterior, abordar una especie de biografía literaria paralela a la vital antes de sistematizar sus referencias estadounidenses. Mi intención aquí es mostrar cómo vida y escritura están enlazadas en Bolaño desde su infancia y condicionan su producción literaria.

### 2.2.1 Retrato del buen salvaje

Este epígrafe juega con el título de un artículo de Wilfrido H. Corral, «Roberto Bolaño: Portrait of the Writer as Noble Savage», para ilustrar el principal objetivo de esta investigación: ahuyentar el mito sobre la obra de Roberto Bolaño como producto de una vida salvaje o legendaria. Todo lo contrario a la habitual percepción del escritor chileno, mi intención es dilucidar la parte de esfuerzo, trabajo y superación que, en el fondo, su trayectoria implica. Puede que sorprenda un posicionamiento tan rotundo pero no obedece a otra cosa que a la constatación de la hipótesis más verosímil: difícilmente se puede escribir una obra tan prolífica y variada en solo diez años sin que antes hubiera una preparación, un desarrollo e incluso una formación o gestación. Para ello, dos son las aproximaciones que adoptaré: un análisis de sus reflexiones sobre la creación y una valoración de sus métodos de trabajo a partir de diferentes testimonios biográficos.

Bolaño reflexiona sobre su escritura en dos textos fundamentales: «Consejos sobre el arte de escribir cuentos» y «Un narrador en la intimidad», ambos publicados en *Entre paréntesis*. Como es habitual tratándose del escritor chileno, no hay un posicionamiento claro sino el planteamiento de un texto enigmático que refiere con sobreentendidos a su concepción de la escritura. Ambos artículos eluden la cuestión principal y pronto se alejan, a partir del humor o cierta prosa poética, hacia una alegoría del proceso de la escritura y una vindicación de la épica del oficio del escritor o el juego literario a partir de las listas y menciones explícitas a escritores. Sin embargo, estos juegos esconden, en el fondo un estilo.

El primero (Bolaño, 2004a: 324-326) es un ensayo que incumple su propio planteamiento: es un decálogo que no funciona como tal, pues finalmente incluye once

puntos. Allá sigue la línea de Poe, Hemingway, Carver, Onetti o Quiroga y desarrolla una serie de normas que terminan convirtiéndose en un listado de lecturas. Cabe recalcar el tono humorístico que recorre el texto: continúa los códigos de decálogos y pautas que otros autores han practicado sin tomarlos ni tomarse a él mismo demasiado en serio. A pesar de ello, dicho documento nos revela una cierta mecánica de trabajo que bien puede explicar la configuración de sus relatos. Dos cuestiones a destacar: en primer lugar, el inicio del texto, donde la edad funciona como detonante fundamental. «Como ya tengo cuarenta y cuatro años, voy a dar algunos consejos sobre el arte de escribir cuentos [...]» (Bolaño, 2004a: 324). El hecho de que Bolaño justifique el texto o su autoridad por medio de la edad, además de una estrategia retórica, es un síntoma de la necesidad del escritor de poner una cierta distancia y dotar de objetividad al texto. Cabe pensar que para Bolaño hay un antes y un después en el camino que se marcó como escritor y este tiene que ver con el éxito que obtiene a partir de la publicación de *Los detectives salvajes*. En segundo lugar, destaco los dos primeros puntos del decálogo. Son una abierta muestra de su metodología:

1. Nunca abordes los cuentos de uno en uno. Honestamente, uno puede estar escribiendo el mismo cuento hasta el día de su muerte. 2. Lo mejor es escribir los cuentos de tres en tres, o de cinco en cinco. Si te ves con energía suficiente, escríbelos de nueve en nueve o de quince en quince. (324.)

El segundo punto del fragmento es esencial, pues explica mucho del proceso creativo de Bolaño. Él nunca está escribiendo un solo libro a la vez. Con esto quiero decir que su sistema implica la visión de su obra como una totalidad. Bolaño entiende la escritura como un proceso de composición. Escribir es desarrollar ideas, armar estructuras, dejarse llevar por el sonido o por una imagen y, en ese proceso, toma motivos, notas, ideas o experiencias que no necesariamente tienen que formar parte del libro que escribe en ese momento. Al respecto, el tercer punto es bastante explícito:

3. Cuidado: la tentación de escribirlos de dos en dos es tan peligrosa como dedicarse a escribirlos de uno en uno, y además lleva en su interior el juego más bien pegajoso de los espejos amantes: una doble imagen que produce melancolía. (324)

Esos espejos amantes son la imagen que Bolaño desea romper. Se trata de evitar la tentación de convertirse en el escritor condenado a escribir constantemente el mismo

libro, agotando las variaciones sobre un mismo tema.<sup>27</sup> La única solución posible es el trabajo con diferentes textos al mismo tiempo, algo que tiene que ver con el *collage* y el fragmento. El segundo texto, «Un narrador en la intimidad» (Bolaño, 2004a: 321-324), es de distinta naturaleza. Allá, a través de una sucesión de imágenes oníricas, Bolaño despliega toda una serie de metáforas sobre lo que él entiende por literatura y su propia poética. Este texto no solo contiene la esencia de su estilo literario sino que revela sus valores personales. En el inicio está el motivo principal:

Mi cocina literaria es, a menudo, un (sic) pieza vacía en donde ni siquiera hay ventanas. A mí me gustaría, por supuesto, que hubiera algo, una lámpara, algunos libros, un ligero aroma de valentía, pero la verdad que no hay nada. (Bolaño, 2004a: 321.)

El marco, el lugar donde habitan las ficciones es una cocina. La metáfora no es baladí: Bolaño no escoge el laboratorio (imagen utilizada por muchos de sus exegetas), reflejo quizás más positivista o incluso de ligero regusto decimonónico. Bolaño escoge la cocina pues contiene la sencillez de una cierta conciencia de clase y una ausencia de pretensiones que tampoco ocultan la toma de decisiones: un escritor/cocinero que escoja y sepa cómo mezclar diferentes condimentos. Nótese que la habitación está vacía. Sin embargo, el escritor plantea tres elementos que le gustaría que hubiese y que articulan el texto: la lámpara, los libros y «un ligero aroma de valentía». La lámpara tiene que ver con la luz, con el juego de sombras que no es sino la perspectiva, la focalización del relato, como se nos sugiere más adelante, bajo el marco de un sueño: «(La cocina) iluminada de forma heterodoxa, en algunas zonas con reflectores antiaéreos y en otras con teas, y por supuesto no faltan zonas oscuras en donde solamente se vislumbran sombras anhelantes o amenazantes [...]» (322).

Después está la biblioteca, una de las principales metáforas y, por supuesto, elemento fundamental en la obra de Bolaño. La he citado como una de las patrias del escritor en el capítulo anterior: «mi patria es mi hijo y mi biblioteca».<sup>28</sup> Para Bolaño la

---

<sup>27</sup> Casi ejemplifica así el personaje protagonista de Barton Fink en la película del mismo título de los hermanos Coen (Joel & Ethan Coen, *Barton Fink*, 1991). Tras un aclamado triunfo en Broadway, Fink es contratado por Hollywood para escribir el guión de una película de género que al mismo tiempo posea su estilo, su «toque». Sin embargo, en medio de un ambiente de bruma y delirio, el bloqueo del escritor le llevará a escribir una obra que aunque él considera radicalmente nueva no deja de ser, en esencia, la misma que el espectador le vio realizar al principio. Una película que Bolaño admiraba y que contiene elementos temáticos que bien podrían ser parte de sus relatos.

<sup>28</sup> La cita es de la mencionada ponencia «Literatura y exilio» (Bolaño, 2004a: 44). Aquí no solo narra el destino de Mario Santiago sino que reflexiona sobre la permanente condición del exilio en el oficio literario.

biblioteca marca un territorio, el literario, y por ello muestra los límites del escritor: sus influencias, sus aspiraciones y sus valores. Hace suya pues la frase de Borges y se siente más orgulloso de los libros que ha leído que de los que ha escrito. Precisamente, el artículo donde se jacta de sus lecturas y aventuras juveniles (robando libros) se titula «¿Quién es el valiente?», lo cual remite al último elemento comentado del fragmento anterior: «el ligero aroma de valentía» (íbid.). Es éste un lugar común profundamente imbricado en la mayoría de sus declaraciones y, sin duda, fundamental en su retórica. La valentía como algo intrínseco al ejercicio literario aparece en ese magnífico retrato que traza sobre Borges, uno de sus maestros, titulado «El bibliotecario valiente». Asimismo, forma parte de su definición de lo literario en el famoso «Discurso de Caracas», donde afirmaba que la literatura es un peligro. Es más, la valentía para él está íntimamente relacionada con otros dos motivos fundamentales que pueden ser considerados uno: los «ojos abiertos» y «el abismo».<sup>29</sup> Al respecto, concreta «[v]aliente, es decir, sabe abrir los ojos en la oscuridad, en los sitios en los que nadie se atreve a entrar [...]» (65). Todo lo anterior le lleva a concluir con otra imagen de la cocina que, sin embargo, esta vez no está vacía. En su cocina ideal hay un guerrero, un escritor:

En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni forma) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel [...] (323).

Y es que en este guerrero Bolaño cifra sus anhelos y esperanzas. La valentía se personifica en este escritor que lucha —en otro ensayo suyo es contra un samurái— y cuya valentía cabe imaginarse, de la mitología o de la actitud del ya no tan joven Bolaño. Esta imagen puede entenderse como una proyección que Bolaño realiza de sí mismo. La idea del escritor como guerrero, aparte de un regusto clásico —las armas o las letras— tiene en su caso algo de ingenuidad, de actitud adolescente y al mismo tiempo de juego, de capacidad para reírse de uno mismo. Bolaño se mira en un espejo que le proyecta una imagen épica del escritor, casi una sublimación de la vida diletante

---

<sup>29</sup> Bolaño gusta de utilizar la conocida cita de Nietzsche en muchos de sus artículos, especialmente a la hora de definir el valor del oficio literario: «Quien con monstruos lucha cuida de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también éste mira dentro de ti.» (Nietzsche, 1988: fr. 146). El abismo y su contemplación, desde la perspectiva del escritor chileno puede ser entendido como la necesidad para un escritor de no eludir los grandes temas: la muerte, el amor, el paso del tiempo, etc. Bolaño concibe el ejercicio literario como una lucha que implica profundizar, sumergirse y ver más allá de la superficie. En 2666 se refiere de manera enigmática como «[a]quello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y ha sangre y heridas mortales y fetidez [...]» (Bolaño, 2004b: 290).

que ha llevado, donde comulgan el entusiasmo adolescente y la esperanza de una inmortalidad literaria.

En cuanto a este segundo punto, valoraré su metodología de trabajo, pues ciertamente ilumina muchas de las cuestiones planteadas anteriormente. A partir de detalles autobiográficos es posible hacerse una imagen más completa de su quehacer y hábitos literarios. Resulta curiosa la temprana y tenaz vocación de Roberto Bolaño. Sus comienzos, sabedor ya de su vocación, datan de cuando tenía quince años y son básicamente como lector y poeta. Él se imagina a sí mismo como escritor, es decir que toma una serie de modelos, rasgos y aspiraciones de los autores que va leyendo y que finalmente cobrarán forma en el personaje público protagonizado por Bolaño y que, a veces, rozaba su propia caricatura. Sin embargo, en el análisis de su imagen pública se ignora con frecuencia el contexto social: Bolaño es hijo de la incipiente clase media-baja chilena, producto de los gobiernos de Ibáñez del Campo y Alessandri. Por tanto, es un joven escritor que no tiene acceso a una biblioteca paterna con clásicos y en cuyo hogar no se fomenta la lectura: «Mi madre leía algunos libros, mi padre leía novelas de vaqueros de vez en cuando. Leía novelas de vaqueros porque no había televisión [...]» (Braithwhite, 2006: 34). Esta situación se extiende hasta llegar a México, donde Bolaño abandonará la escuela y, precisa y paradójicamente, eso le descubrirá dos pasiones: la lectura y la poesía: «Yo a México le debo, más que nada, mi formación intelectual [...]» (38). Los días los dedicaba entonces a vagabundear, ver películas antiguas mexicanas, al sexo ocasional (o solitario) y a robar libros. Ya en sus primeros años accede a la literatura a través del préstamo, el intercambio y esos pequeños hurtos que tanto le enorgullecen. Esto está narrado en varias entrevistas y también lo ficcionaliza mediante el narrador de uno de sus primeros cuentos, «El Gusano» (Bolaño, 1997: 71-72).

Por tanto, Bolaño lee con fervor pero de manera anárquica los libros que él mismo escamotea en las librerías. Así pues, desde que comienza a escribir con quince años, Bolaño se nutre de toda una serie de experiencias, autores, referencias, obras, listados, motivos, argumentos, tópicos que pueden proveer de las más diversas fuentes —no hay una formación reglada, en el mejor de los sentidos—, y todos estos elementos son susceptibles de ser literaturizados a partir de la poderosa voz narrativa del autor. Cabe insistir en su voluntarismo: Bolaño deja la escuela porque es plenamente consciente de su voluntad de dedicación a la escritura. Al respecto, comenta: «Dudas económicas, siempre económicas, vocacionales ninguna [...]» (Braithwhite, 2006: 38). Un adolescente que abandona la escuela para leer es un hecho infrecuente y sin embargo

resulta una imagen diáfana de la importancia que Bolaño concede a la escritura. Desde esa época de adolescente ensimismado hay una inquebrantable determinación, una vocación que raya en la obsesión y que da forma no solo a una obra sino a un proyecto vital. De esta manera el joven Bolaño lee infatigablemente, roba libros y, lo más importante, escribe sobre su propia experiencia; es decir, es un escritor de una omnipresente autoreferencialidad. Su obra es una mezcla de anárquica erudición —con estímulos literarios clásicos, modernos y periféricos— y el mestizaje con otras propuestas artísticas como el cine y la pintura bajo el filtro de la experiencia biográfica. Los textos del escritor chileno suponen una evolución de los autores bibliófilos donde hay una permanente consciencia frente al hecho literario —como su modelo, Borges— con la salvedad de que Bolaño es producto de la incorporación del proletariado o la incipiente clase media a ese modelo y su horizonte de lecturas es consecuencia directa de este condicionante social.

Su poderosa voz narrativa se nutre de los bocetos, dibujos, notas, apuntes, mapas, listas, poemas, dibujos e intuiciones que va acumulando en maratónicas jornadas de lectura, escritura y dedicación completa. Sus cuadernos de juventud son innumerables y se pudieron observar en la mencionada exposición «Archivo Bolaño» (ver *supra* 1.1). Allí consigna desde los hechos más triviales hasta sus lecturas más destacadas. Y lo más importante: deja constancia en muchos de ellos de que él mismo los entiende como «ejercicios de estilo», necesarios por otra parte en su forja como escritor.

Bolaño reescribe una y otra vez, con precisa caligrafía, en cuadernos de títulos bastante elocuentes: «Diario de vida», «Literatura para enamorados vol.1, vol. 2, vol. 3». El contenido de esos cuadernos es la materia prima a partir de la cual arma un modelo: son elementos que conviene amoldar y cincelar en extensos procesos de corrección.



Figura 1<sup>30</sup>

Aquí es donde Bolaño se forja una imagen de sí mismo como escritor; casi una proyección no exenta de ingenuidad pero sincera. A tenor de lo comentado, muchas veces se visualiza o describe como un guerrero, otras como un samurái, e incluso representó el papel de «[c]azarecompensas [...] algo así, cazadores de cabelleras [...]» (Bolaño, 1997: 28) de premios literarios de provincias, como narraba en el magnífico cuento «Sensini». Cabe especular que este acto de narrar constantemente su propio proceso de creación de sí mismo y de escritura puede cumplir varias funciones. Por una parte, es una manera de entrenarse, de entender la literatura como un oficio. El «Archivo» y los cuadernos incluyen reflexiones de Bolaño al respecto:

Este cuaderno solo me ha servido para soltar la mano. Debo, voy a escribir por lo menos otros dos cuadernos de doscientas páginas cada uno, a ver si allí, desde allí salga algo que valga la pena, que no esté escrito ya y que respire amor, piedad y deseos de ser piel roja. («Archivo Bolaño», visita del 27/06/13.)

<sup>30</sup> Imagen perteneciente al blog «Llegir en cas d'incendi», consultado el 20 de Junio de 2013. Disponible en <http://www.llegirencasdincendi.es/2013/04/el-cccb-muestra-el-universo-intimo-e-inedito-de-roberto-bolano/>

Por otra parte, los cuadernos sirven de simulacro: la proyección de un joven entusiasta, muy leído, algo caótico y perpetuo adolescente que narra su cotidianidad, se cartea con escritores y entabla batallas y luchas literarias que ni él mismo se toma en serio en la soledad de sus lecturas juveniles: «[c]asi no tenía amigos y lo único que hacía era escribir y dar largos paseos [...]» (Bolaño, 1997: 13).

Asimismo, parte de su particular mito —que él contribuyó a crear en las entrevistas— son sus condiciones de trabajo: la conocida austeridad de su estudio en la calle de Loro, en Blanes, sus hábitos nocturnos de trabajo y las sorprendidas declaraciones de sus amigos. Dan buena cuenta de ello las fotos y una de las citas de su célebre entrevista en *Playboy*: «¿Por qué no tiene aire acondicionado en su estudio?» “Porque mi lema no es *Et in Arcadia ego* sino *Et in Esparta ego* [...]» (Bolaño, 2004a: 331). Sus costumbres y actitudes son las del fanático (en el mejor sentido de la palabra, que incluye en el título a su primera novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*): Bolaño se encerraba a escribir, pudiendo permanecer días y noches sin dormir hasta que acababa un texto. Es decir, disperso en sus horarios, escribía escuchando música a todo volumen con cascos<sup>31</sup> y esencialmente en horario nocturno.<sup>32</sup> Aventuro entonces el relato de un proceso: Bolaño dedica su vida, todos y cada uno de sus momentos, a la literatura. Obviamente eso no implica la ausencia de otras actividades sino que estas se encuentran subordinadas a la literatura, como una reiteración patológica del debate vida/literatura. A partir de elementos reales o a partir de una lectura —una frase, un autor, un detalle, una carta— se desencadena en el escritor la idea de un primer esbozo, un planteamiento que le permita disponer y colegir el mundo con sus matices y bajo el filtro de la lectura. Recuérdese que Bolaño postula la imagen de su escritura como una cocina. Un lugar donde con los mejores materiales —un haz de referencias abundantes— es capaz de organizar, disponer y transformar la materia textual, trazar un plan o añadir elementos a un *continuum* literario. En la

---

<sup>30</sup> Su hijo, Lautaro, lo explica en una entrevista para la revista chilena *The Clinic*: «[I]uego irle a ver, y él escuchando con el *walkman* y escribiendo.» Consultada el 9 de agosto de 2013. Disponible en: <http://theclinicsemanal.blogspot.de/2008/07/exclusivo-lautaro-el-hijo-rockero-de.html> Además, Ignacio Echevarría lo comenta también en un video del canal de literatura chileno: «Avión de papel». Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=76SCjaSrZf4>. Consultado el 9 de agosto de 2013.

<sup>31</sup> Al respecto, la entrevista con Carolina López es bien explícita: «¿En qué momento del día escribía?» “Escribía por las noches, con la llegada de los hijos fue adaptando su horario. Es una fantasía pensar que Roberto escribe desde que empezó a publicar. Él publicó en una editorial grande por primera vez a los 43 años, pero decidió ser escritor desde su niñez. El genio está, el talento está, pero sin el trabajo sirven de poco.”» (Magi, 2013).



mencionada exposición del «Archivo Bolaño», se mencionaba la imagen del caleidoscopio para explicar su mecanismo constructivo. En palabras de Carolina López, su viuda:

La exposición documenta su cronología creativa e intenta reflejar su sistema de trabajo: a partir de una idea o de una noticia, luego las notas, una primera estructura o breve síntesis de la narración, el borrador en bruto, un segundo borrador y finalmente el mecanoscrito. Es increíble la cantidad infinita de proyectos en los que trabajó: exponemos aquel laboratorio, la cocina del escritor. (Magi, 2013)

A tenor de lo expuesto, no se encuentra pues en Bolaño una vida distante, ni escapismo o exilio interior, sino más bien lo que oculta esta tendencia o hábito es vida plena e inmediata *en el libro*. La literatura no se convierte en símbolo sino en juego, movimiento y experiencia. Quizás por eso Roberto Bolaño destaca a finales del siglo XX frente a otros escritores sugiriendo una recuperación de la vivencia de lo literario y una manera a partir de la cual perfilarse a sí mismo como autor.

Utilizaré ahora una noción de la cual él mismo abjuraría pero que considero esencial para aclarar el difícil puzle de sus motivaciones. Como valoración final a todo lo anterior, lo cierto es que la historia de Bolaño es un ejemplo de raigambre democrática y de esfuerzo personal. De origen humilde, aislado de un ámbito literario —o directamente familiar— culto, de los círculos literarios y la intelectualidad, la presencia de Bolaño, un eterno adolescente que escribe desde Blanes (un pueblo de la costa catalana) como si la literatura fuera lo único y más importante del mundo, es una voz original y generadora de entusiasmos literarios. Quizás esto explique su predicamento entre los jóvenes y la fácil asimilación del personaje que no de la obra. Lo interesante, junto a esa encomiable capacidad de trabajo, es el humor, su disposición para reírse de sí mismo y la sinceridad de su proyecto. Todos estos elementos mantienen la tensión de su escritura y son el sostén de su obra ante hagiografías o simplificaciones. Para Roberto Bolaño, lo única certeza es el acto de escribir: «De lo perdido, de lo irremediabilmente perdido, solo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más.» (Bolaño, 2004a: 17.)

### **2.2.2 Poética de Roberto Bolaño**

Una de las características más singulares de la obra de Bolaño es la manera en que organiza y transforma su experiencia lectora y vital a partir de la utilización de la repetición, variación y reconstrucción de elementos: frases, escenas, personajes, hasta literalmente párrafos completos que son trasvasados de una obra a otra.

La coincidencia de motivos similares, personajes, etc. en diferentes obras obedece sin duda a una estrategia compositiva,<sup>33</sup> la cual trataré de explicar como núcleo fundamental de su poética a partir de tres aspectos. Estos no han de entenderse como compartimentos estancos sino asedios críticos que revelen y enriquezcan mi hipótesis. Por un lado, está la noción de literatura de la extenuación, la saturación de referencias; por otro, la subversión del concepto de influencia expuesto por Harold Bloom a partir de una perspectiva lúdica en Bolaño y, por último, el uso clave de la dispositio retórica, influencia ésta de William Burroughs, quien también percibía la obra como un todo estructurado en fragmentos interconectados.

El concepto «literatura de la extenuación» aparece en *La literatura del agotamiento, la literatura de la extenuación*,<sup>34</sup> un ensayo del novelista John Barth que José María Pozuelo rescata para explicar los rasgos de la narrativa hispánica a finales del siglo XX y principios del XXI.<sup>35</sup> El novelista propone hablar de tres cosas al mismo tiempo: la tendencia a la multidisciplinaridad de la narrativa de los últimos años, la obra de Borges y el proceso creativo desde su propio punto de vista como escritor de ficciones. Al respecto del último, acuña un término, «*exhaustion*», que en su doble traducción, «agotamiento o extenuación», cifra de manera visionaria los caminos por donde discurre actualmente buena parte de la literatura contemporánea y, con ella, la obra de Roberto Bolaño, que operaría por saturación: cada texto se convierte en metáfora de la propia literatura. Los autores y los textos a los que el escritor chileno cita devienen tanto parte integrante de sus narraciones como estaciones de un viaje al

---

<sup>33</sup> Hablo de *estrategia compositiva* porque, como vimos en los apartados anteriores, Bolaño tiene una determinada manera de trabajar que obedece a diferentes factores, literarios o no. Es decir, en su obra se da una conjunción de influencias, lecturas producto de un híbrido paladar literario, afición al pastiche, inclusión de referencias crípticas o bromas internas y algo de picaresca que guarda su origen en la propia situación económica y personal del escritor. El narrador de Sensini lo explica: «El mundo de la literatura es terrible, además de ridículo, decía. Y añadía que ni siquiera el repetido encuentro con un mismo jurado constituía de hecho un peligro, pues sus miembros generalmente no leían las obras presentadas o las leían por encima, o las leían a medias.» (Bolaño, 1997: 19.)

<sup>34</sup> Esta es la doble traducción posible para el artículo «The Literature of Exhaustion» (Barth, 1984) que comento a continuación.

<sup>35</sup> El libro de Pozuelo, *Ventanas de la ficción* (2004), contiene un lúcido ensayo sobre la posmodernidad como el marco perfecto para encuadrar al catálogo de narradores que el crítico español analiza más tarde.

mismo tiempo intelectual y vital. A partir de esta premisa, la obra de Bolaño se puede leer como un gigantesco mapa literario, una ruta donde autores y obras representan no solo una referencia intelectual sino las marcas de un aprendizaje, de esa vida que comentaba, dedicada por entero a la literatura. Sostiene Bolaño: «Mi proyecto literario y mi vida ya están totalmente confundidos. Son uno solo [...]» (Manzoni, Gras, Brodsky, 2005: 137-155). Allí Bolaño, como muchos otros autores hispanos —Vila-Matas, Javier Marías o Millás—, crea lo que Pozuelo llama «doble espacio de codificación». Esto es, el texto aspira a «[s]er lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, redescubrir, parafrasear, en definitiva, visitar [...]» (Pozuelo, 2004: 35).

Un segundo aspecto clave pasa por delimitar el concepto de «influencia», esto es la existencia previa de una o más obras y una obra determinada sobre la que éstas dejan su huella, formal o de contenido, en una de las obras de Bolaño (ver *infra* apartado 1.1). Utilizo el concepto «influencia» tal y como lo entiende el crítico Harold Bloom. No en vano, Bloom, el autor de «*The map of misreading*», es citado a menudo por Bolaño.<sup>36</sup> Antes de *El canon occidental*, Bloom ya planteaba en *La ansiedad de la influencia* los vínculos entre diferentes obras con el fin de mostrar el punto de vista artístico y crítico sobre el flujo de las ideas. Para él, la palabra «influencia» había recibido el sentido de «tener poder sobre otra persona» pero durante muchos siglos conservó también su sentido original de «fluir hacia dentro» y «de fuerza que rige a la humanidad, proveniente de las estrellas» (Bloom, 1977: 37). Bloom desarrollará así un estudio sobre la poesía en el que sostiene que los autores padecen angustia ante la serie de influencias de precursores existentes, a los que tratan de evitar y ocultar: «[L]os precursores nos inundan, y nuestra imaginación puede morir ahogada allí, pero no puede haber ningún tipo de vida imaginativa si esa inundación es evitada completamente [...]» (78). El ejemplo que plantea es el de Oscar Wilde, donde elementos destacables —«brillos», dice Bloom— de su «Balada de la cárcel de Reading» son reconocibles porque ya estaban presentes en «La rima del anciano marinero» de Coleridge. La imagen de la influencia, de la existencia de precursores, de referentes y obras que fluyen hacia dentro de la literatura, por el contrario y desde mi punto de vista, no es vivida por Bolaño como una experiencia agónica (otra de las traducciones del título del libro), sino en un sentido

---

<sup>36</sup> (Bolaño, 2004a: 186,187) y (Bolaño, 2004b: 249). Ver la lista del apartado: 3.2.

lúdico. Es decir, se trataría en su caso de *la alegría de la influencia* o *el redescubrimiento irónico*. La frase «A veces soy inmensamente feliz» aparece tanto en el poema «Fritz Leiber relea alguno de sus cuentos» (Bolaño, 2007a: 61) como consignada en un cuaderno del «Archivo Bolaño». Además, el «Archivo» muestra el momento de la lectura como aquél en que «literatura y vida» convergen y, además, pone en evidencia el componente lúdico que las influencias literarias poseen en Roberto Bolaño. Creo que debe entenderse así el juego de autores y obras que plantea una obra como *La literatura nazi en América*. La biografía dedicada a Max Mirebalais es influencia, homenaje y guiño a Pessoa. Allí los heterónimos del portugués se convierten en variaciones delirantes sobre desconocidos poetas haitianos: Max Kasimir, Max Von Hauptmann, Max Le Gueule y Jacques Artibonito (Bolaño, 1996a: 135-145).

En cuanto al último aspecto, el juego con el fragmento, mi objetivo es hacer un análisis que invalide la noción azarosa de su literatura como fruto de la inspiración espontánea y confirme la idea de que Bolaño, a partir de cierto momento, ve clara una idea global, un mapa de sus propias novelas. El uso de fragmentos de su obra como rasgo fundamental de la escritura de Bolaño ha recibido diferentes tipos de denominaciones. Hay quien lo considera un «laboratorio»,<sup>37</sup> como comentaba *supra*, otros ven el elemento fractal como clave en su literatura, y hay quien la entiende como eminentemente autobiográfica. La utilización del fragmento en *Estrella distante* y, por extensión, en la obra de Bolaño es definido por Ignacio Echevarría como un perfecto ejemplo de lo que se puede entender como Fractalidad literaria: «[u]na secuencia narrativa cuyo perfil y cuyo sentido mismo se configuran idénticamente con independencia de que su extensión se reduzca o aumente [...]» (En Paz Soldán (ed.), 2008: 443). Echevarría retoma el concepto del matemático francés Benoît Mandelbrot, quien en 1975 postulaba la propiedad de ciertas figuras espaciales, compuestas de múltiples elementos, que tienden a preservar el mismo aspecto sin depender de la escala a la que se observen. En este sentido los cuentos de Bolaño parecen pertenecer a una obra mayor sin perder su carácter independiente. Igual que su obra suele integrar distintos géneros, sus cuentos parecen piezas que gozan de una relativa autonomía al tiempo que se articulan en un relato mayor, el formado por la totalidad de la obra del autor, de similares constantes temáticas y estilísticas. Alexis Candía propone en su

---

<sup>37</sup> Valga como ejemplo mediático de esta denominación el artículo de Nora Catelli aparecido en *El País*, «El laboratorio Bolaño», el 14 de septiembre de 2002.

artículo la filiación borgiana de esta disposición retórica citando el ensayo de Borges «El arte narrativo y la magia». Así, interpreta este carácter comunicante como una red de «magia». Esto es: «estableciendo hilos que unen y proyectan una estructura mayor» (Candía, 2005). Para Candía, Bolaño es borgiano por la manera en que sus libros dialogan entre sí a partir de referencias o elementos que se repiten, como la fecha 2666, las referencias a escritores nazis o el Café La Habana.

Aunque valoro enormemente estas teorías, en este trabajo optaré por una aproximación comparativa para explicar su gusto por el *fragmento*: el uso del palimpsesto y sobre todo la influencia de William Burroughs. En el palimpsesto, siguiendo el análisis de Genette, «[s]e ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia [...]» (Genette, 1985: 435). La definición de palimpsesto resulta útil para analizar la obra de Bolaño, la propuesta narrativa del autor donde la literatura se articula en textos móviles, fragmentos a veces intercambiables. Se crea un espacio atemporal donde todo es posible y las historias se narran una y otra vez: la duplicación, la autofagia, la citación constante provocan una ósmosis textual entre sus textos que no hace sino añadir valor a la experiencia lectora. Los textos de sus novelas, poemas e incluso los textos incluidos en *Entre paréntesis* pueden leerse de manera independiente pero, una vez uno se ha sumergido en la geografía literaria del autor, permiten disfrutar del placer cómplice del secreto compartido: referencias dedicadas a los más fieles lectores, guiños a personajes reales, escritores amigos y enemigos. Así, cada fragmento puede entenderse como un parte más de ese sistema interconectado que es su obra: sus novelas, cuentos, poemas y crónicas se hallan vinculados por la repetición de motivos, personajes, situaciones que al lector le resultan familiares y lo vinculan al universo global de la obra del escritor chileno. Bolaño siempre tiene en mente la totalidad de su obra y presume de ello: «La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no se sepa la contraseña [...]» (Braithwhite, 2006: 75.)

Para analizar el uso del fragmento, además de las visiones comentadas, creo que la clave interpretativa se encuentra en la *dispositio*, esto es en la organización lógica y retórica de los fragmentos discretos de un discurso, y guarda muchas similitudes con la

estructura discursiva utilizada por William Burroughs.<sup>38</sup> El escritor norteamericano desarrolló muchos de sus libros a partir de dos técnicas conocidas como *Cut-Up* y *Fold-In*, tomadas de la pintura. Brion Gysin, amigo y colaborador, desarrolló dichas técnicas como una reinención del Dadaísmo.<sup>39</sup> Esto permitió a Burroughs romper con el realismo y la escritura y los procesos de pensamiento lineales en obras como *The Soft Machine*, *The Ticket that Explode* y *Nova Express*. Según Philippe Mikriammos, Allen Ginsberg bautizó el método de Burroughs como «rutinas» y las definió así:

Las «rutinas» de Burroughs forman un pequeño relato en sí, y se sitúan indeterminadamente entre una historia breve y el capítulo clásico. Constituyen una forma práctica y maleable que suele tener unas pocas páginas y con un hábil trabajo de imbricación van permitiendo crear un capítulo entero a partir de ellas. (Mikriammos, 1980: 42.)

En efecto, de forma análoga, el fragmento como mecanismo estructurador se manifiesta en Bolaño como una narración que evoluciona mediante la acumulación y reelaboración de anécdotas. La repetición y reutilización devienen estrategias fundamentales. Muchos son los ejemplos que se pueden encontrar: algunos de estos serían los monólogos de Joaquín Font en *Los detectives salvajes*, que pueden leerse como el esquema de una novela; o, de igual manera, el cuento «Carnet de Baile» que en *Putas asesinas* presenta incluso tan solo la estructura de una trama, hechos numerados del uno al sesenta y nueve, sin más ilación que la voz en primera persona del narrador, que vuelve a narrar su detención en Chile.

En este sentido creo fundamental ahora remontarse a sus primeros trabajos para probarlo. Hace más de veinte años que Roberto Bolaño publicó *La pista de hielo* (1993), una novela que, vista en perspectiva, contiene en sus páginas el germen y las claves de lo que será su posterior producción. Un análisis pormenorizado me permitirá

---

<sup>38</sup> Como veremos más adelante, William Burroughs es una influencia constante en Bolaño. Aparece en sus lecturas adolescentes, el «Archivo» está poblado de referencias suyas, es mencionado en *Entre Paréntesis* en repetidas ocasiones, la noticia de su muerte abre un cuento de *El secreto del mal* y representa tanto un modelo de escritor como una visión inspiradora de estilo y metodología. Al respecto, ver también *infra* el apartado 4.2. del presente trabajo.

<sup>39</sup> El *Cut-Up* y el *Fold-In* son dos métodos complementarios. El primero comprende el recorte de diferentes fragmentos de frases, noticias o dibujos y elementos que aisladamente tenían sentido y el segundo el proceso de unirlos de manera que creen un nuevo significado, generalmente diferente y de tintes surrealistas. En su artículo «The Cut Up Method», William Burroughs explica de manera práctica el procedimiento a seguir, de tal modo que al final del capítulo divide los párrafos donde acaba de describir el proceso y los recorta y reescribe para el lector. Cabe señalar también del artículo los vínculos que el escritor estadounidense establece con Rimbaud, otra de las figuras capitales para Roberto Bolaño: «Cut the words and see how they fall. Shakespeare, Rimbaud live in their words. Cut the word lines and you will hear their voices. [...] Rimbaud announces himself to be followed by some excruciatingly bad poetry. Cutting Rimbaud's words and you are assured of good poetry at least if not personal appearance.» (Burroughs, 1963)

ejemplificar los vínculos, temas, imágenes y elementos que serán reelaborados y repetidos en varias de sus obras. He elaborado una lista que tendría que ser suficiente aunque no sea exhaustiva.

1) **La utilización de parejas protagonistas que funcionan como dobles:** Remo Morán-Gaspar Heredia / Ulises Lima y Arturo Belano. En este caso coincide en su inicio con el encuentro de unos jóvenes en la calle Bucareli. «Todos éramos adolescentes, adolescentes bragados, eso sí, y poetas, y nos reíamos [...]» (Bolaño, 1993: 9). En *Los detectives salvajes*, el poeta adolescente García Madero, tras conocer a Ulises Lima y Arturo Belano en un taller marchará con ellos precisamente al mismo lugar: «[d]e allí nos fuimos caminando hasta un bar de la calle Bucareli en donde estuvimos hasta muy tarde hablando de poesía [...]» (Bolaño, 1998: 17).

2) **La narración se fragmenta en los relatos, casi entrevistas o registros que remedan la oralidad.** En *La pista de hielo* está focalizado en los tres personajes principales: Enric Rosquelles, Gaspar Heredia y Remo Morán. Esto es: los tres protagonistas narrarán los mismos hechos a partir de su subjetividad en intervenciones orales que se interrumpen entre sí, como si de entrevistas se tratase. En *Los detectives salvajes* este proceso se desarrollará a la inversa: la parte central son las entrevistas o testimonios no de los protagonistas sino de quienes conocieron a Lima y a Belano de 1976 a 1996 (Bolaño, 1998: 141-551).<sup>40</sup>

3) **Personajes fuera de la sociedad:** Carmen, la cantante de ópera, y Caridad, ambas mendigas ocasionales, son descritas de una manera peculiar: «Pareció como si con la llegada de la gente se alejaran, caminando hacia atrás, fuera del mundo [...]» (Bolaño, 1993: 52). Eso es precisamente a lo que aspiran los miembros del «realvisceralismo»: «Según él los actuales realvisceralistas caminaban hacia atrás ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. De espaldas, mirando un punto pero alejándose de él en línea recta hacia lo desconocido.» (Bolaño, 1998: 17.)

4) **El motivo de la exhibición aérea.** En *La pista de hielo* es un ala delta, «De la colina que domina el pueblo surgió un ala delta rojo que se confundió con el color del atardecer [...] el piloto, una sombra encogida, apenas se divisaba debido a la inclinación

---

<sup>40</sup> En nota aparte, es la primera manifestación de la reducción de nombres a una inicial. La ciudad es Z, cerca de X e Y. Recuerda un poco al protagonismo de «B.» y las visicitudes de los personajes de *Llamadas telefónicas*.

del aparato [...]» (Bolaño, 1993: 61). En *La literatura nazi en América y Estrella distante* las exhibiciones son las de Carlos Wieder, poeta y asesino, que proclama el nuevo arte a través de poesía hecha a partir del humo que sale de su avión: «Sucedió un atardecer —Ramírez Hoffman amaba los crepúsculos— [...] Lentamente, por entre las nubes, apareció el avión. Un avión viejo. Al principio una mancha no superior al tamaño de un mosquito. Silencioso [...]» (Bolaño, 1996a: 197).

5) **La presencia de la violencia en lo cotidiano:** aparece en *La pista de hielo*: «Una tarde hallé un kleenex ensangrentado. Lo arrojé a la basura con la misma repulsión que si fuera una rata agonizante, pero aún viva y hociqueando» (Bolaño, 1993: 82) y también en *Los detectives salvajes*: «El papel ensangrentado seguía allí pero no me hubiera extrañado encontrarlo ahora debajo de un sillón o bajo la mesa del comedor. Con el papel que tenía en la mano cubrí el papel ensangrentado de Arturo [...] lo llevé al wáter y tiré de la cadena» (Bolaño, 1998: 213). Otro motivo es la creación de objetos o motivos que condensan el terror y la violencia. El objeto sería el jarrón de *Amuleto*, cuyo agujero conduce al infierno (cf. Fandiño, 2012: 103) y el animal, es el extraño ser similar a una vaca pero con pico de pato del cuento «El contorno del ojo». Este aparece de nuevo en el sueño de Enric Rosquelles de *La pista de hielo*: «[n]ubes rojas como picos de patos, apenas entreabiertos. ¡Picos de patos con dentaduras de tiburones!» (Bolaño, 1993: 99.)

6) **Los asesinatos de mujeres como crímenes irresolubles y símbolo del mal.** Este motivo conecta una de sus primeras obras con la última novela en la que trabajó Roberto Bolaño antes de su muerte. Sorprende ver cómo motivo y narración se repiten en ambas obras de manera similar:

Los días que precedieron al hallazgo del cadáver fueron innegablemente raros, pintados por dentro y por fuera, silenciosos, como si en el fondo todos supiéramos de la inminencia de la desgracia. Recuerdo que en mi segundo año en Z encontraron a una muchacha, casi una niña, asesinada y violada en un descampado. Nunca descubrieron al asesino. Por aquellas fechas hubo una racha de crímenes, todos cortados por el mismo patrón, que se inició en Tarragona y empezó a subir por la costa dejando un reguero de muerte (niñas asesinadas y violadas, en ese orden) hasta llegar a Port Bou, como si el asesino fuera un turista de regreso a su patria, un turista extremadamente lento pues entre el primer y el último crimen se inauguró y cerró la temporada de verano. (Bolaño, 1993: 112.)<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> El monólogo de Remo Morán continúa más adelante con la descripción de los cadáveres que ha encontrado a largo de su vida y lo que se puede leer como una premonición de 2666: «A veces por las mañanas, cuando desayuno solo, pienso que me hubiera encantado ser detective. [...] Me parece que



El monólogo de Remo Morán continúa más adelante con la descripción de los cadáveres que ha encontrado a largo de su vida y lo que se puede leer como una premonición de 2666: «A veces por las mañanas, cuando desayuno solo, pienso que me hubiera encantado ser detective. [...] Me parece que Hans Henny Jahn escribió unas palabras al respecto: quien encuentra el cuerpo de una persona asesinada que se prepare, pues le empezarán a llover los cadáveres...» (118). En efecto, el asesinato sistemático de mujeres constituye el núcleo temático de dicho libro; es mencionado en todas las partes de la novela, y es el desasosegante *leitmotiv* de «La parte de los crímenes». Allí se irá narrando, uno por uno, con la frialdad de un informe forense, la aparición de los cadáveres: «Esto ocurrió en 1993. En enero de 1993. A partir de esta muerte comenzaron a contarse los asesinatos de mujeres. Pero es probable que antes hubiera otras. La primera muerte se llamaba Esperanza Gómez Saldaña y tenía trece años.» (Bolaño, 2004b: 444.)

**7) La detención en Chile es otro motivo que se repite con frecuencia en la obra de Bolaño.** «Estaba asomado al ventanuco del gimnasio en el que permanecíamos reclusos unos cien presos; era de noche, una noche de luna llena en noviembre del año 73, y en el patio vi a un gordo encerrado en un círculo de detectives [...]» (Bolaño: 1993: 117). El motivo de su encarcelamiento, como se ha dicho, aparece en distintas y muy dispares narraciones: *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* y los cuentos «Detectives» en *Llamadas telefónicas* y «Carnet de Baile» en *Putas asesinas*.

**8) Por último, el motivo de las reseñas de libros ficticios y delirantes, que en esta novela rompen con el tono general del texto.** Llama la atención en libro de trama criminal cómo de repente la narración deriva hacia el apunte bibliográfico de uno de los libros del personaje: «La novela de Remo Morán se titula *San Bernardo* y cuenta las hazañas de un perro de esa raza o de un hombre llamado Bernardo, posteriormente santificado, o de un maleante que obedece a tal alias.» (Bolaño, 1993: 186). Cuesta identificar esta voz narrativa con la del personaje Enric Rosquelles, a la cual dice pertenecer. El lector quizá reconozca más al futuro narrador de *La literatura nazi en América* y las reseñas de obras filonazis, al Arturo Belano de los cuentos o incluso al que reseña las novelas de ciencia ficción de Boris Ansky en 2666 (Bolaño, 2004b: 889).

---

Hans Henny Jahn escribió unas palabras al respecto: quien encuentra el cuerpo de una persona asesinada que se prepare, pues le empezarán a llover los cadáveres...» (118).

Sostengo, pues que estos motivos que se repiten que acabo de enumerar a corte de ejemplo se ajustan casi a la perfección a la definición de «rutina» en Burroughs. En Burroughs el uso de las rutinas queda evidenciado en la sección «Ordinary men and women» de *Naked Lunch*. Ésta contiene elementos que se repetirán en *Nova Express* y más tarde en *Exterminator!* de manera casi literal, con solo ligeras variaciones. De forma análoga como ocurría con ciertas frases de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante* y *Los detectives salvajes* y *Amuleto*, respectivamente.

Además, en el catálogo de la exposición mencionada con anterioridad se hallan frases, ideas o motivos que el escritor repite en diferentes momentos de su obra. Lo que nos lleva a imaginar el proceso creativo como esa cocina donde Bolaño halla diferentes elementos que le llaman la atención: a veces es una frase —«el asesino duerme mientras la víctima lo fotografía», «amar de frente y de perfil como un platillo volador»—, otras veces son elementos —«los ojos», las hermanas, como las Garmendia (en *Estrella distante*) las Venegas (en *La literatura nazi en América*) o las Font (en *Los detectives salvajes*) e incluso las parejas, el tema del doble, que trataremos más adelante, Lima/Belano, Belano/ Díaz-Tagle, Odeím y Oido, etc.—. Son elementos que le llaman la atención en un determinado momento y funcionan como piezas, como fragmentos que añadir a un *continuum*. Para Bolaño la literatura deviene un vasto espacio atemporal de creación. En él puede permitirse conjeturas, correspondencias, fugas hacia delante, repeticiones, reconstrucciones, retrocesos, es decir la abolición de la estructura axiológico-temporal. La génesis y puesta en práctica recuerdan de nuevo al método de trabajo de Burroughs: «La rutina tendría su origen en una variación ficticia a partir de un recuerdo insistente, una rutina de la memoria, luego el término designaría cualquier historia corta referida a los temas habituales del autor [...]» (Mikriammos, 1980: 43). De hecho, si analizamos sus primeros textos, la influencia de Burroughs es notable, puesto que Bolaño casi parece practicar el *Cut-Up* a la hora de construir relatos.<sup>42</sup> Como ejemplo, en el «Archivo» se muestra cómo a partir de diferentes recortes de periódico con tres noticias que le llaman la atención sobre China, Bolaño construye un texto en

---

<sup>42</sup> Para Daniel Pastor García Burroughs considera «[q]ue ha puesto a punto una nueva escritura, libre de trabas espacio-temporales, que desvela o adelanta lo que el futuro nos depara [...]» (1988: 48). Bolaño entonces sería un continuador no solo de esta estética sino de una visión más restrictiva de esta apuesta narrativa. Véase del mismo estudioso, el capítulo completo «El Cut-Up/Fold-In»: el montaje como alternativa de resistencia» (García Pastor, 1988: 35-49).

primera persona que irá variando de título en sus numerosas reescrituras. Es el que conocemos finalmente como «El contorno del ojo».

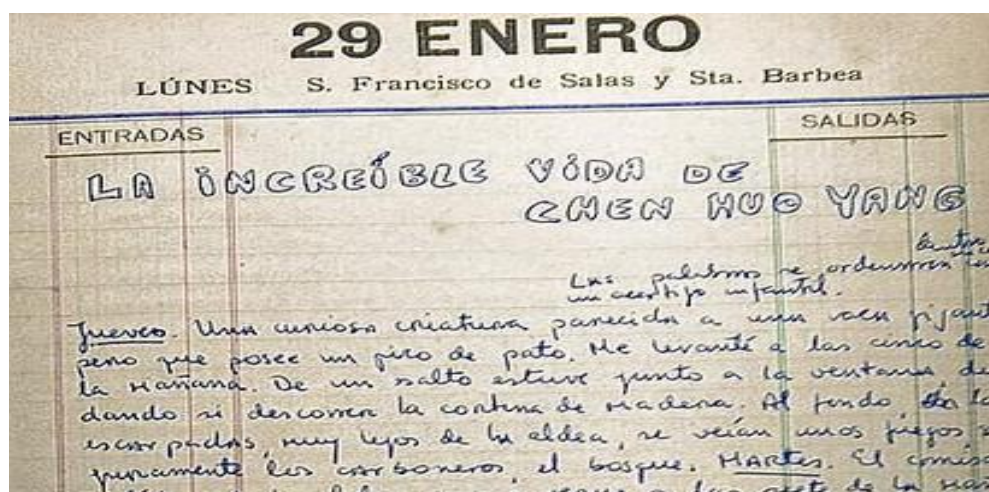


Figura 2<sup>43</sup>

La devoción de Bolaño por Burroughs es incontestable. En el «Archivo» afirma leer «mi Burroughs del día» («Diario de vida. Poemas cortos», Vol. II, Barcelona, 1980) y *Amberes* en su primer capítulo contiene una cita del escritor norteamericano (Bolaño, 2002a:15). Con todo, hay que tener en cuenta que en la poética de Bolaño importa no solo su concepción de la obra como un todo o la huella de Burroughs sino sus propias condiciones materiales de escritura. Sería justo anotar que algo hay de picaresca en la construcción por bloques, en la acumulación y reescritura de fragmentos: Bolaño desea publicar y ver materializada su apuesta por la escritura. De ahí la participación en concursos, la reelaboración de fragmentos y la repetición de motivos. La carta que escribió a Herralde explicando la génesis de *Estrella distante* como reescritura de *La literatura nazi en América* es bastante explícita a ese respecto.

Quizás donde mejor se ha explicado este proceso es en «Sé quiénes son, pero en realidad no lo sé», texto y actividad procedentes del proyecto educativo de maleta didáctica «Roberto Bolaño».<sup>44</sup> Allí se muestra cómo el relato «Playa», publicado en el

<sup>43</sup> Imagen tomada de la noticia «Bolaño desconocido», publicada en *El periódico de Cataluña* el 6 de marzo de 2013. Consultado el 3 de agosto 2013. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/bolano-desconocido-2333303>

<sup>44</sup> Los contenidos de esta publicación pertenecen al marco del Grupo de Trabajo «Universo Bolaño» del Pla de Formació de Zona (2012-2013) del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. Sus miembros son: Eva Cabrera Galisteo, Encarnación Cañete León, Tomás Castellón Celaya, Lourdes Domenech Cases, David Ramos González y Ana Isabel Romeo Gálvez; licencia de *creative commons*. Disponible online: <https://sites.google.com/site/robertobolanoenelaula/> (Consultado 15 de julio de 2013).

periódico *El Mundo* (17/08/2000) es la reescritura y culminación de dos textos anteriores: «Historias de julio» (Bolaño, 2004a: 124) y «Sol y Calavera» (145). En dicha actividad se presentan los tres textos al lector y se comparan, de manera que podemos ver, a partir de una sistematización por colores, cómo Bolaño ha vuelto sobre el mismo texto no solo para reescribirlo sino para transformarlo. En «Historias de julio» aparecen frases y personajes que más tarde llegan intactos hasta «Playa». En «Sol y calavera» hay un cambio de focalización, allí se narra en tercera persona, como un observador casual —aunque hay elementos del escenario que se repiten— lo que en «Playa» es un narrador homodiegético focalizado. Este procedimiento de reescritura es una constante en sus relatos. Podemos citar, entre otros, el fragmento de Carlos Ramírez Hoffman, el infame cuya biografía ficticia se incluye en *La literatura nazi en América* y constituye el punto de partida de *Estrella distante* o las relaciones intertextuales —con frases idénticas— entre *Amuleto* y *Los detectives salvajes*.

Como exponíamos al inicio del presente apartado, debido al carácter «fractal» de su obra, los textos de Bolaño se pueblan de hechos y motivos que se repiten, palimpsestos, lugares y genealogías comunes, correspondencias, resonancias que representan no discursos y mundos superpuestos sino un universo en construcción donde los diversos personajes y situaciones se repiten a través de diferentes reencarnaciones. Asimismo, cabe destacar la importancia de cómo las mismas frases, aisladas o trasladadas a otro contexto, devienen significativamente distintas. Como conclusión para este apartado, una manera eficaz de mostrar la poética de la obra de Bolaño plagada de versiones, amplificaciones y juegos con el fragmento que lo emparenta directamente con Burroughs es comparar sus dos visiones en perspectiva. En Burroughs, «[e]n cierto sentido, todo lo que escribo forma un único libro... todos mis libros son un solo libro [...]» (Mikriammos, 1980: 138). Algo que Bolaño suscribiría:

Estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos. Y ahí entra el problema. (Braithwhite, 2006: 118.)

### **2.3. La otra América: la evidencia de los nombres**

En Bolaño, la influencia de la narrativa norteamericana está presente a diferentes niveles, tanto explícitos como implícitos. Decía *supra* que Bolaño posee la íntima convicción de que la literatura es algo esencial; además, consigue transmitirla y, lo que

es más importante, contagiarla al lector. Sus libros se pueblan de textos que remiten a otros textos. El chileno forma parte de esa secta de *lletraferits*, de escritores enfermos de literatura en la línea de Vila-Matas, Ricardo Piglia o César Aira. De ahí la proliferación, muy borgiana, de una buena dosis de citas, de oscuras referencias literarias, de metáforas eruditas o comentario de escritores olvidados u excéntricos. El mismo Bolaño comenta:

Es decir, todo libro que lees te está diciendo algo, y en ese sentido, todos los escritores, todas nuestras obras son parte de un gran libro. Cuando Borges decía que él estaba más orgulloso de las obras que había leído que de las que había escrito, yo creo que decía mucho más de lo que aparentemente parece. El acto de leer un libro es realmente importante. Cuando uno lee está actuando, se pone con esa acción en una tradición, ya no diría literaria sino humana, humanística. (En Paz Soldán, 2008: 477.)

Lo cual me lleva a reflexionar en este apartado sobre la profusa presencia de listas en su obra. Casi una pasión, las constantes enumeraciones de autores más que transmitir sensaciones se amalgaman y unifican en el flujo retórico de la voz narrativa de sus libros. Como ejemplo sirva el listado de la parte central de *Los detectives salvajes*:

Frankel. Semen. Erik Satie. Elie Faure. Pablo Picasso. Walter Bonrad Arensberg. Celine Arnould. Walter Pach. Bruce. ¡El colmo! Morgan Russel. Marc Chagall. Herr Baader. Max Ernst. Christian Schaad. Lipchitz. Ortiz de Zárate. Correia d'Araujo. Jacobsen. Schkold. Adam Fischer. Mme. Fischer. Peer Kroogh. Alf Rolfsen. Jeauneiet. Piet Mondrian. Torstenson. Mme. Alika. Ostrom. Geline. Salto. Weber. Wuster. Kokodika. Kandinsky. Steremberg (Com. de B. A. de Moscou). El paréntesis es de Manuel, por supuesto. Como si todos los poblanos, dijo uno de los muchachos, supieran perfectamente quiénes eran los demás, Herr Baader, por ejemplo, o Coris, o ese Kokodika que sonaba a Kokoschka, o Riou, o Adam y Mme. Fischer. ¿Y por qué escribir Moscou y no Moscú?, pensé yo en voz alta. (Bolaño, 1998: 219.)

Enunciados así, fuera de contexto, invitan a pensar que Bolaño desestabiliza la narración proponiendo una continúa taxonomía de escritores y autores. Al enunciar a tantos y de manera tan seguida, por acumulación, pierden intensidad y sus referentes se diluyen en un magma narrativo que insinúa el absurdo y la imposibilidad comunicativa del lenguaje:

En 1971 leí a Vallejo, a Huidobro, a Martín Adán, a Borges, a Oquendo de Amat, a Pablo de Rokha, a Gilberto Owen, a López Velarde, a Oliverio Girondo. Incluso leí a Nicanor Parra. ¡Incluso leí a Pablo Neruda! (Bolaño, 2001: 210.)

Sin embargo, una relectura atenta de sus novelas desvela que la proliferación de listas no es baladí. A mi juicio, son un componente esencial. Es decir, su obra está *atravesada* y *sostenida* por dichas referencias. Es mediante esas listas que Bolaño no solo muestra genealogías sino que propone rutas, itinerarios de lectura; son una

invitación a la búsqueda, a *la alegría de la influencia* que defendía en el apartado anterior.

Bien es cierto que el significado y la función de dichas listas plantea múltiples incógnitas. Por una parte y dada su naturaleza de lector voraz y recolector de citas e ideas en sus cuadernos, parece lógico que Bolaño confeccione listas y que éstas, como se vió en el «Archivo», impliquen una serie de referencias clave en la creación de cada una de sus obras. Ahora bien, esto me lleva a la siguiente pregunta: ¿por qué añadirlas al texto, esto es publicarlas? Puestos incluso a cuestionarlo todo, ¿por qué los nombres no aparecen nunca sueltos sino al menos en triadas o como parte de una enumeración? Por lo que se desprende de sus entrevistas y los comentarios que de él realizan otros escritores y amigos, podemos descartar la pretensión de exhibir su currículum de lecturas. Como figura, Roberto Bolaño parece bastante alejado de la vanidad literaria o del endiosamiento de alguno de sus personajes, como el crítico Farewell o el divertido abogado Xosé Lendoiro de *Los detectives salvajes*.

Planteo entonces otra hipótesis, más pragmática y al mismo tiempo más radical. En su concepción vital, las listas, las referencias, son parte de su experiencia lectora y por tanto biográfica. Siendo vida y literatura dos elementos indisolubles en Bolaño, esas listas vienen a ser una proyección de etapas, años, momentos. Son un itinerario, ya que, en el caso del escritor chileno, su vida está dedicada en su totalidad a su vocación: vive y respira literatura. Esas listas son como viejos amigos, compañeros de armas, parte de la tribu. Es más, Bolaño se incluye así (o quiere incluirse) en el grupo de escritores que convoca como uno más. En conclusión, Bolaño no pretende tanto impresionar al lector con sus voluminosas lecturas sino hacerlo partícipe de un proceso de aprendizaje. Cuando narra que algo recordaba al «teatro de Adamov» o menciona «The Maximus Poems» quiere trasladar al lector el placer cómplice de la primera experiencia lectora. Se trata en definitiva de compartir, de proponer un viaje desde su texto a un universo de otros textos, un visado para descubrir no solo a otros escritores sino otros libros, otros mundos.

Por lo tanto, desarrollo en este punto una tabla con las referencias explícitas a autores norteamericanos,<sup>45</sup> las obras que Bolaño cita o menciona de ellos y, por supuesto, la fuente donde aparecen. El objetivo es doble: por una parte permite acotar

---

<sup>45</sup> La génesis y justificación de esta tabla se ha comentado *supra* (Ver apartado 1.1.).

un tema tan abarcador como el que la tesis plantea y, por otra, provee de evidencias a la hipótesis de que, igual que hay una influencia del Boom y de la literatura francesa en la obra de Bolaño, la norteamericana constituye una fuente de referencias estilísticas, temáticas y formales indispensable en su obra.

En cuanto a la selección, he optado deliberadamente por reducir el círculo de estudio a cuatro obras que considero fundamentales: *La literatura nazi en América*, *Los detectives salvajes*, *Entre paréntesis* y, por supuesto, *2666*. Añado además el material expuesto en el «Archivo Bolaño» y el texto presente en *Tres: «Un paseo por la literatura»*, por razones obvias. Hacer un rastreo de toda la obra de Bolaño, incluyendo la poesía, sería posible pero más serviría para variar el número de ejemplos que para mostrar la pertinencia de éstos. En principio, queda demostrada la incidencia de la literatura de los Estados Unidos con el elevado número de referencias a la misma en sus principales obras (118, en total). La elección del corpus no es arbitraria: *La literatura nazi en América* es la obra con la que Roberto Bolaño llama la atención de la crítica española en 1996. Aunque los lectores todavía no responden a su llamada, los críticos lo valoran como un autor a tener en cuenta. *Los detectives salvajes* es el libro que lo consolida como autor y se trata de una obra que dialoga, no solo en el fondo sino en la forma, con muchos de los temas de la literatura *Beatnik* y *On the Road* de Jack Kerouac: viaje, identidad, amor, juventud y muerte. *Entre paréntesis* interesa porque en este texto Bolaño proyecta y actualiza muchos de sus propios temas a través de la obra de los autores que comenta y que escoge por compartir con ellos una cierta sensibilidad; este texto será nuestra particular «cartografía» para el canon en el siguiente epígrafe de la tesis. Por último, *2666* es su obra fundamental, la más universal de todas: un compendio de literatura del siglo XX en sí mismo. *2666* le consagra como escritor imprescindible y le abre las puertas a los lectores estadounidenses, precisamente porque su estructura intertextual se mueve con soltura entre las obras capitales de la literatura de ese país. Por último, la mención al «Archivo» es indispensable para confirmar muchas de las genealogías de autores que vertebran y enriquecen las novelas del escritor chileno y de mis intuiciones acerca de ellas. La presente tabla, ordenada alfabéticamente, informa sobre los siguientes tres rangos: autor, obras que menciona y fuente.

### 2.3.1 Tabla de referencias explícitas

Autor/A	Obra/s Mencionadas <sup>46</sup>	Fuente
Ackerman, Forrest J.		(«Archivo Bolaño»)
Aiken, Conrad		(Bolaño, 1996a: 162)
<i>beats / beatniks</i>	<i>The City Lights Pocket Poets Series</i>	(Bolaño, 1998: 102, 179, 214)
Berrigan, Ted	<i>The Sonnets</i>	(«Archivo Bolaño») (Bolaño, 1998: 214)
Bierce, Ambrose		(«Archivo Bolaño»)
Bloom, Allan		(Bolaño, 2004b: 249)
Bloom, Harold	<i>The Western Canon: The Books and School of the Ages</i>	(Bolaño, 2004b: 249) (Bolaño, 2004a: 186,187)
Bukowski, Charles		(Bolaño, 2004a: 190, 212, 213, 214)
Brautigan, Richard		(Bolaño, 1998: 154)
Burroughs, William	<i>My Education: A Book of Dreams</i>	(Bolaño, 1998: 98) («Archivo Bolaño», Literatura para enamorados vol. 2., junio 1979: 24-121) (Bolaño, 2004a: 50, 147-148, 184, 308)
Cage, John	<i>A Year from Monday</i>	(Bolaño, 1998: 214)
Caldwell, Erskine Preston		(«Archivo Bolaño»)
Capote, Truman	<i>Breakfast at Tiffany's</i> [Cita a Holly Golightly y es citado directamente en 2666.]	(Bolaño, 1996a: 133) (Bolaño, 2004b: 289)
Carlos Williams, William		(Bolaño, 1996b: 152) (Bolaño, 1998: 194)
Carver, Raymond		(Bolaño, 2004a: 325)
Chabon, Michael		(Bolaño, 2004a: 204)

<sup>46</sup> He optado por poner el nombre de la obra en su versión original siempre ya que la versión de Bolaño no siempre es consistente. Esto puede deberse a que veces utiliza traducciones mexicanas y otras castellanas que no necesariamente convergen. Llamo la atención sobre el tema de las mayúsculas en inglés que, si bien no obedecen al sistema ortográfico, es la original de como estos libros son reseñados. Generalmente los sustantivos de un título en mayúsculas.



Chandler, Raymond	[Cita a su detective Philip Marlowe. ]	(«Archivo Bolaño», «Libreta comprada en Barcelona con un pie en Girona y enamorado de L.M.C.», 1980) (Bolaño, 2004a: 144)
Chomsky, Noah		(Bolaño, 2004a: 199)
Corben, Richard		(«Archivo Bolaño»)
Corso, Gregory		(Bolaño, 1996a: 147)
Coupland, Douglas		(Bolaño, 2004a: 100)
Cummings, e.e.		(«Archivo Bolaño»)
De Kooning, Willem		(Bolaño, 2004a: 156)
Dean Foster, Alan [Con Stephen Goldin y Alice Sheldon.]	<i>Dinotopia Lost</i>	(«Archivo Bolaño»)
DeLillo, Don		(Bolaño, 1998: 541) (Bolaño, 2004a: 183)
Dos Passos, John		(Bolaño, 1996: 133) (Bolaño, 176)
Ellin, Stanley Bernard		(«Archivo Bolaño»)
Eliot, T.S.		(«Archivo Bolaño») (Bolaño, 1998: 194) (Bolaño, 2004a: 332)
Ellroy, James	<i>My Dark Places</i>	(Bolaño, 2004a: 206,207)
Everson, William (Brother Antoninus)		(Bolaño, 1998: 214)
Farmer, Philip José	« <i>Sketches Among the Ruins of My Mind</i> », « <i>The freshman</i> »	(«Archivo Bolaño»)
Faulkner, William	<i>Sartoris</i> [Hablando de Sartoris y de Horace Benbow.] <i>Go down, Moses</i>	(Bolaño, 1996: 133) (Bolaño, 2004b: 1029) (Bolaño, 2004a: 275)
Fenimore Cooper, James		(«Archivo Bolaño», Diario de vida, 1980)
Ferlinghetti, Lawrence		(Bolaño, 1996a: 147) (Bolaño, 1996a: 228)

Fitzgerald, Scott	<i>The Great Gatsby</i> [Cita al gran Gatsby.] <i>This Side of Paradise</i> [Cita a Armory Blaine.] <i>The Last Tycoon</i> [Cita a Monroe Starr.]	(Bolaño, 1996: 133)
Foster Wallace, David		(Bolaño, 2004a: 204)
Frankel, Martha		(Bolaño, 1998: 218)
Frost, Robert		(Bolaño, 1996a: 133)
Gifford, Barry	<i>Perdita Durango</i> <i>The Sinaloa story</i>	(Bolaño, 2004a: 146)
Ginsberg, Allen		(Bolaño, 1996a: 147) (Bolaño, 2004a: 130)
Giorno, John		(Bolaño, 1998: 154, 214)
Goldin, Stephen	« <i>Dinotopia lost</i> » [Con Alan Dean Foster y Alice Sheldon.]	(«Archivo Bolaño»)
Grey, Zane		(Bolaño, 1996a: 160)
Haldermann, Joe	<i>Cosmic Laughter</i> <i>Mindbridge</i>	(«Archivo Bolaño», Diario de vida, Poemas cortos, Vol.III)
Hammet, Dashiell	<i>The Maltese Falcon</i> [Cita a Sam Spade.]	(Bolaño, 1996a: 133) («Archivo Bolaño») (Bolaño, 2004a: 144)
Hanff, Helene	<i>84, Charing Cross Road</i>	(Bolaño, 2004a: 216-217)
Harney, Malachi L.	<i>The Informer in Law Enforcement</i>	(Bolaño, 2004b: 549)
Harris, Thomas	<i>Hannibal</i>	(Bolaño, 2004a: 128-139)
Hart Crane, Harold		(«Archivo Bolaño») («Archivo Bolaño»: El espíritu de la ciencia ficción) («Archivo Bolaño», Diario de vida, Poemas cortos, Vol.III, Enero de 1980: 19-104)
Hearn, Lafcadio		(Bolaño, 2004a: 218)
Heinlein, Robert		(Bolaño, 1996a: 133)
Hemingway, Ernest	<i>To Have and Have Not</i> [Cita a Harry Morgan.] <i>For Whom the Bell Tolls</i>	(Bolaño, 1996a: 133) (Bolaño, 1998: 570) (Bolaño, 2004a: 100, 160, 275)

	[Cita a Robert Jordan.]	
Herr, Michael		(Bolaño, 2004a: 215)
Highsmith, Patricia	<i>Strangers on a Train</i> (Charles Bruno y Guy Daniel Haines.) <i>The Ripliad (La saga de Ripley)</i> [Cita a Ripley.]	(Bolaño, 1996a: 133) (Bolaño, 2004a: 190)
Himes, Chester		(Bolaño, 2004a: 144, 272)
Irving, John		(Bolaño, 2004a: 153)
James Tiptree/Alice Sheldon	<i>Up the Walls of the World</i> « <i>Dinotopia lost</i> » [Con Alan Dean Foster y Stephen Goldin.] <i>A momentary taste of being</i>	(Bolaño, 2000b: 84) («Archivo Bolaño»)
James, Henry		(Bolaño, 2004a: 28)
James, William		(Bolaño, 2004b: 22-23)
K. Dick, Philip	The Man in the High Castle Ubik Martian Time-Slip Counter-Clock World VALIS (Vast Active Living Intelligence System) Confessions of a Crap Artist	(Bolaño, 1996a: 130) (Bolaño, 2000b: 140) (Bolaño, 2004a: 50, 183, 184, 203)
Le Guin, Ursula K.	<i>Rocannon's World</i> <i>The Word for World Is Forest</i> <i>The Left Hand of Darkness</i> «The ones who walk away from Omelas» <i>The New Atlantis and Other Novellas of Science Fiction</i> [Con G.Wolf y A. Sheldon.]	(«Archivo Bolaño») («Archivo Bolaño», El espíritu de la ciencia ficción.)
Kerouac, Jack	<i>Mexico City Blues, On the Road</i>	(Bolaño, 1996a: 147) («Archivo Bolaño», Diario de vida, Poemas cortos, Vol.III, enero de 1980: 19-104)
Klotter, John C.	<i>Criminal Justice Instructional Techniques</i>	(Bolaño, 2004b: 549)
Lardner, Ring		(Bolaño, 2004a: 213)
Lee Masters, Edgar	<i>Spoon River Anthology</i>	(Bolaño, 2004a: 325) («Archivo Bolaño»)

Lovecraft, H.P.	<i>Cthulhu Mythos</i> [Con varios escritores.]	(«Archivo Bolaño»)
Lowell, Robert		(Bolaño, 1996a: 228)
Lowry, Malcom	<i>Under the Volcano</i>	(Bolaño, 2004a: 307)
MacLeish, Archibald		(Bolaño, 1996a: 152) (Bolaño, 2000b: 112)
Mailer, Norman		(Bolaño, 2004a: 74)
McAlmon, Robert		(«Archivo Bolaño»)
McCarthy, Cormac	<i>Blood Meridian</i>	(Bolaño, 2004a: 187)
McCullers, Carson		(Bolaño, 2000b: 84) (Bolaño, 2004a: 75, 184)
Melville, Herman	<i>Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street</i> [En 2666.] <i>Moby Dick</i> [En <i>Los detectives salvajes</i> , se menciona al capitán Ahab.]	(Bolaño, 2004b: 289) (Bolaño, 1998: 401) (Bolaño, 2004a: 50, 183, 269, 270)
Merton, Thomas		(Bolaño, 2004a: 169)
Merwin, W.S.		(Bolaño, 1996a: 228)
Miller, Henry	<i>The Rosy Crucifixion: Sexus, Plexus, Nexus</i>	(«Archivo Bolaño») (Bolaño, 2004a: 181,182)
Mitchell, Margaret	<i>Gone with the wind</i> [Cita a <i>Scarlet O'hara</i> y a <i>Rhett Butler</i> .]	(Bolaño, 1996a: 133)
Mosley, Walter	<i>Gone Fishin'</i>	(Bolaño, 2004a: 143)
Mulford, Clarence E.		(«Archivo Bolaño»)
Murphy, Elliot		(Bolaño, 1998: 238)
Nabokov, Vladimir <sup>47</sup>		(Bolaño, 2004a: 27)
O'Connell, John J. & Söderman, Harry	<i>Modern Criminal Investigation</i>	(Bolaño, 2004b: 549)
O'Hara, Frank.		(«Archivo Bolaño»)
Olson, Charles	<i>The Maximus Poems</i>	(Bolaño, 1996a: 153) (Bolaño, 1996a: 228)

---

<sup>47</sup> Se lo incluye en antologías norteamericanas.

Pach, Walter		(Bolaño, 1998: 218)
Palahniuk, Chuck		(Bolaño, 2004a: 204)
Patchen, Kenneth		(«Archivo Bolaño»)
Plath, Sylvia		(Bolaño, 1996a: 195) («Archivo Bolaño», Diario de vida, Poemas cortos, Vol.III)
Poe, Edgar Allan	«The Philosophy of Furniture» [Menciona «el mosquito de Poe» como ejemplo de ilusión óptica.] «William Wilson», « <i>The Raven</i> », <i>The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket</i>	(Bolaño, 1996a: 18) (Bolaño, 2004b: 710) («Archivo Bolaño», Diario de vida, Poemas cortos, Vol.III, enero de 1980: 19-104) (Bolaño, 2004a: 145, 152, 318,325)
Pound, Ezra	<i>Selected Poems</i>	(Bolaño, 1996a: 152) (Bolaño, 1998: 194, 203) (Bolaño, 2004a: 188, 306, 332)
Pynchon, Thomas		(Bolaño, 2004a: 183)
Reuter Lieber Jr., Fritz	«Belsen Express» <i>The Mind Spider and Other Stories</i> <i>A Specter is Haunting Texas</i> <i>Catch that Zeppelin!</i>	(«Archivo Bolaño»)
Rexroth, Kenneth		(Bolaño, 1996a: 228)
Roethke, Theodore		(«Archivo Bolaño»)
Salinger, J.D.	<i>The catcher in the Rye</i> [Menciona el apellido de Klaus Haas, idéntico a Mr. Haas.]	(Bolaño, 2004b: 632)
Sandburg, Carl		(Bolaño, 2004a: 290)
Schwerner, Armand	<i>The Tablets</i>	(Bolaño, 1998: 214)
Silverberg, Robert	«Around the continuum»	(«Archivo Bolaño»)
Snyder, Gary		(Bolaño, 1996a: 147) (Bolaño, 1996a: 209)
Spinrad, Norman		(Bolaño, 1996a: 130)
Stein, Gertrude	<i>The making of Americans</i> [cita a Hersland y los Dehning.]	(Bolaño, 1998: 51)
Steven, Wallace		(Bolaño, 1996a: 133)

Strnad, Jan		(«Archivo Bolaño»)
Sturgeon, Theodore		(Bolaño, 1998: 423)
Thompson, Hunter S.	<i>Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs</i>	(Bolaño, 2004a: 129, 130)
Thompson, Jim		(Bolaño, 2004a: 144)
Thoreau, Henry David		(Bolaño, 2004a: 183, 270)
Toklas, Alice B.		(Bolaño, 1998: 51)
Tomkins, Calvin	<i>Duchamp: A Biography</i>	(Bolaño, 2004b: 246)
Twain, Mark	<i>The Adventures of Huckleberry Finn</i>	(Bolaño, 1996a: 160) (Bolaño, 2000b: 83) (Bolaño, 2004: 213,269, 270, 271, 272, 273, 274, 275,276, 277, 279, 280, 327, 353).
Vidal, Gore	«Myra Breckinridge» «Messiah» [Cita a John Cave.]	(Bolaño, 1996a: 133)
Vonnegut, Kurt	<i>Slaughterhouse-Five</i> [Cita a Elliot Rosewater y Howard Campbell.] <i>Cat's cradle</i> [Cita a Bokono]	(Bolaño, 1996a: 133) (Bolaño, 2004a: 100)
Whitman, Walt		(Bolaño, 1996a: 162) (Bolaño, 1998: 83, 499) (Bolaño, 2000b: 87) (Bolaño, 2004a:154, 168, 186, 270, 290, 291)
Wilhem, Richard		(«Archivo Bolaño»)
Wilson, Edmund		(Bolaño, 2004a: 27)
Wolf, Gene	<i>The shadow of the torturer</i> <i>The New Atlantis and Other Novellas of Science Fiction</i> (Con U. K. Le Guin y A. Sheldon.)	(«Archivo Bolaño»)

El análisis detenido de los datos de dicha tabla me ha llevado a confeccionar una lista cerrada de autores para el análisis en profundidad a lo largo de los siguientes capítulos basada en las siguientes premisas:

En primer lugar, sorprende la cantidad de autores a los que el escritor chileno se refiere explícitamente. Como consignábamos, superan ampliamente el centenar. Dejando a un lado el «Archivo» y *Entre Paréntesis*, vemos cómo las listas y las referencias explícitas decrecen conforme Bolaño va madurando su proceso de escritura. *La literatura nazi en América*, por su carácter enciclopédico, posee un abundante número de referencias, esta cantidad desciende en *Los detectives salvajes* —a pesar de ser más voluminosa que los dos libros anteriores juntos (1119 págs.)—, 2666 es la que menos listas y citas a autores contiene.

Bolaño cita principalmente a poetas, novelistas, filósofos y ensayistas y, por último, a críticos de arte. El alto número de poetas presentes en la lista —que incluye desde Walt Whitman a Ezra Pound y T.S. Eliot y lleva hasta los *beat* al completo— puede deberse a su deseo de ser poeta, la primera vocación de Roberto Bolaño. De hecho, su estilo, donde prima la transmisión de sensaciones por encima de las descripción detallada o la repetición de palabras como mecanismo de resignificación de los términos, no es ni más ni menos que una traza de la herencia poética de su juventud, como analizaré *infra* en el apartado 3.3. Destacable asimismo es la ausencia de autores de teatro norteamericanos.

En cuanto a la literatura de género, que conforma dos tercios de la lista, dos son los principales: la ciencia ficción, cuya presencia es más que notable,<sup>48</sup> y la literatura policial. De entre las muchas influencias que estos autores le aportan, creo que hay una fundamental: le proporcionan un modelo de escritor de oficio que se sitúa en las antípodas de los escritores de la clase media, anhelantes de respetabilidad, que el propio Bolaño describe en la conferencia «Sevilla me mata»; Bolaño admira a los escritores que parecen vivir exclusivamente de la literatura. A tenor de lo expuesto, Bolaño comparte con algunos de estos autores de género la escritura como meta y logro en la vida. Como en el caso de muchos de ellos, la cuestión era escribir a cualquier precio, ya sea en periódicos, revistas o magazines de ciencia ficción. Para el escritor chileno, no hay respetabilidad en las novelas de saldo, en las editoriales de *pulp fiction*, a tantos dólares por página: hay simplemente escritura. Bolaño, gran lector de género, los admira y cita no solo por sus historias sino porque forman parte de esa legión de

---

<sup>48</sup> Ver *infra* el apartado 3.1.1, dedicado exclusivamente a la ciencia ficción.

escritores desconocidos que Vila-Matas, autor amigo y admirado, tan bien describe en *Historia abreviada de la literatura portátil*:

Escritores turcos de tanto tabaco y café que consumían, héroes de esa batalla perdida que es la vida, amantes de la escritura cuando ésta se convierte en la experiencia más divertida y también más radical. (Vila-Matas, 1985: 15.)

Cabe anotar, sin embargo, una cierta contradicción en sus valoraciones: denosta a aquellos que escriben fundamentalmente para conseguir el beneplácito social y unos ingresos estables para poner en valor a escritores de género policiaco o de ciencia ficción cuyo compromiso con la escritura también es en ocasiones comercial.

Con todo, y esto puede que sorprenda en un autor del que siempre se destaca su apuesta por la periferia narrativa, hay una fuerte presencia de autores clásicos o que han devenido clásicos: Poe, James Fenimore Cooper, Mark Twain, Gertrude Stein, etc. De hecho, los escritores que más menciona Bolaño, por número de citas, son precisamente Walt Whitman, Edgar Allan Poe, William Burroughs, Mark Twain, Ezra Pound, Herman Melville, T.S. Eliot, Ernest Hemingway, Philip K. Dick y William Faulkner, casi todos ellos clásicos ya de los currícula universitarios. De ellos me ocuparé más adelante, en el siguiente epígrafe.

Por último, a tenor de los nombres que aparecen y pensando en la bibliografía del escritor chileno, se puede observar que las obras que él menciona explícitamente no son compartimentos estancos. Un escritor o una novela pueden servir para influir en diferentes formas y motivos, lo cual no quiere decir que esas influencias tengan el mismo peso, amplitud y significado. Más bien deseo dejar constancia de la capacidad asimiladora e integradora que la obra del escritor tiene a la hora de aglutinar en un mismo discurso referencias a clásicos indiscutibles, rarezas bibliográficas, figuras de la cultura de masas e incluso guiños a círculos literarios más reducidos.

## **2.4 El canon norteamericano de Roberto Bolaño**

El trabajo de Celina Manzoni «Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño» es una buena introducción a las motivaciones que llevaron al escritor chileno a incluir las mencionadas referencias en su obra y al estudio de las repercusiones de las mismas (2008: 335-357). Allí se postula la obra de Bolaño como un elemento dinamizador del canon literario donde se dan cita diferentes autores y corrientes narrativas, desde el romanticismo y la vanguardia histórica hasta la obra de



Borges y la de Cortázar en una conjunción de influencias clásicas y modernas que acaban configurando un proyecto propio. Comparto este análisis y creo, además, que este carácter integrador, exhaustivo, es lo que ha forjado la extraordinaria relación de los lectores de Bolaño con su obra, a pesar del paso del tiempo. La estudiosa argentina se basa en *Formas de atención* de Frank Kermode y en el estudio de este sobre los procesos y las fuerzas que conducen a la formación de cánones, es decir «las circunstancias por las que algunas obras merecen en algún momento esas “formas de atención” que conducen a su incorporación a un canon que antaño las ignoró» (Cf. Manzon, 2008: 338-339). En Bolaño no solo existen ciertos rasgos y giros formales que remiten a sus distintos maestros; las formas explícitas a través de las cuales se manifiesta el canon en su obra se encauzan a partir de dos vías: en primer lugar, la inclusión de relatos autoficcionales por medio de las lecturas del personaje —en concreto en *Los detectives salvajes* o en los cuentos «Últimos amaneceres en la Tierra» y «Vagabundo en Francia y Bélgica»— y de constantes enumeraciones, listas de obras y escritores que sus narradores prodigan y, por último, la construcción del paisaje a través de referencias literarias. El ejemplo más obvio de este último recurso es «El Ojo Silva», donde se describe la India en dos líneas; basta con citar a Herman Hesse y Margerite Yourcenar (Bolaño, 2001: 17)

La segunda vía se manifiesta a partir de la recreación de vidas de artistas, que pueblan cuentos como «Sensini», «Henri Simon Leprince», «El viaje de Álvaro Rousselot», etc.<sup>49</sup> Es éste un modo de ampliar un espacio de reconocimiento que pasa de la individualidad a lo generacional: los escritores de sus relatos, con sus lecturas y obras ficticias, pueden entenderse como una manera de reflejar los diferentes escritores y propuestas que comparten época con el escritor. Precisamente, «Una aventura literaria» trata, «bajo diversas máscaras», del encuentro de dos narradores actuales y muestra, al mismo tiempo, la concepción literaria de cada uno. Siguiendo a Celina Manzoni, se trata aquí de construir una estirpe, una genealogía literaria, con la que se establecen complicidades. Lo que se juega en ello es la propia autoridad del narrador, el prestigio que refleja al invocar a los grandes maestros (que coinciden con la lista antes mencionada). Roberto Bolaño reúne largas series de escritores y obras y con ese mismo

---

<sup>49</sup> Manzoni apunta esta idea a partir del concepto «biografema» y lo entiende como: «[e]se juego de identificación y coexistencia en que las biografías de escritores [...] se despliegan en variantes que van de la admiración a la irrisión en un movimiento de homenaje y a veces de conjuración de sus fantasmas [...]» (2008: 343).

acto los autoriza. De esta manera, su propia figura se despliega como una parte más de ese canon y es a la vez la ventana —utilizando la metáfora de Bolaño— a través de la cual leemos y contemplamos el campo literario y sus actantes. Dicho ejercicio se realiza de manera consciente haciendo coincidir el momento del ensayo o crítica literaria con el de la propia ficción, ya sea en cuentos como «Fotos», donde instantáneas de poetas franceses vertebran la narración; «Laberinto», protagonizada por el grupo de intelectuales que publicaban en *Tel Quel* o en las lecturas de Pereda en *El Gaucho Insufrible*. En Bolaño se da una actitud tendente a la construcción de un orden de las familias literarias, una prole que en su proyecto de escritura transforma las biografías de artistas, las inacabables series de nombres que desembocan, de manera reiterativa, en una reflexión acerca de la literatura, el sistema literario y sus claves semánticas donde se fraguan las continuas relaciones entre tradición y modernidad.

Aunque su literatura haga uso consciente de culturas híbridas, fuentes periféricas, subgéneros y a veces lo infraliterario o directamente marginal, como hemos analizado en el capítulo anterior, creo firmemente que Bolaño es muy consciente de los actantes de su canon, de la existencia de una gran literatura y de quienes la representan. Con el proceso de mitificación al que se está sometiendo su figura, se distorsiona ésta, ensalzando la idea del artista maldito, del genio inspirado y «salvaje» que más semeja un hombre de acción byroniano que lo que realmente fue: un hombre muy leído. Roberto Bolaño fue un escritor muy culto y, precisamente, clásico. Buen conocedor de la tradición, su poética tratará de homenajearla, mencionarla e incluso jugar con ella, pues no hay mejor manera de cortejarla si se quiere formar parte de ella. Llama la atención al respecto que, cuando se le pregunta por los libros que más le han influenciado, su primera e ineludible referencia es Cervantes:

El *Quijote*, de Cervantes, *Moby Dick*, de Melville, la Obra Completa de Borges. *Rayuela*, de Cortázar. *La conjura de los necios*, de Kennedy Toole. *Nadja*, de Breton. Las cartas de Jacques Vaché. Todo *Ubú*, de Jarry. *La vida, instrucciones de uso*, de Perec. *El Castillo* y *El proceso*, de Kafka. Los aforismos de Lichtenberg. El *Tractatus* de Wittgenstein. *La invención de Morel*, de Bioy Casares. *El Satiricón*, de Petronio. *La Historia de Roma*, de Tito Livio. Los Pensamientos de Pascal. (Maristain, 2003.)<sup>50</sup>

---

<sup>50</sup> En la versión íntegra de la entrevista, diferente a la publicada en *Entre Paréntesis*. Se puede encontrar en la página web de Radar: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-843.html>. Consultado el 11 de Febrero de 2008. También existe una versión donde estos libros aparecen numerados en (Maristain, 2012: 165).

Dichos libros no son necesariamente influencias, sino referencias para situarse dentro de una tradición. Al respecto diría: «Me siento parte de la tradición literaria occidental, cuyo centro son los fragmentos de los poetas griegos arcaicos y no Shakespeare, como sostiene Bloom [...]» (Stolzmann, 2012). Por lo tanto, en esa lucha por formar parte de una tradición, el premio a ganar es su permanencia como autor clásico, la constante relectura o, al menos, la configuración de un pequeño grupo — pocos pero entusiastas— que mantenga viva la memoria de esa tradición, ya sea criticándola, homenajeándola, parodiándola, o reescribiéndola. A entender de Bolaño, se necesitan unos orígenes y raíces a partir de los cuales ser alguien, es decir, una tradición con la que dialogar —ya sea para negarla o adscribirse a ella— y unos maestros o padres literarios; la herencia que encontramos presente en esas formas de atención antes mencionadas: un estilo, un tono, una particular forma de narrar, una conjunción de filias y fobias. Es en su poema «Un paseo por la literatura», incluido en *Tres*, donde encontramos una lista más acorde con esa amalgama de clásicos y modernos —aunque no carentes de prestigio— que habitan en la constelación Bolaño. A lo largo del poema enumera los siguientes escritores: Georges Perec, Alonso de Ercilla, Manuel Puig, Macedonio Fernández, Efraín Huerta, Enrique Lihn, Stendhal, Thomas de Quincy, Aloysius Bertrand, Gui Rosey, Li Po, Archivald Mcleish, los hermanos Goncourt, Gabriela Mistral, Philip K. Dick, Arquíloco, Nicanor Parra, César Vallejo, Martín Adán, Virgilio, Paulin Joachim, Franz Kafka, Mario de Sa-Carmeno (sic), Anacreonte, Mark Twain, Alice Sheldon, Anais Nin, Carson McCullers, Alphonse Daudet, Robert Desnos, Roque Dalton.

La obra de Bolaño desarrolla así un espacio dentro del campo literario donde conviven, en permanente diálogo, toda una serie de escritores considerados clásicos con la periferia o marginalidad literaria, en base a una comunión o simpatía ética y estética con el autor.<sup>51</sup> Al respecto, valórese que la creación de cánones y listas a las que Bolaño era muy aficionado no se limita a influencias o maestros de la literatura universal ya consagrados. La figura del canon es un arma cargada de futuro en la que a través de diversas entrevistas y comentarios confirma y aúna una lista que puede entenderse como la apertura al recién estrenado milenio de la literatura escrita en español. El circuito de

---

<sup>51</sup> Ignacio Echevarría, en sintonía, afirma que Bolaño «[p]royectó, como todo gran escritor, su propio lugar en el mapa literario. Y como todo gran escritor se propuso hacer ciertos desplazamientos y reordenar el canon [...]» (Maristain, 2012: 184).

recurrencia cuenta con los siguientes escritores: Enrique Vila-Matas, Javier Marías, Juan José Saer, Ricardo Piglia, César Aira, Rodrigo Fresán, Juan Villoro, Daniel Sada, Carmen Boullosa, Horacio Castellanos, Rodrigo Rey Rosa, Fernando Vallejo y Alan Pauls.

Esa construcción de una particular geografía de la novela hispanoamericana es también una toma de posición para que la institución literaria sobreviva, asegure sus fronteras y no se corrompa en aras de la comercialidad o la fama: «[u]na especie de democracia mediática, en donde todo es bueno... ahí se acaba la literatura y se acaba, en gran medida, porque le estaremos dando mierda a los lectores [...]» (Swinburn, 2003) Y es que de igual manera que Bolaño propone ese canon, asume la existencia de un anticanon, una órbita de escritores que representan todo lo que él considera perverso para la «gran literatura». Ese anticanon estaría formado por Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Antonio Skármeta, Arturo Pérez-Reverte, Sánchez Dragó, Juan Manuel de Prada, Antonio Muñoz Molina, Francisco Umbral, Camilo José Cela, Laura Esquivel y Alberto Fuquet.<sup>52</sup> De hecho, sus polémicas, enfrentamientos literarios con escritores chilenos contemporáneos y esa imagen de *provocateur* que comentábamos respecto a la última etapa de su biografía tienen mucho que ver con la idea de fustigar, sancionar y «joder la paciencia», en palabras de Nicanor Parra (Herralde, 2005: 34) de aquellos que practican literatura pervertida por intereses comerciales, políticos o simples deseos de fama. Para finalizar, conviene matizar y colocar los comentarios, valoraciones y enumeraciones de Bolaño en su justo lugar. Como se sabe, la obra de un escritor no es siempre el resultado de una decisión razonada. Muchas veces, el modelo no se elige, sino que es descubierto al materializarse en la propia escritura una voluntad autorial preexistente. Precisamente los nombres de los que fueron modelo para Bolaño se irán desvelando en los siguientes apartados.

#### **2.4.1 Los padres: Borges y Cortázar**

Sostiene Bolaño: «[d]ecir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad [...]» (Bolaño, 2004a: 327) y, sin embargo, no se puede entender su obra sin mencionar, siquiera brevemente, la influencia de dichos autores. La

---

<sup>52</sup> Son los autores que Bolaño va citando en la conferencia «Los mitos de Chtulu», publicada en *El gaucho insufrible* (Bolaño, 2003: 183).

presencia de ambos en este trabajo se justifica porque un canon —aunque sea el norteamericano de Roberto Bolaño— quedaría incompleto sin su centro: «Borges es o debería ser el centro de nuestro canon [...]» (Bolaño, 2004a: 312).<sup>53</sup>

### **Jorge Luis Borges: el origen**

La pregunta que motivara este apartado no debería ser qué toma Bolaño de Borges sino, más bien, cómo Bolaño asimila dicho precedente. La propuesta literaria del chileno no se reduce a tomar ciertos rasgos de estilo. En este sentido podemos afirmar sin el menor asomo de duda que toda su narrativa en esencia es borgiana. De *Los detectives salvajes*, Ignacio Echevarría escribió que era «[e]l tipo de novela que Borges hubiera aceptado escribir, en la medida en que provista de un humor juguetón y metafísico [...] trafica concienzudamente con los valores tanto del relato breve como de la narración coral [...]» (Echevarría, 2007: 37). Borges es el sol en torno al cual gravitan muchas de las obras del escritor chileno. A veces se trata solo de un destello o del guiño de una estrella distante cristalizado en pequeños detalles o alusiones: un nombre, una referencia erudita; en otras ocasiones sus cuentos dialogan con los textos de Borges y los reescriben, como en *El gaucho insufrible* y, finalmente acontece que las más de las veces trata de escribir a la zaga de su huella, deseguir sus pasos encontrando en ellos la estructura, la senda que lleva a su propia literatura. De Borges, en definitiva, son los hombros a los cuales Bolaño se sube para crear su universo literario.

De él aprende la brecha existente entre realidad y ficción: el escepticismo, la ironía, esas voces a menudo inciertas, dudosas ante su propio discurso; asimismo retoma la cuestión de nuestra capacidad para representar la realidad, no porque Borges sea el primero en plantearla, sino por su perfección a la hora de plasmarla artísticamente. La realidad es imposible de asimilar a un solo sentido. Si en obras maestras como *Las ruinas circulares*, *El otro* o *El tema del traidor y del héroe*, la realidad se desplaza dando paso a un laberinto de dobles y multiplicaciones, los protagonistas de novelas como *Estrella distante* o *Los detectives salvajes*, incluso de cuentos como «Sensini», «El Ojo Silva» o «Enrique Martín» funcionan muchas veces como reflejo, como sombras de una instancia narrativa que enmascara sus opiniones y

---

<sup>53</sup> No solo Bolaño los sitúa como elementos centrales de su canon sino que la mayoría de críticos han analizado muchas de las relaciones entre estos autores. Véase (Bolognese, 2009a: 43-45).

actitudes, refractándolas para darles un nuevo enfoque, el de los personajes, que desvele otros significados posibles.

Además —y relacionado con lo anterior— al proponer a Borges como el centro de su canon propone también una concepción universalista de la literatura, entendida como la capacidad de ésta de ampliar el dominio literario nacional y asimilar así diferentes tradiciones: la literatura inglesa, francesa, rusos o los clásicos grecolatinos. La postura de Bolaño respecto a Borges es de una admiración incondicional, sin fisuras, ni una sola crítica. Es más, cuando escribe sobre él o lo referencia en sus libros nunca cae en tópicos o generalizaciones, el chileno siempre aborda la obra y figura de Borges desde una sugerente perspectiva. Cuenta, no sin cierto orgullo, que el primer libro que compró al llegar a Europa fue la obra poética completa de Borges: «[e]sa misma noche comencé a leerlo hasta las ocho de la mañana, como si la lectura de esos versos fuera la única lectura posible para mí, la única lectura que me podía distanciar efectivamente de una vida hasta entonces desmesurada [...]» (Bolaño, 2004a: 185). En este mismo sentido directamente proclama:

[h]e leído toda la obra de Borges, al menos dos veces, y casi todo lo que se escribió sobre él [...]. A parte de ser un gran poeta y el más grande cuentista y un gran ensayista. En fin, probablemente el mejor escritor en lengua española desde Quevedo. (Braithwhite, 2006: 77)

En conclusión, Bolaño encuentra en la obra de Borges una forma, una concepción de la literatura y unas estructuras que le permitirán volcar la intensidad de su escritura, sus múltiples voces y registros, el caos latinoamericano y las vidas salvajes de escritores, elementos todos que conforman sus obsesiones y núcleos temáticos. La obra de Borges es, para Bolaño, el mapa que seguirá para encontrar y narrar la literatura misma: la perspectiva abismal, la vida como una ilusión, la literatura como única realidad a partir de la concepción del lenguaje como un juego infinito que no sirve para desenmascarar la verdad.

### **Julio Cortázar: la admiración**

Como se puede comprobar, existe un vínculo entra la obra e Bolaño y la tradición bonaerense que glosa con lucidez Alan Pauls:

Borges aparece todo el tiempo en Bolaño, pero da la impresión —y es curioso— que Bolaño era un fanático de Borges que escribía como Cortázar. Creo que usaba a Borges para preservarse de los riesgos de Cortázar, como un modo de precaución: para ser cortazariano en el mejor sentido de la palabra y no en el peor. Bolaño como una especie de alquimista bastante milagroso que consigue reconciliar dos tradiciones recíprocamente hostiles, estéticamente hostiles,

políticamente hostiles, eso es lo que Bolaño hace. No estaba tan atento a los escritores sino al efecto de los escritores. (Garfunkel, 2009: 151.)<sup>54</sup>

Bolaño utiliza una divertida metáfora para explicar su relación con ambos escritores: «[q]ue yo hable de Borges y de Cortázar es como si una hormiga hablara del paso de dos elefantes.» (Braithwhite, 2006: 99). Esta admiración se materializa en una similar actitud frente al hecho de «ser escindido entre Europa y Latinoamérica» (Ídem). En Bolaño, de hecho, se concreta en esa interesante relación de amor/odio que establece con Chile. Los cuentos de Cortázar, sus obras más perfectas según la crítica especializada, lo unen asimismo con la tradición anglosajona, presente también en Borges. Bolaño leerá a Edgar Allan Poe a través de Cortázar, de sus traducciones, asimilando la creación de una atmósfera misteriosa, un clima de incertidumbre cercano al terror y la inminencia del mal en sus relatos. Sin el compromiso político que caracterizó al escritor argentino, Bolaño toma de Cortázar una cierta actitud vinculada a movimientos políticos de izquierda y la manera de incluir en el texto denuncias veladas que aparece en cuentos como «Detectives» o «El Ojo Silva» (de acuerdo con Soldán, (2008: 11-30). Asimismo, Roberto Bolaño lee *Rayuela* con fervor adolescente y lo toma como un manual sentimental: «[m]i generación se enamoró de *Rayuela*, porque eso era lo justo y lo necesario y lo que nos salvaba [...]» (Bolaño, 2004a: 292); como Cortázar, se aleja de una literatura realista, busca innovar a través de la estructura pero sin llegar, matizo, al experimentalismo cortazariano.

Bolaño, igual que Cortázar, necesita comunicar sus inquietudes y obsesiones como escritor a través de la ficción, con elementos que en el caso del chileno, si bien no cristalizan en lo fantástico, se sumergen en la imprecisión de lo onírico (como Borges). En la novela, especialmente en la parte central de *Los detectives salvajes*, el escritor chileno construye sus historias amorosas a través del recuerdo, de la evocación, tal y como Cortázar hiciera con la Maga en la novela antes citada. Entrevemos también en sus narraciones el influjo de *Rayuela* en la manera en que el autor se busca a sí mismo y ficcionaliza su biografía para participar de una realidad en constante reconstrucción. La burla de convencionalismos, ceremonias y sobre todo del tono solemne es una constante

---

<sup>54</sup> Extraído de la revista online *Narrativas*. El artículo se titula «Bolaño, el escritor insufrible» y es el relato de una conversación entre Alan Pauls y Juan Villoro en el marco del FILBA (Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires). Se puede consultar en línea en: <https://onedrive.live.com/?cid=8daad0c208167bbc&id=8DAAD0C208167BBC%21133>. Consultado el 5 de agosto de 2013.

de los monólogos —el de Heimito Kunst o los de Amadeo Salvatierra, por ejemplo— y sus personajes, escritores que no escriben, actrices porno con planteamientos existencialistas, detectives literarios, jóvenes entusiastas fuera del sistema, plantean una ética y una estética bohemia que con sus dudas y constantes búsquedas recuerdan, como a una suerte de padre literario, los vagabundeos de Horacio Oliveira por París y Buenos Aires.

Por añadidura, si Cortázar reivindica una estructura flexible y vital, Bolaño trata de seguirlo cuando introduce digresiones, pequeños relatos o directamente acude a imágenes oníricas y asociaciones poéticas en medio del relato. La incongruencia de sus relatos se materializa en esos narradores infidentes que constantemente dudan de lo que están narrando, también presente en Borges. Este rasgo formal es asimismo un rasgo de época. Sin embargo, por mucho que se reivindique su carácter innovador, su cuentística no alcanza el carácter experimental y lúdico de obras como «Continuidad de los parques» o «Las babas del diablo». Ambos escritores comparten motivación: la defensa de una literatura no hecha de ideas, el regreso a una escritura por impulso, al ritmo de la prosa, y la necesidad imperiosa de contar de ambos recuerda mucho el mecanismo retórico por acumulación que utilizan muchos relatos del escritor chileno. Es ésta un arma de doble filo de la que quizás deriva lo que algunos consideran la imperfección de muchas de sus novelas, en ocasiones demasiado sobrecargadas, con referencias o detalles intercalados que no aportan nada al final de la historia. Cortázar escribe poniendo en juego dos conceptos que él mismo defendía en su teoría del cuento (Cortázar, 1969: 35): la «esferidad» y la «tensión». Es decir, una coherencia y solidez de la que a veces parecen carecer las narraciones de Roberto Bolaño.<sup>55</sup> Por último, además del elemento lúdico y la rotura de géneros, está la inscripción de la presencia de un elemento oculto, un secreto o enigma, indicios de la existencia de algo más profundo bajo la superficie del texto: «¿Qué hay detrás de la ventana?» (Bolaño, 1998: 609)

---

<sup>55</sup> Una de las principales críticas a Bolaño, junto a su estilo monótono, es la excesiva proliferación de detalles que no aportan nada a la trama o que constituyen metareferencias. La parte central de *Los detectives salvajes* está plagada de detalles nimios en los monólogos. Momentos en que los personajes se ponen a fumar o explican qué han desayunado: «Hans había salido con la furgoneta a comprar el pan y Monique después preparó bocadillos de salchichón para todos. Las cervezas las compramos en el bar, antes de que cerraran.» (Bolaño, 1998: 262.)



## 2.4.2 El canon norteamericano de Roberto Bolaño

Como adelantaba en el apartado 2.4.1 la idea de la constitución de un canon en el que se incardinan su producción es uno de los ejes que vertebran la producción de Roberto Bolaño y cumplen dos funciones en su obra: por un lado recuperan motivos u obras que son primordiales en su poética, sin distinguir en la práctica si ésta es de carácter clásico o pertenece a la periferia literaria y, por el otro, sitúan su propia figura u obra vinculándola y reclamando la pertenencia al grupo de autores a los que menciona. Así pues, las listas y la jerarquización de elementos son un elemento esencial en la poética y en la experiencia lectora de Bolaño. Sin embargo, se revelan como un instrumento insuficiente para mostrar las posibilidades interpretativas y la extensión de un hipotético canon norteamericano de nuestro escritor. Para dicho propósito, es necesario tomar en consideración el ejercicio crítico que sobre otras obras el mismo Bolaño realizó en su labor como reseñista.

Por este motivo, me parece pertinente realizar una lectura analítica de *Entre paréntesis*. Este conjunto de artículos, que se publicó póstumamente, va de 1998, fecha de publicación de *LDS* así como año en que recibió el premio *Rómulo Gallegos*, hasta su muerte en 2003, mientras ultimaba *2666*. El libro es lo más cercano en la producción de Bolaño a una «autobiografía fragmentada» o «cartografía personal».<sup>56</sup> Éste es el significado último que más me interesa destacar. Esta miscelánea se inicia con un autorretrato y termina con una de sus más conocidas entrevistas. En este libro se encuentra el Bolaño más corrosivo, erudito, mordaz, íntimo, desinhibido y sincero. En este sentido, atribuyo a este libro un carácter orientador, en tanto en cuanto reflejará en sus críticas de narradores norteamericanos los rasgos y peculiaridades de su propia escritura. Si, como dice Piglia, citado por Echevarría (16): «[l]a crítica que escribe un escritor es un espejo secreto de su obra [...]», amerita prestarle atención a qué pone Bolaño de sí mismo, prefigurado en muchos de estos escritores. El espíritu de mi análisis es similar al que postula Ricardo Piglia, en *Crítica y ficción*, acerca de su propia lectura de Borges:

Un escritor define primero lo que llamaría una literatura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos. Me parece que se puede hacer un recorrido por la obra

---

<sup>56</sup> Ambos sintagmas utilizados por Ignacio Echevarría (Bolaño, 2004a: 7).

ensayística de Borges para ver cómo escribe sobre otros textos para hacer una mejor lectura sobre lo que va a escribir. (Piglia, 2001: 153)

Mi propósito es doble: se trata tanto de delimitar mi objeto de estudio a partir de los comentarios del propio autor así como el elaborar un provisional canon norteamericano de los autores que analizaré en los siguientes capítulos. De forma análoga al epígrafe anterior, donde se mencionó a los principales mentores de Bolaño: Borges y Cortázar, partiré del centro de su canon —los autores más mencionados para, de ahí ir desplazándome en espiral, hacia la periferia.

Los dos autores que Bolaño menciona con mayor asiduidad son un poeta y un novelista: Walt Whitman (1819-1892) y Mark Twain (1835-1910). Esto los sitúa inevitablemente en el centro del canon vertebrado por el autor y en el inicio de nuestro itinerario. Whitman, el poeta del *verso libre*, padre de la poesía moderna y centro del canon norteamericano según Harold Bloom (otro autor y libro de referencia en Bolaño), es un autor que Bolaño menciona con frecuencia como maestro de maestros. Primero lo opone al Neruda de *Canto general* —«[e]l momento en que la enseñanza de Whitman se tuerce de forma crucial en la poesía latinoamericana [...]» (154)—, después lo convierte en la fuente de sus relecturas de Ernesto Cardenal (168) y, por último, lo eleva a padre de toda la poesía hispanoamericana. Estas declaraciones contrastan con la idea generalizada de un Bolaño enfrentado a cualquier clasicismo y salvaje, surgido por generación espontánea: el escritor chileno sitúa en el centro a dos escritores eminentemente canónicos y los confirma como origen de su propia poética. En la cita que sigue incluso descubrimos la fuente de dicha influencia que, de nuevo, es Borges:

Es cierto que todos los poetas americanos, para bien o para mal, tarde o temprano, tienen que enfrentarse a Whitman. Neruda [...] como el hijo obediente. Vallejo como el hijo desobediente o como el hijo pródigo. Borges, [...], su poesía, sin embargo, es la más Whitmaniana de todas. (186.)

El ascendiente que sobre él ejerce Borges ilumina por qué Bolaño conjuga de manera tan inusual y anárquica la alusión a clásicos literarios, autores canónicos y formas artísticas que carecen del mínimo barniz de prestigio: pornografía, fanzines, poesía marginal, etc. El híbrido paladar literario, las gruesas asociaciones de Bolaño no obedecen a mi juicio a un relativismo crítico. Todo lo contrario, él conoce muy bien qué autores son los que han sobrevivido al paso del tiempo y cuáles pertenecen casi a la producción efímera de la industria cultural. Creo que su intención es la misma que

Piglia postulaba para Borges, pero actualizada y teniendo en cuenta la distancia cultural —lecturas, entorno, idiomas, circunstancias— entre ambos:

Un ejemplo es el modo en que Borges se conecta con una tradición menor de la novelística europea, defiende a ciertos escritores que son considerados escritores marginales de la gran tradición de la literatura europea [...]. ¿Por qué Borges se dedica de una manera tan sistemática a valorar los textos del género policial? Porque quiere ser leído desde ese lugar y no desde Dostoievski. Porque si a Borges se lo lee desde Dostoievski, como era leído, no queda nada. (Piglia, 2001: 153)

Cabe plantearse un razonamiento similar. Bolaño se enmarca en la actual perspectiva de la industria cultural, poblada de *best-sellers* y en medio del auge y la proliferación de narrativas *transmedia* (Jenkins, 2011): cine, películas, videojuegos, etc. Bolaño no puede leerse desde Borges, por razones similares a las que, según Piglia, Borges no puede leerse desde Dostoievski.

Bolaño sitúa a Twain como uno de los inevitables caminos que debe transitar todo novelista americano. Recuérdese la cita sobre las alternativas de un novelista que sugería en la introducción: *Moby Dick* o *Huckleberry Finn* como dos destinos de todo novelista. El artículo que incluye esa reflexión se titula «Nuestro guía en el desfiladero» y explica, a partir de la metáfora del título —por otra parte muy adecuada para un cazador de premios-búfalo como fue Bolaño—, que Twain es el escritor que mejor se enfrenta a la muerte. Bolaño nos propone una alternativa entre dos modos de ver la literatura («el horror» en Melville y «la aventura» en Twain) que encuentran un punto común en que en ambos está presente el motivo del viaje. Precisamente por la aventura, y por otras tantas razones que comentaré en los próximos capítulos, Bolaño erige a Mark Twain como figura capital de su canon narrativo. De hecho, no solo en la focalización o el dominio del lenguaje Twain es una influencia, también en la estructura. Bolaño la explicita tras ganar el Rómulo Gallegos:

[Sobre *Los detectives salvajes*] Por un lado creo ver en esta novela una lectura, una más de tantas que se han hecho en la estela de *Huckleberry Finn* de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives salvajes* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela. (Bolaño, 2004a: 237)

Al otro lado, cerca de ese centro, pero oponiéndose a Twain, está Melville (1819-1891). La razón de esta oposición, según Bolaño, es la carencia de sentido del humor del segundo, frente a la sensación de aventura de Twain (193). El empeño de Melville es la representación del mal absoluto e eso influirá inevitablemente en el horror cotidiano que suponen los crímenes de 2666, donde aparece citado. De nuevo, autores clásicos, ampliamente reconocidos, aparecen como centro de un hipotético canon:

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 [se refiere al personaje de Jim en *The adventures of Huckleberry Finn* y al capitán Ahab, respectivamente]. Sin transición, sin método, a la manera del nuevo e indómito mundo. (270)

Sin alejarme de los autores más citados, se encuentra otra figura referencial: Edgar Allan Poe (1809-1949). Bolaño no escatima elogios para el narrador estadounidense. De hecho, en su «Consejos sobre el arte de escribir cuentos», tras enumerar toda una serie de autores, concluye:

9) La verdad de la verdad es que con Edgar Allan Poe todos tendríamos de sobra. 10) Piensen en el punto número nueve. Piensen y reflexionen. Aún están a tiempo. Uno debe pensar en el nueve. De ser posible: de rodillas. (325.)

Sin ánimo de extenderme, lo cierto es que Poe es fundamental. Lo más probable, como reseñábamos, es que lo leyese a partir de la traducción de su admirado Cortázar, que a su vez traduce desde Baudelaire. Sus narraciones, la forma de entender lo fantástico e incluso ciertos usos a la hora de crear ambientes, están prefigurados en Poe. Por añadidura, Poe es también poeta y Bolaño mencionará en incluso expresará admiración composiciones suyas en sus novelas. Destaca el poema «The Raven» y, como subraya Felipe Ríos Baeza, hay en Bolaño una visión del oficio de escritor similar a la expresada en «The Philosophy of Composition» de Poe (Ríos Baeza, 2011: 94). Tras Whitman y Poe, dos poetas cierran la parte lírica del centro del canon: Ezra Pound (1885-1972) y T.S. Eliot (1888-1965), ambos modernistas. Pound es citado profusamente por Bolaño. Gracias a él descubre a los trovadores medievales (Bolaño, 2004a: 188) y lo sitúa por encima de Eliot, Montale o Villaurrutía: «[s]i en lugar de Eliot estuviera James Joyce, pues Joyce. Si en lugar de Eliot, estuviera Ezra Pound, sin duda Pound [...]» (332).

Otros dos novelistas de la misma generación pero de trayectorias muy diferentes, según Bolaño, descienden de la estela de Twain y delimitan ese centro de autores de narrativa más reseñados: «[Sobre un fragmento de *The adventures of Huckleberry Finn*] Esta página prefigura la mitad de la obra completa de Faulkner y la mitad de la obra completa de Hemingway, y sobre todo prefigura lo que ambos quisieron ser [...]» (275).

Lo cierto es que Ernest Hemingway (1888-1961) se inscribe en la tradición clásica estadounidense en un fragmento de *Green Hills of Africa* donde practica la crítica literaria. Allí se incluye una conversación la que se intenta dirimir cuáles son los buenos escritores. Hemingway apunta Henry James, Stephen Crane y Mark Twain, pero sin establecer una prelación. Ante la objeción de su interlocutor, que plantea que

Twain es un humorista, Hemingway argumenta sobre el valor imperecedero de esa obra y complementa la cita anterior:

All modern literature comes from one book by Mark Twain called Huckleberry Finn. If you read it you must stop where the Nigger Jim is stolen from the boys. That is the real end. The rest is just cheating. But it's the best book we've had. All Americans writings comes [sic] from that. There's nothing before. There has been nothing as good since. (Hemingway, 1935: 25)

Bolaño menciona y valora a Hemingway por su construcción de personajes y por antojárséle un arquetipo de hombre valiente, según esa concepción del valor que Bolaño entiende necesaria para el oficio literario. Al respecto, Norman Mailer, en su artículo «Boxeando con Hemingway» incluye una descripción que el propio Bolaño hubiera podido rubricar:

Hay dos clases de hombres valientes: los valientes por el don de la naturaleza y los valientes por un acto de voluntad. El mérito [...] estriba en sugerir que Hemingway pertenecía al segundo grupo. (Mailer, 1998: 23.)

Faulkner prácticamente no aparece en *Entre paréntesis* —tan solo la mencionada cita— y sin embargo su presencia es visible a lo largo de la obra: juega con su escritura en *La literatura nazi en América*, donde muchos escritores filonazis le imitan (Bolaño, 1996a: 133), aparece mencionado en 2666 y es uno de los grandes maestros que influyó en los autores del *Boom*, a los que Bolaño le dedica toda un estantería en su biblioteca. Completan el centro de este particular canon dos maestros que se alejan bastante de los escritores a los que me he referido hasta ahora: William Burroughs (1914-1997) y Philip K. Dick (1928-1982). A ambos les dedica dos artículos completos con nombre propio. En el primero, «Burroughs», (147-148) se centra más en la figura que en la obra de dicho autor: nos ofrece casi un retrato barojiano, impresionista. Si en otros ensayos afirmaba que Burroughs «encarnaba todas las perturbaciones del exilio» (50), aquí ensalza su figura: «un santo» (147). Bolaño retrata a Burroughs como un alienígena, un «Drácula, de Andrómeda», o un habitante de un planeta de «arañas o de insectos gigantes» (148).

Bolaño encuentra en Burroughs un modelo y dos ideas fundamentales para su literatura. Por un lado, la lectura como experiencia vital: «[c]uando hablaba de sus lecturas, uno tenía la impresión de que lo que hacía era recordar períodos imprecisos de estancias carcelarias [...]» (148); por otro lado, las implicaciones entre literatura y enfermedad: «[e]l lenguaje, dijo, es un virus llegado del espacio exterior, es decir, es una enfermedad, y durante toda su vida trató de luchar contra esa enfermedad [...]»

(148). Precisamente, «Literatura + Enfermedad = Enfermedad» es el título de una de las más célebres conferencias del es propio Bolaño (ver *infra* apartado 4.3)

Pasar por Burroughs significa necesariamente hacer mención a los *beatniks* o al movimiento/generación *Beat*. Los escritores surgidos entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la contracultura de los 60 desarrollaron una intensa labor creativa, otra forma de vivir y hacer literatura. Vinculados al Renacimiento Poético de San Francisco, los *beats* introducen una nueva musicalidad (el *jazz*), tanto en la poesía como en la prosa, abrazan distintas religiones (proclaman una nueva orientalidad) y utilizan temas controvertidos o directamente polémicos o inaceptables para la sociedad de entonces, para aquellos a los que ellos llamaban *squares*: sexo, uso recreativo de drogas y desarraigo son sus temas más frecuentes; en la forma, destaca la más absoluta experimentalidad. Bolaño los cita y menciona a todos con el orgullo de una hoja de servicios o lecturas imprescindibles hechas: Kenneth Rexroth, Gary Snyder, Robert Duncan, Lawrence Ferlinghetti, Gregory Corso, LeRoi Jones, Charles Olson y Kenneth Patchen. No obstante, los tres que sí tienen un peso e influencia en cuanto a formas y contenidos son los más conocidos: Jack Kerouac, Allen Ginsberg y el citado William Burroughs. Bolaño ya escribe sobre Kerouac en sus cuadernos de juventud (1978) y allí proyecta mucho de lo que después serán los temas centrales de *Los detectives salvajes*:

Kerouac, [...] el viejo disponía su caos como una serie de cajoncitos, cada uno pudiéndose abrir y dar una idea, una sensación, un color extrañamente autónomo. Ready-mades del hombre que pasaba los 30 años, pero que seguía siendo el muchacho apolítico norteamericano que juntaba jazzistas negros, dioses indios y experiencias mexicanas, como otros juntan estampillas. Kerouac, elaborando el discurso del vacío para llenar, de esta manera, los espacios hechos trizas por el amor. Sin entender más que un lado de las condiciones objetivas (desarraigo-fiesta-desarraigo) de una generación de jóvenes que ni en sus peores pesadillas imaginaban los años de desempleo y crisis económica que necesariamente llegarían. (Massot, 2012.)

El otro artículo con nombre propio es el dedicado al novelista Philip K. Dick, a quien Bolaño también hace descender de Twain y no de Melville por su sentido del humor (193). El artículo sobre Dick es casi una declaración de amor.<sup>57</sup> El autor de clásicos de la ciencia ficción como *Ubik* y *Do Androids Dream of Electric Sheep?* es fundamental para la poética de Bolaño, quien el citado artículo esboza así muchos de los

---

<sup>57</sup> En un diálogo con Rodrigo Fresán, Bolaño explicita el fundamento de dicha pasión: «Dick es uno de los diez mejores escritores del siglo XX en Estados Unidos, que no es decir poco [...] Dick es también un profeta. Un profeta callejero, diríamos un profeta lumpen, sin el prestigio de un Norman Mailer, un Arthur Miller o un John Updike. Y sin el aura de un Salinger (los lectores de Dick y Salinger suelen ser jóvenes, pero los de Dick son jóvenes freaks).» (Bolaño y Fresán, 2002.)

argumentos narrativos que aparecen tanto en sus cuentos como de sus novelas: «lo alterable que puede ser la realidad y la historia» (*The Man in the High Castle*), «la percepción de la velocidad, la percepción de la entropía» (*Martian Time-Slip*) (184). El entusiasmo de Bolaño por Dick va más allá de su fascinación por el género de la ciencia ficción, en el cual se encuadran la mayoría de las obras del autor estadounidense. Bolaño era un gran lector y conocedor del género. Autores como Forrest Ackerman, Philip José Farmer, Joe Haldermann, Ursula K. Le Guin, Alice Sheldon, Robert Silverberg o Theodore Sturgeon cultivan muchos de los motivos temáticos, escenas o imágenes que Bolaño dosificará con inteligencia e ironía en su obra.<sup>58</sup>

Fuera del círculo formado por los escritores más citados por Bolaño, encontramos el artículo titulado «Mosley» (143-144), dedicado al escritor de novela negra Walter Mosley. Es interesante porque en él, Bolaño elabora una lista de imprescindibles de la novela policíaca y, al mismo tiempo, explica por qué aprecia tanto la novela de detectives, el *hard-boiled* y la novela behaviourista norteamericana. Puede que Bolaño se sintiera atraído por la presencia de un detective al uso o de alguien quien, por circunstancias, se ve obligado a ejercer de tal. Como él mismo lo describe: «[u]n tipo inteligente que de vez en cuando soluciona problemas [...] que solo tiene a su favor un poco de fuerza física, bastante inteligencia y nada más [...]» (144). Otro detalle que le pudiera haber atraído es que el protagonista sea un superviviente que envejece con la Historia del país «[s]eis novelas, dos de ellas excepcionales [...] que cubren, hasta la fecha, un largo período de la historia norteamericana del siglo XX [...]» (*ibid.*). Bolaño establece una analogía entre Easy Rawlins, el detective protagonista de las novelas de Mosley, y otros detectives de su particular canon policiaco: «Magullado, malherido, cada vez más viejo, más descreído pero sale, como también salían los personajes de Chandler, de Hammet, de Jim Thompson, de Chester Hymes [...]» (144). En esta lista, se encuentran las lecturas juveniles de Bolaño, las que compartía con Antoni García Porta y los amigos de la editorial La Cloaca, esas ediciones viejas de la serie «Libro Amigo» de la Editorial Bruguera que dieron forma a los omnipresentes detectives de sus libros.

También son estadounidenses los escritores que marcarán la naturaleza de la presencia y la descripción de México en la obra de Bolaño. Malcom Lowry es, nos dice

---

<sup>58</sup> Véase el epígrafe dedicado a la «Ciencia ficción» del capítulo 3.1.

Bolaño, un extranjero que ha escrito la mejor novela sobre México. Lowry, a entender del escritor chileno, escribió la novela total (307) de igual manera que Bolaño aspiró a hacerlo con *2666*. De él toma el lenguaje áspero pero lírico al mismo tiempo. Lowry evoca las vaporosas sensaciones que provee el alcohol y que imitará Amadeo Salvatierra en *Los detectives salvajes*. De Barry Gifford, un autor menor en su canon, destaca su afición por los nombres sonoros y exóticos que, según el chileno, se le escapa de las manos en *The Sinaloa story*. Uno no puede dejar de imaginar la ironía de que el creador de personajes como Amalfitano, Harry Magaña Benno Von Archimboldi, Piel Divina, Olegario «Lalo» Cura, Oscar Fate o Argentino Schiaffino, alias «el Grasa», pueda pensar eso de otro escritor. Al fin y al cabo, Bolaño parece decir más de él mismo que de Gifford, en esa apreciación que no es más que una crítica especular, como se nos confirma en la siguiente cita laudatoria del estilo de Gifford:

¿Qué hay detrás del gusto por Gifford por los apelativos pintorescos? Muchas cosas: la soledad de la frontera, de ese territorio mítico entre Estados Unidos y México, y la soledad de todos los hombres. La locura de los padres que intentan perpetuarse a sí mismos o intentan perpetuar algo que no conocen pero presienten. El orgullo desesperado de tener al menos algo único y manifestarlo. Los retratos humorísticos hechos de polvo y viento. (147.)

A Cormac McCarthy le dedica el artículo «Meridiano de sangre» y tal y como describe la novela, uno pensaría que está describiendo *2666*: [...] una novela sobre la vida y la muerte, delirante, hiperviolenta, con varios discursos subterráneos (la naturaleza como principal enemigo del hombre, la absoluta imposibilidad de redención, la vida como movimiento inercial [...]) (187). Bolaño elogia ampliamente esta novela.

Conforme uno se aleja del centro, quedan otros nombres, otras referencias fugaces. No puede faltar Henry Miller, precursor indudable de los *beatniks* y portador de un desgarrado estilo autobiográfico en el que el sexo, un erotismo vivido como ansiedad, recuerda mucho a las descarnadas anotaciones de Juan García Madero en su diario. Bolaño habla de Henry Miller en el artículo «Autores que se alejan» (181-182) donde exalta su figura y lamenta la pérdida de predicamento de su obra: «[e]scritores que contribuyeron a nuestra educación sentimental y que ahora ya no es posible encontrar en los fondos de las librerías por la sencilla razón de que ya no tienen lectores [...]» (182).

Por supuesto, también hay espacio en el mundo literario de Bolaño para las saturadas descripciones, la sensación de desgarramiento y lo que la crítica denomina «terror cósmico» del padre de Cthulhu, H.P. Lovecraft. Dicho autor conecta con la exquisita capacidad para crear ambientes del chileno, con la tensión latente de cuentos como



«Dentista» o «Gómez Palacio». Por añadidura, estos cuentos y otros de sus mejores relatos gozan de la influencia de Raymond Carver, al que Bolaño sitúa en la cima de los autores de cuento del siglo XX. También Bolaño inserta un guiño literario al relato «Tres rosas amarillas»: «12. Lean estos libros y también lean a Chéjov y a Raymond Carver, uno de los dos es el mejor cuentista que ha dado este siglo [...]» (325).<sup>59</sup> De los últimos nombres, las últimas escalas de este itinerario, Kurt Vonnegut, el autor de *Slaughterhouse-Five* o *Mother Night* está colocado por Bolaño a la altura de Hemingway, Graham Greene o Joseph Conrad (100) y, compañero ocasional de Vonnegut en las páginas de la revista *Rolling Stone* y padre del periodismo *gonzo*, también está Hunter S. Thompson, quien personifica al escritor salvaje que Bolaño imitó en ocasiones: «[e]l resultado es este libro salvaje [se refiere a *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*], como todos los que, por otra parte, escribió Thompson, que siempre fue más salvaje [...]» (130). Sobre la influencia de otro escritor que asimismo merece dicho épiteto, se ha de valorar el difícil reflejo de la adolescencia que representa Juan García Madero de *Los detectives salvajes* no es sino una herencia de J.D. Salinger y su Holden Caulfield, a quien cita y homenajea explícitamente en *2666* (Bolaño, 2004b: 162). (ver *infra* apartado 4.3)

Por último, cabría reflejar la valoración que Bolaño hace y la visión que tiene de los escritores actuales. Bolaño conoce y menciona sin excesivo fervor a Thomas Pynchon, contraponiéndolo a Dick como autor de experimentos fallidos (183); a Bukowski como un cuentista en la línea de Twain; a Ring Lardner como un «novelista que no brilló a gran altura» y un excelente poeta (213); a John Irving, por el que dice no comparte el «entusiasmo irracional» de su amigo Javier Cercas (153); a David Foster Wallace de quien critica su «palabrerío» (203); a Chuck Palahnuik y a Michael Chabon de quienes apunta que le agradan a Rodrigo Fresán pero no a él (203).

Hasta aquí la lista de escritores que he dado en llamar el canon norteamericano de Roberto Bolaño. Bajo el signo de Walt Whitman y Mark Twain, las referencias se multiplican y expanden: van desde clásicos como Hemingway o Faulkner hasta novelistas de ciencia ficción o poetas experimentales *beat*. El propósito de este epígrafe no era dar cuenta de todos sus referentes sino establecer un mapa, unos puntos cardinales que son las referencias a partir de las cuales realizaré el análisis de las

---

<sup>59</sup> La broma literaria de Bolaño es que Chéjov es precisamente un personaje de «Tres rosas amarillas» que es como se tradujo «Errand», el cuento de Raymond Carver.

cuestiones formales y los motivos temáticos en la obra del autor que nos ocupa. Con ese fin, tendremos en cuenta la afirmación de Valerie Miles, comisaria —con Juan Insua— de la exposición «Archivo Bolaño»:

Como en *Moby Dick* de Melville, las metáforas y temas están, al fin y al cabo, desligados, no anclados en una única interpretación establecida por el autor, sino que más bien se convierten en hilos que tejen un tapiz cósmico cuya interpretación requiere la complicidad del lector. Los signos y señales son ocultos, misteriosos, secretos, porque pertenecen a cada individuo, y cada lector aporta una experiencia distinta del acto interpretativo. (Miles, 2013: 22-23.)

La nómina de autores y obras citadas en este canon nos mostrará algunos de esos vínculos, señales, intertextos e influencias ocultos en la obra del escritor chileno. Los próximos capítulos servirán, pues, para demostrar que la obra de Bolaño es, parafraseando a Borges acerca de Quevedo, una literatura en sí misma (Borges, 1960: 51)

### **3. Las máscaras y los espejos: influencias formales**

El objetivo de este apartado es mostrar los rasgos que caracterizan la prosa del narrador chileno y los temas que usa con más frecuencia a través de las influencias que recibe y los intertextos que establece con la literatura norteamericana. Una vez llevado a cabo el análisis de la estrategia poética de Roberto Bolaño y esbozado su canon estadounidense, es el momento —mediante una sistematización de los diferentes elementos que componen su poética— de relacionar su estilo y dicha nómina de autores. En otras palabras, trataré de explicar los rasgos específicos que nos pueden llevar a delimitar en qué consiste el «estilo Bolaño» y los pondré en relación con algunos de sus precursores o afluentes.

Advierto antes de comenzar que posiblemente se repitan algunos autores en determinados apartados. Esto obedece a la lógica transversal de mi enfoque —por estilo y motivos en lugar de autores— y deja en evidencia que Bolaño mimetiza, asume e integra diferentes aspectos de la obra de sus escritores de elección: tanto formales —tono, estructura, adjetivación— como de contenido —personajes, temas, tópicos.

El principio ordenador de este apartado es, pues, la distinción entre fondo y forma en la poética de Bolaño. Si bien es cierto que resulta ya una verdad de perogrullo afirmar que forma y fondo en lugar de compartimentos estancos son vasos comunicantes, me resulta útil emplear esa dicotomía arbitraria a fin de que mi estudio resulte clarificador; a pesar de eso, no faltarán ocasiones en el texto en que los motivos se unan a estrategias formales (como se verá en el presente capítulo) o en que se explore la concretización formal —y textual— de dichos motivos (a la que me referiré en el capítulo cuarto).

#### **3.1 El paradigma posmoderno y la ciencia ficción**

En el presente apartado pretendo aportar una opinión, fundada a través del análisis de las influencias norteamericanas en las obras de Bolaño, sobre el polémico debate en torno a la presencia de elementos de las vanguardias artísticas en la obra de Roberto Bolaño que la bibliografía crítica pone de relieve. Se ha querido ver en la

utilización de recursos gráficos o poéticos por parte del narrador chileno un intento de recuperación de la literatura de *avantgarde* que a principios de siglo se manifestó en la proliferación de diversos grupos o «ismos» (expresionismo, cubismo, dadaísmo, surrealismo, etc.) que revolucionaron para siempre la concepción del arte.

Bajo mi punto de vista, si bien toma elementos o motivos heredados de dichos movimientos —sobre todo temáticos—, Roberto Bolaño, en la forma y disposición textual, es esencialmente un hijo de su época: un narrador posmoderno.<sup>60</sup>

Quizás sea excesivo pretender, como algunos estudiosos, que desde «Déjenlo todo nuevamente», el primer manifiesto del infrarrealismo escrito en 1976, existe en el autor chileno una voluntad de inclusión tardía pero inequívoca en la herencia de la vanguardia. Respecto a la presencia de lo vanguardista en Bolaño, coincido con Patricia Espinosa (Espinosa, 2005) en que la poética de Bolaño trata de recuperar el «espíritu vanguardista», pero solo entendiendo ese «espíritu» como una actitud iconoclasta o la utilización de distintos motivos temáticos. En este sentido, si se analiza el manifiesto citado, se llega a la conclusión de que Bolaño, al contrario que los artistas de vanguardia, que todavía buscaban la «originalidad», es consciente de que todo está nombrado, desvelado, pero cree que, precisamente por ello, hay que nombrarlo de nuevo y reemprender el viaje, como en la obra de su admirado Rimbaud. En el título del manifiesto el adverbio otorga la clave interpretativa: *nuevamente*.

A pesar de la coincidencia mencionada, debo reseñar que no comparto, sin embargo, la tesis de Espinosa cuando califica el infrarrealismo y la obra de Bolaño como «neovanguardias» o «posvanguardias». Mi posición es mucho más cercana a la de Ignacio Echevarría, quien, en *El hijo de Mr. Playa* (su semblanza biográfica de Mónica Maristain), lo expresa así: «[e]mpieza siendo un poeta de vanguardia, poco a poco deja de serlo y se convierte en un poeta que reflexiona melancólicamente sobre la vanguardia y sobre todo aquello que comportaba la vanguardia [...]» (Citado por Maristain, 2012: 186). Es más, creo que se ha de analizar la influencia del infrarrealismo en el Bolaño de los últimos años como parte de su mito de juventud perdida y como el vestigio de una serie de movimientos cuya aparición y desarrollo en Latinoamérica y España fueron

---

<sup>60</sup> Al respecto, el artículo «¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernismo en *Estrella distante*», de Jeremías Gamboa (incluido en la colección de ensayos *Bolaño salvaje* (Paz Soldán, 2008), presenta una postura intermedia: «Su ubicación original entre la deuda de la vanguardia histórica y los modos de representación de la posmodernidad no son sino rostros distintos de una evaluación de la modernidad en su relación con países como los nuestros, una manera de ser modernos [...]» (Paz Soldán, 2008: 231).

«accidentados» (186). De hecho, la presencia de elementos de vanguardia se puede también ver como la materialización literaria de la intertextualidad que establece con los autores de vanguardia que se incluyen en lo que he llamado «su canon». Al respecto:

[Sobre el infrarrealismo] Y creo que ésa es la influencia del movimiento, digamos que el mismo movimiento es epigonal de los grandes movimientos de vanguardia de entreguerras, que a su vez son el estallido de la influencia original de la poesía de Arthur Rimbaud y Charles Baudelaire, los poetas que están en el corazón de la obra de Roberto. (Citado por Maristain, 202: 186.)

A mi entender, Bolaño es básicamente un narrador posmoderno en su propuesta, aunque tome ciertos motivos, guiños y referencias de los movimientos citados. De hecho, la cosmología que subyace en muchas de sus obras, esa indagación en el vacío, conecta a todos los niveles con lo que caracteriza en su esencia a la posmodernidad entendida como lo hace Josep Picó, en su ya clásico *Modernidad y posmodernidad*:

El pensamiento posmoderno se presenta así como un intento de vislumbrar el futuro desde un mundo en el que ya ha ocurrido todo y ninguna utopía o razón queda por venir. La fuerza y la plenitud de las cosas están en el presente, que se convierte en fugaz apariencia para el individuo y eterna representación para una humanidad en la que lo siempre nuevo se convierte indefinidamente en siempre lo mismo. Desaparece así el concepto de historia como progreso de la razón y transformación social, y se convierte en un presente cuya última finalidad es su propia reproducción. (Picó, 1988: 48-49.)

Por esa razón, quizás muchos de los factores que encontramos en la superficie cultural y artística de la propuesta de Bolaño vienen bajo el signo de la influencia vanguardista. Con todo, debemos evitar caer en la tentación de proponer un posmodernismo exclusivamente latinoamericano.<sup>61</sup> Latinoamérica, por su propia extensión y complejidad, presenta sociedades donde conviven elementos de acentuados rasgos premodernos con la incorporación de otros, característicos de las sociedades metropolitanas. Las leyes del desarrollo desigual han provocado que Latinoamérica se integre de un modo periférico a un sistema que tiene como rasgo central la globalización no solo de la vida económica sino también de la cultural. La obra de Bolaño está plagada de ejemplos de la vida a la intemperie y, si tenemos en cuenta el origen humilde del escritor por una parte y, por otra, las continuas referencias a la paupérrima situación cultural (Bolaño, 2004a: 312) podemos valorar la crónica del movimiento *infrarrealista* o el monólogo del cura Ibacache como espejos deformantes del panorama literario

---

<sup>61</sup> Para un desarrollo de este concepto se puede consultar *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, de Alfonso de Toro (1999). Para las repercusiones literarias aconsejo, del mismo autor, el artículo: «Postmodernidad y Latinoamérica: un modelo para la narrativa postmoderna» (1991).

latinoamericano. Piénsese en la tercera parte de *2666*, «La parte de *Fate*» y en cómo muestra muy bien el desfase del progreso y la cultura de un pueblo a través de los ojos del periodista norteamericano así apodado. Su visión del territorio mexicano, de Santa Teresa, de la frontera, es paradigmática del precio del progreso en los países del Tercer Mundo. Incluso si se profundiza en «La parte de los crímenes» resulta destacable cómo el horror contemporáneo se manifiesta también en el desfase social: la mayoría de mujeres asesinadas pertenecen a la clase obrera, un proletariado que dedica toda su jornada a las fábricas, a las maquiladoras. Los crímenes se cometen en su mayoría cuando salen del trabajo. Por supuesto, el paisaje social devastado también está presente en sus cuentos, como en «Prefiguración de Lalo Cura», donde irónicamente se producen películas pornográficas baratas que tratan de emular las producciones europeas, o en un relato como «Dentista», donde el amigo del narrador colabora como médico nocturno en las zonas marginales del D.F. y sufre de cargo de conciencia por la muerte de una india que no pudo salvar en su anterior consulta. Ambos relatos muestran la concreción de un fracaso.

Otro de los fenómenos de la posmodernidad que cobra particular fuerza en el contexto latinoamericano es la omnipresencia de los medios de comunicación de masas: la vida cultural se modela a partir de un imaginario formado por los productos de la industria cultural que tiene su origen en Estados Unidos. Se puede ver cómo esa constelación cultural y cinematográfica alimenta parte de la obra de Bolaño —lo que quizás también explicaría su éxito en EEUU— en cuentos como «William Burns» o «Joanna Silvestri», ambientado en Los Ángeles, California, o en su *magna opera 2666*. Tomando lo dicho en consideración, por más que se busquen semejanzas a partir de la idea de la experimentalidad en el lenguaje, la actitud revolucionaria y la naturaleza del posicionamiento del artista frente a la sociedad, no puedo considerar a Bolaño como un escritor de herencia vanguardista. Más bien su pose destila un aire romántico, se presenta a sí mismo casi como el *fanático* del título de su primera novela. La pulsión que subyace en su prosa es la obsesión y ésta se materializa en la figura del artista sin obra que se reproduce constantemente en su literatura. Su obra se puebla de poetas, pintores y artistas que casi nunca crean y que, sin embargo, consiguen entrar en el mundo artístico de manera incendiaria: son revolucionarios de un sistema al que no consiguen encontrar alternativa. El relato de su derrota, como veremos más adelante, constituye su legado.

Desde este punto de vista, la técnica de Bolaño consiste en apropiarse de forma muy inteligente de una tradición que ya ha caducado en términos estéticos y retomar de ella un repertorio de formas existentes. Así pues, se nutre de formas que conformaron sensibilidades y corrientes artísticas del pasado y las reconstruye más allá del pastiche. Lo interesante al respecto es que dicho mecanismo es esencialmente posmoderno, razón por la cual los rasgos predominantes de la narrativa de Roberto Bolaño que estudiamos en este capítulo —literatura autobiográfica, oralidad y poesía en su lenguaje, discurso irónico e incluso humorístico, aspiración a la novela total y experimentación en las estructuras— conforman una estética inequívocamente posmoderna a pesar de que el material con el que trabaje nos retrotraiga a las vanguardias de principios del siglo XX.

Los vanguardistas eran fieles a un elitismo contestatario con el sistema: movidos por un permanente afán de destrucción de estereotipos y mediante el uso de procedimientos literarios automatizados, por ejemplo, omitían cualquier referencia a elementos culturales masivos. De manera opuesta, Bolaño entabla un diálogo con dichos elementos, ya sea para subvertirlos o parodiarlos —el tono enciclopédico de *La literatura nazi en América*, relatos como «El policía de las ratas» en *El gaucha insufrible*— o para utilizarlos como mecanismo vertebrador de su propio relato —la búsqueda de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*, relatos como «Una aventura literaria», «Llamadas telefónicas» o «Enrique Martín», donde se incorpora desde lo melodramático a lo policial, pasando por la ciencia ficción—. Bolaño invita a sus lectores a asumir que, como apuntaba Todorov: «[t]oda textualidad es una intertextualidad [...]» (1991: 43). Esta hibridez cristaliza con la disolución de los límites tradicionales entre artes y géneros. De ahí que en el entramado de influencias que postula la literatura de Roberto Bolaño pueden destacarse diferentes fenómenos. Por un lado, la inclusión de tecnologías comunicacionales y de nuevos géneros: utilización del cine, presencia de seriales y cómics; por otro —muy acentuado en Bolaño—, la integración de elementos culturales de ámbito marginal en las novelas: las películas eróticas de «Prefiguración de Lalo Cura» o la referencia a las películas *snuff* en *2666* (Bolaño, 2004b: 669). Destaca asimismo el interesante reordenamiento entre lo público y lo privado en el espacio textual —narradores egoístas que detallan hasta la más mínima incidencia de la cotidianidad de sus días— y, por supuesto, la globalización de la simbología que favorece que todas las culturas devengan «de frontera» y que los antiguos mitos literarios o artísticos puedan ser parodiados o ridiculizados desde contextos ajenos a los de su propia aparición. La tradición se vuelve maleable en manos

de todo escritor. Al respecto, Julio Ortega expone las razones por las que Latinoamérica deviene un especial caldo de cultivo para analizar los efectos del paradigma posmoderno que comentábamos *supra*: «Nuestras culturas no son solo subproductos coloniales de las metrópolis dominantes, son también sistemas semióticos de reapropiación y transcodificación [...]» (Ortega, 1997: 29).

Así pues, la posmodernidad literaria tiende a una amalgama genérica que, en el fondo, puede entenderse como una radicalización del principio de *collage* presente ya en las vanguardias históricas. No obstante, su resultado, al contrario que lo que pretendían las vanguardias, no es un nuevo discurso, sino la simultaneidad de todos ellos en el texto. Me remito al clásico de Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, quien teoriza dicha amalgama como sigue:

Lo que fascina a los posmodernistas es precisamente todo ese paisaje «degradado», feísta, *kitsch*, de las series televisivas y cultura del *Reader's Digest*, la publicidad de los moteles, del «último pase» y de las películas de Hollywood de serie B, de la llamada paraliteratura, con sus categorías de lo gótico y lo romántico en clave de folleto turístico de aeropuerto, de la biografía popular, la novela negra, fantástica o de ficción científica. (Jameson, 1991: 13.)

Dichos «paisajes degradados» en Bolaño han sido tratados en diferentes y muy valiosos artículos. Por un lado, los dispositivos visuales han sido estudiados de manera concienzuda por Pablo Blas Correa Pemjean (2005: 121-133). Valeria de los Ríos analizó la presencia y significación de los mapas y las fotografías (2008: 237-259). Asimismo la presencia, significado y función del cine en sus novelas han sido estudiados tanto en el primer artículo mencionado, en la tesis de Felipe Ríos Baeza, en el libro *Roberto Bolaño, el cine y la memoria* (Hernández Rodríguez, 2011) como en el prestigioso blog literario «El lamento de Portnoy», del escritor barcelonés Javier Avilés.<sup>62</sup>

Por lo expuesto en este apartado, en el presente epígrafe profundizaré en la fascinación de Bolaño por la novela fantástica o de ficción científica más conocida como ciencia ficción o *SF*.

---

<sup>62</sup> Me permito citar un blog ya que aparece en la bibliografía de los últimos estudios sobre Bolaño —*La experiencia del abismo* (2011) o *Estrella cercana* (2012)— como un sitio de referencia. El sitio ha obtenido el II premio *Revista de Letras* al mejor blog nacional de crítica literaria.



### 3.1.1 «En el club de los aficionados a la ciencia ficción»

La relación de Bolaño con la ciencia ficción o *SF*,<sup>63</sup> siendo hartamente conocida desde el punto de vista de su recepción, curiosamente no ha cristalizado como objeto de estudio monográfico. Felipe Ríos Baeza es quien más ha desarrollado esta línea de investigación. El profesor de la universidad de Puebla entiende la influencia de dicho género como una consecuencia directa de la poética de Bolaño, es decir una manera de integrar los géneros anticanónicos y así habitar los «márgenes literarios» (Ríos Baeza, 2010: 115-119). A partir de dicho planteamiento, Ríos Baeza desarrolla la tesis de que la ciencia ficción en Bolaño proviene de «una simpatía hacia la figura controversial» de Philip K. Dick. Ésta es la base para estudiar la ciencia ficción desde un punto de vista estético: «[e]n detalle: se empleará (la ciencia ficción) en cuanto a recurso descriptivo para jugar con la verosimilitud de algunas situaciones [...]» (119). Así pues, la tesis da cuenta de la naturaleza superficial de la *SF* en el discurso: sirve para construir imágenes o metáforas, paisajes muchas de las veces, tanto en novelas —*Los detectives salvajes*, 2666— como en cuentos. Para argumentarlo, el estudioso analiza el tratamiento de la ciencia ficción como género y el manejo de expectativas propio del género en el cuento «Enrique Martín», de *Llamadas Telefónicas* —destacando los vínculos entre el lenguaje poético y la criptografía—. De forma análoga se esboza una lectura metaliteraria del apartado «Visión, Ciencia-Ficción (sic)» de *La literatura nazi en América*. Su conclusión al respecto es clara:

De esta manera, el análisis referido anteriormente a la criptografía como parte trascendental de la escritura poética y de la escritura de ciencia ficción vuelve a actualizarse. El trabajo formal con el lenguaje, en ambos formatos, *es lo que posibilita la diseminación de los límites y la incorporación del despreciado género al espacio narrativo de Bolaño, como una vuelta de tuerca a aquello que se ha canonizado.* (La cursiva es mía, Ríos Baeza: 2010: 128)

Con todo, si bien comparto los planteamientos, considero que el análisis de la *SF* en la obra del narrador chileno requiere un conocimiento más exhaustivo del género y de sus obras más relevantes. Es cierto que Bolaño no es un autor de *SF*, no hace literatura de este género y sus obras difícilmente pueden catalogarse así. No obstante,

---

<sup>63</sup> A partir de ahora utilizaré indistintamente ciencia ficción o el acrónimo *SF* (*Science Fiction*), para referirme al subgénero narrativo «de obras literarias o cinematográficas, cuyo contenido se basa en hipotéticos logros científicos y técnicos del futuro» (DRAE, 2001).

considero que la ciencia ficción es una influencia fundamental, hasta el punto de que se hace difícil concebir su literatura sin el influjo de ésta.

Para Bolaño, la ciencia ficción es una *percepción narrativa* y vertebra su propia concepción literaria. Tanto su obra como el género de la ciencia ficción, en esencia, muestran el conflicto entre mundos y formas de significar, y eso da cuenta de la distorsión de la realidad que sufren la mayoría de sus personajes. Su literatura contiene toda una gama de interferencias —referencias a paisajes apocalípticos, guiños a escritores de ciencia ficción, imágenes que remiten a muchos de los motivos clásicos del género: mutantes, universos paralelos, etc.— en el gusto por lo hiperbólico y lo extremo —incluida la violencia que late en las tramas de sus novelas—. A lo que puede añadirse que el escritor chileno también adopta de la ciencia ficción la perpetua sensación de inminencia que estructura su obra. Los personajes de Bolaño, aunque narrativamente no ocurra nada, viven en el mismo perpetuo vértigo que los héroes de ciencia ficción. Es decir, todo a su alrededor se reconstruye constantemente y el caos que proclama su voz narrativa obedece a estructuras que, como lectores, no podremos conocer. En este sentido, la explicación que postula Franco Ferreri en el ensayo «¿Qué es realmente la ciencia ficción?» casi parece definir la actitud que Bolaño hereda del género:

La fascinación de la ciencia ficción es de orden intelectual y, en resumidas cuentas, no sucumbe nunca a ella. No vive su abismo, su torbellino, sino que lo deduce, lo «habla» y lo piensa. [...] un vértigo que podríamos llamar vértigo organizado: el ideal de un espacio animado, turbulento y expresivo cuyos modelos se encuentran en la naturaleza y en su geometría. (Ferrini, 1971: 6.)<sup>64</sup>

Por razones analíticas, tras contextualizar la lectura que Bolaño hace de la ciencia ficción, estudiaré esta influencia desde tres puntos de vista. En primer lugar a partir de la comentada *percepción narrativa*, es decir como focalización o distanciamiento de sus narradores, en segundo lugar como motivo temático y, en tercer lugar, como referencia o juego literario con otros autores.

La relación de Roberto Bolaño con el género de la ciencia ficción supone un caudal subterráneo, una afición y una referencia constante desde el inicio de su obra literaria. Como ha estudiado Andrea Cobas Carral, ya las primeras frases del manifiesto infrarrealista que mencionaba antes («Déjenlo todo nuevamente»), por ejemplo,

---

<sup>64</sup> Nótese que la cita recuerda tanto a la frecuente expresión de Bolaño en *Entre paréntesis* sobre la necesidad de «mirar al abismo con los ojos abiertos» como a la teoría relativa al carácter fractal de la literatura de Bolaño. El procedimiento de construcción geométrica de «Prosa del Otoño en Girona» (Espinosa, 2003: 161-175).

espejean las primeras líneas del cuento «La infra del Dragón», editado por la Editorial Bruguera en el año 1968 (en la antología *Lo mejor de la ciencia ficción rusa*): «[e]l cuerpo textual comienza con una cita entrecomillada. Ese breve fragmento, sin marcas de autoría, pertenece al cuento de ciencia ficción “La infra del Dragón,” del ruso Georgij I. Gurevich, quien delinea en su texto la imagen de los “infrasoles” o “soles negros” [...]» (Cobas Carral, 2005).

El joven Bolaño menciona la literatura de *SF* en sus poemas y ésta permite establecer casi una vinculación unívoca con su proyecto vital. Como ejemplo, los versos de uno de los poemas autobiográficos: «En la sala de lecturas del infierno/ En el club de los aficionados a la ciencia ficción [...] A veces los ojos verdes/ Y 26 años/ Un servidor [...]» (Bolaño, 2007a: 85). Es más, el título de la compilación definitiva de los poemas completos de Roberto Bolaño es *La universidad desconocida*, un sintagma recurrente en su obra y que tiene su origen a partir de una institución ficticia que aparece en el cuento de *SF* «The Men Who Murdered Mohammed», de Alfred Bester. Dentro del poemario, Bolaño dedica unos versos a manera de ficticia misiva al escritor estadounidense: «Querido Alfred Bester, por lo menos he encontrado uno de los pabellones de la Universidad Desconocida» (Bolaño, 2007a: 163).

Si nos atenemos a las fechas podemos situar el manifiesto y los poemas a finales de los setenta, los últimos años de Bolaño en México y sus primeros pasos en Barcelona. Significativamente son también los años considerados como los de la eclosión de la «Nueva Ola» de la ciencia ficción y un resurgimiento editorial del género. Si la conocida como «edad de oro» fue fruto de la publicación de una conocida antología de Isaac Asimov, Bolaño lee y homenajea también a sus sucesores, autores como el primer Kurt Vonnegut (*The Sirens of Titan*), Joe Halderman, Ursula K. Le Guin o Robert Silverberg, quienes forman parte de lo que se conoce como «New Wave» o «Nueva Ola».<sup>65</sup> Al respecto, Adam Roberts advierte de lo problemático de dicha denominación en su manual *The History of Science Fiction*: «Critics use the term “New Wave” to describe a loose affiliation of writers from the 1960s and 1970s who, one way or another, reacted against the conventions of traditional SF to produce avantgarde, radical or fractured science fictions [...]» (Roberts, 2006: 230-231). De aquella época

---

<sup>65</sup> Novelas como *Player Piano* (1952) y la arriba comentada cimentaron la fama de Kurt Vonnegut como autor ascendente en el género de la ciencia ficción. Su trayectoria posterior desmintió esta promesa y desencadenó una controversia entre los diversos estudiosos del autor. Véase al respecto *Medio siglo de crítica vonnegutiana* (Martín Párraga, 2010: 57-74).

también es la redacción de *Amberes*, en cuyo posterior prólogo Roberto Bolaño confirma lecturas y autores que le habían influenciado:

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. Leía a Norman Spinrad, a James Tiptree, Jr. (que en realidad se llamaba Alice Sheldon), a Restif de la Bretonne y a Sade. (Bolaño, 2002a: 7.)

Sobre aquellos años de juventud y las lecturas de entonces, habla el interesante artículo «RB/BCN 1977/1980» (Insúa, 2013: 50) del escritor Antonio García Porta, amigo y compañero de trabajo en la editorial La Cloaca, con la que Roberto Bolaño colaboró a su llegada a Barcelona. Allí se comenta que dentro de los hábitos lectores del grupo de amigos que rondó La Cloaca por aquellos años, estaban los libros de ciencia ficción de la editorial Bruguera.<sup>66</sup> En esta colección, se compilaron autores clásicos del género con un criterio bastante ecléctico y dichos libros fueron moneda de cambio, recomendación entusiasta y objeto de discusión de todos los colaboradores de la editorial. Actualmente, es una ardua tarea tratar de conocer la nómina completa de dichos autores. Como se sabe, Bruguera se disolvió en 1986 y fue absorbida por el Grupo Z, quedando su fondo editorial a disposición de Ediciones B. Por último, en el caso de que quedase alguna duda sobre los vínculos contextuales de Bolaño con la *SF* cabe comentar que una décima parte del más de centenar de autores norteamericanos que aparecen en la lista de referencias explícitas (ver *supra* capítulo 2) son autores de *SF*.

Decía al principio que las influencias del género en Bolaño pueden clasificarse en tres apartados. El primero de ellos lo he denominado *percepción narrativa* y con ello hago referencia tanto a la focalización como a la perspectiva distante de sus narradores. Para Bolaño la ciencia ficción es el planteamiento de la desmesura, lo que le hace coincidir con Philip K. Dick —uno de los escritores más citados en su particular canon— tanto en su propuesta formal como en su alegato contra la oficialidad literaria:

I should yield to reality. I have never yielded to reality. That's what SF is all about. If you wish to yield to reality, go read Philip Roth; read the New York literary establishment mainstream bestselling writers... This is why I love SF. I love to read it; I love to write it. The SF writer sees not just possibilities but wild possibilities. It's not just «What if» — it's «My God; what if» — in frenzy and hysteria. The Martians are always coming. (Philip K. Dick, 1987: 6.)

---

<sup>66</sup> Curiosamente, la mejor manera de entender la vida editorial y repercusiones culturales de dicha empresa es a través de los teóricos del cómic y la novela gráfica. En este sentido, más que la *Historia social del cómic* de Terenci Moix, el libro que nos da una versión más completa y documentada es *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*, del crítico Toni Guiral (Guiral, 2010).

No obstante, Bolaño no solo entabla diálogo con Dick; hay otras voces, muchos escritores de ciencia ficción que aparecen y dejan su huella en las primeras obras del escritor chileno. De estos escritores, los narradores de Bolaño no toman la visión profética de la *SF* sino precisamente la noción de cálculo, de indagación. Es a partir de esta búsqueda, de este cuestionamiento, que Bolaño integra el amplio abanico de temas de la literatura antigua —«juventud, amor y muerte» (Bolaño, 1998: 497)— para crear una mitología contemporánea. Se puede decir que, por una parte, Bolaño se ocupa de la realidad tal y como la percibimos pero, por otra, se preocupa por extenderla. Esto es: coloca su acción en las sensaciones, en las perspectivas vértigo a partir de las cuales los personajes se definen. Pienso en el inicio del cuento «El hijo del coronel», incluido en *El secreto del mal*: «No os lo vais a creer, pero ayer por la noche, a eso de las cuatro de la madrugada, vi en la tele una película que era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra [...]» (Bolaño, 2007b: 31); o incluso en una novela como *Estrella distante*: «Ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar [...]» (Bolaño, 1996b: 138). Los narradores de Bolaño cumplen una de las funciones clásicas de los narradores de ciencia ficción, que no es tanto la invención de nuevas tramas o argumentos sino la capacidad para distanciarse. Bolaño recupera en su voz narrativa esa perspectiva —lo que Ríos Baeza llama «margen»— y que no es otra cosa que salir de los esquemas de recepción que nuestra cultura nos impone, es decir de la vocación totalizadora a la que puede aspirar el discurso literario. Como muestra, el irónico inicio de *The Sirens of Titan* de Kurt Vonnegut Jr.: «Todas las personas, lugares y acontecimientos de este libro son reales. Ciertas palabras o ideas son forzosamente construcciones del autor. No se han cambiado los nombres para proteger al inocente, pues como mera cuestión de rutina celestial, Dios Todopoderoso protege al inocente» (Vonnegut, 2006: 8).

Se trata pues de narradores distantes, conscientes de su propio artificio y situados más allá del bien y del mal, a diferencia del narrador omnisciente decimonónico que juzgaba, comentaba o sancionaba las conductas de sus personajes. Desde la perspectiva del universo que tienen algunos de sus narradores, poco importan las vidas breves o anónimas de sus personajes. La trama se diluye, se desdibuja como resultado de las especulaciones, los datos que se contradicen: todo puede suceder a

condición de que se mantenga el relato. Así, por ejemplo, en la parte central de *Los detectives salvajes*, conocemos a los narradores pero no sabemos cómo ni por quién ni por qué se recogen las diferentes entrevistas que estamos leyendo (Bolaño, 1998: 141-555).

Dos de las obras más conocidas de Roberto Bolaño —una de sus primeras novelas y su último libro— servirán como muestra de esta percepción narrativa que le aporta el género de la ciencia ficción. En 1996, Bolaño publica en Seix Barral la obra que despierta la atención de los críticos y da muestras, por primera vez, de todo lo que él puede dar como escritor. Se trata de *La literatura nazi en América*, un falso manual de literatura —él lo considera novela— donde se analiza la producción literaria de los escritores filonazis que van desde los inicios de siglo hasta el año 2021. A través de lo carnavalesco y el humor, vemos desfilar toda una serie de escritores entusiastas, caóticos, desesperados, a los que Villoro llama «crápulas excelsos, eruditos de exquisita iniquidad» (Braithwaite, 2006: 17) en un remedo de la prosa y el estilo enciclopédico. El último capítulo, sin embargo, introduce un cambio de registro, un contrapunto dramático, en el que el mismo autor se sumerge en la Historia contemporánea chilena y cuenta la historia del teniente Ramírez Hoffman, el infame, o lo que es lo mismo, del futuro Carlos Wieder de *Estrella distante*. En el fondo, *La literatura nazi en América* no deja de ser una ucronía<sup>67</sup> o un relato distópico de ciencia ficción: se nos invita a un mundo donde han existido en Latinoamérica toda una serie de poetas y escritores que compartían abiertamente los presupuestos ideológicos del nazismo y escribían obras a partir de dicha ideología y de sus motivos estéticos. El narrador es distante, de tono vagamente enciclopédico con ciertos giros academicistas. Su función es la del historiador, la del compilador de datos que establece analogías con otras obras y autores con el fin de que comprendamos mejor a los escritores que el libro presenta: «[l]a lectura de Norman Spinrad y de Philip K. Dick y tal vez la posterior reflexión sobre un cuento de Borges llevaron a Harry Sibelius a escribir una de las obras más complicadas, densas y posiblemente inútiles de su tiempo [...]» (Bolaño, 1996a: 130). Precisamente, la mención a Spinrad no es gratuita, pues esconde tanto la construcción del narrador que

---

<sup>67</sup> La «ucronía», o «historia alternativa», es el nombre que se le da al subgénero de la ciencia ficción en el cual se plantean futuros o pasados alternativos. Son novelas que sitúan su acción en un tiempo y lugar en el que la historia se desarrolla a partir de las consecuencias de un hecho histórico que sucede de manera diferente a tal y como lo conocemos. Un ejemplo reciente es *The plot against America*, de Philip Roth, de 2004. En ella se narra un mundo alternativo en el que Lindbergh derrota a Franklin D. Roosevelt en las elecciones presidenciales de 1940 y las consecuencias para las familias judías norteamericanas.

encontraremos en la novela como el germen o la idea inicial que le da forma<sup>68</sup>. Norman Spinrad publicó en 1972 un artefacto literario que además de generar una agria polémica —estuvo prohibido ocho años en Alemania— marcó un hito en la historia de la ciencia ficción. El título del libro es *El sueño de hierro* y está dividido en dos partes. Su inicio es el siguiente:

Dejen que Adolf Hitler les transporte a la Tierra del futuro lejano, donde solamente FERIC JAGGAR y su poderosa arma, el Cetro de Acero, se alzan entre los restos de la auténtica humanidad y las hordas de mutantes a los que los perversos Dominantes controlan por completo. Aficionados de todo el mundo admiten que *El señor de la esvástica* es la más vívida y popular de las obras de Adolf Hitler; en 1954 recibió el premio Hugo a la mejor novela del género. Ahora puede obtenerla por fin en esta nueva edición, con un comentario de Homer Whipple, de la Universidad de Nueva York. (Spinrad, 1972: 11.)

Así pues, las doscientas cuarenta páginas del libro de Spinrad son un artefacto literario destinado a provocar el impacto en el lector. Por una parte, se le muestra al lector una novela escrita por Adolf Hitler, *El señor de la esvástica*, que responde a los cánones más burdos de la *SF* y el subgénero de fantasía épica. Su autor (se nos dice) es un Adolf Hitler que guarda similares datos biográficos con el personaje histórico pero que, precisamente tras la desaparición del partido nazi, decide exiliarse a EEUU y continuar con su carrera de pintor. El lector se encuentra en un mundo ficcional similar al del lector pero diferente. El texto de Spinrad incluye íntegramente la supuesta novela de ciencia ficción de Adolf Hitler a modo de «novela dentro de novela»; la segunda parte es clave para entender el juego literario: incluye un (ficticio) artículo académico con el aparato crítico que deconstruye la novela que acabamos de leer. Dicho aparato crítico se divide entre el paratexto —biografía y bibliografía del Hitler escritor— y las notas del profesor Homer Whipple a dicha novela. Spinrad, escritor norteamericano y judío, construye una obra desveladora de muchas de las complejas relaciones entre ideología, literatura y política donde el lector de Bolaño reconocerá magisterio. La novela que incluye, *El señor de la esvástica*, es una obra esencialmente plana que se extiende durante casi doscientas páginas y que contiene todos los ingredientes básicos del esquema de Propp para los cuentos clásicos. Por ejemplo, la presencia del héroe, Feric Jaggar, predestinado a liderar a los humanos en la recuperación de nuestro planeta, poblado ahora por mutantes, fruto de la contaminación y la mezcla de razas. Jaggar posee un instrumento, el cetro de acero, y las dotes, inteligencia y pureza —se le llama

---

<sup>68</sup> Álvaro Bisama apunta las conexiones entre este autor de ciencia ficción y las novelas del escritor chileno. Véase el artículo «Todos somos monstruos» (2003:79-93).

«genotípicamente puro»—, que se requieren para llevar a buen término su misión. Conforme avanza la trama, el lector descubre que, como en muchas obras del género, este universo posnuclear donde reina la violencia es una alegoría de nuestro mundo. El Partido del Renacimiento Humano, partidario de eliminar a los mutantes y devolver la Tierra su pureza racial guarda infinitas similitudes con el partido nazi. La obra termina con Jaggar asumiendo el poder completo de la ciudad de Heldon —gracias a los Vengadores Negros, trasunto de las SS— y eliminando a todos sus enemigos políticos. El resto de la obra se compone de los dos textos ya mencionados: por una parte, una reseña de la obra que incluye la biografía de Adolf Hitler como autor de novelas: «[d]urante muchos años había sido una figura conocida en las convenciones del género, y era muy popular en su condición de narrador ingenioso y entusiasta [...]» (Spinrad, 1972: 12). Por otra, el análisis de la obra a cargo de un académico. Este segundo narrador, el profesor Homer Whipple, explica que distintos grupos anticomunistas han adoptado el ideario, los símbolos y rituales de la novela ante la ascensión imperialista de la Unión Soviética. Se muestra así la literatura como generadora de ficciones que influyen en la realidad.<sup>69</sup> Todo apunta pues a que Bolaño se inspiró en Spinrad para desarrollar la idea del nazismo como motivo extremo de las perversas relaciones entre literatura y poder. Pero no solo eso: la presencia de un narrador distante —académico, culto, a veces irónico y capaz de juzgar a partir de la distancia una obra— también la toma Bolaño para su obra. Una comparativa entre el estilo de Spinrad —«La violencia en el libro roza lo psicótico. Hitler describe las matanzas más atroces como si fuesen atractivas, no para él sino también para los lectores [...]» (Spinrad, 1972: 244)— y el de Bolaño —«[a]lgunas páginas son originales, sobre todo cuando describe un Cuarto Reich femenino con sede en Buenos Aires [...] o cuando divaga nostálgica, apoyada en conocimientos pseudocientíficos, acerca de la glándula que produce el sentimiento amoroso [...]» (Bolaño, 1996a: 96)— da buena cuenta de una voz narrativa similar. Sus características comunes son: un registro que imita al académico; un estilo relativamente culto, plagado de referencias con proliferación de sustantivos, y una sensación de superioridad, de ironía, respecto a la obra comentada. Tanto en Spinrad como en

---

<sup>69</sup> El propio Spinrad, en el apéndice, explicará cómo *El sueño de hierro*, su libro, ha sido alabado y escogido por grupos de ultraderecha norteamericana, incapaces de entender la crítica que subyace. El autor se muestra perplejo ante las reacciones de muchos de ellos, que vieron en la novela de Hitler una fiel representación de sus valores y no una ácida crítica. (Spinrad, 1972: 259.)



Bolaño, el comentario de una obra literaria permite visitar un género desde una óptica posmoderna:

La atracción general de esta novela de fantasía científica, de estilo bastante tosco, se revela pues como una combinación única de fantasías políticas —que son una realización de deseos—, de fetichismos patológicos y obsesiones fálicas, y la fascinación de un mundo extraño, mórbido y totalmente ajeno al nuestro, que se despliega inconscientemente unido a la extraña ilusión de que los impulsos más violentos y perversos, lejos de ser motivo de vergüenza, son nobles y elevados principios, a los que se adhieren virtuosamente la mayoría de los hombres [...] (Spinrad, 1972: 248).<sup>70</sup>

Un segundo ejemplo del tipo de *percepción narrativa* al que me vengo refiriendo lo encontramos en el narrador de *2666*. Si bien la novela consta de cinco partes muy diferenciadas en cuanto a tiempo, época, personajes y argumentos, todas se encuentran unidas por dos elementos: la presencia de un «centro oculto» que puede identificarse con la ciudad de Santa Teresa y la voz narrativa. El narrador que unifica mediante su focalización, tono e hipnótica fuerza expresiva las 1119 páginas de la novela. En la «Nota a la primera edición», Ignacio Echevarría comenta: «[e]ntre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte aislado: “El narrador de *2666* es Arturo Belano” [...]» (Bolaño, 2004b: 1125). El narrador de *2666* es un narrador heterodiegético, no focalizado o de focalización cero que conoce absolutamente todo sobre sus personajes: rasgos, caracteres, incluso sueños y deseos inconfesables.

No obstante, no es un narrador decimonónico. Al contrario, los contempla desde el mismo distanciamiento que veíamos en los anteriores ejemplos. Con todo, a pesar de que el narrador permanece alejado, la tercera persona deja paso a la primera en un momento dado de la novela: «[e]n 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga. Canetti y creo que también Borges, dos hombres tan distintos, dijeron que así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes [...]» (Bolaño, 2004b: 797). En este sentido, creo importante destacar que el narrador dispone de manera consciente de sus conocimientos respecto a los personajes y acciones y eso le permite dosificar la intriga. A menudo en Bolaño la conjetura y las inseguridades sobre el propio relato, a pesar de que este emane de un

---

<sup>70</sup> Spinrad dialoga aquí con la obra clásica de Joseph Campbell, *The hero with thousand faces*. Este estudio sobre la figura del héroe en las diversas culturas y mitologías le sirve al autor de ciencia ficción para reflexionar sobre el peligro que dicha figura entraña. En el ensayo «Emperor of Everything», el escritor norteamericano advierte que la figura del héroe esconde una fantasía de poder que conduce a justificar el totalitarismo y la necesidad de líderes incuestionables. Frente a ello, reivindica al hombre corriente «advenimiento de la moral democrática» con antecedentes en el budismo y el mito de Prometeo.

narrador omnisciente, son una manera de implicar activamente al lector en la construcción de la trama. Pienso en cómo no llegamos nunca a conocer las motivaciones de los académicos en su búsqueda de Archiboldi —aunque se pueden deducir— y en cómo, luego, el lector accede a la historia completa del escritor una vez que Hans Reiter decide asumir el nombre —y con ello una nueva identidad— de Archiboldi.

Cabe entonces una hipótesis sobre esta novela a partir de los materiales encontrados en el «Archivo» y algunas evidencias que nos da el libro: *2666* se concibió como una novela que juega con elementos de la ciencia ficción. En primer lugar, el título: *2666* es una fecha y al mismo tiempo un motivo que Bolaño repite a lo largo de su obra. Dicha fecha podría significar las proyecciones del autor sobre el futuro y, como explicábamos en el capítulo anterior, sería una muestra de la *dispositio* retórica como mecanismo fundamental en su poética. La fecha es un elemento que se repite y contribuye a dar coherencia a su obra. La primera vez que aparece dicha fecha es en *Los detectives salvajes*:

Y entonces la maestra [...] tuvo la entereza de preguntarle por qué razón había dibujado el plano de la fábrica. Y Cesárea dijo algo sobre los tiempos que se avecinaban, aunque la maestra suponía que si Cesárea se había entretenido en la confección de aquel plano sin sentido no era por otra razón que por la soledad en la que vivía. Pero Cesárea habló de los tiempos que iban a venir y la maestra, por cambiar de tema, le preguntó qué tiempos eran aquéllos y cuándo. Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2600. Dos mil seiscientos y pico. Y luego, ante la risa que provocó en la maestra una fecha tan peregrina, risita sofocada que apenas se escuchaba, Cesárea volvió a reírse, aunque esta vez el estruendo de su risa se mantuvo en los límites de su propia habitación. (Bolaño, 1998: 596-597)

El conocedor de la obra de Bolaño advierte enseguida la fecha y la importancia del plano de una fábrica respecto al futuro libro. Las fábricas, las maquiladoras alrededor de Santa Teresa, es donde trabajaban la mayoría de mujeres asesinadas en esos crímenes sin fin que constituyen la cuarta parte de la novela. Un año más tarde, Bolaño publica *Amuleto*, donde aparece de nuevo la fecha como parte de una arriesgada metáfora:

[y luego] empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprisa que antes; la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975 [fecha en la que se dicta el relato de Auxilio Lacouture], sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (Bolaño, 1999b: 76-77.)

Más adelante, sin embargo, las fechas del futuro cobran una cierta significación, unida a la presencia de extrañas voces. Auxilio Lacouture comenzará a escuchar una voz dentro de su cabeza que la invita a intentar ver el futuro: «Y luego soñaba profecías

idiotas. Y la vocecita me decía che, Auxilio, ¿qué ves? El futuro, le contestaba, puedo ver el futuro de los libros del siglo XX. ¿Y podés hacer profecías?, me preguntaba la voz con un dejecito misterioso, pero en donde no había nada de irónico [...]» (Bolaño, 1999b: 134). Como en el cuento «Enoch Soames», de Max Beerbohm (en *Entre paréntesis* Bolaño le dedica un artículo titulado inequívocamente «Un cuento perfecto»; Bolaño, 2004a: 162-164), lo que aquí se plantea es el futuro de la literatura. El mecanismo o la excusa narrativa son unas voces que aparecen en la cabeza de la protagonista, en una suerte de monólogo desdoblado. Similar motivo y voz aparece en *2666* y será Amalfitano el encargado de dialogar con ella: «¿Y tú quién eres y cómo has llegado aquí?, dijo Amalfitano. No tiene sentido explicarte eso, dijo la voz. ¿No tiene sentido?, dijo Amalfitano riéndose en susurros, como una mosca. No tiene sentido, dijo la voz [...]» (Bolaño, 2004b: 269). En esta línea, conociendo los gustos de Roberto Bolaño, cabría formular la siguiente hipótesis: *2666* es la fecha desde la cual se escribe la novela y es allí desde donde el narrador distante, Arturo Belano, construye todo el relato. Esta hipótesis contiene similitudes con la que aventura Alan Pauls:

Lo que nos lleva al título, a ese misterioso *2666*. ¿De qué se trata? ¿Una clave numerológica? ¿Un toque de milenarismo satánico? Tal vez. A mí me gusta pensar que se trata de un año y, en cierto sentido, de una singular operación de ciencia ficción. Una ciencia ficción a la Philip K. Dick, pero también a la Edgar Allan Poe: esa ciencia ficción en la que los muertos hablan. Porque *2666* es el año de la novela: el año en el que la novela se escribió, el año desde el cual llega hasta nosotros. En ese sentido, *2666* no es una novela sobre el futuro. Es una novela que viene del futuro, de ese más allá en el que la literatura parece nacer de nuevo. (Pauls, 2006.)<sup>71</sup>

Con todo, mi hipótesis iría más allá y jugaría con la idea de que dichas voces, que aparecen siempre relacionadas con temas literarios, tienen que ver con los críticos del futuro, del año *2666*, que hablan tanto a la madre de todos los poetas, Auxilio Lacouture, como al profesor de literatura, Amalfitano. Incluso, en una arriesgada interpretación de las notas del «Archivo», esas voces pueden ser las de un viajero en el tiempo, un crítico atemporal que se pregunta por el futuro de la literatura y que cerraría el círculo de la obra con la presencia del escritor de ciencia ficción Boris Ansky en la

---

<sup>71</sup> Otra hipótesis, más enrevesada pero no menos verosímil, es que sea una fecha y una referencia al escritor argentino Hugo Wast. Escritor y político de la primera mitad del siglo XX, su verdadero nombre fue Gustavo Adolfo Martínez Zubiría. Dicho autor sería un digno representante de los escritores de *La literatura nazi en América*: fue simpatizante del franquismo español y son conocidas sus tendencias antisemitas. Escribió dos novelas de ciencia ficción: *666* y *Juana Tabor*. El título de Bolaño podría hacer referencia al futuro postapocalíptico que ésta plantea, como su segunda parte real: *2666*. Por último, como dato curioso, además de una fonética similar en sus apellidos (Zubiría / Zubieta), la vida del escritor ficticio de Bolaño Ignacio Zubieta (Bolaño, 1996a: 41-46) tiene muchas similitudes —un guiño de Bolaño— con la biografía de Hugo Wast.

quinta parte de la novela. Así pues, el narrador comparte los rasgos de los narradores de ciencia ficción porque solo mediante ese distanciamiento, esa textualidad, el relato puede ser verosímil. La prueba que me conduce a dicha interpretación es el manuscrito exhibido en la exposición «Arxiu 1041/AHRB», que transcribo literalmente:

Pregunta AM [Todo apunta a que se refiere a Amalfitano] a la voz el porqué de su viaje a través del tiempo. La voz responde que viajan a rescatar obras. Obras perdidas. ¿Por qué? Porque, por ejemplo, las obras perdidas, en la literatura, suelen ser tan buenas (¡o mejores!) que las que se imprimieron y perdurarán. ¿Por ejemplo? Por ej. Boris Ansky, un autor ruso que escribió en yiddish, en ruso y alemán. («Archivo Bolaño», 2013.)

En definitiva, la naturaleza de la voz narrativa que vincula a Bolaño con la ciencia ficción se apoya en una perspectiva abarcadora que es propia del género. Christine Brooke-Rose, en *A Rethoric of the Unreal*, postula que la literatura de ciencia ficción contiene implícita la idea de un megatexto con el que dialoga: «[En la *SF*] there is a megatext, not pre-existent but entirely invented, yet treated with the utmost seriousness and in great detail, thus destroying the element of recognition and hence readability which this feature provides in the realistic novel, and causing on the contrary a plethora of information and the collapse of the referential code [...]» (Brooke-Rose, 1981: 243). Los narradores distantes de Roberto Bolaño lo tendrían presente para hacer convivir dos códigos de referencia, el propio megatexto, compuesto de motivos de la ciencia ficción, y la propia historia de modos realistas que está narrando.<sup>72</sup>

Por tanto, antes de plantearse los *motivos* que Bolaño toma de la ciencia ficción, creo pertinente realizar dos consideraciones previas. En primer lugar, aclaro que entiendo como motivo, siguiendo la obra de J. Cuddon, una de las ideas dominantes en una obra literaria. Es decir: «[o]ne of the dominant ideas in a work of literature: a part of the main theme. It consists in a character, a recurrent image or a verbal pattern [...]» (Cuddon, Penguin, 2001: 558).

En segundo lugar, quiero hacer constar que la enumeración de motivos del presente apartado no posee ninguna aspiración de exhaustividad. Dado que Bolaño es un gran lector del género, el tratamiento no puede ser completo, pues requeriría un

---

<sup>72</sup> Noemí Novell Monroy señala en su tesis doctoral «Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas» que «[e]l megatexto genérico de la CF se compone, entonces, a partir de la adición constante de iconos, motivos, tratamiento de temas, nova, etc. [...] De esta manera, los alienígenas, los robots, las naves espaciales, por elegir ejemplos antiguos, están ahora incorporados al megatexto, del que cualquier escritor puede extraerlos y utilizarlos, agregando a su vez otros motivos, nova, etc., que seguramente serán después utilizados por otros escritores.» (2008: 224). Para profundizar en la poética del género y su evolución durante el siglo XX véase (Suvin, 1979) y (James, 1994).

estudio monográfico que excedería los límites de este trabajo. Valga como ejemplo un párrafo de *La literatura nazi en América* que es en sí mismo un despliegue de los distintos motivos posibles en un género tan aparentemente codificado como la ciencia ficción. Bolaño, a partir de la exégesis de la obra de un escritor ficticio (J. M. S. Hill), compila los principales argumentos de los clásicos del género y demuestra su absoluto dominio de los principales elementos:

Sus argumentos abundan en héroes predestinados, científicos locos, clanes o tribus escondidas que en determinado momento deben emerger y luchar contra otras tribus escondidas, sociedades secretas de hombres vestidos de negro que se reúnen en ranchos perdidos en la pradera, detectives privados que deben buscar a personas perdidas en otros planetas, niños robados y criados por razas inferiores para que en la edad adulta tomen el control de la tribu y guíen a ésta hacia el sacrificio, animales ocultos y de apetito insaciable, plantas mutantes, planetas invisibles que de pronto se hacen visibles, adolescentes ofrecidas en sacrificios humanos, ciudades de hielo habitadas por una sola persona, vaqueros que son visitados por ángeles, enormes movimientos migratorios que a su paso lo destrazan todo, laberintos subterráneos por donde pululan monjes guerreros, complots para matar al presidente de los Estados Unidos, naves espaciales que abandonan una Tierra en llamas y colonizan Júpiter, sociedades de asesinos telépatas, niños que crecen solos en grandes patios oscuros y fríos. (Bolaño, 1996a: 112.)

Desde una perspectiva cronológica podemos observar que la ciencia ficción está presente desde sus primeros textos —cuando era un poeta de ademanes vanguardistas en México— hasta su novela póstuma. El primer motivo relacionado con la *SF* en Bolaño lo encontramos en su sugerente «Manifiesto del Movimiento Infrarrealista». En este manifiesto, inspirado en el Burroughs más críptico (hay una referencia a *Nova Express* con una ortografía caótica «Noba Express»), se mencionan los ovnis, otro motivo que cobrará importancia en un cuento como «Enrique Martín» o en la novela *2666*. En una delirante analogía, el manifiesto sugiere que el poeta debe comportarse así: «[e]l 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 a cadena perpetua [...]» (Cobas Corral, 2005). La imagen de los platillos volantes evoluciona más tarde hasta convertirse en una analogía no solo del poeta sino también del lector, como expresa en un preliminar de su antología *Muchachos bajo el arcoiris de fuego. 11 jóvenes poetas latinoamericanos*: «este libro debe leerse/ de frente y de perfil/ que los lectores parezcan platillos voladores» (Herralde, 2005: 44). Dicho motivo aparece también en su poesía como por ejemplo en, «Mi vida en los tubos de supervivencia», un poema de *Los perros románticos* (Bolaño, 2006: 61-62, reimpresión de 1993). Este poema cuenta la historia de una abducción —«Me metieron en un plato volante y me dijeron/ vuela y encuentra tu destino» (61)—, para representar la lucha del poeta contra la realidad. El final es un diálogo con la concepción quevediana del amor,

el conocido soneto XXXI, «Amor constante más allá de la muerte» y una muestra de la manera en que Bolaño aúna la tradición con elementos propios de los géneros periféricos. Así, dentro de la nave espacial, el poeta concluye: «Pues tras corromperse mi carne/ Aún seguía soñando» (62).

Un título tan sugerente y de tinte postapocalíptico como el del cuento «Últimos atardeceres en la Tierra» (Bolaño, 2001: 37-65) nos remite inevitablemente a la ciencia ficción. Es la reminiscencia de las obras de los setenta, en pleno periodo de la Guerra Fría e imbuidas del temor a la bomba que traería el invierno nuclear. Kurt Vonnegut construye, a partir de la idea del fin del mundo, una de sus novelas estructuralmente más innovadoras: *Cat's Cradle*; Bolaño, sin inscribirse directamente en el género postapocalíptico, lo convierte, sin embargo, en un sintagma recurrente en sus novelas. En *Los detectives salvajes* escribe: «[a]hora, claro, estoy sin chamba y a veces, cuando me da por ahí, cuando la cruda me presenta uno de esos amaneceres apocalípticos del D.F. pienso que hice mal, [...] que la cagué pero en líneas generales pues no me arrepiento.» (Bolaño, 1998: 332.) *Apocalipsis en Ciudad Fuerza* es el título de una de las novelas del infame escritor de ciencia ficción latinoamericano Gustavo Borda en *Literatura nazi en América* (Bolaño, 1996a: 119) y *El amanecer* será precisamente el título de una de las novelas de ciencia ficción de Boris Ansky: «[a]bundaban los extraterrestres, los vuelos interplanetarios, el tiempo dislocado, la existencia de dos o más civilizaciones avanzadas que visitaban periódicamente la Tierra, las luchas, a menudo trapaceras y violentas, de estas civilizaciones, los personajes errabundos [...]» (Bolaño, 2004b: 905). Ambos motivos confluyen en la novela ficticia de Luiz Fontaine Da Souza titulada *Atardecer en Porto Alegre* y subtitulada *Apocalipsis en Novo Hamburgo* (Bolaño 1996a: 61).

Si en el capítulo anterior sugería la lectura de *La literatura nazi en América* como una novela ucrónica de ciencia ficción, retorno a este motivo para recordar que Bolaño no solo se inspira en Norman Spinrad sino en dos escritores contemporáneos de éste: Fritz Leiber y el mencionado Philip K. Dick. De hecho, los tres autores han escrito libros en los que el nacionalsocialismo ejerce un papel fundamental aunque no son un caso aislado. El nazismo ha despertado una fascinación absoluta en los escritores de ciencia ficción. Unas veces cumple el papel que el esquema de Propp asignaría al villano; otras veces es la causa primigenia de los experimentos que engendran dicho mal e incluso, en los relatos más enrevesados, se mezcla con caballeros templarios, distintas figuras del esoterismo y la búsqueda del Santo Grial. Bolaño establece un paralelismo

entre sus risibles escritores nazis latinoamericanos, forjadores de novelas donde la historia cambia para mostrar una utopía nazi y las obras de Spinrad, Philip K. Dick o Leiber, donde los nazis todavía mantienen su influencia o viven en futuros alternativos. Precisamente uno de los grandes temas de Dick es la imposibilidad de dilucidar qué es real y qué no. Sus novelas se pueblan de visiones, futuros imposibles, mundos y tiempos alternativos. En una de ellas, *The man on the High Castle* (1962), Hitler ha ganado la guerra. Se plantea entonces un futuro donde los Estados Unidos han sido colonizados por El Eje, África ha sido arrasada y el mundo está jerarquizado a partir de tres totalitarismos, el alemán, el japonés y el italiano. Una situación geopolítica muy similar a la que el narrador de *La literatura nazi en América* presenta (Bolaño, 1996a: 130) al reseñar la obra de Harry Sibelius. No obstante, y aquí reside la grandeza de Dick, los personajes de *The man on the High Castle* persiguen al autor de un libro de ciencia ficción donde —aparentemente— Hitler ha perdido la guerra. En esa búsqueda salvaje, los lectores nos convertimos en cómplices de la angustia de la propia ficción al desear que aparezca el visionario autor que escribió el universo ficcional que para los habitantes de la novela es una ucronía y para los lectores de la misma es la realidad tal y como la conocemos. Ellos buscan un libro que nos ficcionalice a nosotros, sus lectores. Este libro corresponde en su descripción con el que Bolaño glosa del autor Harry Sibelius: «[l]as historias de Sibelius suceden porque suceden, sin más, fruto de un azar liberado a su propia potencia, soberano, fuera del tiempo y del espacio humanos, diríase en los albores de una nueva edad en donde la percepción espacio-temporal comienza a metamorfosearse e incluso a abolirse [...]» (Bolaño, 1996a: 30). El mismo motivo se lleva al límite en el cuento «Catch that Zeppelin!», de Fritz Leiber, un autor que Bolaño a menudo cita en su poesía (*Los perros románticos*, 1993 y *La universidad desconocida*, 2007a). Leiber presenta un cuento donde un narrador innominado padece la insólita experiencia de cruzar tres universos y tiempos paralelos. Por una parte vivirá como un alemán la visita a su hijo universitario en un mundo en que no ha habido Segunda Guerra Mundial y el matrimonio entre Edison y Madame Curie da pie a una alianza estratégica entre EEUU y Alemania que evita el conflicto; por otra, habitará un mundo en el que existe un tal Adolf Hitler, ingeniero aeronáutico que lamenta el accidente e incendio del *Hindenburg* —y se queja de llamarse igual que el Führer— y, por último, el narrador, llamado como el autor (Fritz), visitará a su hijo, profesor universitario, en un universo que se percibe como parecido al del lector. Así pues afirma: «[d]esconfío profundamente de esos lazos establecidos en el espacio y en el tiempo que son nuestra

única protección contra el caos [...]» (Leiber, 1975: 37). Sin llegar a esos extremos, el monólogo de Auxilio Lacouture en la novela *Amuleto* es una muestra de esos saltos temporales —Auxilio, encerrada en un baño durante la ocupación de la UNAM, viaja con su mente tanto en el tiempo como en el espacio— y emparenta con el Kurt Vonnegut de obras como *The Sirens of Titan* (1959) o *Slaughterhouse-Five* (1969).

Relacionado con los viajes en el tiempo, en uno de los relatos clásicos del género, «The Men Who Murdered Mohammed», Alfred Bester imagina una institución denominada Universidad Desconocida. Como apuntaba más arriba, el sintagma «la universidad desconocida» es en Bolaño la fuente de diferentes versos y la representación metafórica de su aprendizaje autodidacta. En el relato de Bester, un excelente ejercicio de humor sobre las paradojas temporales, asistimos a la invención de una máquina del tiempo por parte de un científico traicionado por su mujer. El antihéroe protagonista tratará de cambiar el pasado a través de asesinatos selectivos de grandes figuras históricas con la esperanza de que esto altere los acontecimientos futuros. La historia del desafortunado profesor de Compulsión Aplicada será la puerta de entrada del lector a esta curiosa institución: «[n]adie sabe dónde está la Universidad Desconocida ni lo que allí se enseña. Tiene un cuerpo docente de unos doscientos excéntricos y un cuerpo estudiantil de dos mil inadaptados...» (cit. en Haldeman, 1977: 69). ¿Qué representa entonces para Bolaño dicha universidad? El vasto e irreductiblemente complejo mundo de la literatura. Un lugar poblado por iconoclastas, excéntricos que elaboran obras para esos dos mil inadaptados que en la obra del chileno adquieren las formas de poetas, lectores desesperados y detectives ocasionales en busca de autor.

Otro de los motivos fundamentales en Bolaño es el tema del doble: Gaspar Heredia y Remo Morán, Ulises Lima y Arturo Belano, los señores Oido y Odeim, las gemelas Garmendia, las hermanas Font, etc. Sus personajes se desdoblan y se construyen y multiplican a la manera de espejos móviles (se desplazan de una obra a otra). En el capítulo quinto de esta tesis, dedicado a los personajes, profundizo en este tema a partir del cuento clásico de Poe, «William Wilson», y explico la función que dicho motivo posee en Bolaño.

Cabe destacar aquí *The Left Hand of Darkness* de la escritora Ursula K. Le Guin, referencia clave de Bolaño y uno de los clásicos de la *SF*. La novela sintetiza esa problemática y lleva el tema del *Doppelgänger* hasta extremos insospechados. El frío del planeta Gueden (o Invierno) lleva a sus extraños habitantes a poseer la curiosa



característica de definir su sexo solo en época de celo, durante el resto del año son neutros. Este marco provee a la autora del argumento para reflexionar sobre la identidad, la religión, el orden y las jerarquías sociales a partir de los dos personajes de la novela: Genly Ai y Estraven. Lo fascinante del relato es la alternancia de narradores, estilos y puntos de vista (diarios, estilo directo, indirecto libre). La libertad y frescura con que elude el debate de la enunciación —en determinados momentos no se sabe quién narra— y propone un discurso contaminado inspira al Bolaño más experimental de *Amberes* o *Los detectives salvajes*. Desde el inicio de la novela, Le Guin plantea una instancia narrativa que se sitúa en la ambigüedad:

No soy siempre el protagonista de la historia, ni el único narrador. No sé en verdad quién es el protagonista: el lector podrá juzgar con mayor imparcialidad. Pero es siempre la misma historia, y si en algunos momentos los hechos parecen alterarse junto con una voz alterada, no hay razón que nos impida preferir un hecho a otro; sin embargo, no hay tampoco en estas páginas ninguna falsedad, y todo es parte del relato. (K. Le Guin, 2006: 9.)

Por otra parte, no hay un antagonista o un protagonista: la luz es la mano izquierda de la oscuridad y viceversa. Las figuras que forman Estraven y Ai carecen de sentido la una sin la otra. De la misma manera que Carlos Wieder y el narrador de *Estrella distante* se necesitan para que esa fábula sobre la literatura y el poder durante la dictadura chilena cobre significado. El doble en la ciencia ficción amplía el sistema de referencia del lector, pues ha de jugar con personajes que son y no son el mismo, y otorga a los personajes la categoría de símbolos o representaciones de algo que está por encima de su propia literariedad.

Siguiendo con los motivos, de Ursula K. Le Guin debo destacar también un excelente cuento de raíces borgianas titulado «The Ones Who Walk Away from Omelas». El relato gira en torno a un poderoso motivo presente también en Bolaño: la inocencia y el sufrimiento de los niños.<sup>73</sup> Le Guin plantea un cuento fantástico que esconde una verdad terrible. La ciudad de Olmelas, en plenas fiestas de verano, tiene todos los elementos de una Arcadia feliz. Sus habitantes jóvenes, fuertes, poseen todo lo que puedan desear. Sin embargo, esta felicidad se sostiene gracias a que encierran, sumido en la oscuridad, a un niño con un cierto retraso. «Por las noches el niño gritaba pidiendo auxilio, gritaba muchísimo, pero ahora se limita a un débil quejido y cada vez

---

<sup>73</sup> Bolaño relaciona en un artículo la ciencia ficción y el sufrimiento infantil. Está dentro de *EP* y se trata de un comentario a una de las novelas de Philip K. Dick: «[l]a percepción del ruido del universo en *Tiempo de Marte*, donde un niño autista, como un Jesucristo mudo del futuro, se dedica a sentir y a sufrir la paradoja del tiempo y del espacio, la muerte a la que todos estamos abocados.» (Bolaño, 2004a: 183.)

habla menos. [...] Todos saben que existe. [...] Todos saben que tiene que estar [...]» (Le Guin: 1976: 113). La felicidad de Olmelas, su bienestar, se sostiene gracias a que ese niño cumple su condena y no recibe —no puede— ni una sola palabra de aliento. Con todo, hay quien se anima a mirarlo, a mirarse a sí mismo y, tras conocer la verdad, abandona la ciudad de Olmelas. En Bolaño, el sufrimiento infantil es un tema que se repite como motivo desde distintos enfoques: sueña que Georges Pérec es un niño y trata de protegerlo en «Un paseo por la literatura»; su narrador comprende y consuela a Mauricio Silva por esa adopción forzosa que realiza en la India, rescatando a dos niños de la secta del Dios castrado en el relato «El Ojo Silva»; admira y compadece al niño indio que representa a Rimbaud en un cuento tan desolador como «Dentista» y, por último, pide a los libros que protejan a su hijo Lautaro en «Dos poemas para Lautaro Bolaño». La empatía que Le Guin muestra hacia este niño encuentran su correlato en la ternura y el papel que ejerce la figura del niño en la obra del escritor chileno.

La violencia contra las mujeres —y los asesinatos—, motivo que ya aparece en Roberto Bolaño en obras tan tempranas como *La pista de hielo* (1993), tiene relación con la obra de una escritora de ciencia ficción que se menciona con frecuencia en su obra: Alice Sheldon (o James Triptree Jr., que era su pseudónimo). Alice Sheldon escribió un cuento titulado «*The Women Men don't See*» (1973), un relato que se sirve del elemento fantástico para reflexionar sobre la condición femenina. Alice Sheldon escribe bajo un alias masculino y utiliza precisamente un narrador masculino (Don) para mostrar las complejas relaciones entre hombres y mujeres. Un accidente aéreo deja a dos mujeres (madre e hija) en una situación en la que su supervivencia depende exclusivamente del piloto herido y del narrador. A partir de un hábil manejo del punto de vista, el lector asiste a los prejuicios, a la violencia latente del narrador, a sus impulsos y dudas —hay un momento en que el narrador fantasea con violar a la hija—. A pesar de que Ruth, la madre, intenta hablar con él —«[I]as mujeres no actuamos de esta manera. Somos un mundo sin colmillos. [...] Lo que hacen las mujeres es sobrevivir. Vivimos una o dos [mujeres] a la vez en su máquina de mover el mundo [...]»—, el entendimiento es imposible (Sheldon, 1976: 193). La decisión extrema de la protagonista será escapar con su hija gracias a unos alienígenas que aparecen a modo de *deus ex machina* antes que quedarse con los dos hombres. Lo que acabará desencadenando una violencia percibida como inevitable e inminente. Con todo, la obra que sin duda nos puede acercar al horror absoluto de los interminables asesinatos de mujeres que se representan en 2666 es «*The Screwfly solution*», de la misma autora y

traducida como «El eslabón vulnerable». La historia se estructura de forma epistolar: Alan, que trabaja en Colombia erradicando plagas, se escribe con su mujer Anne, quien todavía reside en EEUU. Ambos muestran su preocupación por el feminicidio que está ocurriendo en el planeta. El marco narrativo es un tiempo y lugar donde las mujeres están siendo asesinadas de manera epidémica por los hombres. Los crímenes no tienen una motivación clara: al principio se relaciona con la biología, con sectas, con drogas. El cuento relata cómo el propio Alan se siente impulsado hacia la violencia y decide aislarse de las mujeres. Más allá de la causa o motivación final que arrastra a los hombres a esa violencia —se apunta que puede tratarse de unos alienígenas que desean alcanzar, con esa estrategia, el dominio global—, lo interesante es el escenario que la autora crea: un mundo donde los hombres van eliminando mujeres, al principio de manera aislada, más tarde apoyados por unos grupos radicales, después en partidas organizadas y, por último, de modo sistemático e incluso con cierta justificación social.

El motivo de la juventud perdida y el llanto de sus personajes es capital en un relato corto del escritor Philip José Farmer titulado «The Freshman». De acuerdo con el «Archivo Bolaño», es una de las obras que aparece en sus lecturas del género. El relato es una historia de tintes fantásticos, situada en una universidad de estudios esotéricos. El vínculo radica en que el personaje principal, que tiene setenta años, se vale de la magia para librarse de su controladora madre. Solo entonces, cuando esté libre, podrá reflexionar sobre cómo perdió sus mejores años. Como muchos de los personajes de Bolaño, el protagonista tendrá un acceso de llanto que cierra, de manera contundente, el texto: «Desmond se echó a llorar, aunque las lágrimas solo eran por él mismo [...]» (Farmer, 1980: 183).<sup>74</sup>

La telepatía ocupa un fragmento de 2666 a partir del recurso de «libro dentro de libro». Como mencionaba *supra*, en el segundo capítulo, Amalfitano lee un ensayo sobre araucanos telépatas:

Por lo que se concluía que, 1: todos los araucanos o buena parte de ellos eran telépatas. [...]7: por el contrario, la comunicación telepática nunca fue descubierta, y si en algún momento dejó de funcionar fue porque los españoles mataron a los telépatas. [...]9: ¿se debía deducir de todo esto que Bernardo O'Higgins también era telépata? ¿Se debía deducir que el propio autor del documento, Lonko Kilapán, era telépata? Pues sí, se debía deducir. (Bolaño, 2004b: 285.)

---

<sup>74</sup> El relato, traducido como «El principiante» o «Matriculado en primero», es un homenaje a H. P. Lovecraft, otro de los autores que figuran en la lista de lecturas de Bolaño y del cual podemos aventurar que el narrador chileno tomó el uso del aura de misterio, los ambientes enigmáticos y la presencia de la locura en sus personajes.

La capacidad de comunicarse a través de la mente es uno de los grandes motivos de la ciencia ficción. Un ejemplo claro, dentro de la lista de autores que Bolaño leyó, es el de Fritz Leiber y su relato «The Mind Spider» (1959). El relato narra la lucha de los Horn, una familia con poderes psíquicos, contra una presencia que invade el espacio mental conjunto en el que se suelen reunir habitualmente. Sin ser un gran cuento, sí es de los primeros en fantasear de manera práctica sobre el funcionamiento de los poderes telepáticos, ponderando tanto las ventajas como las responsabilidades que esa capacidad acarrea: «[p]ero la mente araña y su prisión serán nuestro deber y nuestro secreto... para siempre [...]» (Leiber, 1959: 149).<sup>75</sup>

La presencia de asesinos a sueldo, pistoleros de alquiler, es uno de los tópicos de las novelas del género.<sup>76</sup> A veces vienen del futuro, otras veces de lejanos planetas, e incluso pueden formar parte de un complot para cambiar el gobierno. Bolaño hace uso de este tópico en la referencia al coche que asesina a Ulises Lima y las extrañas circunstancias de su muerte en *Los detectives salvajes* y, por supuesto, dentro de la misma obra, a los pistoleros a sueldo que persiguen al editor mexicano que tuvo la terrible idea de publicar poesía realvisceralista: «[t]engo fundadas sospechas de que un asesino a sueldo (o tal vez dos) está siguiendo mis pasos [...]» (Bolaño, 1998: 300). Un ejemplo paradigmático de este motivo está en Kurt Vonnegut: «[i]gualmente cierto es que otro individuo, al que también conocí, había amenazado a sus enemigos por medio de pistoleros alquilados [...]» (Vonnegut, 2009: 9).

La estructura en forma de *collage* y el final abrupto, sin ser motivos exclusivos, también son característicos de cierto tipo de ciencia ficción. Ya antes hablábamos de la mención a *Nova Express* y de la admiración de Bolaño por Burroughs. La influencia de sus novelas de ciencia ficción puede rastrearse en la idea del lenguaje como un virus: frases que se contagian, se reconstruyen, cambian y mutan. Están en las primeras novelas de Burroughs y en los experimentos con el lenguaje de su poesía juvenil. Otro ejemplo de esta estructura sería la novela de Joe Haldeman *Mindbridge*, cuya narración se construye a través de informes oficiales, fragmentos de diarios, balances y registros espaciales. La novela concluye así: «[t]ras leer el libro de cabo a rabo —libro que el

---

<sup>75</sup> Otros ejemplos de poderes psíquicos y las consecuencias que éstos entrañan se encuentran en *El hombre demolido* (1953) y *Las estrellas, mi destino* (1956) de Alfred Bester.

<sup>76</sup> Lo que invita a plantearse las operaciones y vínculos existentes entre la *SF* y otros géneros populares como el *Western*, el *noir* o el *Hard-Boiled*.

lector tiene entre las manos—, decidieron que Lefavre sería un mal ejemplo para sus hijos [...]» (Haldeman, 1976: 190). Un final tan seco que recuerda el de *Nocturno de Chile*: «[y] después se desata la tormenta de mierda [...]» (Bolaño, 2000a: 151).

Por último, la imagen misma del escritor de ciencia ficción vehicula unos valores y un tema que reaparece constantemente en Bolaño. Los dos ejemplos más evidentes son *La literatura nazi en América* y *2666*. En las páginas anteriores se han resumido muchas de las características de los escritores de ciencia ficción de *La literatura nazi en América*. Respecto al ejercicio de reescritura que supone *Estrella distante*, cabe destacar que uno de los múltiples avatares de Carlos Wieder es, precisamente, el de escritor de ciencia ficción. Un escritor en el que el lector más avezado no dejará de identificar rasgos del Bolaño poeta de obras como *Los perros románticos*:

[u]n tal K. W., autor chileno de ciencia ficción, en donde éste avanza parte del argumento de su próxima, y primera, novela), Ataques Selectivos, La Cofradía, Poesía Pastoral & Poesía Urbana (colombiana y la única con algo de interés: salvaje, destructiva, poesía de jóvenes motoristas de clase media que juegan con los símbolos de las SS, con la droga, con el crimen y con la métrica y la escenografía de cierta poesía *beat*). (Bolaño, 1996b: 105.)

En el segundo caso, en *2666*, la historia de Boris Ansky constituye una novela dentro de una novela, como en el caso de los autores anteriores. Hans Reiter encuentra un manuscrito que corresponde al diario de este escritor ruso que termina trabajando de negro literario para otro escritor más popular llamado Ivánov. La muerte y el testamento de Ansky suscitan el nacimiento de Archiboldi y el cumplimiento de una vocación o un destino. Esta fascinación por los escritores de ciencia ficción por parte de Bolaño invita a suponer que constituyen el único club, como en la cita que da título al apartado, que lo aceptaría como socio. El autor chileno glosa y referencia a escritores cuya biografía, en muchos casos, es más interesante que su propia obra. Bolaño homenajea unas vidas plagadas de acontecimientos que tienen su correlato ficcional en los infinitos mundos posibles que estos autores crean. La figura de Philip K. Dick representa muy bien este argumento, ya que Bolaño, en uno de sus elogios a Dick, parece hablar más de sí mismo que de la poética del autor norteamericano:

Es decir, por un lado es una lectura lúcida y exhaustiva del árbol canónico y por otro lado es una bomba de relojería. Un testimonio (o una obra, como queramos llamarle) que explota en las manos de los lectores y que se proyecta hacia el futuro. ¿Y qué es lo que Dick proyecta hacia el futuro, en qué consiste el mecanismo de su bomba de relojería? Básicamente en preguntas. Preguntas rarísimas y peregrinas. Y en una sensación de malestar, de alteridad, que muy pocos han logrado plasmar. (Bolaño y Fresán, 2002: 40)

Respecto a las *referencias* a otros autores y guiños intertextuales, hay esencialmente de dos tipos: explícitas e implícitas. Para el primero, cabe remitirse a la lista del capítulo dos (ver *supra* 2.3) con una singularidad. Al contrario que las listas que Bolaño emplea como mecanismo para construir un mapa de intertextualidades que constituyen un universo lector compartido, en el caso de las menciones a escritores de ciencia ficción creo que hay otro objetivo. Desde mi punto de vista, la mención o el comentario de dichos autores cumple dos funciones. Por un lado, en su vida, construida por y para la literatura, dota de trascendencia a aquellos autores con los que se identifica en su oficio de escritor. Los escritores de ciencia ficción simbolizan una vocación que provee de sentido o estructura a una existencia ciertamente caótica. En Bolaño la literatura es fuente de felicidad vinculada a estos escritores entusiastas. Al respecto, un poema de *Los perros románticos* que escenifica su entusiasmo por lo literario y la felicidad que la práctica de la lectura le reporta: «Pregúntale al escritor: / ¿qué va a ser de toda esta gente? A veces soy inmensamente feliz / No importa lo que yo te diga» (Bolaño, 2007a: 61). En su título se esconde uno de los autores predilectos de ciencia ficción de Roberto Bolaño: «Fritz Leiber relee algunos de sus cuentos».

Por otro lado, la referencia explícita es un tributo a los autores menores, a los nombres de artistas que sirven a Bolaño para reivindicar un legado no canónico. Él cita con asiduidad a Philip K. Dick, a Spinrad y, sobre todo, a James Tiptree Jr., alias Alice Sheldon. Esta última es para Bolaño una referencia recurrente que le permite además aclarar cuál era el nombre y cuál el pseudónimo. Aparece en «Un paseo por la literatura», incluido en *Tres*: «[s]oñé que me enamoraba de Alice Sheldon. Ella no me quería. Así que intentaba hacerme matar en tres continentes [...]» (Bolaño, 2000b: 94). Más tarde aparece de nuevo en el prólogo de *Amberes*, junto a Norman Spinrad y el catálogo de autores que Bolaño afirma haber frecuentado en su juventud. Por último, aparece en un ejercicio de ciencia ficción: como ha quedado dicho, Auxilio Lacouture, en *Amuleto*, escucha unas voces en su cabeza —como Amalfitano— que le hablan de los libros y las lecturas del futuro. Bolaño opera de manera consciente en el canon y al mismo tiempo se muestra conocedor de toda una literatura «maldita» con la que se quiere alinear:

Alice Sheldon será una escritora de masas en el año 2017. [...] Y la vocecita decía qué curioso, qué curioso, algunos de los autores que nombras no los he leído. ¿Como cuál?, preguntaba yo. Y, la Alice Sheldon esa, por ejemplo, no tengo idea de quién es. Yo me reía. Me reía durante un buen rato. ¿De qué te reís?, decía la vocecita. De haberte pillado a vos, que sos tan culta, contestaba yo. Culta, culta, lo que se dice culta, no sé, decía ella, pero he leído. [...] Alice Sheldon firma sus libros con el pseudónimo de James Tiptree Jr., decía yo temblando de frío. No

lo he leído, decía la voz. Escribe cuentos y novelas de ciencia ficción, decía yo. No lo he leído, no lo he leído, decía la voz, y yo podía oír claramente cómo le castañeteaban los dientes. (Bolaño 1999b: 136.)

Respecto a las referencias implícitas, éstas poseen una doble función. Por un lado, significan un pasaporte a otras lecturas, una invitación a sumergirse en la literariedad del texto, en las diversas capas o conexiones que se pueden establecer con libros anteriores e invitar al lector a nuevas búsquedas y nuevos significados. Por otro, son referencias o guiños cómplices a una determinada obra. Están a caballo entre el juego con hipotéticos lectores y la broma literaria que confía, espera o desea que le lean con la obsesión con la que él leyó a otros. Así pues Bolaño encripta nombres, alude a motivos y esconde autores y obras de la ciencia ficción en sus obras. Sin duda alguna, *La literatura nazi en América* es un ejemplo paradigmático. No en vano, muchos críticos han visto en este libro de aproximadamente doscientas cincuenta páginas un *roman-à-clé* donde cada autor enmascara a un escritor real y cada obra es el esperpéntico espejo de una publicación. Sin llegar a tal extremo, lo cierto es que algunos de los motivos que a veces se atribuyen a «la gran fantasía e imaginación» (Jorge Edwards, 2004) de Roberto Bolaño pertenecen a sus enciclopédicos conocimientos de literatura periférica y de autores casi o prácticamente olvidados. Dentro de la parte de «Ciencia ficción, visión» (Bolaño, 1996a: 109-120), aparece la vida y obra de Zach Sodenstern:

ZACH SODENSTERN (Los Ángeles, 1962 - Los Ángeles, 2021): Escritor de ciencia ficción de gran éxito, Zach Sodenstern es el creador de la saga de Gunther O'Connell y de la saga del Cuarto Reich y de la saga de Gunther O'Connell y el Cuarto Reich, que es cuando ambas sagas se funden en una o cuando Gunther O'Connell, el pandillero y posteriormente líder político de la Costa Oeste, consigue penetrar en el mundo subterráneo del Cuarto Reich del Medio Oeste norteamericano. (Bolaño 1996: 114.)

La biografía y exégesis de la obra de Zach esconde dos referencias para los aficionados al género. La primera a Isaac Asimov. El escritor ruso de nacionalidad estadounidense escribió dos grandes sagas: la saga *Fundación* y la saga *Yo Robot*, que convergen en dos novelas: *El Fin de la eternidad* y *Robots e Imperio*. El protagonista es Hari Seldom, personaje-enlace entre ambas series de novelas.<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Con todo, se debe tomar la precaución (¿por qué es eso una precaución?, ¿de qué modo pone en duda el valor de la obra de Asimov?) de recordar que la ciencia ficción, por su propio carácter periódico y su serialización a través de revistas, suele estructurar muchas de sus obras en sagas. Recordemos, a modo de ejemplo, la saga de Ender, de Orson Scott Card, que incluye —por ahora— ocho novelas, además de la saga Mundo-Río de Philip José Farmer, que consta de seis libros.

Al mismo tiempo, la saga *Fundación* constituye una relectura de *Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Asimov, autor de más de cuatrocientas novelas, sostiene que la decadencia del Imperio galáctico y la existencia de una fundación de sabios al otro lado de la galaxia para reconstruirlo surgen de dicha lectura: «When I first wrote the Foundation trilogy, I did have Gibbon in my mind [...]» (Wrinkler, 2001: 274). El motivo del escritor de ciencia ficción que remeda al historiador tiene su correlato más adelante en la novela de Bolaño (págs. 131-134), donde se nos cuenta cómo Harry Sibelius, la sombra o el negativo de Asimov, escribe: «[a] partir de aquí comienza la novela *El Verdadero Hijo de Job*, 1.333 páginas, espejo negro de *La Europa de Hitler*, de Arnold J. Toynbee [...]» (131). Allá donde Asimov revisita a Gibbon y lo reconstruye, Bolaño hace que Sibelius reescriba a Toynbee a partir de su ideología. La explicación pormenorizada de los capítulos de Sibelius por parte de Bolaño es de intención claramente satírica, destacando los títulos que son «exactamente iguales» (*ibid.*). Se trata de una obra grotesca, casi un plagio de Toynbee, donde el escritor ficticio muestra una Europa en la que Hitler ha ganado la guerra. Ese es otro punto en común con el primer escritor mencionado, Zach Sodenstern, y la puerta hacia otra referencia a un escritor real: Harlan Ellison. Dicho autor es un prolífico escritor estadounidense (más de 1700 obras entre novelas, cuentos, guiones de cómic, etc.), cuya conexión con Bolaño requiere un ejercicio de paleografía filológica. Dentro de las obras del escritor ficticio Zach Sodenstern, en la segunda novela de la saga Gunther O'Connell, asistimos al nacimiento del que será uno de los personajes más importantes de la saga: «[e]n las primeras páginas aparece el perro de O'Connell, un pastor alemán mutante y vagabundo, con poderes telepáticos y tendencias nazis, y en las últimas cincuenta el lector comprende que en California ha ocurrido el gran terremoto y que en Estados Unidos ha habido un golpe de Estado [...]» (115). La irrupción de *Flip* y su protagonismo en la obra de Sodenstern significan un homenaje al ciclo narrativo (historias cortas, cuentos y novelas) firmado por Harlan Ellison que comienza con la novela corta *A boy and his dog* (1975). Bolaño juega con las novelas de Ellison y las versiona para que contribuyan al grotesco narrativo que los autores filonazis exhiben. Sin embargo, hay que ser precavidos y entender que la operación que Bolaño realiza es muy similar a lo que otros creadores —como Quentin Tarantino— llevan a cabo al tomar algo que estuvo de moda durante un tiempo y parodiarlo o reconstruirlo. La pista que otorga Bolaño a sus estudiosos no radica en la mención de Ellison sino en la adaptación del cómic, de los cómics de *Vic & Blood* (nombres de los protagonistas: Vic,



el chico; Blood, el perro) realizadas por Richard Vance Corben, quien sí aparece en las listas del «Archivo» y se encargó del apartado gráfico.

Otro ejemplo destacable: en *Los detectives salvajes* uno de los monólogos hace referencia precisamente a un cuento del género que nos ocupa. En la novela, tras toda una serie de monólogos que dan cuenta de las experiencias amorosas de Lima y Belano, se rememora un cuento de amor de ciencia ficción. El texto funciona entonces como contrapunto humorístico y literario a todo el sentimentalismo que la novela venía acumulando y, mediante el procedimiento de narración dentro de la narración, nos explica una historia amorosa extrema que pervierte el significado de lo que hemos leído e invita a la novela a reírse de sí misma. Por supuesto, también esconde un guiño a dos autores. En el inicio está la clave:

**Müller, sentado en un banco de la plaza Martorell, Barcelona, octubre de 1991.** Estoy casi seguro que esta historia me la contó Arturo Belano porque él era el único de entre nosotros que leía con gusto libros de ciencia ficción. Es, según me dijo, un cuento de Theodore Sturgeon, aunque puede que sea de otro autor o tal vez del mismo Arturo, para mí el nombre de Theodore Sturgeon no significa nada. (Bolaño, 1998: 423)

El personaje de Felipe Müller, trasunto ficcional del poeta chileno Bruno Montané, tiene efectivamente muy buena memoria pero resulta necesario para sus propósitos narrativos que no recuerde con exactitud el nombre, que el dato veraz no importe. El cuento en que se basa es de Theodore Sturgeon y, a partir de una reescritura a lo Pierre Menard, se transforma en un fragmento o casi un microrelato en *Los detectives salvajes*. El cuento original «When you care, when you love» (1962) se tituló en español «Cuando hay interés, cuando hay amor». Cabe destacar del cuento la construcción narrativa en dos tiempos, con un desarrollo paralelo de las acciones —las biografías de la pareja protagonista— que, en su desarrollo, nos llevan a contextualizar y entender la situación que se plantea al inicio del relato. Sin embargo, el final del texto incluido en *Los detectives salvajes* es diferente. Si bien se mantiene la principal premisa, el reencuentro de los amantes, en la versión de Müller, que postula un juicio de valor del que carece la versión de Sturgeon. Müller considera el relato «sublime y siniestro» (426), lo que le lleva a equiparlo a los «amores locos», como aquellos que practican los detectives salvajes protagonistas. La mención a Sturgeon no es gratuita. El autor norteamericano es conocido tanto por sus obras como por ser una figura de referencia para cualquier aficionado a la ciencia ficción. Uno de sus temas es

precisamente las relaciones de pareja llevadas al extremo: libros como «Más que humano», «Violación cósmica» o «Venus más X» ilustran sus planteamientos.<sup>78</sup>

Por último, daré un ejemplo de lo que el profesor Ríos Baeza entendía como un uso estético de la ciencia ficción. Mi punto de vista es que sin dejar de ser cierto, en muchos casos también implica un guiño o una pista hacia la lectura de otro autor para que complete el significado. Bolaño juega con la idea de que su lector rastree el origen de muchas de sus insinuaciones. El ejemplo:

La diferencia horaria era solo una máscara de la desaparición. Así, si uno viajaba de improviso a ciudades que en teoría no deberían existir o aún no poseían el tiempo apropiado para ponerse en pie y ensamblarse correctamente, se producía el fenómeno conocido como *jetlag*. No por tu cansancio sino por el cansancio de aquellos que en aquel momento, si tú no hubieras viajado, deberían de estar dormidos. Algo parecido a esto, probablemente, lo había leído en alguna novela o en algún cuento de ciencia ficción y lo había olvidado. (Bolaño, 2004b: 243.)

Ese cuento o novela que ha olvidado el personaje pero no el narrador es *Mundo de día* (*Dayworld*, 1984) la primera novela de la trilogía del homónimo del mencionado escritor Philip José Farmer. Allí se plantea en modo extremo lo que Bolaño insinúa acerca de la diferencia horaria como «máscara de la desaparición». La historia tiene lugar en un futuro distópico en el que el problema de la superpoblación se soluciona estableciendo turnos vitales: se dispone de un día a la semana para vivir; durante los otros seis se entra en animación suspendida. Cada día de la semana tiene un perfil definido y es, en definitiva, un mundo diferente. El protagonista de la novela, Jeff Caird, es un rebelde que lucha contra el sistema y vive más de un día a la semana, asumiendo diferentes personalidades. El libro reflexiona sobre el frágil carácter y los condicionantes de la identidad, así como sobre la existencia de grandes conspiraciones y gobiernos totalitarios.

Como conclusión al presente epígrafe, quisiera subrayar que Bolaño asimila y refunda los presupuestos estéticos de la ciencia ficción experimental de los setenta, el movimiento conocido como New Wave. El mecanismo que opera es el de asimilar el carácter aglutinante y el espíritu contestatario y rupturista de muchas de esas novelas como molde para su propio proyecto narrativo. Acontece que la ciencia ficción le permite a Bolaño reflexionar sobre el nivel de realidad y el número de planos en juego para dotar al lector de una perspectiva en abismo: libros que remiten a otros libros,

---

<sup>78</sup> Theodore Sturgeon es el modelo para el personaje de Kilgore Trout, recurrente en las novelas de Kurt Vonnegut. Trout aparece en *Slaughterhouse-Five* o *Breakfast of Champions* (como analizo más adelante). Cabe la posibilidad de que la lectura de Sturgeon por parte de Bolaño sea consecuencia directa de la lectura de Vonnegut.

autores que espejean, personajes que también escriben y un texto que se multiplica en diferentes planos. Es decir, el Bolaño que siempre deseó situarse en los márgenes, que buscó la periferia y la provocación para su propio proyecto narrativo no puede sentir otra cosa que empatía por estos obreros de la palabra, escritores marginales, disruptivos, que durante los años setenta publican en diferentes revistas y el único éxito que consiguen es el de pocos pero fieles y fanáticos lectores. Como él mismo evoca en *Amberes* de manera críptica, él no es un escritor de ciencia ficción pero, como espero haber demostrado, ésta vertebra y provee de formas a su proyecto narrativo:

No puedo ser un escritor de ciencia ficción porque he perdido gran parte de mi inocencia y aún no me he vuelto loco... Palabras que nadie dice, que nadie está obligado a decir... Manos en proceso de fragmentación geométrica: escritura que se sustrae así como se sustrae el amor, la amistad, los patios recurrentes de las pesadillas... (Bolaño, 2002a: 83.)

### 3.2. Máscaras: literatura autobiográfica

Una parte fundamental del proyecto narrativo de Roberto Bolaño tiene que ver precisamente con la escritura autobiográfica. Ya sea por decisión propia o por influencia de escritores de edad y gustos similares como Vila-Matas, Rodrigo Fresán o Javier Cercas, en este signo de los tiempos que es la privatización del ámbito literario, Bolaño insinúa interferencias de sus recuerdos o de su biografía en gran parte de su obra.

Este fenómeno, común a diferentes narradores contemporáneos de culturas y lenguas distantes, ha sido objeto de estudio por parte de la crítica y centro de uno de los debates literarios más fructíferos de los últimos tiempos. Para dar una muestra de los diferentes nombres propuestos para bautizar esta tendencia, me gustaría comenzar por Linda Hutcheon, quien desde la óptica de la metaficción opta por llamarla *Narcisistic Narrative* (1980: 13-28) y a partir de ahí enumerar los distintos nombres que recoge José Carlos Mainer en *Tramas, libros, nombres*: «[n]ovela ensimismada, instrospectiva, introvertida, autoconsciente, autorreflexiva o autorrefleja, autoinformativa, autorreferencial, autorrepresentacional, [...] autotemática, escritural, escriptiva, poemática [...]» (Mainer, 2005: 157). La abundancia de etiquetas para este tipo de literatura es el reflejo de una ingente cantidad de obras que responden a un planteamiento similar. Mainer lo sintetiza así: «[e]l escritor de ahora produce a menudo desde el ámbito gramatical de la primera persona, sin excesivo pudor ante las emociones ni demasiada desconfianza respecto a las consecuencias filosóficas de enunciar el

pronombre *yo* [...]» (Mainer, 2005: 205). Entiende así que la «literatura del yo» como él la llama o las «figuraciones del yo» (Pozuelo Yvancos, 2010) son una forma de metaliteratura. Siguiendo esta línea de pensamiento, estaríamos ante una recuperación de la herencia de las vanguardias históricas, ya que se pone en cuestión la legitimidad misma de la naturaleza del discurso con la salvedad de que aquí no se profundiza en dichas cuestiones. La literatura actual entiende el discurso como una cuestión preliminar al ejercicio de escribir y prefiere reflexionar en el límite de la literatura (cf. Mainer, 2005: 206). Coincido en buena parte con el diagnóstico aunque con un matiz que diferencia a Bolaño de otros escritores de ficciones autorreferenciales: para el narrador chileno el juego autobiográfico es parte esencial de su poética y vector de la macroestructura de su obra, en sintonía con escritores como Kerouac, Burroughs o Vonnegut.

Para desarrollar este punto, en el presente apartado me valdré del concepto de «autoficción». Este concepto todavía se utiliza con cierta polémica e incluso se cuestiona su validez o su condición de género. Sin entrar en dicho debate, en el que han ahondado críticos como Philippe Lejeune, Jacques Lecarme o Manuel Alberca, creo que la perspectiva pragmática que poseen los estudios sobre la autoficción está alineada con las intenciones narrativas del Bolaño de *Los detectives salvajes* y ayuda a explicar la configuración de Arturo Belano como posible álter ego del autor.

Entiendo por autoficción «un arte de la ambigüedad» cuyo propósito es explorar la difusa frontera entre la autobiografía y la novela. A mi entender la autoficción indaga en las complejas relaciones entre ficción y realidad y presupone que caben múltiples niveles de existencia textual. Señala A. Caballé que, desde finales de los años setenta, en pleno auge de la teoría de la muerte del autor y la crisis de la representación del «yo», no solo no se produjo el fin de la autobiografía sino precisamente una vuelta al texto referencial (cf. Caballé, 1995: 17-32). El contemporáneo éxito de la autobiografía y el de todo discurso artístico autorreferencial muestra también un intento por parte del público lector por recuperar las experiencias personales «auténticas».

A partir de lo anterior se puede entender la tendencia de la ficción a mezclarse con la autobiografía como una estrategia para destacar el papel del autor en su obra. Como se sabe, en literatura las únicas categorías textuales inmanentes son el narrador y el personaje. Siguiendo la terminología clásica, en los narradores homodiegéticos ambas coinciden ( $N=P$ ) mientras que se diferencian en los heterodiegéticos ( $N\neq P$ ). En la literatura de ficción la categoría extratextual del autor suele ser poco problemática: la

voz del narrador es la única que aparece en el texto y las instancias del autor y del narrador nunca coinciden ( $A \neq N$ ). Por el contrario en la autobiografía se identifican autor, narrador y personaje ( $A=N=P$ ). Sin embargo, como recuerda Susana Arroyo la autoficción muestra una estructura que puede ser interpretada como ficción ( $A \neq N$ ) y al mismo tiempo autobiografía ( $A=N$ ) (2011: 37-38). La ambigüedad de esta estructura no es sino una oportunidad del autor para identificarse con el narrador pero seguir reclamando su texto como una ficción. Con todo, puede servir también para defender su relato como autobiográfico a pesar de proclamar que no asume ninguna identidad con el narrador. Dado que el texto no ofrece pistas sobre su interpretación, la decisión queda en manos del lector. Ante una autoficción, el lector está forzado a tomar en consideración al autor y a hacerse una imagen más o menos ficticia de éste para poder afrontar la ambigüedad del texto.

Así pues, sigo los postulados de Arroyo al definir la autoficción como un tipo de escritura que remite en su forma a la ficción, pero que pragmáticamente apela al lector subvirtiendo el pacto biográfico (Arroyo, 2011: 247-250). La estrategia autoficticia que Bolaño practica en muchos de sus cuentos consiste en elaborar un discurso ficcional, normalmente homodiegético —cuando es heterodiegético, éste se configura a partir de diversos álgos «B» o «Belano», como muestro en el siguiente epígrafe— que incluye al mismo tiempo ciertos datos que el lector atribuye como autobiográficos sin dejar de reclamar su naturaleza ficticia.<sup>79</sup> Casi un ejemplo de las características de ese tipo de ficciones que el crítico Manuel Alberca esboza en su artículo «¿Existe la autoficción hispanoamericana? »:

Las autoficciones parten [...] de algún tipo de identificación nominal del autor con el protagonista del relato, pero insinúan, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor. Esta identidad ambigua, calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género, pues, a pesar de que autor y personaje son la misma persona, el texto no postula casi nunca una exégesis autobiográfica explícita, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin camuflaje apenas o con algunos elementos ficticios. (Alberca, 2005-2006: 15.)

---

<sup>79</sup> El tránsito intermundos es moneda común en la narratología. Félix Martínez Bonati estableció una distinción entre enunciados miméticos y no miméticos, siendo los primeros los que construyen el mundo de la ficción y los segundos los que reflejan la actitud del narrador (1962: 57). Partiendo de similar base, Lubomir Doležal plantea en la teoría de los mundos posibles que la ficción va creando su propio mundo de referencia a medida que se enuncia. Para los lectores, aunque se trate de hechos ajenos a su realidad, el mundo de referencia se mantiene estable y por tanto las frases que lo describen no pueden juzgarse de verdaderas o falsas (cf. 1998:48-54). En este estudio he optado por la teoría de la autoficción para explicar este rasgo de Roberto Bolaño. La razón que me mueve es que dicha teoría es la que ofrece un mejor marco explicativo de la intencionada ambigüedad biográfica de los narradores de sus ficciones.

Lo que se consigue de este modo es que el lector no sepa si atribuir el discurso a Roberto Bolaño como persona «pública» (autobiografía) o a la figura ficticia que es el narrador. Al construir su relato a partir de conjeturas y hacer partícipe al lector, muchos de los libros de Bolaño no permiten que atribuyamos los sucesos narrados al autor aunque tampoco se rechaza dicha posibilidad. En definitiva, Bolaño juega con la paradoja de la existencia de un relato de ficción en el que narrador y autor se identifican y además aseguran la presencia del autor en sus textos. De ahí que una de las principales características de su narrativa sea el planteamiento del mundo en términos literarios: mostrar un mundo invadido por la literatura y donde los hechos, escenarios y personajes se relacionan con un libro o la vida de un escritor. De ahí también la red de referencias *intertextuales* que configuran sus relatos y novelas como palimpsestos modernos.

La identificación del autor con el narrador en sus textos se asegura mediante diferentes recursos. Generalmente el mecanismo es la coincidencia del nombre propio o una inicial del autor con el narrador o el personaje. Manuel Alberca considera, en efecto, que esta identidad del nombre propio es una de las principales características del género (Alberca, 2004: 235-255). Por otra parte, conviene no olvidar que la capacidad persuasiva de la primera persona fomenta la tendencia del lector a aceptar como autobiográficas las obras ficticias y buscar una cierta sinceridad tras las narraciones noveladas. El poder de convicción de muchas de las narraciones homodiegéticas de Bolaño es tal que la leyenda sobre su adicción se debe a una interpretación literal y errónea del cuento «Playa». En este relato, el innominado protagonista cuenta en primera persona su periodo de desintoxicación y sus mañanas rutinarias en el Paseo Marítimo, observando a los bañistas. Muy pronto se hizo una interpretación biográfica del cuento, situando la acción en Blanes, la localidad del escritor y se le atribuyeron a Bolaño las penosas circunstancias del protagonista del relato. Quizás por ello, frente al conocido concepto de «pacto narrativo» para explicar las condiciones de lectura, Manuel Alberca propone la noción de «pacto ambiguo» que insista en el papel fundamental del lector a la hora de «descifrar cuánto hay de invención o sinceridad en el texto» (Alberca, 1996: 9-19).

### **3.2.1 Las máscaras del narrador: tres nombres para una ficción**

En su obra, particularmente en *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*, *Amuleto* y muchos de los cuentos que analizo, Roberto Bolaño juega a difuminar esa distinción entre autor real y narrador creando un territorio

fronterizo, acogiéndose a un género híbrido, la autoficción, en el que las expectativas del lector anulen o ignoren las distinciones entre autobiografía y ficción tomando como verídicos o ciertos los hechos que el relato contiene. Antes de explicitar las correspondencias entre ambas que el escritor pone en juego y especificar los relatos en que esto sucede, se vuelve necesario desvelar las máscaras, los personajes o narradores a través de los cuales el autor filtra rasgos, motivos y circunstancias personales.

Los juegos autorreferenciales que otorgan una particular coherencia al caos narrativo de las obras del escritor chileno comienzan en *Amberes* (publicada en 2002 pero escrita en 1976), donde un personaje llamado Bolaño trabaja como vigilante nocturno en un camping catalán. Este personaje derivará a través de múltiples resonancias y juegos de espejos en Arturo Belano, Bolaño, B., Arturo B. y Roberto Bolaño. A lo largo de su obra son muchos los espacios que ocupa y los papeles que representa este personaje, ya sean principales o secundarios.

Al respecto, cabe matizar que si bien Remo Morán y Gaspar Heredia, de *La pista de hielo*, también guardan ciertos rasgos comunes con este personaje, posible trasunto literario del autor: son latinoamericanos, chilenos, viven en un pueblo costero llamado Z que recuerda a Blanes, uno de ellos trabaja en el camping de verano, la práctica de la poesía y la escritura es importante para ambos, etc. La verdadera evolución de sus máscaras se da a partir de la aparición de «Bolaño» como narrador y personaje secundario de la biografía de Carlos Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América*. En la siguiente novela, asociado a uno de los principales motivos estructuradores —el tema del doble—, ese tal «Bolaño» comienza a transformarse en Arturo Belano. La novela comienza cuando el narrador recibe la visita de Arturo B., quien no está conforme con el relato sobre Ramírez Hoffman de su anterior obra y persuade al narrador, «Bolaño», para reescribir el texto, dándole el nombre de *Estrella distante* y, de igual manera, rebautizando a Ramírez Hoffman como Carlos Wieder. Como apunta Alexis Candía (Candía, 2005), Arturo Belano, su álter ego, nace del desdoblamiento, de la multiplicación y reescritura de un fragmento, como en esa leyenda finesa que postula el nacimiento del diablo fruto del reflejo de Dios en el agua.

El doble que se origina en dicha narración continúa dando muestras de su agitada biografía como narrador o directamente protagonizando algunas historias de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, como desarrollaré a continuación. Belano también protagonizará junto a Ulises Lima la gran novela *Los detectives salvajes*. La

figura de Arturo Belano se consolida así como un áter ego del autor cuyas peripecias, como afirma Bolaño, reflejan muchas de sus circunstancias biográficas.

Belano o B. comparten rasgos autobiográficos con el narrador: ambos son chilenos, nacidos en 1953 —«Enrique Martín», «El Gusano», «La nieve», «Vida de Anne Moore»—; su madre se llama María Victoria Ávalos —quien aparece en la dedicatoria de *Estrella distante*, «Carnet de baile»—; los dos vivieron unas extrañas vacaciones con su padre boxeador en Acapulco —«Últimos amaneceres en la Tierra»—; ambos son escritores con una vocación poética marcada desde su juventud— «Sensini», «Una aventura literaria», «El Ojo Silva», «Gómez Palacio», «Días de 1978», «Vagabundo en Francia y Bélgica», «Fotos», «El viejo de la montaña», «Sabios de Sodoma», «No sé leer», «Muerte de Ulises» y «Las jornadas del caos»—; ambos estuvieron detenidos en las cárceles de Pinochet —«Detectives», «Compañeros de celda», «Carnet de baile» y, por supuesto, *Estrella distante*—; ambos fundaron un movimiento poético en México D.F. en los años setenta (Bolaño el infrarrealismo; Belano el realvisceralismo); ambos evolucionaron desde unas posiciones trotskistas a una ideología de izquierdas indeterminada, cercana al nihilismo —«Compañeros de celda», «El viejo de la montaña», «Detectives», «Fotos» y «Muerte de Ulises»—. Aunque conforme avanzan los relatos aumentan las contradicciones, los espejos ofrecen una máscara distorsionada que no elude la reescritura o la coexistencia de varias líneas temporales: al final de *Los detectives salvajes*, Arturo Belano, según el relato del fotógrafo López Lobo (Bolaño, 1998: 467), decide quedarse en África, donde el lector lo reencontrará en el relato «Fotos», que bien podría ser el epílogo o capítulo final de dicha novela. Los finales de la narrativa del personaje son varios e incluso contradictorios en ciertos casos:

El primero, ya mencionado, es Belano perdido en África, como relata *Los detectives salvajes*, con ese cuento «Fotos», funcionando como epílogo de la novela; el segundo es, tal y como se narra en el fragmento de *El secreto del mal* titulado «Muerte de Ulises», Arturo Belano convertido en un autor de cierto prestigio, casado, que, o bien regresa a México tras la sombra de su amigo Ulises Lima o bien se marcha a Berlín —«Las jornadas del caos»— en busca de su hijo. Este segundo caso plantea una segunda línea que marcan relatos como «El Ojo Silva», «Una aventura literaria» o «Vagabundo en Francia y Bélgica», en la que la figura de B. o Belano se identifica ya con un sujeto poseedor de una cierta trayectoria literaria minoritaria o directamente marginal, si bien no se citan sus obras en ningún momento. Cabría una tercera



alternativa, propuesta por Rodrigo Fresán y analizada por Felipe Ríos Baeza en su tesis doctoral (Ríos Baeza, 2011: 357-385). Esta Tiene su origen en una charla que Fresán mantuvo con el escritor chileno: «En alguna conversación, como al pasar, Bolaño se confesó tentado de que Belano acabara como una suerte de eternauta viajando a través del tiempo y transmitiendo desde el futuro [...]» (381), lo que explicaría por qué, como apuntaba en el capítulo anterior, en las notas finales de Ignacio Echevarría a *2666* se muestra un fragmento que afirma que el narrador de dicha novela es Arturo Belano.

Lo importante de estas máscaras reside en esas contradicciones entre el personaje de ficción y el de carne y hueso para disuadir al lector precisamente de una lectura biografista de la obra. Las pistas falsas, los motivos que se repiten e iteran a lo largo de la obra de Bolaño insisten en que el significado de la obra está en sus libros y no en una posible relación de equivalencia entre texto y mundo. Las lagunas y contradicciones están condenadas a no resolverse, pues de la misma manera que sus narraciones juegan con el enigma y la trama detectivesca, sus narradores portarán una serie de máscaras que con espíritu lúdico reclaman la complicidad del lector para seguir investigando. Quizás sí hay una cosa en que los dobles de Bolaño y sus máscaras coinciden: la literatura como *fatum* o destino de su azarosa existencia. De nuevo, la existencia de un mundo construido en términos literarios: laberintos borgianos donde la vida se reconstruye sin alcanzar nunca un solo significado a través de múltiples relatos y textos.

En los epígrafes precedentes he explicado que una de las técnicas narrativas constantes en Bolaño consiste en la ficcionalización de sus circunstancias vitales a través de un relato autobiográfico, esto es cómo el autor emplea su realidad vivida como fuente literaria. Llegado a este punto, expuesta la teoría sobre la autoficción de sus relatos, cabe plantearse cómo se debe interpretar dicha técnica y la opinión del autor y su crítica, el debate, a fin de cuentas, que ha generado dicho rasgo.

Para cierto sector de la crítica averiguar cuánto hay de realidad en este tipo de relatos es algo irrelevante. Como mucho, admiten que puede resultar curioso conocer el origen de la inspiración de los relatos. Para ello se aduce, no sin cierta lógica, que la utilización de elementos biográficos está en la base del hecho literario o que la identificación entre narrador y autor ya está presente desde la tardía Edad Media: *El libro del buen amor* o el *Voir-Dit* de Guillaume de Machaut e incluso Dante o, en prosa,

por poner ejemplos más cercanos, Samuel Butler en el siglo XIX o un Kerouac en el siglo XX.<sup>80</sup> De igual manera se debate el hecho de que incluir la figura del autor real en el texto plantea ciertos problemas genéricos a la hora de enjuiciar la literatura de Bolaño. Lo que se ha ejemplificado como las interferencias entre autobiografía, novela y relato que los críticos han destacado de muchas de sus novelas (Bagué Quilez y Martín-Estudillo, 2008: 447-452).

Con todo, lo que además se trata en este debate son dos cuestiones muy diferentes: una cosa es la *referencialidad*, es decir la correspondencia de los hechos con su correlato en el mundo real, cuyo estudio podría conducir, efectivamente, a la recopilación de anécdotas y datos en una recuperación de la crítica biográfica. Otra, muy distinta, es la creación de un discurso ambiguo, la autoficción, que estaría teñida de elementos autorreferenciales con su disposición e intencionada repetición de motivos. Es decir una invitación al lector a participar pero también valorar la categoría de lo que está leyendo (cf. Arroyo, 2011: 249). En cuanto a la primera, el mismo Bolaño opina:

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 solo a ti mismo [...]. La referencialidad puede ser leída desde múltiples perspectivas, pero no creo que signifique mucho en la obra de un escritor. (Jösch, 2000.)

En cuanto a la segunda cuestión, en Bolaño se plantea la disolución del sujeto y del personaje en un juego de ocultamientos cuya interpretación podría darse desde la estética de la recepción, desde la crítica del lector-respuesta y desde el distanciamiento formal a través de la ironía, pretendiendo intencionadamente difuminar las barreras entre autor biográfico y narrador, y provocar la duda respecto a la fiabilidad del discurso y su propia naturaleza ficcional.

Desde una perspectiva filológica, es primordial, en este sentido, que el personaje se llame «B.» porque brinda al lector ciertas posibilidades de interpretación mientras le cierra otras. Es decir, pone unos límites muy precisos que abren diversas significaciones. «B.» no es Bolaño, del mismo modo en que algunos narradores de los cuentos de Borges son Borges, pero no el real, sino alguien al que apenas conocemos

---

<sup>80</sup> La alternativa es leerlo como un «monumento», prestando atención a su unicidad, como sugiere Remo Ceserani (2003: 8-12).

que vive mientras está presente el texto y vivirá hasta que dejemos de leerlo.<sup>81</sup> Pero lo importante es que exista al mismo tiempo la posibilidad de que ese B. se corresponda a Roberto Bolaño en ciertas circunstancias, detalles que lo hagan verosímil, como ese Borges que nos reclamaba una duda precisamente existencial en su cuento «El otro». De igual manera, desde un punto de vista interpretativo, es necesario plantear la posibilidad de la existencia de una relación entre Bolaño, B. y Belano, pues es postular, en definitiva, un narrador autoficcional para toda la obra del escritor chileno, la existencia de un *alter ego* que nos sirva de elemento que cohesione una obra de carácter tan fragmentario y jerarquizado. Al respecto, Álvaro Promis señala que la frecuente alusión a motivos biográficos es una manera de utilizar «[l]a experiencia vivida para ingresar desde allí en el territorio de lo imaginario y desde éste regresar a subvertir sus propios fundamentos [...]» (Espinosa, 2003: 213). Esta subversión también la apunta Álvaro Bisama en términos muy cercanos a la definición del concepto de la autoficción: «Ese yo biográfico lo veo como alguien que busca hacer una presencia y señalar la fractura de esa misma presencia. Bolaño está ahí pero a la vez no está. Es decir, se trata de un yo totalmente fragmentado, que se contradice de una u otra manera [...]» (Agostino, 2009). El mismo Bolaño opina sobre la presencia de elementos autobiográficos en su obra y su preferencia por este tipo de narraciones:

Autobiográfico es Faulkner, Joyce, no digamos Proust. Incluso Kafka es autobiográfico, el más autobiográfico de todos. En cualquier caso yo prefiero la literatura, por llamarle 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. Yo escribo desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal, como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se ha fundido en una sola cosa. (Swinburn, 2003.)

En efecto, Bolaño reconoce implícitamente esa ambigüedad entre géneros, la autoficción, a partir de la cual se construyen sus relatos. Sus libros son, en definitiva, autobiográficos y a un mismo tiempo un juego ficcional con sus vivencias. Relacionado con ese espíritu lúdico, unido a su humor ácido, utiliza la primera persona y narra su adolescencia en Chile; también, por otra parte, imagina viajes inexistentes, conversaciones imposibles y novela sobre dichos datos que no pueden ser cotejados con

---

<sup>81</sup> Desde un punto de vista narratológico coincide con Jaakko Hintikka, quien, entre otros, juzga imposible identificar a un personaje histórico y a su homónimo de ficción dada la distinta naturaleza ontológica de ambos (1989: 52-73).

su biografía. Otras veces aún los datos de ficción resultan contradictorios entre sí: como hemos visto ocurre con los finales de Arturo Belano. La poética de Bolaño no trata, a mi juicio, de crear un álter ego o máscara ficcional a la que atribuir parte de sus circunstancias y rasgos, sino que, como el Borges-personaje de los relatos de su maestro, diseña una máscara al tiempo similar y diferente a sí mismo para cada una de sus ficciones. Todo ello hace al lector responsable de cómo interpretar lo narrado, ya que las habituales fronteras entre realidad y ficción aparecen aquí difuminadas a propósito: ¿conoció a Jodorowski tal y como narra en «Carnet de baile»? ¿Se corresponden todos los personajes de *Los detectives salvajes* con personas reales?

Las máscaras del narrador y la inclusión de elementos autorreferenciales interesan como recursos narrativos, como un intento de construir una red de significantes, un juego o puzzle de relaciones que inmediatamente alente la curiosidad del lector y lo lleve a ahondarse en el laberinto infinito que su obra forma. Por esta misma razón, antes de sumergirme en sus influencias y a fin de homenajear su espíritu lúdico, concluyo el presente apartado con una cita de un tal Roberto Bolaño, personaje de ficción de la novela *Soldados de Salamina* (novela que por su propia naturaleza autoficcional —el narrador de Cercas se presenta con el mismo nombre pero distintas circunstancias vitales— no deja de ser significativa): «Da lo mismo —replicó Bolaño—. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta» (Cercas, 2001: 166).<sup>82</sup>

### 3.2.2 Las otras máscaras: Miller, Kerouac y Burroughs

En lo que refiere a relaciones ambiguas entre realidad y ficción, hay una obra que resulta paradigmática para Bolaño y no es otra que la de Henry Miller. En *Entre paréntesis* Bolaño habla de Miller como un autor que fue muy leído en España en los años de la transición y al que ya los lectores de nuevas generaciones han olvidado. Su teoría es que ese olvido se debe a un equívoco: «[e]s probable que más de la mitad que los que compraron sus libros lo hicieran buscando un pornógrafo [...], una necesidad en

---

<sup>82</sup> Cuando Bolaño analiza las biografías de Amis y Ellroy, aprovecha para indirectamente dar una visión de la autobiografía en su proyecto narrativo: «Siempre me parecieron detestables las autobiografías. Qué pérdida de tiempo la del narrador que intenta hacer pasar gato por liebre, cuando lo que un escritor de verdad debe hacer es atrapar dragones y disfrazarlos de liebres.» (Bolaño, 2004a: 205-206.)

la España [...] de censura frailuna y franquista [...]» (Bolaño, 2004a: 181). Sin embargo, Henry Miller se encuentra entre esos escritores que, según Bolaño, «[s]i no vuelven a aparecer tampoco importa tanto porque ellos, de alguna manera secreta, ya son nosotros [...]» (182). Miller habita pues en Bolaño de muchas formas: por su voluntad de ruptura respecto a la literatura anterior, por su interpretación del sexo como redención y liberación, como la expresión de nuestro ser más profundo (ver *infra* el apartado 5.3. al respecto), y principalmente por la construcción de su imagen como escritor a partir de la vivencia autobiográfica. Así pues, Miller y Bolaño confluyen en una cierta iconoclasia, causa tanto como efecto de su lucha contra la hipocresía social. Cuando Bolaño dice que un autor como Miller contribuyó a su educación sentimental (182) no solo se refiere a la inspiración que de él recibió en la construcción de su imagen de escritor sino también a la modulación de su voz narrativa. En este sentido, la obra de Henry Miller —especialmente la trilogía *The Rosy Crucifixion*— se construye a partir de una primera persona constante que basa la progresión narrativa en el recuento de experiencias. Miller valora, ante todo, la veracidad de lo narrado y su desbordante personalidad impregna todo el relato. Su estilo es impulsivo y directo y no exento de ciertos excesos. Para explicar las similitudes con Bolaño haré un breve repaso por su biografía a modo de introducción para después dar cuenta de tres motivos comunes: el perfil nostálgico y el patetismo del narrador, el motivo del exilio como necesidad y por último la anatomía del fracaso amoroso.

En cuanto al primer punto, seguiré a Bern Porter en *Henry Miller. A Chronology and Bibliography*, completando mi análisis con libros más recientes como Dearborn (1991) y Ferguson (1991). Henry Miller nace en 1891 en Yorkville, de padres norteamericanos y ascendencia alemana. Vive en Brooklyn, en el distrito 14. *Black Spring* (1936) se construye a partir de los recuerdos de esa infancia neoyorkina. Con veintidós años viaja por el oeste y, como Bolaño, desempeña los más variados empleos. Destaca que, a su regreso a Nueva York, se verá «[i]nfluenced by father's cronies, all eccentric and interesting characters, mostly drunkards [...]» (Porter, 1945: 6). Tras diferentes trabajos, una primera experiencia matrimonial y el nacimiento de su hija, decide, con treinta y un años, no volver a ocupar nunca un puesto de trabajo y dedicarse íntegramente a la escritura (7). Su carrera de escritor parte de una gran pobreza. Coincide con Bolaño en dos aspectos fundamentales, la existencia mísera, casi de vagabundo, por Europa, donde conocerá distintos tipos de personajes marginales, y la correspondencia y el contacto con escritores con la esperanza de poder algún día

publicar. Si Henry Miller se cartea y conoce a Anaïs Nin y a Lawrence Durrell (quien lo reivindicará como autor a tener en cuenta), de Bolaño es conocida su correspondencia con Efraín Huerta (Insúa, 2013: 56) y Enrique Lihn. Interesante es asimismo reseñar que es en Francia, en París, donde Miller se convierte finalmente en el escritor que todos conocemos. En este sentido, el exilio sirve de catalizador de la carrera de ambos. Europa es el lugar donde el chileno y el norteamericano publican las obras que los dan a conocer: Miller en París y Bolaño en Barcelona. A partir de la prohibición y el éxito de *Trópico de Cáncer*, Miller se embarca en lo que Lawrence Durrell llama una «única e interminable autobiografía». Durrell defiende que Miller es «[u]n creador proteico igualmente hábil y encantador en todas las especialidades, desde el relato corto hasta el ensayo [...]» (Durrell, 1959: 8). Así pues, a *Trópico de Cáncer* le seguirá *Black Spring* y *Trópico de Capricornio*. Siguiendo esta línea de autobiografía descarnada e impulsado por Anaïs Nin, Miller escribirá la trilogía *Sexus* (1949), *Plexus* (1953), *Nexus* (1960), agrupada bajo el título *The Rosy Crucifixion*. Después de esta publicación, Miller continúa con su vida azarosa y aumenta su círculo de amistades entre los intelectuales no solo franceses sino también norteamericanos. Esto le permite la escritura de otros libros más ensayísticos y con una notable ausencia del erotismo de anteriores creaciones: *The Books of my Life* y *Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch*. La vida de Miller acusó entonces un cambio evidente, pues ya dispone de unos ingresos económicos estables y de una cierta estabilidad material. Con todo, su vida emocional se mantuvo intensa a la vez que inestable: fueron innumerables sus amores furtivos y *solo* cinco las esposas que le acompañaron a lo largo de su vida —y que suelen aparecer retratadas en sus libros—. Henry Miller rechaza abiertamente el sueño americano y desprecia sin miramientos el puritanismo imperante en la moral norteamericana. Miller rechaza cualquier tipo de trabajo y su único compromiso es con la literatura. Su influencia es claramente visible en la idea de situar el proyecto de la escritura a la misma altura (o incluso darle mayor importancia) que el proyecto vital. El caso de Henry Miller es la descarnada propuesta de vivir sin ningún tipo de remordimientos ni trabas que encontraremos más tarde en los *beatniks*: Kerouac y Burroughs, sobre todo, a quienes comentaré más adelante.

Para hablar pues de la imagen del escritor en Miller y en Bolaño hay un libro fundamental en la obra de Miller: *Time of the Assassins: a Study of Rimbaud* (1962). La figura del poeta francés supone un modelo para ambos, su nexo de unión, ya que de la admiración por su obra nace, en parte, la simpatía que ambos experimentan por la

«periferia literaria» y los malditos de la literatura.<sup>83</sup> Aquí me interesa cómo Miller destaca la importancia del poeta francés como ejemplo de una voz subjetiva y provocadora.

Eso, en cuanto a la esencia de mi ser. En cuanto a la superficie, bueno, el hombre exterior ha ido aprendiendo poco a poco a someterse a las reglas del mundo. Se puede estar en el mundo sin formar parte de él. Se puede ser amable, tierno, caritativo, hospitalario. ¿Por qué no? «El verdadero problema —como hizo notar Rimbaud— está en hacer monstruosa el alma.» O sea, no horrible, sino prodigiosa. (Miller, 1962: 33.)

En Miller y en Bolaño hay poesía y una cierta actitud adolescente, una rebeldía frente a todo. Dice Bolaño en su «Discurso de Caracas»: «Nosotros, mi generación turbulenta, no le hicimos el menor de los casos (habla de un escritor de la generación anterior). Entre otras razones porque no le hicimos caso a nadie, salvo a Rimbaud y Lautréamont [...]» (Bolaño, 2004a: 31). Precisamente a Rimbaud y a Lautréamont citará Miller para mostrar «the death of the Little self in order that the real self may emerge» Miller, 1962: 33). Esta subjetividad no solo busca plasmar un yo poético en la narrativa sino la construcción de una identidad a partir de lo literario. En *Wisdom of the Heart*, Henry Miller analiza de manera diáfana por qué su escritura está vinculada a la experiencia:

Escribir, como la propia vida, es un viaje de descubrimiento. La aventura es de condición metafísica: es una manera de acercarse indirectamente a la vida, de adquirir una perspectiva total, en vez de parcial, del Universo. El escritor vive entre los mundos superior e inferior: emprende el sendero para, eventualmente, convertirse él mismo en tal sendero. [...] Soy un hombre que cuenta la historia de su vida, un proceso que parece más inagotable a medida que avanza. (Miller, 1959: 195.)

Quisiera cerrar este apartado con un matiz que no aparece en otros autores a la hora de contar sus experiencias: el desprecio hacia su propia vida y la irreverencia. Miller y Bolaño toman de Rimbaud un ego sobredimensionado y una voz airada y visceral. La muestra es visible en Bolaño: «[e]l tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creíamos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo [...]» (Bolaño, 2004a: 314). De forma análoga, la famosa cita de *Trópico de Cáncer*: «[e]sto no es un libro. [...] No, es un insulto prolongado, un escupitajo a la cara del arte, una patada en el culo a Dios, al hombre, al destino, al tiempo, al amor, a la belleza... a lo que os parezca [...]» (Miller,

---

<sup>83</sup> Bolaño tituló su primera revista *Rimbaud vuelve a casa* (1983). Su figura como referente poético en Bolaño la estudiaré *infra* en el apartado 3.3.2

2002: 8). Para Miller, Rimbaud no pudo nunca superar la frustración de no poder convencer a sus contemporáneos para que aceptasen una nueva y *verdaderamente moderna* concepción del hombre. Argumenta que el momento no era lo suficientemente maduro (Cf. Miller, 2001: 93). Así, Miller y Bolaño confluyen en su común admiración por el clásico francés y beben del lamento explícito que motiva la conocida carta a Georges Izambard:

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n'est pas du tout ma faute. C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense. —Pardon du jeu de mots.—

Je est un autre. (Rimbaud, 1975 :111)<sup>84</sup>

El otro motivo que destacaba en Miller y en Bolaño es el del exilio. Bolaño bebe de Miller en la visión del exilio como un requisito para la creación (véase *supra* capítulo 2.3.). Bolaño considera el exilio como un sinónimo de literatura: «[l]iteratura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar.» (Bolaño, 2004a: 43.) Antes comentaba que los dos escritores marcharon a Europa con una necesidad no solo económica sino vital. En el caso de Miller el exilio europeo supone descubrir un sistema de valores más tolerantes que el de los Estados Unidos de los que procede. En el caso de Bolaño no solo supone huir de la dictadura sino aterrizar en una Barcelona que representaba «[u]na ciudad en movimiento con una atmósfera de júbilo y de que todo era posible [...]» (Braithwhite, 2006: 110). Con todo, la ciudad que representará literariamente el exilio, la libertad y la consciencia de escritor para ambos será sin duda París. Es en París donde transcurren tanto *Trópico de Cáncer* como *Trópico de Capricornio*:

Ahora es el otoño de mi segundo año en París. Me enviaron aquí por una razón que aún no he podido descubrir. No tengo dinero ni esperanzas. Soy el hombre más feliz del mundo. Hace un año, hace seis meses, pensaba que era un artista. Ya no lo pienso, *lo soy*. (Cursiva en el original, Miller: 1966: 7-8.)

En París transcurre íntegro el capítulo siete de *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998: 224-240), en que se narran las penurias de Ulises Lima en la capital francesa y

---

<sup>84</sup> Me he basado en la edición de Gérald Schaeffer (véase la bibliografía). No obstante, las cartas de Rimbaud están disponibles también online: [http://abardel.free.fr/tout\\_rimbaud/lettres\\_1871.htm#lettre\\_izambard\\_mai\\_71](http://abardel.free.fr/tout_rimbaud/lettres_1871.htm#lettre_izambard_mai_71) (Consultada el 21 de noviembre de 2013).



abundan las referencias intertextuales con el París de Henry Miller.<sup>85</sup> Los escenarios son sórdidos: hoteles ruinosos con habitaciones de alquiler detestables. En Miller: «[p]odría haber conseguido una habitación por cien francos al mes, una habitación sin las menores comodidades, desde luego —sin ventanas siquiera— y quizá la habría cogido [...]» (Miller, 2002: 239). Lo cual le lleva a concluir que «París es como una puta. Desde lejos parece cautivadora, no puedes esperar hasta tenerla en los brazos, y cinco minutos después te sientes vacío, asqueado de ti mismo. Te sientes burlado [...]» (*ibid.*). El tema da pie en Bolaño para un desarrollo tragicómico de las desventuras de Ulises Lima, quien trata de buscar piso en París pero la habitación es inhabitable e incluso es estafado por sus propios compatriotas:

Ulises Lima vivía en la *rue des Eaux*. Una vez, solo una, fui a buscarlo a su casa. Nunca había visto una *chambre de bonne* peor que aquella. Solo tenía un ventanuco, que no podía abrir, que daba a un patio de luces oscuro y sórdido. Apenas había espacio para una cama y una suerte de mesa de guardería infantil totalmente desvencijada. La ropa seguía en las maletas, pues no había armario ni closet, o estaba desparramada por todo el cuarto. Cuando entré tuve ganas de vomitar. (Bolaño, 1998: 227.)

El exilio visto a través de otra perspectiva, la del que acoge o contacta con poetas exiliados, también aparece en la novela. Michel Bulteau, el fundador de los poetas eléctricos, será la inspiración para un narrador homónimo que explicará su encuentro con Ulises Lima en París y que sintetizará, en el final de su discurso, la vida de muchos de los escritores exiliados. Así, Bulteau y Lima recorren un París construido a partir de un itinerario de calles que menciona el narrador. Tras pasar por el Grand Palais y dirigirse hacia el puente Alexandre III se nos dice que Ulises está escribiendo una historia que tiene que ver con «poetas perdidos y revistas perdidas», ambientada en «alguna región mexicana limítrofe». El narrador concluye que se trata de «una historia en los extramuros de la civilización» (Bolaño, 1998: 240). Esta es la imagen que condensa la propia historia de Lima, cuyo exilio le otorga una perspectiva que puede materializar en escritura.

El último de los motivos comunes entre Miller y Bolaño es el fracaso sentimental, entendido no solo como soledad y nostalgia de tiempos pretéritos sino como un recuento de amantes o historias amorosas. Tanto los «Trópicos» como *The Rosy Crucifixion* son el relato de las constantes parejas, uniones y avatares emocionales

---

<sup>85</sup> Para ahondar en la visión de París que evocan los textos de Henry Miller véase (Brassaï, 1975).

de su protagonista.<sup>86</sup> Henry Miller consigna con la seriedad de un notario sus primeros amores: «1907. Met first love, Cora Seward. [...] Took up with first mistress, women old enough to be mother (Pauline Chouteau, of Phoebus, Virginia) [...]» (Porter, 1945: 6). Bolaño, tal y como se pudo observar en la exposición sobre el «Archivo», también lleva un registro exhaustivo de las mujeres que pasaron por su vida. En ocasiones también vincula la creación literaria al estado sentimental: «Literatura para enamorados 2» (Insúa, 2013: 57). Así pues, Miller y Bolaño, en lugar de entender su vida sentimental como un compartimento estanco respecto de su obra narrativa, viven y escriben sus episodios como vasos comunicantes. Bolaño escribe en sus cuadernos no solo la fecha en que los escribe sino añade un «Enamorado de...». El recuerdo es la materia narrativa a partir de la cual construir experiencias para el lector y al mismo tiempo una especie de exorcismo, de terapia por parte del autor. En *Trópico de Cáncer*, aparecen diferentes personajes femeninos que tienen su correlato real en las mujeres de la vida de Henry Miller. Mona es la esposa ausente y el objeto de las frases más románticas del libro: «[t]enerla aquí en la cama conmigo, con su aliento en mi piel, su cabello en mi boca: me parece como un milagro [...]» (Miller, 2002: 28). Es el trasunto de una de sus esposas, June Mansfield. Tania es la primera de las muchas mujeres que aparecen en el libro. A ella dice el narrador que eleva este canto que el libro representa (8). Se dice que está basada en Anaïs Nin, quien fue amante del autor y financió la edición del libro. La imagen que construye de ella es fuertemente erótica: «[o]h, Tania, ¿Dónde estarán ahora tu cálido coño, tus gruesas y pesadas ligas, tus muslos suaves y turgentes?» (12). Germaine es la representación más abyecta de las prostitutas francesas, Irene es una millonaria con la que el narrador y Carl mantienen una encendida relación epistolar (Miller, 128-139) y Macha es otra amante rusa a la que apoda «la Princesa» y que salpica de anécdotas sexuales la narración. Incluso le añade un toque de sexo lésbico del que carecen los otros personajes (271). En cuanto a Bolaño, este procedimiento, esta narración constante de sucesos amorosos e interferencias con su vida sentimental, está ya presente en su primer libro de cuentos: *Llamadas telefónicas* (1997). Se podría argüir que el cuento que da título al volumen contiene bastantes indicios; sin embargo, creo que esto se ve con mayor claridad en la tercera parte del libro, en los tres cuentos: «Compañeros de celda», «Clara» y «Vida de

---

<sup>86</sup> Para profundizar en las circunstancias que rodearon la escritura de *Tropic of Cancer* véase: *Renegade: Henry Miller and the Making of Tropic of Cancer* (Turner, 2011).

Anne Moore». El primero nos presenta al personaje de Sofía, que comparte no solo la locura sino ciertos rasgos físicos con Lola, la mujer de Amalfitano en 2666. Valga como muestra que tanto Sofía como Lola coinciden en muchas circunstancias vitales con la Lola de Barcelona a la que Bolaño dedica algunos cuadernos en la exposición del «Archivo». En definitiva, Sofía representa la incomunicación entre dos amantes en la Barcelona de los años setenta: «me explicó la historia. Era simple, era incomprendible» (Bolaño, 1997: 144). «Clara» es un cuento que ni siquiera responde a los temas habituales de Bolaño. La historia de reencuentro en la madurez con una antigua pareja de la adolescencia, cuando los dos tienen cuarenta años: «Era tetona, tenía las piernas muy delgadas y los ojos azules» (148). El caso de Anne de *Vida de Anne Moore* posee más interés literario porque es la reducción de una trayectoria vital que podría haber dado para una novela de cuatrocientas páginas a un cuento de veintinueve páginas. El narrador relata las distintas parejas de Anne a lo largo de su vida, siendo cada una de ellas casi una etapa y un país. El innominado narrador, que comparte elementos biográficos con Bolaño, será uno de estos cuando la protagonista recale en Girona. Por supuesto, el desfile de amores frustrados más exhaustivo está en *Los detectives salvajes*: Perla Avilés como la primera novia de Arturo Belano; Laura Jáuregui como la persona que motiva todo el movimiento poético en el que militan los protagonistas: «[a]sí era Arturo Belano, un pavorreal presumido y tonto. Y el realismo visceral, su agotadora danza de amor hacia mí [...]» (Bolaño, 1998: 169). Simone Darrieux es la amante francesa que le descubrirá el sadomasoquismo (224), Mary Watson, su pareja ocasional durante un verano como vigilante de camping (244-259) y Edith Oster (401-423), quien comparte el mismo destino trágico que Sofía y Lola. Por último, Susana Puig, que representa un amor más maduro y cierra el círculo con otra exhibición poética para la conquista, esta vez como la lucha que mantiene Arturo Belano en la playa y con espadas frente al crítico Iñaki Echevarne (468). Lo cierto es que, siendo las relaciones amorosas fracasadas uno de los temas recurrentes en Bolaño, aquí se encuentra una de las partes que peor ha acusado el paso del tiempo en la novela. Dichos microrelatos lastran la narración hasta el punto que el mismo Herralde lo comenta irónicamente en su libro-homenaje (Bolaño le cuenta que va a encontrarse con una amiga en Sevilla): «“Por cierto, dicha ex novia, o su áter ego, protagonizaba uno de los episodios de *Los detectives salvajes* que logré reducir.” Me eché a reír: “Pero ¡si ya era un latazo en el libro!” le dije [...]» (Herralde, 2005: 67). De cualquier modo y después del amplio listado, coincido con Miller en la primacía del texto sobre el análisis exhaustivo de los

hechos que lo pudieron generar: «Los hechos sobre cualquier cosa, y especialmente sobre los amores de un hombre, son solo apariencias. Lo que importa saber de un escritor se halla en sus escritos [...]» (Miller, 1959: 12).

Por último, antes de concluir este apartado, debo apuntar que el aparatoso deseo de autenticidad de Miller no aparece en Bolaño. En el chileno hay una revisitación del pasado con distancia y consciente del artificio literario. Lo que en Miller aparece como patetismo en Bolaño es directamente ridículo y precisamente gracias a ese humor la lectura de muchos de esos pasajes amorosos todavía funciona. Si no fuera así, el lector se vería abrumado ante la proliferación de lágrimas y redundancias sentimentales.

En definitiva, Miller cree que el futuro de la literatura le pertenece a la autobiografía, al ensayo, a la miscelánea y construye así una obra que fascinará a la generación posterior. Entre otros, a Jack Kerouac, quien también influye en Bolaño por la naturaleza de sus representaciones biográficas.

La vida y la literatura gustan en ocasiones de curiosas simetrías. El 22 de mayo de 1951, Jack Kerouac escribe a su amigo Neal Cassady: «[y]a he escrito toda la carretera [...] Es sobre ti, sobre mí y sobre la carretera [...]» (Cunnell, 2010: 9). Cuarenta y cinco años más tarde, en 1996, Roberto Bolaño escribe a Mario Santiago: «El trecho que recorrimos juntos de alguna manera es historia y permanece [...] Estoy escribiendo una novela donde tú te llamas Ulises Lima.»<sup>87</sup> Se trata del diálogo de dos escritores con su respectivo modelo. Una vez alcanzada la madurez, Kerouac y Bolaño buscan en el recuerdo, en sus vivencias juveniles, materiales para construir su obra<sup>88</sup> y, al mismo tiempo, tienen la necesidad de hacérselo saber a quien constituye el receptor y detonante de esa escritura. Las trayectorias paralelas en el tiempo de ambos autores convergen con la publicación de *Los detectives salvajes* en 1998 (año en el que Bolaño gana el prestigioso premio Rómulo Gallegos), un libro que debe mucho a *On the Road* de Jack Kerouac (1957).

---

<sup>87</sup> Transcrito de la revista *Replicante* (México, nº 9, Año III, noviembre 2006 - enero 2007, p. 140).

<sup>88</sup> Kerouac tiene aproximadamente veitiseis años cuando empieza a escribir *On the road* y la publicará finalmente en 1957, a los treinta y cinco. Bolaño cuenta cuarenta y tres cuando empieza la novela y la termina a los cuarenta y cinco.

Desde entonces se han sucedido las reacciones críticas donde se arguye de formas más o menos razonadas los vínculos entre la figura y la obra de ambos autores.<sup>89</sup> Lo cierto es que muchos son los motivos que nos permiten rastrear la influencia de Kerouac en Roberto Bolaño, desde la idea del viaje iniciático, la construcción de un pasado mítico y la búsqueda del acto estético —la máxima conjunción entre arte y vida—, hasta la necesidad de un lenguaje que dé forma y logre transmitir con exactitud la experiencia real. De todos ellos daré cuenta en diferentes apartados del presente trabajo. En lo que quisiera detenerme aquí es en el hecho de que ambas obras comparten una construcción autobiográfica que difumina las fronteras entre relato y experiencia. Asimismo, las dos novelas parecen tener un origen común. Mi hipótesis es que ambas nacen de la fascinación de sus respectivos autores por una amistad, Neal Cassady en el caso de Kerouac y Mario Santiago en el de Bolaño, que encarna su filosofía sobre la vida y la literatura. Ambos construyen un relato con tintes autobiográficos en el que se idealiza una persona —no en vano, la imagen del santo aparece en ambos textos— y que plantea, de fondo, el problema de los límites de la escritura. En otras palabras, Kerouac y Bolaño dibujan a dos héroes, Dean Moriarty y Ulises Lima, cuyas vidas son esencialmente literatura —sin obra—; a sus personajes-narradores Sal Paradise y Arturo Belano les corresponde convertirlas en relato. Nuestros autores eligen la escritura como una existencia vicaria, solo a través del relato pueden vivenciar por interpuesta persona —las de Dean y Ulises— la vida salvaje. Así pues, cuando Bolaño en su artículo «Nuestro guía en el desfiladero» habla de cómo Mark Twain escribe sobre Huckleberry Finn pero no se convierte en él pues «[l]os niños y los hombres como Huck no escriben nada, ocupados, saciados por la vida sin más [...]» (Bolaño, 2004a: 274), parece estar hablando, también, del camino —el de Huck y el de Ulises Lima— que él rechazó al hacerse escritor. Según plantea la ensayista Neige Sinno, entre Bolaño y Santiago hay una tensión que se resuelve en la propia escritura de la novela: «el que vive y no escribe, saciado por la vida / el que escribe para salvar lo vivido del olvido» (Sinno, 2011: 23), en la figura de Ulises Lima. Mi intención aquí es mostrar la comunión de espíritu e intenciones en el origen de estas dos novelas.

---

<sup>89</sup> El texto crítico más extenso es el segundo capítulo («Los *beatniks* de México») del libro de Montserrat Madariaga *Bolaño intra 1975-1977: los años que inspiran* Los detectives salvajes (2010: 29-47).

Si entramos en el terreno propiamente biográfico, Kerouac y Bolaño comparten no solo ciertas coyunturas vitales sino rasgos de carácter. En cuanto a lo primero, ambos abandonan los estudios —el primero la universidad, el segundo deja el instituto—, conscientes de su vocación literaria; los dos comparten una existencia azarosa plagada de múltiples trabajos que compaginan con la escritura, incluso ambos fueron vigilantes nocturnos (Kerouac de los almacenes del puerto, Bolaño en un camping); soportaron considerables penurias económicas y en ambos casos su reconocimiento literario fue ciertamente tardío.<sup>90</sup> En cuanto a los rasgos de carácter, en ambos confluye una fascinación por los bajos fondos, la marginalidad y todo tipo de personajes de dudosa catadura moral, el gusto por la poesía y un convencimiento absoluto sobre su valía como escritores.

En cuanto a las dos extraordinarias novelas, en ambas el diálogo es abundante y fecundo. Como se sabe, Jack Kerouac escribe una novela de viaje, estructurada en cinco partes que constituyen las trayectorias de costa a costa del narrador, Sal Paradise (trasunto del autor) y su amigo Dean Moriarty, inspirado en su amigo Neal Cassady. Cada una de las cinco partes es más breve que la anterior hasta llegar a la última, que apenas comprende seis cuartillas. El argumento es básicamente la errancia, el viaje de los personajes principales por los EEUU y México en una huida perpetua hacia delante. El espíritu de toda la novela se podría condensar en la siguiente cita: «—¿Qué, chicos, vais a algún lado o simplemente vais? —No entendimos la pregunta, y eso que era una pregunta jodidamente buena [...]» (Kerouac, 2012: 35). En ella se evidencia la ausencia de motivos, la juventud de los protagonistas y la imposibilidad de alcanzar certeza alguna; en definitiva, el movimiento perpetuo planteado por la novela. Este viaje interminable tiene su reflejo en la parte central de *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998: 141-555). En ella Arturo Belano y Ulises Lima son perpetuos exiliados, vagabundos que pasan veinte años aprendiendo a vivir por distintos lugares del mundo en una polifonía de monólogos de los respectivos personajes que los conocieron. Los motivos son comunes y *Los detectives salvajes* parece beber del espíritu *beatnik* y contracultural

---

<sup>90</sup> La leyenda sobre Kerouac cuenta cómo escribió *On the Road* en tan solo tres semanas —gracias al consumo de benzedrinas— en un rollo de papel gigante que funcionaba precisamente como la metáfora de una carretera. Un acertijo que recuerda a la propuesta de lectura de *Los detectives salvajes* por parte de Bolaño «como un juego» (Bolaño, 2004a: 327). Para profundizar en el estudio sobre la leyenda y la historia de la publicación de novela de Kerouac, recomiendo la introducción de Howard Cunnell —«Fast This Time: Jack Kerouac and the Writing of *On The Road*»— a *On the Road: the Original Scroll* (2007: 1-52).

de *On the Road*. En ambas hay coches, velocidad, carretera, viajes, sexo y epifanías iniciáticas pero solo en el caso de Kerouac hay una cierta solemnidad, una trascendencia. En Bolaño habita la ironía del que ya pertenece a una época donde la mística ha caducado. Con todo, la idea generadora de ambas novelas es similar y podría resumirse con una anotación del diario de Jack Kerouac del 23 de agosto de 1948: «dos chicos en busca de algo que al final no encuentran» (Mouratidis, 2010: 101). Ambas novelas construyen una leyenda, la de unas vidas entregadas a lo que Villoro llama «el acto estético radical» (Villoro, 200). No obstante, antes de adentrarme en una comparativa entre Dean Moriarty y Ulises Lima, conviene conocer a grandes rasgos las figuras reales que los inspiran e impulsan.

Dean Moriarty, Cody Pomeray, Dean Pomeray, Vern Pomery Jr. (Cunnell, 2010:19) son los distintos nombres que Kerouac otorga a la presencia textual que comparte rasgos con Neal Cassady (1926-1968), uno de los iconos —sin prácticamente obra— de la generación *Beat*. Según la mayoría de sus biógrafos (Charters, 1995; Turner, 1996; Maher, 2004), Cassady llega a la Universidad de Columbia, Nueva York, en diciembre de 1946 con su esposa de dieciséis años (él tenía veinte). Allí contactará con todo el círculo de artistas, universitarios, poetas y pintores que dará pie a la mítica generación, principalmente William Burroughs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac y Herbert Huncke. Criado en la calle, estuvo en prisión en diversas ocasiones por delitos menores y destacando por su buena forma física y un apetito (bi)sexual insaciable, Cassady se convirtió en un ídolo para Jack Kerouac. El narrador de *On the Road* alude a muchas de las circunstancias vitales que rodearon ese encuentro. Cuando Kerouac conoce a Cassady, había perdido a su padre, su matrimonio se había anulado hacía dos meses y aún se estaba recuperando de una tromboflebitis que le tuvo hospitalizado. El joven Neal es un modelo de masculinidad, adrenalina y fulgor que fascina a Kerouac. La descripción de *En la carretera* es suficientemente elocuente:

En aquellos días de hecho jamás sabía de lo que estaba hablando; es decir, era un joven taleguero colgado de las maravillosas posibilidades de convertirse en un intelectual de verdad, y le gustaba hablar con el tono y usar las palabras, aunque lo liara todo, que suponía propias de los «intelectuales de verdad» [...] yo estaba empezando a estar picado por el mismo bicho que picaba a Dean. Era simplemente un chaval al que la vida excitaba terriblemente, y aunque era un delincuente, solo lo era porque quería vivir intensamente y conocer gente que de otro modo no le habría hecho caso. (Kerouac, 2012: 15.)

Dejando a un lado el deseo, la admiración que Kerouac siente por Cassady es similar a la que experimenta Roberto Bolaño por Mario Santiago.<sup>91</sup> Al principio de la obra del escritor chileno, Gaspar Heredia y más tarde Ulises Lima son los nombres de los *seres de papel* que comparten rasgos con Mario Santiago (1953-1998), poeta mexicano y fundador del movimiento infrarrealista junto con Roberto Bolaño. Su nombre real era José Alfredo Zendejas Pineda y a raíz de la publicación de *Los detectives salvajes* se reivindica tanto su figura como su obra. Esta última es un tanto irregular, pues sus poemas solo aparecen en la antología de poesía infrarrealista *Pájaro de calor* (1976), en las revistas del movimiento infrarrealista y, por supuesto, en la ya mencionada antología que realizó Bolaño (1979). Lo cierto es que Mario Santiago guardaba unos particulares hábitos de trabajo: escribía en infinidad de lugares (cafeterías, parques, etc.) en cualquier tipo de papel y a golpe de inspiración. En 1996 se recopilaron diferentes poemas suyos bajo el título *Aullido de cisne*. De los 1500 poemas que compuso, su viuda y el escritor Mario Raúl Guzmán realizaron una selección de 161 para la antología *Jeta de santo* editada por el Fondo de Cultura Económica. Más interesante es destacar lo que Mario Santiago supone como figura tanto para Roberto Bolaño como para otros escritores como Juan Villoro. Santiago es la encarnación de una existencia dedicada exclusivamente a la literatura. Con su desbordante personalidad, sus cambios de humor y una cierta aura de poeta maldito, supone la materialización de la figura de escritor que Bolaño aspira a encarnar. Por ejemplo, del teatro de juventud que escribió Bolaño sabemos muy poco: que el propio autor lo destruyó y que estaba dedicado y protagonizado por su amigo Santiago: «[h]e descubierto que TODO mi teatro lo he realizado para que Mario Santiago haga el papel principal, para que él haga mi papel, protagonice mis sueños, ¿bonito, no?» (Madariaga, 2011, pp: 115-124). En el poeta mexicano, Roberto Bolaño encontrará una autenticidad que le indica cuál es el camino para superar el dualismo entre literatura y vida. Santiago es la realización de ambas, es el paso más allá que Roberto Bolaño admira pero, sin embargo, no está

---

<sup>91</sup> En ambos casos incluso se ha llegado a plantear una interpretación homoerótica. Respecto a Kerouac, se sabe que fue amante esporádico de Cassady —a pesar de la homofobia militante del primero— y que incluso compartió a la mujer de Dean, Carolyn Cassady, con él. Ella misma lo cuenta en su libro *Off the Road* (1990). En el caso de Bolaño suena bastante improbable. No obstante, hay frases ambiguas en *Los detectives salvajes* que han llevado a algunos críticos a plantearse la relación entre ambos personajes: «Hasta Belano y Lima que eran claramente asexuales o que se lo montaban discretamente entre ellos [...]» (Bolaño, 1998: 179). Para saber más, puede consultarse «Los no lugares y el desarraigo en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño» de Julia Elena Rial y «Las mil formas de Venus en *Los detectives salvajes*: “anarquía erótica” en los desiertos de Sonora», de Alexis Candía Cáceres.



dispuesto a dar. Es el escritor sobre el que quiere escribir pero con la conciencia de que su propio papel es el de narrador y no el de intérprete principal. Hace suyos los versos de Santiago «Vivir sin timón y en el delirio» pero como representación de sus personajes y como cita al inicio de la novela *La pista de hielo* (1993). Al respecto, sus palabras en una entrevista concedida a la televisión chilena son esclarecedoras:

Ulises Lima era mi amigo Mario Santiago. Fue mi mejor amigo, mi mejor amigo, de lejos. Poeta mexicano, un ser extrañísimo. En realidad Mario Santiago parecía haber bajado de un ovni hace un par de días. Era un lector empedernido que tenía cosas tan extrañas como meterse en la ducha y seguir leyendo. [...] Mario era un personaje fantástico. No tenía ninguna disciplina. [...] si mi hijo decide ser escritor, no quisiera que mi hijo optara por vivir sin timón y en el delirio, porque nadie quiere ver a un ser querido sufriendo. Pero por otro lado es inevitable. Hay escritores que tienden hacia eso. (Transcripción de la entrevista a Roberto Bolaño en «La belleza de pensar», programa de la televisión chilena [UCV Televisión], conducido por Cristian Warnken, 1999)

Encontramos, pues, en Kerouac y en Bolaño dos retratos de la amistad que contienen nostalgia y admiración. Dicha admiración la causan precisamente los mismos rasgos en ambos casos: la juventud, la intelectualidad —o más bien la apetencia estética del intelectual— y algo que podemos llamar la «imprevisibilidad», esa manera de vivirlo todo intensamente. La primera frase de *On the Road* marca la importancia que tiene el personaje de Neal Cassady como catalizador de la acción: «[c]onocí a Dean poco después de que mi mujer y yo nos separásemos [...] Con la aparición de Dean Moriarty empezó la parte de mi vida que podría llamarse mi vida en la carretera [...] Todo esto era hace muchísimo, cuando Dean no era del modo que es hoy, cuando era un joven taleguero nimbado de misterio [...]» (Kerouac, 2012: 11). Precisamente en la primera novela publicada por Roberto Bolaño, *La pista de hielo* (1993), encontramos tanto el inicio a partir del motivo del primer encuentro con el personaje fascinante que desencadena el relato, como el sintagma «joven taleguero nimbado de misterio» que se ajusta muy bien a la descripción del personaje que Bolaño propone:

Lo vi por primera vez en la calle de Bucareli, en México, es decir en la adolescencia, en la zona borrosa y vacilante que pertenecía a los poetas de hierro, una noche cargada de niebla que obligaba a los coches a circular con lentitud y que disponía a los andantes a comentar, con regocijada extrañeza, el fenómeno brumoso, tan inusual en aquellas noches mexicanas, al menos hasta donde recuerdo. Antes de que me lo presentaran, en las puertas del Café La Habana, oí su voz, profunda, como de terciopelo, lo único que no ha cambiado con el paso de los años. Dijo: es una noche a la medida de Jack. Se refería a Jack el Destripador, pero su voz sonó evocadora de tierras sin ley, donde cualquier cosa era posible. Todos éramos adolescentes, adolescentes bragados, eso sí, y poetas, y nos reímos. (Bolaño, 1993: 9.)

Respecto al proceso de novelización y mitificación de los personajes, lo que George Mouratidis comenta de Keroauc bien puede aplicarse a Bolaño: «[e]ste camino va de lo simbólico a lo mítico, de lo *humano* a la *visión*, conforme aumenta la distancia

entre el Cassady real y su enfoque romántico [...]» (Mouratidis, 2010: 98). También puede interpretarse como una proyección del anhelo de una existencia basada en la libertad. Tanto el personaje de Ulises Lima como el de Neal Cassady representan una manera impulsiva de estar en el mundo, libre de cualquier obediencia a canon o código cultural o social alguno. Ambos comparten la experiencia de haberse librado del influjo de toda institución social: familia, Estado, corriente artística, etc. En ambos casos esta transgresión convive con un aire de inocencia. El narrador dotará a Dean de la aureola de un santo:

La gente estaba empezando a mirar a Dean con afecto maternal y paternal. Por fin era un ángel, como yo siempre había sabido que sería algún día; pero como cualquier ángel aún tenía ataques de furor y de rabia, y aquella noche [sic] cuando todos nos fuimos de la fiesta y entramos en el bar del Windsor haciendo ruido, Dean se convirtió en un borracho frenético y demoníaco y seráfico. (Kerouac, 2012: 340.)

El personaje de Ulises Lima tiene rasgos que hacen pensar en una manera de estar en el mundo digna de un profeta, de alguien ajeno a las pasiones terrenales: «[s]u carácter era tranquilo, muy sereno, algo distante pero no frío, al contrario, a veces era muy cálido [...] aceptaba a las personas tal como eran y nunca daba la impresión de que intentara forzar tu intimidad [...]» (Bolaño, 1998: 228). Tanto es así que da la sensación de estar dissociado del mundo: «[A Ulises Lima y Arturo Belano] se les notaba algo raro, como si estuvieran allí y al mismo tiempo no estuvieran [...]» (150). Compárese al respecto, la escena de *On the Road* cuando Galatea pasa revista a todas las insensateces que Dean Moriarty ha cometido a lo largo de su vida y éste solo acierta a reírse, a ignorar las opiniones ajenas:

De repente comprendí que Dean, en virtud de su enorme serie de pecados, se estaba convirtiendo en el Idiota, el Imbécil, el Santo del grupo. [...] Eso era Dean: el IDIOTA SAGRADO. [...] Era BEAT: estaba vencido, era la raíz y el alma de lo beatífico también. (Mayúsculas en el original, Kerouac, 2012: 253-255.)

En Bolaño la analogía llega al máximo cuando Ulises Lima es bautizado con un apodo mesiánico. Sin embargo llama la atención el tono paródico: la insistencia del narrador en lo *tonto* que es el personaje invita a pensar que lo de Bolaño es una versión degradada de Kerouac:

Le pusieron de nombre el Cristo de la *rue des Eaux* y todos se reían de él [...]. Se reían de él porque era tonto, básicamente, eso decían, solo un tonto redomado, explicaban, podía dejarse engañar más de una vez por Polito Garcés [...]. El Cristo de la *rue des Eaux* [...]. (Bolaño, 1998: 235.)

La santidad no solo significa rendición sino precisamente trascendencia. En diálogo con las tres vías de iluminación que propone la mística, Lima y Moriarty ascienden a un estado superior tras purgar sus pecados. En ese estado superior son ya energía. En Kerouac: «Dean, que tenía la tremenda energía de una nueva clase de santos americanos, y Carlo eran los monstruos del *underground* de Denver durante aquella época [...]» (Kerouac, 2012: 57). También en Bolaño: «[a]sí eran Ulises Lima y Arturo Belano antes de que marcharan a Europa. Como Dennis Hopper y su reflejo: dos sombras llenas de energía y velocidad [...]» (Bolaño, 1998: 321). Tanto Moriarty como Lima están siempre en movimiento. Son unos místicos de la velocidad y el embaucamiento, figuras representadas en una de las más conocidas citas de *On the Road*:

Pero entonces bailaban por las calles como peonzas enloquecidas, y yo vacilaba tras ellos como he estado haciendo toda mi vida mientras sigo a la gente que me interesa, porque la única gente que me interesa es la que está loca, la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo, la gente que nunca bosteza ni habla de lugares comunes, sino que arde, arde, arde como fabulosos cohetes amarillos explotando igual que arañas entre las estrellas y entonces se ve estallar una luz azul y todo el mundo suelta un «¡Ahhh!» [...] (Kerouac, 2012: 17).

Por este motivo, en la obra de Kerouac y Bolaño, Moriarty/Cassady y Lima/Santiago son escritores que dinamitan el dilema entre literatura y ficción, porque funcionan como catalizadores de relatos. No son escritores sino fuente de inspiración para otros, espejos convexos a partir de cuyos reflejos otros escriben su obra. Kerouac construye la máscara de Duluoz, que aparecerá en un ciclo de novelas donde ficcionaliza sus vivencias e incluso los nombres de sus amigos (Carlo Marx es Allen Ginsberg, Old Bull es William Burroughs, etc.). De manera muy similar Bolaño usará a Arturo Belano en *Los detectives salvajes* más tarde (Ulises Lima es Mario Santiago, Iñaki Echevarne es Ignacio Echevarria).

Quisiera, empero, matizar esta hipótesis con la consideración de que no es tan importante que los personajes de Moriarty y Lima coincidan con las figuras reales de Cassady y Santiago. Creo que la clave estriba en la verdad subjetiva que la idealización de su amistad supone para la construcción de la obra.<sup>92</sup> Así pues, Bolaño coincide con

---

<sup>92</sup> De manera similar a lo que Susana Arroyo concluía en su visión pragmática de la autoficción: «[U]n concepto novedoso de confesión personal, menos relacionado con la objetividad de la autobiografía decimonónica, que con la autenticidad o sinceridad simbólica que solo una visión ficcionalizada de la propia vida puede conseguir. Así la figura del autor implícito adquiere, como representante metafórico del

Kerouac en la constatación de la existencia de un abismo que separa lo que la vida es y lo que debería ser. Bolaño y en Kerouac buscan describir existencias a caballo entre las dos tensiones, como las que protagonizan las figuras de Ulises Lima y Dean Moriarty, pero también otros. En *Los detectives salvajes* existe una fuerte disonancia entre Arturo Belano y Ulises Lima como detectives en busca de la poetisa Cesárea Tinajero y los interlocutores anónimos —¿quiénes son?— que recopilan información sobre ellos en los años que van de 1976 a 1996. Los personajes principales, explicados a través de los monólogos fragmentarios de otros personajes, están desdibujados hasta el punto que el personaje Juan García Madero consigna en el diario: «Belano y Lima parecen dos fantasmas» (Bolaño, 1998: 113). La figura del fantasma tiene su correlato en la misma escritura de Bolaño como simulacro de vida y que es la misma que utiliza Kerouac:

Me desperté cuando el sol se ponía rojo; y aquél fue un momento inequívoco de mi vida, el más extraño momento de todos, en el que no sabía ni quién era yo mismo. [...] No estaba asustado; simplemente era otra persona, un extraño, y mi vida entera era una vida fantasmal, la vida de un fantasma. Estaba a medio camino atravesando América, en la línea divisoria entre el este de mi juventud y el oeste de mi futuro, y quizá por eso sucedía aquello allí y entonces, aquel extraño atardecer rojo. (Kerouac, 2012: 29.)

Ambos escritores recurren a material autobiográfico también en un intento de reescribir la realidad y negar la muerte. Es decir, tanto Kerouac como Bolaño —pero muy especialmente este último, dada las terribles circunstancias de su enfermedad— escriben con una profunda consciencia de su mortalidad. La escritura es la manera de superar la pérdida que los envuelve: los proliferos diarios, la anotación compulsiva, la proliferación continua de anécdotas reales en sus textos, son maneras de aprisionar el mundo antes de que se les olvide. La mitificación de su existencia y de las personas que los rodearon es su reacción a la fugacidad de la vida y al sufrimiento de lo inevitable. Kerouac y Bolaño comparten una «épica de la tristeza» (Echevarría, 2002: 192-195). En Kerouac la muerte de su hermano Gerard, de su padre Leo, de su amigo Sebastian y otros tantos en la guerra. En Bolaño la figura de los jóvenes que avanzan hacia el abismo y los amigos que dieron sus vidas, en vano, por ideales.

En Kerouac hay una mitificación de su propia figura, que es común a los dos escritores pero si en Kerouac podemos hablar de una celebración de la vida, en Bolaño

---

autor real, una carga semántica que trasciende el mero relato cronológico de unos hechos historiográficos [...]» (2011: 249).

hay una celebración de la literatura. Él sobrepone literatura a vida de modo que su escritura no recurre solo a anécdotas vitales sino que, además, pone en juego el intertexto literario. La diferencia estriba en que Bolaño reconstruye las anécdotas que decide narrar a partir de referentes literarios o nombres de autores. En el caso de *On the Road*. Sal Paradise va en el autobús pensando en la encrucijada que es su vida, hacia el este su pasado, hacia el oeste su futuro y, en lugar de leer la novela de Alain Robbe-Grillet que tiene en su regazo, *lee el paisaje*. Donde en Bolaño habría un comentario sobre el libro, en Kerouac la voz narrativa lo elude y se centra en el detalle del mundo. Tanto *On the Road* como *Los detectives salvajes* constituyen, pues, una mitología de motivos personales. De ahí el éxito de ambas novelas entre los jóvenes —y no tan jóvenes— que todavía buscan el que será su rostro mañana.

Este éxito en el caso de ambos ha dado pie en muchas ocasiones a una imaginería popular que olvida al escritor y construye una imagen distorsionada. El personaje literario acaba deformando la imagen pública que el escritor haya podido construir de sí mismo y sustituyéndola. Como antídoto a esta posible tendencia, vale la pena recordar las palabras de otro autor que también supo forjar su propio mito: William Burroughs. En «Remembering Kerouac» afirma:

Así es como recuerdo a Kerouac, como un escritor hablando de escritores o sentado en un rincón tranquilo con su cuaderno y tomando notas [...]. Uno se daba cuenta de que estaba escribiendo todo el tiempo; de que solo pensaba en escribir. Nunca quiso hacer otra cosa. (Citado por Cunnell, 2010: 75)

Efectivamente, la forja de una leyenda y el baile de máscaras entre la biografía y la ficción estaban presentes en la obra de William Burroughs, otro de los escritores que Bolaño más admiraba, especialmente en sus años de juventud. A finales de los setenta, una época de transición y apertura, después de la represión que supuso la dictadura, los jóvenes abrazan la contracultura norteamericana —canciones de Patty Smith como las del álbum *Horses*, los documentales de Bob Dylan, el *Rock'n Roll Animal* de Lou Reed—. Todo ello representa el caldo de cultivo idóneo para que el joven escritor que es Bolaño entonces se sumerja en la mezcla de géneros (novelas del Oeste, de detectives, de ciencia ficción), provocación, autobiografía y experimentación que supone la obra de uno de los padres fundadores de la literatura *beatnik*. La mayoría de lectores accede a Burroughs a partir de su leyenda y precisamente la importancia del personaje y su época está explicada en el artículo que Bolaño le dedica en *Entre paréntesis*: «[p]ara algunas personas de mi generación William Burroughs fue el hombre incommovible, el trozo de

hielo que no se derretía jamás, el ojo que nunca se cerraba [...]» (Bolaño, 2004a: 147). En este sentido, es muy sintomático de la sobredimensión de la figura pública de Burroughs que Bolaño no mencione el título de ninguna obra y el artículo sea una sucesión de escenas de la vida del escritor norteamericano, un texto más parecido a las semblanzas de escritores que acostumbra a incluir en sus obras.

Lo cierto es que el autor norteamericano fue lectura predilecta de Bolaño en sus años de formación. Burroughs representa para Bolaño tanto un modelo de escritor como sus obras un molde para la literatura que desea crear. La vida de Burroughs es una vida salvaje: «[d]icen que tuvo todos los vicios del mundo, pero yo creo que fue un santo al que se acercaron todos los viciosos del mundo porque tuvo la delicadeza e imprudencia de no cerrar nunca su puerta [...]» (148). La referencia a la santidad no es gratuita: es un término que remite a su conocimiento de la literatura y la simbología *beatnik*. La figura del santo escenifica la trascendencia a la que aspiran la mayoría de estos autores a través de su obra. Como apuntaba anteriormente respecto de la «santidad» de Dean Moriarty o Ulises Lima, esta beatificación proviene del influjo, del aura de fascinación que ejercen como personajes, y de su carácter derrotado: *beaten*. Burroughs encarna el destino que Bolaño ha trazado para muchos de sus personajes: seres de vivencias extremas, cuya relación con lo literario está marcada por la excentricidad, la soledad y la violencia. Si antes mencionaba su presencia como personaje en la obra de Jack Kerouac cabe destacar que su biografía resulta más inverosímil que muchas de sus creaciones novelescas.

Según Philippe Mikriammos, su traductor al francés y primer biógrafo (cf. Mikriammos, 1980: 13-30), Burroughs nace en 1914 en una familia adinerada —su abuelo fue el inventor de la máquina de sumar, la *adding machine*— e industrial. Nada en sus primeros años presagia el turbulento destino que espera al escritor: dice de sí mismo que era un niño tímido, al que le asustaba la violencia física. Comparte con Bolaño la fascinación por los autores franceses: Anatole France, Baudelaire e incluso André Gide. Afirmo, como en el caso del chileno, que leía más de lo normal para un chico norteamericano de aquel lugar y de aquella época. Fue un muchacho muy solitario, como comenta en el prefacio de *Junky*: «[c]omprendí que no existía compromiso posible entre el grupo de los otros y yo, y me encontré solo gran parte del tiempo [...]» (Mikriammos, 1980: 17). Estudió Literatura inglesa en Harvard y se graduó sin honores. Frecuentó varios círculos de homosexuales adinerados que le proporcionaron, temporalmente, «[u]n modo de vida, un vocabulario, referencias, un

sistema simbólico completo [...]» (*ibid.*). A los treinta años se convierte en un adicto a las drogas —esencialmente opiáceos— y dicha adicción constituirá uno de los principales núcleos temáticos del resto de su producción: aparece bajo diferentes formas en todas sus novelas. A pesar de tener estudios y del dinero que poseía su familia, William Burroughs se empleará en todo tipo de oficios y ocupaciones —punto en el que coincide con Bolaño— que le servirán para pagar las facturas mientras consagra su vida a la droga. La lista de sus oficios va desde «exterminador de cucarachas» —sobre el que ironiza en *Naked Lunch* y con la que juega en *Exterminator!*—, a obrero en una factoría, escritor de anuncios por palabras y, según muchos de sus estudiosos, un criminal<sup>93</sup> Recorre Europa durante un año. Conoce a Allen Ginsberg y Jack Kerouac y vive con ellos en dos ocasiones. Se convertirá en amante ocasional del primero y mentor intelectual de los dos. Ellos, con dieciocho y veintidós años respectivamente, se sienten fascinados por la cultura del excéntrico Burroughs, de treinta. Les hace leer y estudiar autores clásicos como Kafka, Blake, Yeats, Shakespeare, Pope, Céline, Vico y Rimbaud. En 1951 un acontecimiento perturba para siempre la vida del escritor: la muerte de su esposa. Burroughs le disparó en la cabeza intentando recrear la hazaña de Guillermo Tell en una velada literaria. Bolaño da a entender que pudo ser un asesinato: «[a]maba las armas. Mató a su mujer, en México, mientras practicaban el número de Guillermo Tell [...]» (Bolaño, 2004a: 48). Su biógrafo afirma:

Hay diversas versiones de la historia a la hora de determinar el contenido del vaso que Joan Burroughs (Vollmer) se puso para retar a Burroughs a que disparase contra él. Pero todas las versiones, en cambio, concuerdan en el resultado del desafío: Burroughs, excelente tirador por lo general, falló el tiro y la bala hirió a su mujer en medio de su cabeza... (Mikriammos, 1980: 23.)

Éste es uno de los hechos que marca el carácter legendario de su biografía. Como si se tratase de un fragmento apócrifo de 2666, es en México donde William Burroughs mata a su mujer y también donde comienza a escribir. Recorre entonces Latinoamérica (Panamá, Colombia, Ecuador y Perú) y acaba —como decía— en Tánger, que se convertirá en su base durante diez años: 1954-1964. De sus años allá se cuenta que escribirá, poseído por la droga y corroído por la culpa, lo que más tarde será su obra más conocida: *Naked Lunch* (1959). Importante es destacar que durante ese

---

<sup>92</sup> Al respecto, recomiendo consultar las introducciones a las respectivas secciones en que dividen la trayectoria de Burroughs de su antología comentada *Word virus: The William S. Burroughs Reader* (Grauerholz, Silverberg, Douglas, 2000). Para el tema del crimen y los años más oscuros de su vida, sugiero *Literary Outlaw: The life and times of William S. Burroughs* (Morgan, 1988).

periodo, tras dos años sombríos, Burroughs inicia su curación a partir del tratamiento con apomorfina o metadona (método que defenderá en numerosas obras). A partir del éxito del libro, el escritor norteamericano se embarcará en nuevas experimentaciones formales —el *Cut-Up* mencionado *supra*, en el segundo capítulo— con la conocida Trilogía Nova: *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) y *Nova Express* (1964). Desde finales de los sesenta se dedicará exclusivamente a la escritura. Su obra se considera heredera tanto del autobiografismo sincero de Henry Miller como del ambiente de pesadilla de la producción kafkiana. Dice de él Bolaño: «[l]a literatura le interesaba pero no demasiado, y en eso fue semejante a otros clásicos norteamericanos que concentraron sus esfuerzos en la observación de la vida o en la experiencia [...]» (Bolaño, 2004a: 148). Burroughs muere en 1997 en su cabaña de Lawrence, Kansas. Tenía 83 años, todavía consumía metadona y practicaba el tiro al blanco con regularidad.

Tanto en Burroughs como en Bolaño se da la construcción de un álter ego de ficción y la incrustación en el texto de elementos de origen autobiográfico que contribuyen a fomentar una aparente identificación entre autor y narrador. Se puede pensar que dicho recurso solo está presente en las primeras novelas de Burroughs, *Junky* (1953) y *Queer* (publicada en 1985 pero escrita en 1954). Sin embargo, también aparece en novelas más experimentales, como la mencionada *Naked Lunch* o incluso en trabajos posteriores, herederos de su época del método *Cut-Up* y *Fold-In*. Su primera novela —si obviamos la escrita en colaboración con Kerouac, *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* (1947)— es eminentemente autobiográfica. Se titula *Junky: the Confessions of an Unredeemed Drug Addict* y la firma con un pseudónimo: William Lee. Si en Burroughs encontrábamos la presencia de avatares como William Lee, el Inspector Lee o «el Exterminador», Bolaño juega con la pagana trinidad que forman Roberto Bolaño —como personaje—, Arturo Belano y B. William Lee debe leerse como un personaje con entidad propia: un receptáculo de la autobiográfica, satírica y grotesca prosa de William Burroughs. Es más, Bolaño alterna la primera y tercera persona en las diferentes narraciones que protagonizan sus álter egos —en «El Gusano» o *Estrella distante*—, de la misma manera que Burroughs hacía con el personaje de William Lee. Este será el narrador de *Junky* —en primera persona— y el protagonista de *Queer* —un relato en tercera persona. De hecho, en esta última se llega incluso a un cambio de persona dentro del mismo libro. Como las palabras que Oliver Harris, responsable de la edición definitiva de *Queer*, retoma del autor norteamericano: «El



“tema de la persona es la obra maestra de la confusión,” se quejaba Burroughs, y cuando experimentó haciendo el cambio fue, efectivamente, una obra maestra de la confusión.» (Harris, 2013: 34)

Esa confusión biográfica es uno de los ejes vertebradores de la obra de Burroughs y no solo guarda relación de la persona sino con el uso de un personaje narrador con el mismo nombre: «[t]he name is Bill Burroughs. I am a writer. Let me tell you a few things about my job, what an assignment is like [...]» (Burroughs, Grauerholz y Silverberg, 1998: 15). El universo narrativo de Burroughs y el de Bolaño construyen una mitología personal a partir de sus vivencias. Por supuesto, el personaje de William Lee comparte rasgos y datos biográficos con el escritor: «I was born in 1914 in a solid, three-story brick house in a large Midwest city. My parents were comfortable [...]» (Burroughs, 2008: xi).<sup>94</sup> Bolaño aparece por primera vez como narrador en un cuento «El Gusano» a partir de los recuerdos autobiográficos de la adolescencia de Bolaño en México: «[m]i rutina consistía en ser levantado temprano, desayunar con mi madre, mi padre y mi hermana, fingir que iba al colegio y tomar un camión que me dejaba en el centro [...]» (Bolaño, 1997: 71).

Con todo, la construcción del personaje de Burroughs no es enteramente biográfica. De manera similar a lo que sucede en Bolaño, Burroughs toma fuentes literarias —libros que le marcan— como moldes a partir de los cuales dar forma a su biografía. Uno de estos moldes es *You can't win* de Jack Black (Burroughs, Grauerholz y Silverberg, 2000: 48). Este es uno de los libros pioneros en el retrato del antihéroe lumpen, vagabundo que recorre el oeste americano siguiendo las vías del tren, y que lleva a cabo todo tipo de artimañas picarescas para sobrevivir. Él mismo confiesa que este libro fue una gran inspiración para su novela *Junky*, y suya es la introducción para la reimpresión de 1988 (Black, 1926 [2000]: 5-8).

En la novela de Burroughs, la descripción del mundo de la droga es detallada e incluye a todos sus agentes: consumidores, médicos, camellos, proveedores y traficantes. Burroughs construye un relato vital donde todo se difumina a consecuencia de la droga. Bajo sus efectos se deteriora la individuación de los personajes: aunque sean más de setenta a lo largo del libro y estén basados en personas reales, no hay nada que los caracterice o destaque. El funcionamiento de todos es idéntico. Es más, los

---

<sup>94</sup> Edición de Penguin Books, 1977.

motes que tienen les caricaturizan: Mike «el Metros», Louie «el Botones», George «el Griego». Las vinculaciones entre la obra de Bolaño (un cuento como «Playa» o las menciones al consumo de drogas en *Los detectives salvajes*) y Burroughs darán pie a unos falsos rumores sobre adicción en el caso del chileno.<sup>95</sup> Curiosamente, la falsa muerte de Burroughs es el núcleo de uno de los cuentos de Bolaño publicados póstumamente, titulado «El viejo de la montaña», en el que el lector se reencuentra con Ulises Lima y Arturo Belano y se nos da cuenta de su amistad durante los años que van desde el inicio de *Los detectives salvajes* hasta la muerte del personaje.

Un día, esto ocurre en 1975, Belano dice que William Burroughs ha muerto y Lima, al escucharlo, palidece intensamente y dice que no puede ser, que Burroughs está vivo. Belano no insiste; dice que él cree que Burroughs está muerto pero que probablemente se equivoque [...]. En este punto de la historia se produce algo que podemos llamar silencio. O vacío. Un vacío, en cualquier caso, muy breve, pero que en la percepción de Belano se prolonga misteriosamente hasta las postrimerías del siglo. (Bolaño, 2007b: 27-8.)

La aparición de William Burroughs como alteración temporal bien puede servir como metáfora de lo que Bolaño aprende del norteamericano. La percepción de la propia figura como un motivo. Es decir, si en Henry Miller o en Kerouac había una recreación literaria de hechos reales, con Burroughs descubre que Belano no tiene solo que ser un álter ego sino un motivo que dé cohesión a toda su obra. Tanto William Lee, como el Inspector Lee o Bill Burroughs son elementos recurrentes en Burroughs que ayudan a una percepción global —y de totalidad— de su obra. Es ésta la misma función que cumple la presencia de B., Arturo Belano y el propio Roberto Bolaño en diferentes libros. El narrador en primera persona de *Junky* da paso a una tercera persona en *Queer*. Dice Burroughs que la evolución entre los dos Lee es notable porque la primera es una novela sobre la adicción y la segunda sobre la abstinencia: «[s]i el lector no tiene esto en mente, la metamorfosis del personaje de Lee parecerá inexplicable o psicótica [...]» (Burroughs, 2013 [1985]: 171). La evolución de Arturo Belano de álter ego a elemento cohesionador ha sido estudiada, como decía, por Felipe Ríos Baeza (Ríos Baeza, 2011: 357-381). Allí traza una cronología o una suerte de biografía del personaje de Belano en las obras de Bolaño, concluyendo que es un viajero «atemporal», un motivo que ya está en Burroughs. En el escritor estadounidense, por el contrario la metamorfosis de su álter

---

<sup>95</sup> Lo cierto es que la lectura literal de dos de sus piezas ha contribuido al equívoco. Se ha identificado literalmente al autor y al narrador del cuento «Playa»: «dejé la heroína y volví a mi pueblo [...]» (Bolaño, 2004a: 241). Lo mismo pasa con su polémico «Pregón de Blanes»: «[l]os primeros amigos que tuve en Blanes eran casi todos drogadictos. Esto suena fuerte pero es verdad. Hoy la mayoría están muertos» (231).

ego va desde las mencionadas novelas autobiográficas hasta la fantasmagoría y experimentación narrativa que supone *Naked Lunch*. Allí, el propio Burroughs se erige en maestro de ceremonias y nos invita como lectores incautos a compartir la experiencia:

*El salón del almuerzo desnudo de Bill... Pasen ustedes... Bueno para jóvenes y viejos, hombres y bestias. Nada como un poco de aceite de culebra para engrasar las ruedas y montar el número en la pista, Bautista. ¿De qué lado estás? ¿Congelado hidráulico? ¿O quieres echar un vistazo con el Buen Bill? (En cursiva en el original, Burroughs, 2007: 14.)*

*Naked Lunch* o *El almuerzo desnudo* (1959) es considerada una de las novelas más influyentes del siglo pasado y supone una de las cumbres de la experimentación narrativa. Mezcla de sátira, registro de sueños y fantasía antitotalitaria, la novela se compone de una serie de fragmentos que incluyen prosa poética, imágenes oníricas, fragmentos autobiográficos y pequeñas anécdotas. Su proceso de composición tuvo lugar en Tánger, lugar donde se refugió tras la muerte de su mujer. Allen Ginsberg fue el encargado de dar forma y estructurar un manuscrito que Burroughs había escrito bajo los efectos de todo tipo de drogas. *Naked Lunch* será el primer paso de Burroughs hacia la rotura de la narración que le llevará a escribir la Trilogía Nova. En dichos libros, la única linealidad o el único asidero para el lector son las repeticiones, iteraciones, elementos o palabras que contribuyen a dotar de la mínima e indispensable coherencia al texto. La —a veces falsa— sensación de comprensión proviene del juego con el fragmento explicado *supra*, en el capítulo 2.

Así pues, tanto B. como Arturo Bolaño aparecen en las obras de Bolaño como recurrencias y pueden tener destinos y finales diferentes. Recuérdese que en «Fotos» Bolaño parece dejarse morir en África y más tarde lo encontraremos en Berlín en «El Ojo Silva». El mismo caso vale para William Burroughs. En *Nova Express* aparecerá un desdoblamiento suyo «[f]undido a un mísero hotel cerca de Earl's Court, en Londres —Uno de nuestros agentes aparece como un escritor. Ha escrito una novela pornográfica titulada *El almuerzo desnudo* [...]» (Burroughs, 1980: 60). Si Bolaño aparecía como personaje al final de su novela *La literatura nazi en América* (Bolaño, 1996a: 219), Burroughs se multiplica y concede a su nombre o incluso a su identidad el

estatus de objeto susceptible de copia, como un virus.<sup>96</sup> Bolaño toma de Burroughs la posibilidad de repetir, variar y multiplicar sus álgos: «—El Sr. Martin Sr. Corso Sr. Belies Sr. Burroughs acabados —éstos son nuestros actores, William— [...]» (83). Lo cual no es óbice para que compartan datos biográficos. Tanto Gaspar Heredia como Belano trabajarán de vigilantes nocturnos, así como hizo el propio Bolaño. Como se ha dicho *supra*, 2.1.3, la historia de cómo Belano redujo a dos extranjeros borrachos aparecerá en diferentes versiones de distintos cuentos. *Exterminator!* es el ejemplo más claro de cómo desarrollaba Burroughs esta misma técnica: «You need the service? During the war I worked for A. J. Cohen Exterminators ground floor office dead-end street by the river [...]» (Burroughs, Grauerholz y Silverberg, 2000: 383). En definitiva, en el caso de ambos escritores la biografía ha condicionado de manera inequívoca una obra. Burroughs es consciente de ello y lo explicita en uno de sus últimos libros:

Todo me lleva a la atroz conclusión de que jamás habría sido escritor sin la muerte de Joan, y a comprender hasta qué punto ese acontecimiento ha motivado y formulado mi escritura. Vivo con la amenaza constante de la posesión, del Control. (Burroughs, 2013: 178.)

Como conclusión a este apartado, la capacidad técnica de Bolaño para desdibujar la frontera entre ficción y documento da muestras del parentesco temático y estructural que sus novelas tienen con otras tantas de su particular canon norteamericano. Bolaño sitúa su obra en una sincronía entre experiencia y relato: tomando ciertos elementos de vanguardia, pretende anular la distancia entre vida y arte para provocar una atrayente ambigüedad en sus textos. Lo interesante a destacar es que Bolaño bebe de los fundadores de las novelas autoficcionales, diez años antes de que la crítica norteamericana acuñe el género *non-fiction*. De Henry Miller toma la manera de entrelazar biografía y ficción a partir de una voz narrativa con fuertes rasgos de oralidad, rebelde y provocadora. De Kerouac me llama precisamente la atención el desplazamiento hacia la ficción autobiográfica provocado por una fascinación personal. Tanto en él como en Bolaño se da la historia de una amistad que inspira, condiciona y moldea la historia de un texto. De Burroughs, Bolaño aprenderá a convertirse a sí mismo en personaje y a entender el juego narrativo que eso puede suponer para el lector. Sin sentirse constreñido por la necesidad de veracidad puede dotar a la figura de Belano de nuevos significados más allá de los que concurren en él por tratarse de un

---

<sup>96</sup> En el pensamiento de Burroughs, el lenguaje es un virus (Burroughs, 1980: 64-65), por lo tanto, «hablar es mentir» (11) y la única manera en que podemos escapar a esa mentira, a esa colonización parásita que es el lenguaje es a partir de su destrucción. Ver *infra* 3.3.2.

álter ego. En resumen, la obra de Roberto Bolaño emplea estrategias narrativas tomadas de estos clásicos de la literatura estadounidense del siglo XX para transformar el recuerdo autobiográfico en material literario a partir de la fabulación.

### **3.3 Lenguaje: oralidad y poesía**

Siguiendo la hipótesis de Carlos Cuevas Guerrero, se pueden distinguir en Bolaño dos líneas de composición que coinciden con las aproximaciones a partir de las cuales abordaré el análisis de su estilo: una línea que podemos considerar apolínea, de sintaxis concisa y limpia de juegos o pliegues, línea que destaca por su máxima legibilidad y su ritmo regular y, por otra parte, otra vertiente dionisiaca, que viene influenciada por su poesía, hiperbólica y lindante con lo «carnavalesco», tal y como lo definía Bajtín, y que podría darse en llamar «onírica», puesto que se compone de imágenes poéticas donde la sinestesia, la metáfora e incluso la búsqueda de nuevas sensaciones a través de la palabra crean asociaciones inasibles (cf. Cuevas Guerrero, 2006). El siguiente comentario de José Miguel Oviedo sintetiza de manera pertinente lo que a continuación desarrollo: «[s]u lenguaje [se refiere al de Bolaño] era en esencia funcional, pero poseía una tensión lírica, una ansiedad existencial, un impulso visionario y una extraña mezcla de simpatía y cinismo frente a sus propias criaturas [...]» (Oviedo, 2005).

#### **3.3.1 El lenguaje: oralidad y rasgos coloquiales en su escritura**

Desde el siglo XIX, la conversación coloquial como género discursivo se ha aprovechado e interrumpidamente en la narrativa, si bien con diferentes propósitos. Desde mediados del siglo XX, el tipo de tratamiento de la oralidad cambia la función del diálogo literario y otras formas de representación de ese discurso tratando generalmente de integrarlo dentro de la propia narración. La oralidad se convierte no solo en un rasgo de estilo, opuesto a un lenguaje expresamente literario, sino que se pondrá al servicio de la caracterización de personajes. Aquí se tratará de demostrar que la narrativa de Roberto Bolaño articula gran parte de sus discursos inspirándose en modelos orales, una influencia que proviene no solo de autores como Borges o Cortázar sino también, cómo no, de la narrativa norteamericana. Bolaño arma gran parte de sus textos —incluso los

poemas— como un juego ambiguo de monólogos, casi confesiones, donde no quedan muy claras las coordenadas espacio-temporales, ya que la hipnótica voz narrativa subyuga, atrae y nos envuelve en ambientes enigmáticos. El narrador chileno basa su propuesta discursiva en un simulacro de oralidad que cuestiona los discursos autoritarios o de poder, a la manera Bajtiniana, al dar voz a narradores marginales, perdedores perpetuos y supervivientes. Así, en la mayoría de sus obras encontraremos muchos narradores distintos, casi ninguno fiable, todos con su propia voz, tonos y ademanes. Cada voz incorpora asimismo fragmentos de conversaciones, vehiculándolas en su discurso, en el marco de la narración en primera persona. Una aproximación pragmática a sus textos me permitirá trazar un breve muestrario de los rasgos orales de su prosa.

Primeramente debo definir qué entiendo por esa aparente contradicción de la «oralidad de su escritura». A partir de los trabajos del grupo Val.Es.Co y del profesor Antonio Briz<sup>97</sup> estudiaré la utilización de recursos propios de la lengua oral o coloquial en las voces narrativas de las obras de Roberto Bolaño. Es decir que rastrearé las manifestaciones de lo oral en lo escrito en sus narradores. Estas manifestaciones se presentan a través de ciertos modos de verbalización determinados por la especial situación comunicativa que muchos de sus narradores plantean al dirigirse directamente al lector, especialmente en cuentos como «Prefiguración de Lalo Cura». En el caso de la obra de Bolaño, considero que esa buscada oralidad es el procedimiento con el que insuflar vida a sus relatos tal y como sabían hacerlo maestros como Borges, Cortázar, Twain, Kerouac o Carver. El narrador chileno imita el registro coloquial en diferentes aspectos para así enriquecer expresivamente la narración y los diálogos.<sup>98</sup>

En primer lugar, Bolaño recurre estratégicamente a léxicos argóticos y jergales: el cuento «Detectives» es un claro ejemplo de uso del léxico propio de los policías chilenos. De igual manera que en «El policía de las ratas», el apodo de su protagonista,

---

<sup>97</sup> Existe una amplia bibliografía sobre las relaciones entre oralidad y escritura en Bolaño que cito más adelante. Para un estudio más pormenorizado de lo oral en español resulta fundamental: Antonio Briz; *El español coloquial en la conversación. Esbozo de una pragmatología* (Barcelona, Ariel, 1998).

<sup>98</sup> Para una bibliografía respecto a la oralidad entendida como técnica del discurso narrativo, ver: Graziella Reyes, *Polifonía textual. La citación en el relato literario* (Madrid, Gredos, 1984, pág. 32) y, de María del Carmen Boves Naves, el imprescindible: *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario* (Madrid, Gredos, 1992). Asimismo resultan de interés: Bustos (1996 y 1973); Lasalette (1974); Hernando Cuadrado (1988); Carbona (1992 y 1993); Sanmartín (1995a) y Padilla (1996). En cuanto a la oralidad en la narrativa contemporánea, Nina Pauta ha estudiado los diálogos de *Los detectives salvajes* para concluir que los diálogos en las obras de Bolaño, junto con las de Jaime Bayly y Roger Wolfe, resultan ser contiendas verbales que, en vez de comunicar, alienan a sus lectores. Su estudio se titula «El aprovechamiento de la conversación en tres obras de narrativa actual.» (2004.)

Pepe, «el Tira», denota un conocimiento de dicha jerga, ya que «Tira» es el apelativo común para las fuerzas de seguridad del estado argentinas. Asimismo encontramos la «existencia de construcciones sintácticas más propias de un registro informal en sus narraciones. Esto es típicamente cierto en cuentos como «William Burns» o «Clara»: «El caso es que Clara se separó un año o dos después de la boda y se puso a estudiar [...]» (Bolaño, 1997: 151) o «Prefiguración de Lalo Cura». En este último, además, emplea vocativos como un recurso a la función fática a través de llamadas al lector: «sí, amiguitos» (Bolaño, 2001: 113). Entre otros recursos podemos encontrar, además: el uso enfático de las conjunciones, en especial, de «y» o «o», uso que puede relacionarse con la anáfora y las iteraciones y que vinculan su prosa con un lenguaje más poético:

La noche anterior había soñado que encontraba al Pajarito desnudo y que mientras lo montaba le gritaba al oído palabras ininteligibles acerca de un tesoro escondido. O acerca de una ciudad subterránea. O acerca de un difunto envuelto en papeles que resistían la podredumbre y el paso del tiempo. (Bolaño, 2001: 112.)

En segundo lugar, aparece el uso de ciertas expresiones idiomáticas marcadas sociolectalmente y propias del lenguaje coloquial, como, por ejemplo: «lo que son las cosas [...]» (Bolaño, 2001: 11); «parece mentira, pero yo nací en el barrio de los Empalados» (Bolaño, 2001: 97) y «éramos uña y mugre» (Bolaño, 1997: 86).

Un tercer elemento proviene de la presencia del lenguaje más soez y vulgar: «[y] luego me levanté intentando que no se me notara, que no se me notara el cangueli, y dije que iba al baño a desaguar el canario, a jiñar un ratito, y ella me miró como si hubiera recitado a John Donne, chavales [...]» (Bolaño, 2001: 124) o «[e]sta noche he cogido con Rosario tres veces. Ya estoy sano [...]» (Bolaño, 1998: 116).

En cuarto lugar, cabría anotar las acumulaciones de enunciados sin nexos o a través de continuadores como las enumeraciones o puntos que construyen relatos como «Carnet de baile» y «Dos cuentos católicos» (Bolaño, 2001: 207-217 y Bolaño, 2003: 115-135).

Otro de los rasgos propios de Bolaño, el quinto en este caso, se basa en los paréntesis explicativos que derivan en analogías o imágenes oníricas y que formalmente vienen marcados, en todos sus cuentos, por la presencia de vocablos y expresiones que sugieren extrañamiento: «surreal», «irreal», «extraño», «contradictorio», «incierto», «oscuridad informe», «paisaje extraterrestre», etc.

El sexto tiene que ver con la tipología de los narradores. Cuando el narrador utiliza la tercera persona los rasgos orales y coloquiales se filtran generalmente a través

de la presencia del estilo indirecto libre, en el que la voz del narrador se contamina de los pensamientos del personaje y que viene marcado por un verbo en tiempo imperfecto: «[r]ecuerda con viveza la sensación de exaltación que creció en su espíritu, cada vez mayor, una alegría que se parecía peligrosamente a algo similar a la lucidez, pero que no era (*no podía ser*) lucidez [...]» (la cursiva es del original, «El Ojo Silva», Bolaño, 2001: 22).

Junto a dichos rasgos, la prosa de Bolaño se caracteriza por su fuerza —aunque a veces un tanto desmañada— y brío, así como por la proliferación de acumulaciones, de polisindetones, de coordinadas caóticas o bien sin otra organización que la repetición y la propia especificidad del texto:

El cuello rojo, un cuello que evocaba, de alguna manera, un linchamiento en el campo, un campo en blanco y negro, sin anuncios ni luces de estaciones de gasolina, un campo tal como es o como debería ser el campo: baldíos sin solución de continuidad, habitaciones de ladrillo o blindadas de donde hemos escapado y que esperan nuestro regreso. (Bolaño, 2003: 12.)

Cuando el relato es homodiegético en primera persona el discurso es referido, se muestra a través de la presencia de *verbum dicendi* y mimetiza completamente lo enunciado por el personaje:

Ya ni siquiera escribía, *dijo* Miranda. Para él era muy importante escribir cada día, en cualquier condición. Sí, le *dije*, creo que así era. Después le *pregunté* si en Buenos Aires alcanzó a participar en algún concurso. Miranda me miró y se sonrió. Claro, *dijo*, tú eras el que participaba en los concursos con él, a ti te conoció en un concurso. (La cursiva es mía, Bolaño, 1997: 28.)

En este sentido, ya que hago referencia al carácter oral de los narradores de sus textos, es interesante destacar en los cuentos y principalmente en *Los detectives salvajes* la presencia de una focalización dialectal y sociolectal; así, por ejemplo, el léxico chileno en «La nieve»: «[s]ólo era cuestión de darle tiempo a los canas [...] faldeos de la cordillera [...] se la pasaban [...] los compañeros de la patota en Chile [...]» (Bolaño, 1997: 85, 86 y 87); ese «voy a llamarte» que aparece como una traducción de lo que suponemos es un «I'm gonna' call you» entre Joanna Silvestri y Jack Holmes y que trata de simular, mediante la impostura, el sustrato de la conversación en inglés que realmente mantienen los protagonistas del cuento del mismo nombre que la actriz. No obstante, los casos más interesantes de este fenómeno aparecen en «Detectives» y *Los detectives salvajes*. En el primero, el escritor realiza un esfuerzo por adaptarse al léxico de dos policías de Chile y al mismo tiempo a la jerga propia de la profesión. Así encontraremos palabras como: «pitanza», «cabro», «culear», «poto», «finado», «un pucho», «chanchito», etc. Sus protagonistas preguntan constantemente «¿Cachái?» para



comprobar si el interlocutor sigue a la escucha. Así mismo aparecerán expresiones como «armar malones». Las listas a las que Bolaño, como veremos, era tan aficionado, se materializan en las armas citadas: «un Franchi Spas-15», «los corvos», «un manurhin», «un mágnam 357» (Bolaño, 1997: 114-120). Por otra parte, *Los detectives salvajes* es, en definitiva, el ejemplo más claro del magistral manejo de las voces jergales y el argot profesional por parte de Bolaño.

Sobre este particular dos son los artículos esenciales: «Oír y no leer a Bolaño. La entonación oral de la prosa» (Rodríguez, 2009) y, sobre todo, el de Marcos Kunz «Cuando Bolaño “habla” mexicano: en torno a la oralidad fingida en Roberto Bolaño» (Kunz, 2012: 148-163). En este último se postula que la «oralidad» en Bolaño es producto no de una voluntad realista sino precisamente de un «esfuerzo creador y una voluntad estética» (163). Para probar su tesis, Kunz distingue los cuatro modos en que se presenta el «carácter artificial de su oralidad fingida»:

1.º [...] como resultado del papel sobreactuado de un personaje no mexicano (Bárbara Patterson) [...]; 2.º como trabajo de selección de términos escogidos en un paradigma de sinónimos; 3.º como código alternativo, pero equivalente, es decir igualmente marginal o minoritario, a los códigos literarios ortodoxos; o 4.º como producto de recursos visuales, tipográficos. (*Ibid.*)

Se podría añadir un séptimo punto: la oralidad como reflexión o el juego metaliterario de los propios personajes con el lenguaje. Valga como ejemplo la discusión sobre términos poéticos de *Los detectives salvajes* por parte de García Madero y la puesta a prueba del lenguaje y posteriores aclaraciones sobre el mismo que se desarrollan en esa misma novela (Bolaño, 1998: 562-566). Una breve muestra la encontramos en:

—¿Quién es Javier? —dijo Belano.  
—La policía —dijo Lupe—. ¿Y la macha chaca?  
—La marihuana —dijo Belano.  
(*Ibidem*: 562.)

La nómina de autores que influyen en Bolaño en su trabajo con el lenguaje coloquial y la tradición oral es numerosa. En este apartado se analiza esta cuestión a partir de dos ejemplos concretos: *The Adventures of Huckleberry Finn* y *On the Road*. Tanto Twain como Kerouac son dos referentes que aparecen en la lista del capítulo 2 y cuyo trabajo con el lenguaje ilustra muy bien los aspectos que se han comentado en este apartado.

Mark Twain no solo es una de las referencias canónicas sino uno de los grandes innovadores de la novela norteamericana. Él dotará de modernidad a la novela del siglo

XIX a partir de un excelso trabajo del lenguaje (Véase Smith, 1962). La labor de Twain tiene tres variantes que se estudiarán en sus respectivos apartados: la introducción y adaptación del lenguaje coloquial (aquí), el humor que rebosan todas sus páginas (en el 3.4.1.) y la ternura o inocencia de sus narradores infantiles, que contrasta con la dura realidad que los rodea (en el 4.3.3.).

A continuación, trazaré diversas analogías entre el planteamiento formal de Twain y lo que Roberto Bolaño integra de este escritor en su obra. Para Twain, el lenguaje deja de ser una labor reservada a la excelencia literaria para someterse al cuadro de «ternura y esperanza» que desea construir sobre la sociedad norteamericana (cf. Pérez Gómez, 1988: 165). En este sentido, hay que destacar que Twain abandona cualquier exceso retórico en favor de la cercanía, del contacto directo con las voces y así acercar el lenguaje al propio de la experiencia del lector. Lo que el autor busca es el habla cotidiana, la de los hombres y mujeres que acostumbraba escuchar y de los cuales tomará «apuntes al natural» para componer libros como *Life on the Mississippi* (1883). Si uno se atiene a su autobiografía, Twain se preocupa por cómo habla el pueblo y busca un tipo de literatura que todo el mundo pueda entender. La fuerza del libro y su poder de sugestión reside en que es Huckleberry Finn, el protagonista, quien sostiene el relato y, sin ningún tipo de interrupción o aclaración por parte del autor, cuenta la historia. La narración asume no solo el lenguaje del protagonista sino todo su universo de discurso. En definitiva: «[b]y letting the boy tell his own story in his own dialect he escapes the twin snares of romantic platitude and elaborate falsification entailed in the plot-ridden structure of *Tom Sawyer* [...]» (Raban, 1968: 11). De esta manera, Twain aporta a Bolaño la observación —e imitación— del lenguaje popular, una cierta curiosidad por los usos del lenguaje, por el idiolecto de cada uno y la convicción de que un personaje se retrata a sí mismo a partir de su voz: tanto por las palabras que escoge, como por su tono y su sintaxis. Su técnica trata de acercar la escritura a la espontaneidad y verosimilitud propia del lenguaje oral.

Una de las cosas más importantes, pues, en *Huckleberry Finn* es la construcción de la voz narrativa y esto es lo que inspira a Bolaño. La atmósfera de sus relatos, las descripciones tan vívidas, son los fundamentos de esta novela «hablada». El uso del lenguaje en Twain despierta admiración en Bolaño hasta el punto de hacer explícita la referencia en el programa de mano que se entregó a los asistentes del Premio Rómulo Gallegos y que se publicó en *Entre paréntesis*: «[e]l Mississippi de *Los detectives* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela [...]» (Bolaño, 2004a: 327). En Bolaño a

ese río de voces afluyen pintoras norteamericanas, lectoras de Sade, neonazis austríacos, arquitectos desequilibrados, editores perseguidos por asesinos a sueldo y periodistas al borde del suicidio. En Mark Twain, el Mississippi es literal e incluye las voces no solo de Huck y Jim, sino las de la viuda Watson, el joven Buck Grangeford y su trágica familia, el desdichado borracho Boggs, los pícaros que se hacen llamar a sí mismos «Rey» y «Duque», etc. Así, en ambos autores, los personajes se definen por su torrente de habla. Sus voces son los ríos que van a parar al astuto narrador que es Huck Finn. El atractivo de ambos libros, su poder de persuasión, reside en que son libros que se escuchan, textos que se convierten en una galería de voces.

Twain diseñó una estructura en que la polifonía de voces pivota sobre una voz fresca, sincera, que las cohesiona. Es una voz no exenta de poesía y rebosante de autenticidad. Se puede decir que en ambos narradores habitan, singularizadas, las voces de todos los personajes, que tienen una dialéctica opuesta a la voz central. Por tanto, García Madero en *Los detectives salvajes* tiene el mismo rol centralizador que Huck Finn. En Twain, Huck describe lo que dice Jim: «Then Jim says: “De man ain’t sleep — he’s dead. You hold still — I’ll go en see” [...]» (Twain, 2001: 206). También en Bolaño las voces centrales dan vida a otras voces, algunas veces a partir de estilo indirecto: «[e]l tercero dijo tú eres Verónica Volkow y mencionó poemas míos publicados recientemente en una revista [...]» (Bolaño, 1998: 327); otras veces introducidos por *verbum dicendi*: «¿Cómo va la poesía?, dijo» (*ibid.*). Los personajes se presentan ante el lector a partir del relato que ellos construyen de sí mismos y que cobran vida a partir de la escritura. El mismo Huck lo hace explícito en el capítulo final de la novela: «[i]f I’d a knowed what a trouble it was to make a book I wouldn’t a tackled it and ain’t agoing to no more [...]» (Twain, 2001: 390). La escritura en el caso de Huck o el diario en el de García Madero e incluso el formato de entrevistas que parece configurar los relatos de la segunda parte de *Los detectives salvajes* dotan de exterioridad a los personajes, es decir que el lector comparte con el narrador la idea, presencia o testimonio de otros personajes. A partir de esa distancia Twain y Bolaño nos acercan a la intimidad de sus criaturas. Es la proximidad que exige una confidencia.

A pesar de lo expuesto, es necesario mostrar los matices en el trabajo del lenguaje de los dos autores. De Bolaño se ha elogiado su oído y su capacidad para darle a sus personajes acentos, léxico y giros lingüísticos de sus diferentes personajes, sin embargo nunca llega al extremo de jugar con la ortografía que aparece en Twain. El narrador chileno proveerá de verismo a las voces de sus personajes a través de

procedimientos léxicos —vocabulario, frases hechos argot—; sintácticos —construcciones extranjerizantes [«¡Pero nosotros no somos terrones de azúcar!»] (Bolaño, 1998: 308), que es una frase hecha alemana] o expresiones populares— y semánticos —es decir el juego con el significado de las palabras en diferentes ámbitos—. Mark Twain, además de lo anterior, opera a nivel fonético y ortográfico. Es decir, su ortografía imitará la pronunciación y, por verosimilitud, cometerá los mismos errores que serían previsibles en el narrador, quien no ha recibido instrucción. Huck dice de sí mismo: «I had been to school all the time, and could spell, and read, and write just a little, and could say the multiplication table up to six times seven is thirty-five [sic], and I don't reckon I could ever get any further than that if I was to live for ever [...]» (Twain, 2001: 179).

El caso más extremo de alteración de la ortografía para imitar la fonética es el de Jim, el esclavo, la lectura de cuyas intervenciones exige la pronunciación literal del discurso para entender los rasgos fasolectales tanto de dialecto como de clase social. En su encuentro con Huck, después de que este finja su propia muerte para escapar de su padre, justo antes de comenzar el viaje juntos río abajo, Jim exclama: «Doan' hurt me — don't! I hain't ever done no harm to a ghos.' I awluz liked dead people, en done all I could for'em [...]» (199).<sup>99</sup>

Merece la pena mencionar que Mark Twain dedicó siete años a la escritura de esta novela. Sus viajes por el Mississippi y sus conversaciones con la gente de la calle contribuyeron al colorido de esta narración. En la voz de Huck Finn resuenan todas esas experiencias; su voz está cruzada por los dialectos, inflexiones y matices de los personajes que describe e imita, a los que otorga frescura y autenticidad. Esto es lo que buscará también Bolaño en *Los detectives salvajes*, con la salvedad de que no llegará tan lejos en su representación gráfica a la hora de mostrarlo en su escritura. En definitiva, Bolaño imitará de Twain la reproducción o realización artificial, un simulacro de la oralidad en lo escrito. Los textos de Bolaño imitan así la modalidad coloquial oral con el propósito de conseguir una conexión máxima con el lector y de plantear un juego de infidencias por parte de sus narradores que conjugue lo autobiográfico con la fabulación, la realidad y la ficción.

---

<sup>99</sup> La transcripción correcta sería: «Don't hurt me — don't! I have never done any harm to a ghost. I've always liked dead people and done all I could for them.»

Si *Huckleberry Finn* sugería una imitación de la realidad, del lenguaje de la gente a partir de apuntes «al natural», Roberto Bolaño matiza ese aspecto en la construcción de la prosa merced a la influencia de la literatura *beatnik*, en concreto de *On the Road* de Kerouac. Visto en perspectiva y sin olvidar las diferencias y matices, lo que subyace en los tres autores mencionados es una lucha contra la alta retórica; el abandono del tono elevado de una literatura de «gran estilo» y la búsqueda de un lenguaje próximo al lector.

La importancia del uso del lenguaje coloquial en Kerouac se puede valorar desde cuatro puntos de vista: como herramienta para retratar o la experiencia cotidiana o la presencia del exceso, como indicador de la fascinación del autor por este tipo de lenguaje y, por último, como estrategia para convertir la conversación entre los personajes en un motivo recurrente.<sup>100</sup>

De entrada, la obra del chileno comparte con la de Kerouac un lenguaje que, en lugar de ser representación o copia de la realidad, se convierte en la *imitación de la experiencia*. Esto es, reflejar la vida como proceso en lugar de relato, tal y como la experimentamos. Se trata de destacar, frente a la voluntad de fijación, lo cambiante de la existencia. Relacionado con la literatura autobiográfica que analizaba en el apartado anterior está el deseo de plasmar una vivencia en el papel. Es más, hay algo que en Kerouac aparece explícito y en Bolaño se vislumbra: intentar que el lector viva la experiencia como propia. Así pues, se trata de una escritura que desea evocar en el lector la experiencia —real o ficticia— del autor. Con esto no quiero decir que sea una innovación de Bolaño ni algo exclusivo. Sin ir más lejos, una literatura que transmite la experiencia y va más allá de los límites del lenguaje puede tanto evocar la libertad creativa de los postulados del modernismo como recordar los experimentos y la radicalidad formal de algunas de las propuestas de Julio Cortázar.<sup>101</sup>

Esta idea de un lenguaje capaz de ir más allá de la representación es fundamental para entender un libro como *Los detectives salvajes*. Tanto en esta obra de Bolaño como

---

<sup>100</sup> He establecido estos cuatro puntos de mi planteamiento a partir del estudio en profundidad del estilo de Kerouac de Regina Weinreich en *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac* (1987).

<sup>101</sup> En Kerouac se da la paradoja que *On the Road* es relativamente convencional comparada con el resto de su producción, en la que su estilo de prosa «espontánea» contiene elementos del *stream of consciousness* de Joyce, de la escritura en trance, de prosa poética e incluso de escritura automática. Un ejemplo paradigmático lo encontramos en un libro como *The Subterraneans*, donde Kerouac cuenta su relación con Alene Lee (Mardou Fox en la novela): el aparente descuido de la prosa de Kerouac es una decidida opción estilística y aunque él es capaz de escribir de manera ortodoxa, prefiere aquí una sintaxis de periodos largos y puntuación anárquica. (Pekar, Piskor and Buhle, 2009: 41.)

en *On the Road*, aunque estilística y compositivamente sean diferentes se aprecia un esfuerzo y una consciencia de trasladar al lector la experiencia vivida por los autores. Ambos utilizan un lenguaje marcadamente oral que no omite la naturaleza descuidada, inmediata, de los usos cotidianos del mismo. En *On the Road* los ejemplos son numerosos: «[m]e puse delante gesticulando bajo la lluvia; hablaron entre sí; yo parecía un maníaco, *claro*, con el pelo todo mojado, los zapatos empapados [...]» ( la cursiva es mía, Kerouac, 2012: 23). El uso de la locución *claro* como complemento oracional a todo el resto de la frase es la evidencia de una incursión del narrador y transmite al lector una sensación de oralidad. Ese *claro* implica una consecuencia lógica que narrador y lector comparten. Dicha sensación también se consigue a través de suposiciones que el mismo narrador lanza al lector para luego confirmarlas, como en el siguiente ejemplo: «[c]ogí mi saco y subí y ¿quién se diría que estaba allí? Nada menos que la chica mexicana [...]» (Kerouac, 2012: 110). Véase también el mismo recurso en el caso de Bolaño: «[l]as enfermedades, todas, son provocadas por desarreglos nerviosos, desarreglos inducidos, planeados con antelación y frialdad; ¿por quién?, por el mismo enfermo, [...]» (Bolaño, 1999a: 89).

El planteamiento central de *Los detectives salvajes* comparte, si no la letra, el espíritu. Si bien el lector se encuentra ante un discurso referido, los diversos narradores parecen responder preguntas de una entrevista o estar teniendo una conversación directa a propósito de Ulises Lima y Arturo Belano. Como muestra el siguiente ejemplo, se recrean los detalles de un desencuentro con un recurso tal al lenguaje vulgar, las frases cortas y el registro bajo que casi se puede revivir la escena:

[l]e dije *necesito* hablar contigo ahora y el padrote de mierda hace como que se toca los huevos, se me queda mirando y me dice ¿qué le pasa, muñeca?, ¿algún problema imprevisto?, y por suerte Belano y Requena iban más adelante y no lo oyeron y sobre todo no me vieron, porque supongo que mi martirizada jeta se debió de descomponer, al menos yo sentí que estaba cambiando, que en mis ojos se inyectaba una dosis letal de odio, y entonces le dije chinga a tu madre, pendejo, por no decirle algo peor, y me di la vuelta y me fui. (En cursiva en el original, Bolaño, 1998: 178.)

La reproducción del diálogo mediante el uso de *verbum dicendi*, la ausencia de distancia, pues el propio personaje adjetivará conforme a sus sentimientos —«martirizada jeta», por ejemplo— y la utilización de la cursiva para marcar ortotipográficamente una determinada entonación, son todos ellos rasgos que muestran la voluntad de que el lenguaje reproduzca una experiencia.

Otro de los elementos comunes a ambos autores es de orden estético y espiritual, es decir que forma parte de la motivación generadora de ambas obras y no es otro que el *exceso*. Lo que Bolaño denomina «desmesura» en numerosas ocasiones<sup>102</sup> propicia una perspectiva que no elude la desvergüenza ni el propio ridículo o la falta de decoro de sus protagonistas. Así pues, se mostrará la experiencia humana en todos sus aspectos, incluso los menos favorecedores. La desmesura en Kerouac y en Bolaño requiere un lenguaje igual de desmesurado que se construye mediante el torrente verbal de sus oraciones encadenadas y la inclusión, sin excepción, de los detalles más sórdidos: «[h]ubiera querido creer que las vergas que penetraron a mi madre se encontraron al final del sendero con mis ojos. Soñé con ello a menudo: mis ojos cerrados y translúcidos en la sopa negra de la vida [...]» (Bolaño 2001: 100). Este exceso en su doble acepción también está en Kerouac. En *On the Road*, el narrador cuenta una anécdota que afirma lo convirtió en «[l]a estrella de uno de los dramas más asquerosos de todos los tiempos [...]». En su época de marinero, el narrador recuerda haber bebido más de medio centenar de cervezas y haberse quedado abrazado a la taza del baño: «[d]urante la noche por lo menos un centenar de marinos y de individuos diversos fueron al retrete y soltaron sus excrementos encima de mí hasta que me dejaron irreconocible [...]» (Kerouac 1957: 318).

El segundo aspecto del trabajo de lenguaje que Bolaño toma de Kerouac es la fascinación que sus narradores expresan ante los objetos de su discurso, fascinación que se relaciona con el exceso que acabo de mencionar y que tiene algo de descomunal e infantil en algunas ocasiones. Son descripciones que plantean una visión de la realidad mística en el caso de Kerouac y alucinada, con tintes de ciencia ficción, en Bolaño. Piénsese en la descripción de Kerouac del paisaje americano: «[u]na mortaja gris caía sobre la ciudad. Las montañas, las magníficas Rocosas que se podían ver al oeste desde cualquier parte de la ciudad, eran de *papier mâché*. El universo entero estaba loco y era un disparate y extremadamente raro [...]» (Kerouac, 2012: 68). En el narrador chileno: «[u]na luz verde que parecía respirar, por una fracción de segundo viva y reflexiva en medio del desierto, sueltas todas las ataduras, una luz que se asemejaba al mar y que se movía como el mar, pero que conservaba toda la fragilidad de la tierra, una ondulación

---

<sup>102</sup> El narrador de «El retorno» lo explicita en contraposición al tedio de la cotidianidad: «aquello que no encontraba en mi trabajo ni en lo que la gente llama vida interior: el calor de una cierta *desmesura*.» (La cursiva es mía. Bolaño, 2001: 129.)

verde, portentosa, solitaria [...]» (Bolaño, 2001: 35). Son dos visiones del mundo y dos escrituras diferentes que, sin embargo, comparten un singular desplazamiento de la realidad. En ambos autores subyace la idea de emplear un lenguaje que altere la percepción del lector de objetos que podrían ser cotidianos.

Por último, hay que destacar la presencia de la conversación como estilo y al mismo tiempo como motivo. Esto es: sus narradores practican el ejercicio de la conversación activamente o describen las conversaciones de sus personajes. A veces son narradores homodiégeticos, casi confesionales, y en otras el lector se encuentra ante un discurso referido. En ocasiones, como en «El Ojo Silva» se dan los dos casos: por un lado, el cuento incluye la historia del narrador, presumiblemente Arturo Belano, como novelista exiliado chileno (Bolaño, 2001: 10-15) y por otro, el verdadero núcleo, su encuentro una noche en Berlín con el fotógrafo Mauricio Silva y el relato de su viaje a la India: «me senté junto a él y estuvimos charlando un rato» (Bolaño, 2001: 15-25). Otro ejemplo de la importancia de la conversación como herramienta narrativa es cómo se utiliza en *Estrella distante* para describir y diferenciar a Ruiz-Tagle/Wieder del narrador y de sus compañeros por su manera de hablar y su discurso: «[n]o hablaba demasiado. Yo sí. La mayoría de los que íbamos hablábamos mucho [...] Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista [...] Ruiz-Tagle hablaba en español [...]» (Bolaño, 1996b: 13-16). Kerouac ilustra las conversaciones interminables, el deseo de comportarse como un intelectual a través de un diálogo perpetuo entre dos personajes:<sup>103</sup> Carlo Marx (trasunto de Allen Ginsberg) y Dean hablan durante toda la noche: «[e]ntonces iniciaron su tarea. Se sentaron en la cama con las piernas cruzadas mirándose directamente el uno al otro. Yo me repantigué en una silla cerca de ellos y contemplé todo aquello. Empezaron con un pensamiento abstracto, lo discutieron; se recordaron mutuamente otro punto olvidado en el flujo de acontecimientos [...]» (Kerouac, 2012: 1968). El narrador se queda dormido y, cuando despierta, el diálogo todavía continúa. Sorprendidos por el amanecer, Carlo y Dean le preguntan por su opinión sobre el asunto, creyendo que éste ha asistido a todo el desarrollo. La respuesta con la que se encuentran es la siguiente: «[L]es dije que pensaba que eran unos maniáticos increíbles y que me había pasado la noche entera

---

<sup>103</sup> Nótese que ese rasgo, las conversaciones sobre distintos temas —literatura, cine, jazz— que absorben las horas de los protagonistas, también está en Cortázar. El paroxismo es la muerte de Rocamadour, un bebé al que olvidan de alimentar, por precisamente la desconexión que estas profundas charlas implican (Cortázar, 1963: 128).



escuchándoles como si fuera un hombre que observa el mecanismo de un reloj [...]» (70). Su advertencia final es «[s]i seguís así os vais a volver locos per no dejéis de mantenerme informado de lo que pase [...]» (*ibid.*). El narrador es consciente de los riesgos que entraña esta pérdida de perspectiva, de la espiral en la que puede sumergirse, y, sin embargo, no desea dejar de saber o estar presente.

Estos cuatro aspectos estudiados se concretan en determinados rasgos de estilo: una sintaxis no convencional, la constante reformulación del discurso de los narradores y el uso de preguntas retóricas. Respecto al primero de estos procedimientos, Allen Ginsberg afirma que Kerouac desarrolló un estilo que:

[Era] la larga confesión de dos colegas que se contaban todo lo ocurrido, cada detalle [...] Esto exigía frases que no tenían por qué seguir exactamente el orden sintáctico de tipo clásico, pero permitían las interrupciones con guiones, permitían quedarse a medias, seguir otra dirección (con paréntesis que podían abarcar párrafos). Permitía elaborar frases independientes que podían tardar páginas en volver a la dirección general, engolfándose en recuerdos personales, en interrupciones y acumulación de detalles, de modo que se creaba una especie de flujo de conciencia alrededor de un objeto específico [...] y desde un punto de vista específico [...]. (Citado por Cunnel, 2010: 36-37.)

En *Amuleto* Bolaño materializa esa escritura que Ginsberg describe como propia de Kerouac, al tiempo que parece hacerle un guiño a Proust al servirse de ese lenguaje para mostrar que un objeto puede ocultar toda una cosmovisión:

Y una vez, esto lo recuerdo y me da risa, en que estaba sola en el estudio de Pedrito Garfias, me puse a mirar el florero que él miraba con tanta tristeza, y pensé: tal vez lo mira así porque no tiene flores, casi nunca tiene flores, y me acerqué al florero y lo observé desde distintos ángulos, y entonces (estaba cada vez más cerca, aunque mi forma de aproximarme, mi forma de desplazarme hacia el objeto observado era como si trazara una espiral) pensé: voy a meter la mano por la boca negra del florero. (Bolaño, 1999b: 8.)

Por tanto, las repeticiones y las estructuras paralelas son la técnica más utilizada por Bolaño. Son frases largas, con profusión de subordinadas, frases melvillianas. *Los detectives salvajes* se escribe en estilo directo, coloquial, un rasgo que parece inspirarse directamente en *On the road*.

Un segundo rasgo distintivo de estilo es la constante reformulación de una misma frase. Se sabe que Kerouac reescribió durante casi siete años su obra más conocida. Pasó por numerosos cuadernos y borradores, como los que se ha comentado *supra*, en el capítulo segundo, que usaba Bolaño. Paradójicamente, ambos autores, para conseguir un lenguaje desinhibido que imite la espontaneidad y soltura de una conversación, precisan de un profundo y sostenido trabajo de corrección y reescritura. Tanto Sal Paradise, el narrador de Kerouac, como muchos de los narradores de Bolaño,

afirmarán algo categóricamente para luego añadir, repetirse, dudar, matizar o incluso en ocasiones negar la frase anterior, como ocurre en el lenguaje oral. En Kerouac, por ejemplo: «[y] su “criminalidad” no era nada arisca ni despreciativa; era una afirmación salvaje de explosiva alegría Americana; era el Oeste, el viento del Oeste, una oda procedente de las Praderas, algo nuevo, profetizado hace mucho, venido de muy lejos (solo robaba coches para divertirse paseando) [...]» (Kerouac, 2012: 19). En Bolaño: «[u]n poema que podía ser marcial o podía ser satírico o podía ser metafísico o podía ser marmóreo o podía ser, incluso, antialemán, pero cuyo ritmo se acomodaba que ni hecho a propósito para tal ocasión [...]» (Bolaño, 2004b: 865).

En tercer lugar cabe destacar el frecuente uso de preguntas retóricas tanto en Kerouac como en Bolaño, como el abrupto final de «Un paseo por la literatura»: «Pero ¿dónde estaba nuestra casa?» (Bolaño, 2000b: 105). En Kerouac las preguntas son constantes. Unas sirven como pausa antes de una reformulación, otras para dar énfasis a una idea cercana al didactismo: «[¿q]ué se siente cuando uno se aleja de la gente y ésta retrocede en el llano hasta que se convierte en motitas que se desvanecen? Es que el mundo que nos rodea es demasiado grande, y es el adiós [...]» (Kerouac, 2012: 204). Otras preguntas aún buscan la cercanía con el lector a partir de la inmediatez: «[¿q]ué importaban a nadie [se refiere a los mensajes al cantante que están escuchando los protagonistas]? Porque aquí estábamos tratando de los precipicios y abismos de la pobre vida *beat* en las calles humanas dejadas de la mano de Dios [...] el grito llegó hasta el techo y lo atravesó y alcanzó las estrellas... “O-o-o-ojo-o-o-os”...» (Kerouac, 2012: 259.) En el caso de Bolaño, la presencia de las preguntas obedece tanto a un deseo de interrupción del relato, como a una voluntad de implicar al lector, como analizaré más adelante en el apartado 3.5.3. Valga aquí, pues, hacer referencia a dos ejemplos de la primera función; el primero del cuento «Prefiguración de Lalo Cura», donde el narrador interrumpe el relato de un perturbador sueño con las películas eróticas que protagoniza su madre para reformularse y cambiar el tono del discurso: «Soñé con ello a menudo: mis ojos cerrados y translúcidos en la sopa negra de la vida. ¿De la vida? No: de los negocios que remedan la vida [...]» (Bolaño, 2001: 100) y la segunda del cuento «Gómez Palacio»: «[¿d]e qué color es el desierto de noche?, me había preguntado días atrás en el motel. Era una pregunta retórica y estúpida en la que cifraba mi futuro, o tal vez no mi futuro sino mi capacidad para aguantar el dolor que sentía [...]» (Bolaño, 2001: 30).

Cabe aventurar que tanto en Bolaño como en Kerouac la cuestión del lenguaje es, hasta

cierto punto, producto de su educación. Mucho de la visceralidad y de la actitud espontánea ante la lengua de ambos escritores tiene que ver con su concepción del oficio literario. En la búsqueda de estilo por parte de ambos autores, las palabras se convierten en objetos hallados *en el camino*, signos que pueden llevarse consigo y que se repiten como un estribillo. El elemento musical, el ritmo *bop* que Kerouac imprime a su prosa se subsituye en Bolaño por una rítmica cadencia que tiene que ver con la oralidad.<sup>104</sup>

En definitiva, Bolaño también toma de la literatura norteamericana el uso de la sintaxis sincopada de la lengua oral: a veces con frases largas, serpenteantes, y otras con una escritura mortecina —repetitiva en sus estructuras— y vacilante. El estilo propio de Bolaño depende de su oído para captar el habla de la gente, así como de su capacidad para crear sensaciones envolventes a través de largas estructuras sintácticas.

### 3.3.2 «Un poeta lo puede soportar todo»: influencias de la lírica

Una de las conclusiones que arrojaba la tabla del capítulo dos, donde se han registrado las referencias explícitas de Roberto Bolaño a la literatura norteamericana, era la numerosa presencia de poetas. Este elevado número de poetas presentes en una lista que incluye desde Walt Whitman, Ezra Pound, T. S. Elliot a los *beats* al completo puede deberse a que la primera vocación de Roberto Bolaño fue la de ser poeta. De hecho, su estilo, basado precisamente en la transmisión de sensaciones, en la alquimia deliberada de las palabras, y en la repetición como mecanismo de resignificación de los términos, no es, ni más ni menos, que signo de su herencia poética, tal y como él mismo afirma en una entrevista concedida a Melanie Jösch en el año 2000: «—¿De dónde viene usted? —Creo que vengo de la poesía. [...] Yo básicamente soy poeta. Empecé como poeta. Casi siempre he creído, y aún sigo creyéndolo, que escribir prosa es de un mal gusto bestial.» Curiosamente, cuando se le pregunta por dicha afirmación, Bolaño responde con una imagen poética:

En algún sentido creo que escribir prosa es volver a las labores de mi abuelo analfabeto. Es mucho más difícil la poesía. Las escenografías que te proporciona la poesía son de una pureza y de una desolación muy grande. Cuando juntas pureza y desolación el escenario se agranda automáticamente hasta el infinito y lo lógico es que tú desaparezcas en ese escenario y, sin embargo, no desapareces. Te haces infinitamente pequeño pero no desapareces. (*Ibid.*)

---

<sup>104</sup> A propósito de este rasgo, véase: *Now It's Jazz: Writings on Kerouac & the Sounds* (Coolidge, 1999: 39, 62-68).

En la presentación que Pere Gimferrer realiza de los *Los perros románticos*, recopilación de poemas del escritor chileno, afirma: «[e]n Bolaño, la narrativa en prosa es una forma, apenas enmascarada, de poema o incluso de anti-poema [...]» (Bolaño, 2006: 7). Ciertamente, la escritura de Bolaño se construye a través de imágenes arrebatadas, descontroladas y panorámicas que recuerdan la poesía vanguardista con su provocación y búsqueda de nuevos mundos y sensaciones a través de la palabra. El lenguaje está más condicionado por los sentimientos que evoca que por la información que transmite. Las imágenes oníricas que se encuentran en su narrativa operan de la siguiente forma: tras una aseveración inicial actúa un segundo enunciado que funciona como desvío; la descripción del objeto cede su lugar a una enunciación que prima una nueva analogía que abre el texto y a partir de ahí se continúa la narración:

Las tierras a mi alrededor, los montes en los que se perdía la carretera eran de un color amarillo oscuro tan intenso como no he visto nunca. Como si esa luz (pero no era luz, solo era un color) estuviera grávida de algo que no sabía qué era pero que muy bien hubiera podido ser la eternidad. (Bolaño, 1997: 32.)

Considero que estas imágenes oníricas son la figura poética de la que mayor uso hace en sus narraciones porque la analogía trazada le permite no identificar o resolver la idea sino elevarla al centro de focalización narrativa para su consideración. Bolaño se aleja de la epifanía de Joyce porque las continuas reformulaciones no conducen a ninguna parte como no sea, quizás, al lenguaje mismo, a la exploración de los límites de la expresión. Este tipo de construcciones se reiteran a lo largo de sus narraciones y, junto con el simulacro de oralidad de su fraseo, desarrollan el relato por medio de la acumulación. Dicha iteración, unida a la legibilidad mencionada en el apartado anterior, es una de las principales debilidades y críticas que se le han hecho al escritor chileno. Muchos no toman en consideración la naturaleza lírica de las mencionadas iteraciones en la obra de Bolaño y, en consecuencia, sus críticas básicamente estipulan que su prosa es pedestre, plana y de un vocabulario pobre. Fernando Vallejo afirma ácidamente que se trata de una prosa «del tipo Yo Tarzán, tú Chita», según recoge Cercas (Cercas, 2007). Darío Jaramillo lo califica de mago de un solo truco: «[s]u prosa va en remolinos. En cada párrafo uno pasa varias veces por la misma palabra. Abusa de la aliteración hasta el cansancio [...], la bisutería de una prosa bastante poco recursiva [...]» (Jaramillo, 2007). Sin embargo, esa prosa funcional resulta idónea para el propósito del relato ya que le proporciona una voz conversacional, casi confesional, que permite el torrente narrativo, el ritmo delirante y calculado al milímetro de sus relatos.

Es más, en esa escritura poética, construida en torno a una cadencia rítmica basada en la acumulación y el engarce de imágenes oníricas, está lo mejor de la prosa de Roberto Bolaño. Sin embargo cabe matizar que, precisamente por la dificultad y la tensión que entraña dicha escritura al límite de lo sostenible, sus mejores relatos pueden contener imágenes o metáforas no ya incomprensibles sino insustanciales, como es el caso del célebre fragmento promocional de «Putas asesinas», que ha causado en la crítica más de una reacción encontrada:

Las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo, son princesas que te buscan en la oscuridad, llorando, indagando las palabras que nunca podrán decir. (Bolaño, 2001: 122-123.)

Cabe destacar finalmente que la mencionada utilización de recursos poéticos está al servicio del relato: además de sorprender, las imágenes oníricas profundizan en la descripción de un ambiente o en la caracterización de un personaje. Las enumeraciones y variaciones se disponen rítmicamente en función de la tensión narrativa. El mismo Bolaño justifica esta concepción de una literatura más allá de los géneros con ejemplos que son sus referentes: «Los límites entre la prosa y la poesía son cada vez más borrosos. Hay muchas novelas escritas en endecasílabos o en alejandrinos. La adopción del verso libre por parte de la poesía también ha contribuido a acercarla a la prosa.» (Stolzmann, 2012: 372.) Si detrás de «las novelas escritas en endecasílabos» puede estar *La Araucana* de Alonso de Ercilla, obra que Bolaño reverencia,<sup>105</sup> el segundo ejemplo se refiere claramente a Whitman.

Al respecto de la imagen de Bolaño como poeta, cabe apuntar dos ideas antes de esbozar sus referentes norteamericanos. El hecho de haber empezado como poeta y no como narrador ya es de por sí un posicionamiento. Bolaño parte de una situación marginal, periférica, ya que la novela es el género actual con mayor probabilidad de éxito, y que, además, Bolaño trabaja desde la autoedición, y la apuesta por los *fanzines*, las revistas, etc. Él entiende y vive la literatura como lucha o enfrentamiento y la poesía como una guerra frente a otros poetas. Y el primer poeta que hay matar para forjarse una identidad propia es el padre, que estaría representada por el odio visceral que Arturo

---

<sup>105</sup> Alonso de Ercilla es uno de los escritores clásicos a los que Bolaño apela con frecuencia en sus ensayos. La figura de Ercilla ejemplifica la visión del exilio de artículos como «Literatura y Exilio» o «Exilios» y se retoma de una versión que Nicanor Parra realiza de los versos de Vicente Huidobro: «los cuatro puntos cardinales son tres: el sur y el norte». Otro detalle que daría cuenta de la admiración de Bolaño por el autor es que el nombre de su hijo proviene precisamente de uno de los héroes de su obra magna: Lautaro.

Belano y Ulises Lima profesan a Octavio Paz en *Los detectives salvajes*. También hay en esa decisión de Bolaño la voluntad caprichosa de formar parte de una escuela, en el sentido amplio del término, de escritores. Aunque exceda los límites de este trabajo, resulta interesante analizar el profundo conocimiento de y el juego que el escritor chileno establece con la poesía «maldita»: Baudelaire, Lautremont, etc. Bolaño reivindica una filiación con los niños malos —*enfant terribles*— o provocadores de la literatura pues es así como desea construirse como escritor. Al reivindicar modelos como los analizados y otros de naturaleza más oscura, Bolaño se posiciona como el siguiente eslabón de una serie de autores para los que el arte se convierte en una medida concreta de sí mismos. Esto es: a partir de la comparación constante con otros autores, representada en alusiones explícitas, Bolaño se alinea con escritores cuya valía reside en representar a la tradición anterior. Hablábamos de los poetas más citados, pero no se puede obviar a Poe, el artífice de una poesía atormentada, poblada de símbolos y plenamente consciente de su efecto sobre el lector, tal y como argumenta en *The Philosophy of Composition*. El clásico estadounidense confirma la afición de ambos por una obra que ensalza la (propia) literatura. Para Poe, la poesía es el paradigma de lo real ya que no es completamente verdadera más que en otro mundo. Como Georges Walter defiende en su biografía, *Edgar Allan Poe, poeta americano*, esto hizo de él alguien introvertido, «un indio sin tribu» (cf. 1995: 147).

En cuanto a Bolaño, las fluctuaciones e interferencias entre el narrador y el poeta han supuesto una incógnita para los académicos. Con frecuencia se ha valorado su obra como una encrucijada entre lo poético y lo narrativo, casi un escisión. Chiara Bolognese entiende la aproximación a lo poético del autor chileno como una actitud. Para Bolaño la poesía no es una cuestión de obra sino una manera de «estar» en la vida:

Queda claro que siempre, desde sus primeras producciones y a lo largo de toda su trayectoria artística, Bolaño quiso evidenciar no tanto, o no solo, la importancia de la buena poesía en sentido más general, sino más bien la necesidad de ser poeta en la vida y con la vida para revolucionar así el panorama de las letras. (Bolognese, 2009b: 139.)

Bolaño, como se dijo en la introducción, llega a la literatura a través de la poesía. Es más, funda con veintiséis años un movimiento poético. Desde su punto de vista: «[e]scribir poesía no era solo escribir poesía, era leer poesía, era vivir la bohemia mexicana, lo que hace un chaval a los dieciocho años, el inicio del sexo, de las juergas, de toda una vida [...]» (Gras, 2000: 57). Quizás es Juan Villoro el que mejor ha expuesto cómo Bolaño se construye su propia imagen de autor escindido entre la

narrativa y la poesía en la siguiente paradoja: «[a]unque no dejó de verse a sí mismo como alguien entregado a la poesía, su mejor literatura trasvasa un género en otro: desde la narrativa, recrea las condiciones que permiten el acto poético [...]» (Braithwhite, 2006: 16).

Dada la compleja relación de Bolaño con la poesía, mi aproximación será ecléctica. Me interesa destacar cómo Bolaño utiliza y se apropia de los poetas estadounidenses en su obra, pues obedece a diferentes mecanismos que van desde la asimilación del fragmento como unidad constructiva hasta la apropiación de su figura como personajes (piénsese en el papel de William Carlos Williams en *Estrella distante* o la aparición de los *beatniks* en *La literatura nazi en América*).

Bolaño sitúa a Whitman en el centro de su canon poético. Sin embargo, hay que tomar con cautela esta operación, pues quizás revela más una proyección de su deseo de formar parte de una constelación de poetas clásicos que una verdadera influencia. El clásico norteamericano se caracteriza por una voz profética, matizada por otros tantos autores que, como él, configuran el árbol genealógico de la poesía universal. Es el autor que más ha citado Bolaño en sus textos y su nombre tiene tanto de valor clásico como de apuesta por una escritura entusiasta y renovadora. Se puede colegir una lectura de Bloom en la imagen de Whitman que Bolaño esboza en sus citas y artículos. El crítico norteamericano titula el ensayo «Walt Whitman como el centro del canon norteamericano» (1994: 276-303) y lo vincula directamente a toda una familia de poetas: «[p]recursor de Allen Ginsberg y otros rebeldes profesionales [...] sus verdaderos descendientes son dos grandes poetas que intentaron huir de él pero no pudieron: T.S. Eliot y Wallace Stevens [...]» (Bloom, 2005: 277). Este mismo argumento, la inevitabilidad de un enfrentamiento con Whitman al que está abocado todo poeta americano, es el que Bolaño utilizará más tarde para negar la influencia de Neruda y argumentar la de Borges (Bolaño, 2004a: 185-187), lo que puede obedecer a su propio deseo de reordenar el canon.<sup>106</sup> Bolaño sintetiza, en «El libro que sobrevive» (Bolaño, 2004a: 185-186), cuál es la grandeza de Whitman, qué lo convierte, a su entender, en punto de inspiración para generaciones posteriores. En su artículo, si bien

---

<sup>106</sup> Según Bolaño, así es como Borges encuentra a Whitman: «Borges, y aquí radica su originalidad y su pulso que jamás tiembla, lo hace como un sobrino, ni siquiera muy cercano, un sobrino cuya curiosidad oscila entre la frialdad del entomólogo y el resignado ardor del amante. Nada más lejos de él que la búsqueda del asombro o la admiración. Nadie más indiferente que él ante las amplias masas en marcha de América, aunque en alguna parte de su obra dejó escrito que las cosas que le ocurren a un hombre le ocurren a todos.» (Bolaño, 2004a: 186.) Ver *supra* apartado 2.4.2.

Bolaño se propone reflexionar sobre los libros que conservamos o recordamos, termina hablando de sus autores-fetichismo y de «la felicidad irracional» que le proporcionó la *Obra poética* de Borges. No solo explica el fervor y la devoción con los que lee el libro sino que además, de manera un tanto caótica, coloca a Borges como la sucesión menos natural pero más fructífera de la poesía de Walt Whitman:

Su poesía [se refiere a la de Borges], sin embargo, es la más whitmaniana de todas: por sus versos circulan los temas de Whitman, sin excepción, y también sus reflejos y contrapartidas, el reverso y el anverso de la historia, la cara y la cruz de esa amalgama que es América y cuyo éxito o fracaso está aún por decidir. Y nada de esto lo agota, que no es poco admirable. (186.)

Ya desde la primera publicación de *Leaves of Grass* (1855), los críticos advirtieron la presencia de una voz joven, llena de curiosidad y que sitúa al hombre americano, encarnado en el yo poético, en el centro de su poesía. ¿Qué hay entonces de Whitman en Bolaño? Se puede valorar la aportación de Whitman en tres aspectos: la sensación de continuidad en la voz poética, la construcción de una obra por ampliación y, por último, la escritura como experiencia vital y amorosa.

Empiezo por destacar la idea de un poeta que habla de sí mismo con una pretensión de autenticidad. Whitman aúna dolor, optimismo y esperanza a través de la sinceridad con la que afirma buscar un destino (cf. Reynolds, 2000: 15-45). La pretensión de comunicar con todo el universo a partir de su yo poético tiene su ejemplo más diáfano en la conocida *Song of Myself*, una composición de estilo torrencial que ambiciona establecer una conexión directa con el lector: «I celebrate myself, and sing myself / And what I assume you shall assume / For every atom belonging to me as good belongs to you» (Whitman, 1961: 21). Bolaño compartiría con Whitman el tono de diálogo con el lector así como su cadencia y sus frases interminables. Es al mismo tiempo una de las marcas más características del chileno y, según sus críticos, su mayor defecto. En Bolaño se dan las frases interminables, los murmullos, la cadencia que otorga a su escritura una sensación de arrastre. Un ejemplo muy claro aparece en el siguiente párrafo de «El Ojo Silva»:

Y después el Ojo y el puto y el niño se levantaron y recorrieron un pasillo mal iluminado y otro pasillo peor iluminado (con el niño a un lado del Ojo, mirándolo, sonriéndole, y el joven puto también le sonreía, y el Ojo asentía y prodigaba ciegamente las monedas y los billetes) hasta llegar a una habitación en donde dormitaba el médico y junto a él otro niño con la piel aún más oscura que la del niño castrado y menor que éste, tal vez seis años o siete, y el Ojo escuchó las explicaciones del médico o del barbero o del sacerdote, unas explicaciones prolijas en donde se mencionaba la tradición, las fiestas populares, el privilegio, la comunión, la embriaguez y la santidad, y pudo ver los instrumentos quirúrgicos con que el niño iba a ser castrado aquella madrugada o la siguiente, en cualquier caso el niño había llegado, pudo entender, aquel mismo día al templo o al burdel, una medida preventiva, una medida higiénica, y había comido bien,



como si ya encarnara al dios, aunque lo que el Ojo vio fue un niño que lloraba medio dormido y medio despierto, y también vio la mirada medio divertida y medio aterrorizada del niño castrado, que no se despegaba de su lado. (Bolaño, 2001: 21-22.)

Otro rasgo claramente poético que tienen en común es la construcción del texto literario por medio de la adición de nuevos elementos. Precisamente, *Leaves of Grass* se publica por primera vez en 1855 como una recopilación de doce poemas y se irá ampliando en sucesivas ediciones hasta alcanzar los 383 poemas divididos en 14 secciones de la última versión publicada en 1892. Este mecanismo de adición es el mismo con el que Roberto Bolaño, en ocasiones, amplía sus obras o desarrolla una historia a partir de una publicación previa. Así, por ejemplo, construye su poemario, publicado póstumamente, *La Universidad Desconocida* (2007) a partir de revisiones y adiciones a *Fragmentos de la universidad desconocida* (1992). Asimismo, postulo una lectura de *Estrella distante* como ampliación de *La literatura nazi en América* y esta, a su vez, de *Los detectives salvajes*, basándome en la aparición en ellas de fragmentos casi literales, como ha sido analizado *supra*, en el apartado 2.2.2.

Por último, Whitman parte de su propia experiencia para componer una obra poética en la que el hombre común adquiere centralidad y deviene núcleo de un mensaje profético. Todo lo que él es tiene su representación como relato de una vida. Las emociones y la sensualidad amorosa devienen los caminos de búsqueda de sí mismo. En este sentido creo que Bolaño comparte con Whitman la habilidad para colocarse en el centro de su propia creación: un joven —la voz narrativa de Bolaño puede ser profundamente adolescente— que aconseja a la propia juventud y la provee de una guía para la libertad. Si en Whitman hay un ansia de fraternidad entre todos los hombres, de convocar a todos sus compatriotas y llamarlos a construir un futuro juntos —paradigmática de esa ansia que permea toda la obra de Whitman es el poema «The Sleepers»—, en Bolaño hay también algo de canto generacional. Él mismo se erige en representante de los jóvenes poetas: «[m]e conmueven los jóvenes de hierro que leen a Cortázar y a Parra, tal como los leí yo y como intento seguir leyéndolos. Me conmueven los jóvenes que se duermen con un libro debajo de la cabeza. Un libro es la mejor almohada que existe [...]» (Bolaño, 2004a: 338).

Dentro de sus «Consejos sobre el arte de escribir cuentos» Bolaño incluye una lista de libros recomendables. Entre ellos, destaca precisamente un libro de poesía, la *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters (Bolaño, 2004a: 325). Ciertos motivos y temas pueden sondearse como inspiración del autor chileno. Como se sabe, la antología

es precisamente un muestrario de epitafios del pueblo ficticio de Spoon River. Escucharemos las voces de los muertos de Spoon River como una prefiguración del Comala de Juan Rulfo. En poemas que parecen monólogos, los muertos nos ofrecen un paisaje de dolor y nostalgia. Cada uno de estos poemas es un fragmento de vida, una confesión, una añoranza de lo que no fue: «Uno murió de una fiebre, / otro se quemó en una mina, / a otro le mataron en una riña, / otro murió en la cárcel, / otro cayó de un puente donde trabajaba para mantener a su mujer y a sus hijos... / Todos, todos duermen. Todos están durmiendo en la colina [...]» (Lee Masters, 2014: 59). Desde una lectura donde prime la hibridez genérica de los textos de Bolaño, aquella que valora la parte central de *Los detectives salvajes* o las biografías de *La literatura nazi en América* como un todo interconectado de relatos, la *Antología de Spoon River* se puede leer como una novela. Su poesía se incrusta en una línea realista y usa un lenguaje directo. Pound, el poeta que más menciona Bolaño junto a Whitman y Eliot, será un gran entusiasta de este libro. Dice Pérez Gallego que su «método lírico es narrativo y discursivo» (Pérez Gallego, 1988: 268); no habría que perder de vista entonces algo que también está presente en Bolaño: una particular mezcla de lirismo, sarcasmo controlado y ternura. Interesante es asimismo recalcar que donde Lee Masters escribe poesía narrativa, Bolaño optará por una narrativa poética. Dejando a un lado las razones económicas —el mantenimiento de su familia (ver *supra*. 1.2.3.)—, que hacen optar a Bolaño por la prosa, está también su interés por el género biográfico y las posibilidades que este otorga como estructura textual. De ahí que su lectura de Lee Masters se vea condicionada por las *Vidas Imaginadas* de Marcel Schwob o *La sinagoga de los iconoclastas* de Rodolfo Wilcock.

Quizá el mayor logro de *Spoon River Anthology* radique en la autenticidad y amargura que respiran los testimonios de estos cadáveres. El lugar desde donde escribe el poeta y narrador es la muerte, un lugar donde todo se iguala y estos seres, nostálgicos de tradición, normas sociales y convenciones revelan con su testimonio la imagen cruel pero más veraz de lo que ellos fueron. Bolaño utilizará un cadáver como narrador en uno de sus cuentos menos valorados, «El retorno», incluido en *Putas asesinas*. Allí el narrador, más que pasar revista a su torpe existencia, narra su sorpresa al descubrir que será el instrumento para el alivio de la soledad de un necrófilo. Matizo, por supuesto, que lo único en común entre ambos libros es la contundente confesión con su propia voz

de los muertos.<sup>107</sup> Lo que los une es el tono, la acidez del descubrimiento de la turbia vida oculta de un ciudadano de quien no se podía llegar a sospechar. En Edgar Lee Masters, el juez corrupto confiesa: «sabiendo que hasta Hod Putt, el asesino, / ahorcado por sentencia mía, / era de alma inocente comparado conmigo» (Lee Masters, 2014: 135). En Bolaño, esa vida oculta aparece desde el primer párrafo: «[T]engo una buena y una mala noticia: la buena es que existe vida (o algo parecido) después de la vida. La mala es que Jean-Claude Villeneuve es necrófilo [...]» (Bolaño, 2001: 129). En cierta medida, el libro de Masters es un monólogo extendido, constituido de microrrelatos, donde la intermitente figura de la muerte lo envuelve todo. En la única edición íntegra en castellano del libro de Lee Masters, a cargo de Jesús López Pacheco y publicada en Cátedra, López Pacheco sintetiza la esencia del texto: «[s]e podría decir, parafraseando a Whitman, que “quien toca este libro,” toca a cientos de seres humanos, y a través de ellos, a miles, a millones. Antología, sí, pero no literaria, sino vital, aunque sea paradójicamente a través de voces de muertos [...]» (López Pacheco, 2014: 12). En este sentido, puedo concluir que la influencia de este autor llega a Bolaño precisamente a través de la lectura que otros poetas hicieron de Lee Masters.

William Carlos Williams empezó como poeta modernista y solo después de leer el texto de Olson «Projective verse» del 1950 se interesará por esta poesía (Leibowitz, 2011: 3-29).<sup>108</sup> Así la obra de Olson se dice que funcionó como bisagra entre poetas como William Carlos Williams y Pound con los *beats* y la New York School. Bolaño aprovechará ese vínculo entre los dos poetas para parodiarlo en *La literatura nazi en América* (Bolaño, 1996a: 194) a partir del personaje ficticio de Rory Long, un lírico norteamericano y entusiasta nazi. El mecanismo que aquí utiliza Bolaño es convertir al poeta norteamericano en una figura referencial para sus personajes. De hecho, no solo aparecerá en la biografía de Rory Long sino que es el modelo de Juan Stein, profesor del taller literario de la Universidad de Concepción y poeta de izquierdas que protagoni-

---

<sup>107</sup> Insisto en que no es mi intención sugerir que el cuento de Bolaño se inspira en la obra de Lee Masters. Es más, creo que «El retorno» se puede leer como una parodia de los clásicos cuentos de fantasmas, tan comunes en la literatura anglosajona, y que la voluntad de Bolaño es plantear una situación ridícula que cambie el sentido del relato desde la irreverencia. Al final del cuento, la víctima es el propio muerto —el protagonista— y el necrófilo, más que repugnancia, en su conversación final con el fantasma para mitigar su soledad, produce lástima: «Y lo dejé hablar todo lo que quisiera [...]» (Bolaño, 2001: 145), apostilla el muerto.

<sup>108</sup> El manifiesto de Olson es citado ampliamente en la autobiografía de William Carlos Williams (1951). Básicamente condensa las ideas del poeta sobre la predominancia de la acción del poeta sobre la meditación de la forma. Olson sugiere que el hombre es un objeto, acción y movimiento por lo que debe abrazar un tipo de poesía que surja directamente del poeta. Esto es: «[e]ngage speech where it is least careless — and least logical.» (Olson, 1950.)

za el capítulo 4 de *Estrella distante*. William Carlos Williams es el poeta que sustituiría al héroe soviético Iván Cherniakovski en una de las fotografías enmarcadas de su casa:

Otras veces decía que iba a utilizar el marco para poner una fotografía que tenía de William Carlos Williams vestido con los aperos de médico de pueblo, es decir con el maletín [...] ni muy feliz ni muy triste y sin embargo (tal vez porque sabe que el paciente al que visita no se va a morir), caminando sereno, digamos, a las seis de la tarde de un día de invierno. (Bolaño, 1996b: 63.)

Como vemos, la presencia de Williams motiva la inclusión de un microrrelato, uno de los esbozos biográficos en los que Bolaño explica una vida entera a partir de un instante. Más tarde, sin embargo, la historia de la foto de Williams deviene una reflexión sobre el significado de la literatura. Los alumnos del taller le hacen notar que la imagen no se parece a William Carlos Williams, y que incluso puede ser un fotomontaje. Se insinúa la posibilidad de que sea el presidente Truman disfrazado, que se haya utilizado la cara de Williams y otro cuerpo o incluso diferentes fotos al mismo tiempo (64). De ahí emerge una discusión sobre la belleza y la verdad que permite esbozar una teoría del arte: «[m]e gusta la foto, admitió Juan Stein, me gusta creer que es William Carlos Williams. [...] me gusta la tranquilidad, la certeza de saber que Williams está haciendo su trabajo, que va camino a su trabajo, a pie, por una vereda apacible, sin correr [...]» (*ibid.*). Juan Stein es consciente de que casi con toda seguridad el personaje de la foto no es Williams y sin embargo lo valora como un objeto preciado por lo que significa para él esa foto, más allá de su autenticidad. Lo cierto es que William Carlos Williams era doctor y que su obra poética es variada. De entre ella, destacan *Collected Poems* (1934) y *Paterson* (1946-1951, pero ampliada en 1958). La crítica siempre ha destacado de Williams su sencillez expresiva y —uno de los aspectos que comparte con Bolaño— su capacidad para romper el texto en fragmentos breves, que añaden intensidad a la obra a partir de su disposición. *Paterson* es la búsqueda de la belleza y al mismo tiempo el intento de mostrar al hombre en relación con su entorno, la mimesis del poeta con el escenario en el momento del descubrimiento de la totalidad (cf. Ardanaz: 2001: 9-62). El poeta bucea en lo local y mostrará la ciudad de Paterson como el motivo para un moderno poema épico y autobiográfico. El conocido verso «Say it, no ideas but in things» se repite como un *leit-motiv* y expone de manera clara su planteamiento estético. Para William Carlos Williams el lenguaje oral ha de ser el detonante a partir del cual emerge la poesía, como apunta su biógrafo Herbert Leibowitz: «Williams's goal was to make significant twentieth-century stylistic innovations, to pioneer a distinctively American poetic based on speech rhythms [...]»

(2001: x). Para ello no solo mezclará poesía y prosa sino que se valdrá de los *collages* en prosa, cartas e incluso anuncios. Esa asimilación de la totalidad de discursos se condensa en una acertada metáfora:

A man like a city and a woman like a flower  
—who are in love. Two women. Three women.  
Innumerable women, each like a flower.  
But  
only one man— like a city.  
(Williams, 1946: 7.)

Como se sabe, el lenguaje de Williams posee una apariencia conversacional. Es una voz carente de ornatos que aspira al lenguaje cotidiano que desea transmitir un cierto lamento de tintes elegíacos. A través de su visión se anima al hombre a fundirse con la tierra. Si en el ejemplo concreto anterior nos hablaba de asimilarse a la ciudad, en su obra en general se nos invitará a hacernos uno con América.

A modo de síntesis, además de la utilización de la imagen de Williams como metonimia de la literatura. El retrato del poeta es el pretexto narrativo para elaborar un excursus sobre la vida de escritor y los valores que él proyecta para sus personajes. Asimismo, los elementos comunes entre el poeta norteamericano y Bolaño son dos: por una parte, la apuesta por un lenguaje coloquial, el verso libre y una literatura cercana a la lengua hablada que comentaba en el anterior apartado y, por otro lado, el juego con el fragmento que es propio de *Paterson*, esa autobiografía épica en forma de conjunto de imágenes con aspiración a la representación total.

La vida y los trabajos de Ezra Pound (1885-1972) parten del deseo de ampliar el campo literario. Sus numerosos viajes así como su curiosidad por las manifestaciones artísticas más alejadas hacen de él un personaje tan interesante como sus propios textos. A pesar de ser un poeta de muchos dones, su complicidad con el fascismo, su manifiesto antisemitismo y su admiración por Mussolini han supuesto la mácula en su biografía que, en ocasiones, ha conducido a la infravaloración de su obra. Irónicamente, Bolaño hace que Ulises Lima lea los *Selected Poems de Pound* en Beersheba (Israel), donde comparte celda con el neonazi *borderline* Heimito Kunst (otro guiño: *Kunst* —sin diéresis— significa «arte»): «[I] pregunté qué libro leía [Heimito a Ulises Lima]. Los *Selected Poems*, de Ezra Pound. Léeme algo, le dije. No entendí nada, no insistí [...]» (Bolaño, 1998: 306). Más allá del humor que destila el fragmento, Pound es indudablemente un poeta complejo, intelectualista y cuya obra, al igual que la de Bolaño, recibe perpetuo homenaje. La obra del autor norteamericano reúne la presencia

de infinitas otras obras y literaturas, tan dispares como la poesía de Ovidio, Dante, los trovadores o los *Haiku*. Ambos autores comparten una idea de la literatura como un espacio atemporal donde se pueden reunir todas las lecturas posibles, además de ciertas afinidades metodológicas y biográficas.

La vida de Pound, igual que la de Bolaño, es un perpetuo homenaje a la literatura. En su obra, lengua y conceptos funcionan como invitados a un festín poético. La indagación será el mecanismo común a ambos para presentar obras y autores que se cruzan y refulgen como espejos. En Pound la referencia literaria constituye un motivo estético. Hugh Selwyn Mauberley, el protagonista, lucha consigo mismo para poder escribir un gran poema. El joven se inclina hacia la adoración a lo femenino, representada a través de una referencia a Homero (Circe), más que meditar sobre el paso del tiempo: «Observed the elegance of Circe's hair / Rather than the mottoes on sundials».<sup>109</sup> En Bolaño suponen una manera de ver el mundo: «Como esos versos de Leopardi que Daniel Biga recitaba en un puente nórdico para armarse de coraje, así sea mi escritura [...]» (Bolaño, 2002a: 119). En los *Cantos* de Pound se observa la capacidad integradora de un lenguaje literario cuya base es la referencia constante:

Hang it all, Robert Browning,  
There can be but one «Sordello».  
But Sordello, and my Sordello?  
Lo Sordels si fo di Mantovana.  
(Pound, 1969: 6.)<sup>110</sup>

Así, en Pound el poeta se configura como un ser capaz de albergar e integrar la vitalidad tanto de los mitos clásicos como de los contemporáneos. El poeta dialoga con la literatura como un *continuum* atemporal. De hecho, hasta asimilará o impostará la voz de otros poetas, como es el caso de François Villon en su «Villonaud for this Yule» (Pound, 1947: 38). De forma parecida Bolaño acaricia la posibilidad de devolver a la

---

<sup>109</sup> En una de las interpretaciones más comunes, Circe representa lo femenino y un cierto erotismo, la belleza natural, inmediata, y el reloj de sol es una metáfora de los temas profundos que el protagonista no puede evitar eludir (Espey, 1955: 85). Otras interpretaciones y una visión completa del poema están presentes en *Circe's craft: Ezra Pounds's Hugh Selwyn Mauberley* (Brantley, 1983).

<sup>110</sup> Más adelante se comentará la afición por y el conocimiento de los trovadores en Bolaño. Respecto a la cita, me gustaría llamar la atención sobre el diálogo paródico que una novela tan ácida como *Nocturno de Chile* establece con ella. Sordello es la referencia culta que sirve de excusa al crítico Farewell para tratar de asaltar sexualmente al pudoroso cura Ibacache: «¿Y a Sordello?, dijo. ¿Qué Sordello? El trovador, dijo Farewell, Sordel o Sordello. No, dije yo. Mire la luna, dijo Farewell. Le eché un vistazo. No, así no, dijo Farewell. Vuélvase y mírela. Me volví. Oí que Farewell, a mi espalda, musitaba: Sordello, ¿qué Sordello?, el que bebió con Ricardo de San Bonifacio en Verona y con Ezzelino da Romano en Treviso, ¿qué Sordello? (¡Y entonces la mano de Farewell volvió a presionar mi cintura!)» (Bolaño, 2000: 26.)

vida a los mitos poéticos y transformarlos, algo rudimentariamente, como hace con César Vallejo en *Monsieur Pain* y con Octavio Paz en *Los detectives salvajes*: «¿[q]ué hacía allí? ¿Estaba por mi voluntad o una fuerza ajena me mantenía en aquel lugar? ¿Buscaba a Vallejo o a otra persona?» (En cursiva en el original, Bolaño, 1999a: 52). Según Pérez Gallego, su «nostalgia creadora» significa: «[e]ntrar en la condición humana con una mayor erudición, dejando así ocasión a que situemos al poeta en una galaxia de escrituras [...] donde poder encontrar su verdadera fuente [...]» (Pérez Gallego, 1989: 286). El ejemplo escogido da testimonio de esa alegría de las influencias que planteaba *supra*: Bolaño busca, selecciona y aglutina referentes diversos para construir su propio discurso, su propio yo literario, como hemos visto también hacia Pound. A propósito de dicho proceso en Pound, Eliot apunta en su introducción a los *Selected Poems*:

Now Pound's originality is genuine in that his versification is a logical development of the verse of his English predecessors [...] Now Pound is often more «original» in the right sense, when he is most «archeological» in the ordinary sense. [...] If one can really penetrate the life of another age, one is penetrating the life of one's own. (Pound, 1947: 10.)

Bolaño reivindica la influencia de Pound para su lectura de los trovadores en el paisaje contemporáneo. De hecho, el artículo «Trovadores», incluido en *Entre paréntesis* es una llamada a la lectura de dichos poetas y su propio posicionamiento en una estela clásica. Bolaño dice que los trovadores pueden parecer «lejanos» e «ingenuos» pero afirma —algo que cabría tomarse con prevención viniendo de Bolaño— «[q]ue inventaron el amor, y también inventaron o reinventaron el orgullo de ser escritor, siempre y cuando uno sepa meter la cabeza en el pozo [...]» (Bolaño, 2004a: 189). Esta descripción es un ejercicio de retórica que mediante las metáforas habituales en Bolaño —«saber mirar» o «buscar lo profundo», «el abismo», «sumergirse»— actualiza otros escritores para así reafirmar su propia poética o visión del mundo. Esto se muestra de manera clara en la lista que elabora en el siguiente fragmento y en la coda que vincula a los trovadores, en su condición de «trotamundos», con a los personajes de sus novelas, exiliados perpetuos:

¿Qué nos dicen los trovadores hoy? ¿En dónde radica su gracia, su excelencia? No lo sé. Recuerdo que empecé a leerlos influido por Pound y, sobre todo, tras los estudios deslumbrantes de Martín de Riquer. A partir de ese momento, poco a poco fui atesorando libros y antologías en los que aparecían los nombres de Arnaut Daniel, Marcabré, Bertran de Born, Peire Vidal, Giraut de Bornelh. La mayoría fueron, por gajes de oficio, viajeros y trotamundos. (*Ibid.*)

En definitiva, el narrador chileno, igual que Pound, situará su obra en el seno de toda una constelación de textos —no necesariamente del mismo género pues incluye, por ejemplo, el cinematográfico— donde se funden la nostalgia por un pasado textual con una mitología personal entendida como proyección hacia un futuro en que se forma parte de ese legado literario / cultural.

En lo que concierne a las afinidades biográficas y metodológicas en ambos escritores, se ha destacado de la literatura de Bolaño su carácter de «obra en marcha» (Gras, 2005: 52) y esa «provisionalidad» permite comparación con la de los *Cantos*. Desde que comenzó a escribirlos, Pound llamaba a sus secciones «borradores» e incluso en los últimos cantos habla de «un embrollo de obras», «mis notas» o un «palimpsesto». Walton Litz afirma que mientras trabajaba en el poema, Pound lo concibió como «un fresco de muchas escenas, una fuga de melodías entretreídas, un ruedo en el que el drama del pasado y el presente se lleva a escena; pero al final resultó ser un viaje personal» (1991: 873). El estilo de Pound es dialogante, casi confesional: se acumulan las referencias y se reiteran las frases o momentos. Los *Cantos*, construidos durante toda su vida, reflejan el deseo de escribir una obra monumental, que combine su autobiografía de lecturas con la inclusión y recreación de toda la literatura que le ha precedido. Al igual que ocurría con *Leaves of Grass*, de Whitman, los *Cantos* de Ezra Pound son una obra que se va ampliando. Al mismo tiempo es una obra de ambición didáctica y moral. El aura abarcadora y totalizante de la obra de Pound sintoniza con la de *La Universidad Desconocida*, publicación póstuma de la poesía completa de Roberto Bolaño.<sup>111</sup> El estilo de los *Cantos* es aglutinante. Por un lado se traza una sinfonía de versos que otorgan al poemario una cadencia singular, por otra —y aquí radica el gran vínculo— despliega un espacio de alianza con literaturas anteriores y de renovación de las mismas. La idea es proponer al lector un lugar donde se vinculen *La Odisea*, Ovidio, *La Divina Comedia* con los trovadores y literaturas chinas y japonesas, por ejemplo. De alguna manera es lo que intentó también Bolaño con sus alusiones y frecuentes listas, emular al Pound que invoca un viaje a través de los textos sin más guía que el goce estético de la influencia de grandes artistas.

---

<sup>111</sup> Al no ser objeto de estudio de esta tesis, no se han analizado las convergencias y sintonías de los poetas norteamericanos con la lírica de Bolaño. Se anotan aquí similitudes, tanto formales como temáticas, con el deseo de que sirva como el principio de futuras indagaciones.



Por último, cabe preguntarse si a Bolaño le interesó la faceta política de Pound. A la vista de que su obra versa sobre personajes cuyo talento artístico o valor intelectual no es incompatible con su militancia fascista, el colaboracionismo o, en muchos casos, incluso el asesinato (es el caso de Carlos Wieder o el Cura Ibacache), bien pudo despertar su curiosidad la admiración de Pound por Mussolini. Sin extenderme en demasía en esta cuestión, sí quisiera apuntar que el fascismo de Pound es una intelectualización que lo acerca —con todos los matices— al de D'Annunzio, Croce, Heidegger o Drieu de la Rochelle. Es decir, Pound asimila en su lenguaje el impacto retórico del fascismo. Al mismo tiempo, la figura de Pound con su creencia en la salvación de Italia por parte de Mussolini y su defensa de la función política del artista aunque con ello se gane el rechazo del público, bien puede servir de inspiración para el mensaje satírico de *La literatura nazi en América*. Es sabido que Pound retransmitía desde Radio Roma encendidas diatribas contra los aliados. En sus mensajes hablaba de la conspiración económica —la «usura» que denuncia en el «Canto 45»— que, a su entender, había provocado la guerra. También es conocido su antisemitismo. Sus últimos años bien pueden recordar el destino contrariado de muchos de los escritores filonazis de la novela de Bolaño. Pound fue arrestado en 1945 por el ejército de su propio país. Pasó medio año en el centro de detenidos de Pisa, donde se le confinó a una jaula de acero. Durante doce años, vive recluido en el St. Elizabeths Hospital, para locos y criminales. Allí se dedica a la escritura, a la lectura y recibe visitas de conocidos, amigos escritores, admiradores y simpatizantes de extrema derecha. En el hospital y en su retiro final en Italia continuará con su obra inacabada: los *Cantos* (cf. Walton Litz, 1991: 873-879).

El análisis de la influencia de Pound exige como correlato el comentario de la de otro poeta con el que Bolaño también se alinea: T.S. Eliot. Ambos poetas estadounidenses, que se conocieron y admiraron, descienden literariamente de Walt Whitman y la literatura de ambos, dentro de sus características individuales, es una respuesta a la del poeta de *Leaves of grass* (cf. Bloom, 1994: 277). Interesa ahora valorar cómo uno de los puntos clave de la visión de ambos poetas subyace en Bolaño: la recuperación de la tradición para precisamente renovar el lenguaje y la literatura. Un

doble movimiento que recuerda a la dinámica tradición y traición. Esto es, se toman autores antiguos y clásicos en odres nuevos para dar cuenta de la sensibilidad actual.<sup>112</sup>

Se debe tener en cuenta la condición de extranjeros que experimentaron los dos poetas. Su huida de la escena literaria norteamericana para venir a Europa y reunirse con otros escritores que contemplan América desde la perifería del exilio les lleva a vivir el periodo convulso de entreguerras. Los dos poetas americanos fueron, como dijo Eliot de Henry James, «un[os] extranjero[s] en todas partes».

Otro elemento que comparten, como se ha comentado, es el deseo de revivir críticamente a autores y épocas: la obra de Bolaño configura un espacio donde se actualizan de forma constante todo tipo de autores, géneros y obras, como si tomase al pie de la letra el «Hacerlo nuevo» que tanto repetía Pound.<sup>113</sup> Ambos son poetas que buscan la inspiración en el inconsciente, a partir de unos pensamientos de origen incomprensible a los que dan forma a partir de la reescritura. Por tanto, la inspiración, unida a una revisión crítica del poema, consciente, de todo el material, son los dos pilares de la poética de ambos autores en *Tradition and The Individual Talent* (Eliot, 1919) o *ABC of Reading* (Pound, 1931). En conclusión, tanto Pound como Eliot representan la constante reconfiguración del canon y crean un espacio híbrido y pleno de potencial en sus obras. Sobre ellos, Bolaño escribe: «*La Tierra Baldía*, de T.S. Eliot, es impensable sin el *Ulises* de Joyce. Los *Cantos* de Pound pueden ser leídos como un libro de historia, una especie de Herodoto o Tucídides que mira hacia el enorme incendio que es la historia [...]» (Stolzmann, 2012: 372). Esta cita guarda particular importancia porque implica la influencia de ambos poetas norteamericanos en la obra del chileno. Bolaño beberá entonces de la naturaleza intertextual de la obra de Eliot y asimilará la rotura de géneros literarios presente en Pound para construir una prosa híbrida, capaz de integrar tanto referencias como estrategias compositivas de la poesía.

El elevado número de menciones por parte de Bolaño a autores como Gary Snyder, Gregory Corso o Lawrence Ferlinghetti presuponen una influencia

---

<sup>112</sup> En «Heredar», Esther Cohen comenta a partir de un fragmento de Derrida la clave de esta dinámica entre lo que un escritor toma de la tradición y lo que utiliza precisamente de ella: «Por ello se mira a sí mismo como "el circunciso", el heredero que lleva a costas su marca, la historia de su pueblo que sin embargo nunca hace del todo suya. Pero por ello mismo también toma distancia, se rebela y le es "infiel"; fidelidad infiel, eso es para él el curso de la tradición, el secreto de toda herencia [...]» (2002: 109). Para una visión en los escritores contemporáneos latinoamericanos donde está dinámica se establece a partir de vínculos con géneros y estéticas de la cultura de masas, recomiendo *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas* (Sánchez, 2000: 22).

<sup>113</sup> Pound llega más lejos en *The Spirit of Romance* donde declara «All ages are contemporaneous» (Pound, 1931).

determinante de los *Beat* en la obra de Bolaño (ver *supra* 2.3.3). El análisis comparativo de sus obras arroja unas conclusiones distintas. Las repercusiones de la poesía Beat en el lenguaje del autor chileno se traducen principalmente en la aparición de una prosa desatada y con visos de trascendencia. Destacaré dos aspectos de los ecos de los *beats* en Bolaño: el primero es su apetencia estética —los juegos literarios y las referencias explícitas— y, el segundo, la materialización de un ideal de desarrollo poético y personal, ejemplificado paradigmáticamente en Allen Ginsberg.

Como se sabe, la generación *Beat* fue el conjunto de poetas que a partir de 1950 se agruparon alrededor de la Universidad de Columbia en Nueva York y que luego gravitaron hacia la librería City Lights, en San Francisco. Forman parte de la revolución cultural que surgió como reacción a la moral puritana que imperaba en EEUU después del fin de la Segunda Guerra Mundial (Phillips, 1995). Para una contextualización del momento histórico que verá nacer a los *Beats* me baso en el ensayo de Norman Mailer «The White Negro». El texto de Mailer es una guía de lectura, un intento de disección, analítica y controvertida, del espíritu de la época. Al ser contemporáneo a los hechos, está escrito desde el corazón del mismo movimiento. Mailer enumera los rasgos de lo *beat* y de lo *hipster*: la oposición a la sociedad materialista y el anhelo de libertad, la necesidad constante de teorizar, el ritmo de sus composiciones artísticas, la controversia, la huida de la censura, la obscenidad; incluso taxonomiza su argot y explica, de manera irónicamente didáctica, el significado de las expresiones: *man, go down, beat, with it, cool, crazy, swing, dig, flip, square*. Para la generación *Beat*, como para cualquier norteamericano de aquellos años, según Mailer, solo había dos opciones:

Se es *hipster* o convencional (*square*) (la alternativa que empieza a sentir cada nueva generación que accede a la vida norteamericana), se es rebelde o se es conformista, se es hombre de frontera en el Salvaje Oeste de la vida nocturna de los Estados Unidos o se es una célula convencional más, atrapada en los tejidos totalitarios de la sociedad norteamericana y condenada, de buen o mal grado, a la conformidad si se quiere tener éxito. (Mailer, 2005: 32.)

El ensayo es de 1959 y fue publicado en los sesenta. Téngase en cuenta que todos estos motivos, cuando lleguen como modelo de lectura a Bolaño, habrán perdido parte de su fuerza original pero conservarán muchos elementos estéticos y vitales para los nacidos en la década de los cincuenta. De hecho, algo de la recepción, de la reverberación de la cultura *hipster* o *beatnik* aparece en la literatura de Bolaño. Con todo, considero que Bolaño toma motivos y rasgos de los *beats* con la distancia de una generación posterior y con la ironía y el desencanto que le sucede. Entiendo entonces que Bolaño toma la generación *Beat* como inspiración estética pero es consciente de su

caducidad como movimiento ideológico y, por tanto, no comparte la ingenuidad de sus propuestas ni el misticismo y la influencia de la filosofía oriental y asiática propia de otras manifestaciones de los sesenta. Para cuando Bolaño empieza a escribir y funda el infrarrealismo, a mediados de los setenta, ronda los veinte años y anticipa el final de muchos de los movimientos contraculturales que le precedieron. Hunter S. Thompson describió ese momento de inflexión utilizando la metáfora de una ola:

We had all the momentum; we were riding the crest of a high and beautiful wave... So now, less than five years later, you can go up on a steep hill in Las Vegas and look West, and with the right kind of eyes you can almost see the high-water mark —that place where the wave finally broke and rolled back. (Thompson, 1993: 68.)

Respecto a la manera en que Bolaño se apropia del imaginario *beatnik* en la literatura académica en torno a *Los detectives salvajes* se han señalado las analogías y vínculos entre los *realvisceralistas* y los poetas norteamericanos en numerosos artículos.<sup>114</sup> En un momento dado de la novela se explicita, no sin humor, la identificación entre ambos grupos, como si de una tribu urbana se tratara. El personaje de Bárbara Patterson, pintora norteamericana, toma a los poetas mexicanos —de manera irónica— como el equivalente de su propio universo cultural: «Parecían *beats*» (Bolaño, 1998: 179). Esta identificación no les otorga prestigio, sino todo lo contrario. Lima y Belano se presentan como dos supervivientes de la periferia literaria, sin obra que publicar y líderes de un movimiento cuya estructura o composición es voluble (Belano amenaza con expulsiones y reordena constantemente el grupo).<sup>115</sup> Lo que a Barbara Patterson le gusta de los *realvisceralistas* es precisamente la ausencia de pretensiones de su literatura.

Uno de sus libros más tempranos, *La literatura nazi en América*, muestra tanto la afinidad estética de Bolaño con estos poetas como su mirada distanciada a través del humor. Allí se les dedica un apartado completo «Poetas americanos» y dos biografías (Bolaño, 1996a: 145-156). Significativamente, la primera es la biografía de Jim O'Bannon, quien de poeta *beatnik* evoluciona a admirar el nazismo y sus planteamientos políticos, constituyendo el reverso de los poetas de su generación. El

---

<sup>114</sup> Entre otros, explícitamente: (Cobas Carral, 2006), (Bolognese, 2010) y (Herrera López, 2012).

<sup>115</sup> Al respecto, un fragmento de *Los detectives salvajes*: «Belano ha empezado a echar a más poetas del grupo. Ulises Lima se mantiene en un discreto segundo plano, pero por lo visto apoya las decisiones de Belano. [...] Belano se cree Breton, dice Requena. En realidad, todos los *capo* [sic] *di famiglia* de la poesía mexicana se creen Breton, suspira. ¿Y los expulsados qué dicen, por qué no forman un nuevo grupo?» (Bolaño, 1998: 105.)

relato de su vida muestra el conocimiento por parte de Bolaño de los poetas norteamericanos de la generación al tiempo que le permite caricaturizarlos a partir de sus desencuentros con el poeta filonazi. Ya en el primer párrafo desliza una de sus habituales listas donde cita a los principales poetas del movimiento: «Los textos [se refiere a los poemas de O'Bannon] van precedidos por largas dedicatorias a Allen Ginsberg, Gregory Corso, Kerouac, Snyder, Ferlinghetti [...]» (147). Bolaño agrupa aquí a poetas de diferentes sensibilidades pero que constituyen al mismo tiempo un muestrario de lo más representativo de dicha generación para así incluir a su personaje dentro de un contexto histórico y literario determinado. La invención del anti-*beatnik*, Jim O'Bannon, «poeta y jugador de fútbol americano» (147) es una herramienta para poder escribir sobre dicha generación de poetas como parte de un guiño literario. Incluso, el lector perspicaz puede leerlo como un homenaje velado a Jack Kerouac. Cuando el narrador afirma que Jim aunó en su espíritu «la atracción por la fuerza y el anhelo de las cosas delicadas y perecederas» (*ibid.*) parece estar hablando del poeta y novelista norteamericano. Jim O'Bannon compartirá con Kerouac el pasado como jugador de fútbol americano, el motivo proverbial del viaje a Europa<sup>116</sup> y la vida sentimental agitada: «[O'Bannon] Se casó y se divorció cuatro veces» (Bolaño, 1996a:150). Kerouac estuvo casado tres veces: Stella Kerouac (1966-1969), Joan Haverty (1950-1951) y Edie Parker (1944-1946). Además de las referencias biográficas, Bolaño alude a la obra de Kerouac a partir de un poema ficticio de O'Bannon donde se conjugan la épica y la religión: «[m]ás tarde escribirá un poema al respecto, *El caminante*, en donde un ángel atraviesa a pie Nueva York sin encontrar ni un solo hombre justo [...]» (148). Cabe anotar la semejanza del título y del argumento con la mítica novela de Kerouac, *Desolation Angels* (1965). Por último, el relato de O'Bannon refleja también parte de las contundentes opiniones políticas de Kerouac: «[c]onservó hasta el final su desprecio por los judíos y por los homosexuales, aunque a los negros poco a poco comenzaba a aceptarlos cuando le llegó la muerte [...]» (150). En los últimos años de Kerouac son conocidas sus opiniones antisemitas y los comentarios homófobos (Silverman, 2008: 14-23).

---

<sup>116</sup> Kerouac participó además en la Segunda Guerra Mundial enrolado en la marina mercante. Esta experiencia dio lugar a su primera obra, *The Sea is my Brother*, escrita en 1942 y publicada en 2011.

El segundo poeta, Rory Long, sirve para ilustrar el segundo de los aspectos de lo *beatnik* en Bolaño.<sup>117</sup> Esta biografía esconde otros tantos juegos literarios, esta vez relacionados con la figura de Allen Ginsberg. Al mismo tiempo es una celebración de la trascendencia y la ingenuidad y de cierto desenfado de la poesía *beat*.

Rory es hijo del poeta Marcus Long, quien fue discípulo y amigo de Charles Olson. Bolaño juega con la referencia a Allen Ginsberg, quien de joven fue un estudiante brillante que decidió seguir los pasos de su padre, Louis Ginsberg. En el prólogo de *Howl*, William Carlos Williams nos da una visión de la juventud de Allen:

Cuando él era más joven y yo era más joven, conocí a Allen Ginsberg, joven poeta que vivía en Paterson, Nueva Jersey, donde —él hijo de un conocido poeta— había nacido y crecido. [...] Estaba siempre a punto de irse a alguna arte, no parecía importar dónde; me preocupaba, nunca pensé que fuera a vivir para crecer y escribir un libro de poemas. Su habilidad para sobrevivir, viajar y continuar escribiendo me deja atónito. (Williams, 1993: 8.)

La de Rory es una historia de desarrollo poético y personal. Comienza con una referencia a Charles Olson y, tras una serie de especulaciones sobre el aprendizaje poético, el enciclopédico narrador imagina a Rory escuchando las charlas de su padre y Olson en una imagen que remeda los paisajes de *On the Road*: «Rory, escondido debajo del porche, los escuchaba hablar mientras el crepúsculo de Arizona se fijaba para la eternidad [...]» (151). En Kerouac, así se describe el final de una conversación con Carlo Marx, trasunto de Ginsberg: «Salí y cogí un tranvía hasta mi apartamento, y las montañas de *papier mâché* de Carlo se alzaban rojas mientras salía el enorme sol por la parte este de las llanuras [...]» (Kerouac, 1959: 71).

La vida de Long hijo se revela como una sátira sobre las revelaciones mesiánicas, la obsesión por «la palabra» como medio de salvación o fuente de sabiduría y el exceso de misticismo en lo literario. La chispa que origina la transformación de Rory es la diferencia entre el *projective verse* y el *non projective verse*, de la que Bolaño se burla abiertamente (Bolaño, 1996a: 152).<sup>118</sup> Una vez que Rory entienda que

---

<sup>117</sup> Aunque, como el personaje finalmente deviene líder religioso, el nombre puede ser una referencia también al personaje de ciencia ficción de Robert Heinlein, Lazarus Long, el conocido protagonista de *Methuselah's Children* (*Los hijos de Matusalén o las 100 vidas de Lazarus Long*, 1941).

<sup>118</sup> El manuscrito de Olson se ha comentado *supra* en la referencia a William Carlos Williams (ver nota a pie de página n. 97). Bolaño, en la biografía de Rory Long, parece dialogar con la poesía más espontánea e ilógica que promulga Olson. Cuando el narrador propone «perdernos exactamente donde Olson se perdió» (Bolaño, 1996a: 152) o habla de Rory Long como «La voz del hombre-todo-ojos que salía a vagar hasta encontrar la conciencia del hombre-todo-orejas [...]», está parodiando el manifiesto de Olson:

the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE  
the HEART, by way of the BREATH, to the LINE (Olson, 1950.)

la poesía abierta es el Libro con mayúsculas, la Biblia, su vida se orientará hacia la predicación y el éxito. Cabe la posibilidad de un juego literario con el Ginsberg más excesivo, que se concreta en las notas del autor a *Howl*:

Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!  
The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and  
hand and asshole holy! (Ginsberg, 1993: 40.)

A partir de la conversión de Rory, el texto de Bolaño se puede leer como una parodia de la desmesura, en contenido y forma, de la poesía *beatnik*. Bolaño remeda los rasgos característicos de los *beats* que a él le resultan parodiables: la utilización de la escritura libre, las preguntas retóricas: «¿Por qué viven tanto los nazis? Fíjate en Hess» (155); la provocación: «[u]n poema en donde Leni Riefenstahl hacía el amor con Ernst Junger. Un centenario y una nonagenaria [...]» (*ibid.*); la proliferación de mayúsculas: «la verdadera Hostia de Fuego» (*ibid.*) y la presencia de imágenes oníricas que juegan con la imaginería religiosa de los *beatíficos* poetas: «como dos perros de fuego en un valle de ovejas» (156).

La fascinación de Bolaño por los discursos religiosos como forma literaria, que acabo de identificar como una de las características que toma de los *beatniks*, se concretará más adelante en 2666 en el sermón de trece páginas (312-325) de Barry Seaman, que es, a la vez, un claro ejemplo de las digresiones y la hibridación genérica propia de la obra del escritor chileno: «[v]oy a tratar cinco temas, dijo Seaman, ni uno más ni uno menos. El primer tema es PELIGRO. El segundo, DINERO. El tercero, COMIDA. El cuarto, ESTRELLAS. El quinto y último, UTILIDAD [...]» (Bolaño, 2004b: 312). De este pasaje resulta destacable el trabajo con el lenguaje. Bolaño se mete en la piel de un predicador e imita el estilo retórico, lleno de preguntas, frases cortas, autoreferencias y otros rasgos característicos de este tipo de discursos.

Por último y para concluir con este apartado, creo altamente probable la existencia de un vínculo intertextual entre *Aullido* de Ginsberg y la representación de la juventud y de la idea del fracaso en Bolaño. El poema de Ginsberg abre con un lamento por la suerte de los jóvenes de toda su generación, el conocido *Incipit* de *Howl*:

I saw the best minds of my generation destroyed by  
madness, starving hysterical naked,  
dragging themselves through the negro streets at dawn  
looking for an angry fix [...]  
(Ginsberg, 1993: 10.)

Estos versos comparten contenido y tono con la idea de derrota generacional que aparece en el Bolaño de después de *Los detectives salvajes* y *Amuleto*. Para Bolaño, sus contemporáneos, los nacidos en la década de los cincuenta, dieron sus vidas por el sueño de la revolución y desaparecieron —o fueron desaparecidos— de la Historia. En su «Discurso de Caracas», lo menciona explícitamente: «[e]n gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta [...]» (Bolaño, 2004a: 37).<sup>119</sup>

A modo de colofón de este apartado, el análisis comparativo con las obras y figuras de Whitman, Poe, William Carlos Williams, Lee Masters, Pound, Elliot y Ginsberg, arroja dos conclusiones: por un lado, lo verdaderamente innovador en Bolaño no es el uso de elementos poéticos, sino su voluntad de superar la prosa convencional. De esta manera, su estilo proviene de la combinación de su pasado como poeta, representada en la querencia por la anáfora y las frases largas, semejantes a versos, con otros rasgos excesivamente prosaicos. Por otro, Bolaño se apropia de las biografías de estos poetas como receptáculo de las obsesiones y anhelos de muchos de sus personajes.

Por último, cabe apuntar en este apartado sobre el uso del lenguaje que el estilo de Bolaño, a veces repetitivo, proviene de la combinación de elementos poéticos y otros excesivamente prosaicos, que le da el ritmo o cadencia que caracteriza su obra. De hecho, casi parece que Bolaño quisiera controlar mediante una estructura basada en el fragmento y la repetición, su prosa incontenible, un torrente de palabras. Su lenguaje aglutina diversas tendencias: puede ser repetitivo, prosaico, en ocasiones poco literario y al mismo tiempo romper en fulgores oníricos, imágenes desconcertantes y estructuras paralelas que recuerdan los acoplamientos de la lírica más arriesgada. La naturaleza de su lenguaje recuerda que la poesía es, como él mismo dijo, un lugar donde poder encontrar acomodo a su voracidad narrativa, donde todo cabe:

El territorio de la poesía es el único territorio, junto con el del dolor, en donde aún es posible perderse, en donde aún es posible encontrar fórmulas maravillosas (o mejor dicho: la mitad de una fórmula) y en donde uno, consciente o no, pone en juego su propia vida [...] (en Braithwaite, 2006: 121).

---

<sup>119</sup> En el apartado 4.1.2. se explicará cómo Bolaño construye un relato generacional a partir de esta imagen.



### 3.4 El humor en el rellano: ironía y sátira

Lamenta Roberto Bolaño en su artículo «El humor en el rellano» la ausencia de una tradición humorística en la literatura latinoamericana. Allí postula que, mientras otros países gozaron de una serie de obras y autores que operaban a partir del humor en sus textos (Voltaire, Diderot, Lichtenberg, Cervantes, etc.), en hispanomérica —siempre según su opinión— este fenómeno no se dio: «[L]os clásicos de nuestros países en desarrollo sacrificaron el humor en aras de un romanticismo cursi y en aras de textos pedagógicos o, en algunos casos, de denuncia, que mal resisten el paso del tiempo [...]» (Bolaño, 2004a: 224).

Bolaño vincula esa carencia a un cierto provincianismo que se mitiga con la llegada de inmigrantes a partir del siglo XX. Es entonces cuando una minoría de escritores —entre los que incluye a Borges, Bioy, Cortázar y Parra— consigue «reírse» aunque con matices o un deje de amargura. El resto prefiere, en palabras del autor, formar parte de los «tontos graves», cuya mayoría «[h]ace poesía lírica o épica o se refocila imaginando al superhombre o al líder obrero ejemplar o deshojando las florecillas de la Santa Madre Iglesia [...]» (225).

Solo la «tribu de Parra aún no se rinde» y es aquí donde se inscribe el escritor chileno, en una línea que pasa por Borges, Cortázar y Parra pero que, como comentaré a continuación, no es ajena a muchos de los escritores norteamericanos que a menudo cita. Más allá de lo discutible de las afirmaciones de Bolaño, lo cierto sobre estos autores es la utilización por parte de todos ellos del humor como elemento vertebrador e imprescindible de sus poéticas. En el caso de Bolaño, además, es ubicuo. Está presente en los relatos principalmente humorísticos como «Un cuento ruso», «Buba», «El retorno», así como en cuentos y novelas más serios pero que no dejan de utilizar un humor denominado «feroz» (tal y como se afirma en la contraportada de *Los detectives salvajes*) o una cierta comicidad trágica. Piénsese en el esperpento de algunos personajes de *La literatura nazi en América*; la desdichada historia de Petra en *Estrella distante*; las desventuras sexuales de García Madero en *Los detectives salvajes*; las ridículas sublimaciones amorosas del Cura Ibacache y el crítico literario Farewell en *Nocturno de Chile*: «[y] entonces la mano de Farewell descendió de mi cadera hacia mis nalgas y un céfiro de rufianes provenzales entró en la terraza e hizo revolotear mi sotana negra y yo pensé: El segundo ¡Ay! ha pasado [...]» (Bolaño, 2001: 27) o incluso en los delirios de Amalfitano en *2666* y la presencia de Boris Yeltsin borracho en una grotesca

lección de literatura: «[c]uando el último filósofo del comunismo por fin llegaba al cráter o a la letrina, Amalfitano descubría con estupor que se trataba ni más ni menos que de Borís Yeltsin [...]» (Bolaño, 2004b: 290).

Lo cómico atraviesa toda la obra de Bolaño y es el mecanismo a partir del cual se torna representable el horror y la miseria que muchos de sus relatos encierran. Es un mecanismo que en muchas ocasiones busca estremecer más que obtener una sonrisa, aturdir con el ácido contraste que puede suponer narrar sin tomarse en serio lo narrado. Siendo, entonces, el humor uno de los rasgos principales de la narrativa de Roberto Bolaño, en el presente apartado profundizaré en un aspecto que la crítica no ha dejado de glosar en diferentes reseñas pero que ha recibido poca atención monográfica por parte de los exégetas. En primer lugar exploraré brevemente el origen y las teorías sobre el humor en el arte para después analizar su uso y origen en Bolaño a partir de tres aspectos: la ironía, la sátira y, por último, los mecanismos retóricos del humor.<sup>120</sup>

Hace más de dos mil años que los teóricos y pensadores dedican sus esfuerzos a desentrañar el significado del humor y la naturaleza de la risa sin que, a pesar de las múltiples teorías y puntos de vista, se haya llegado a una visión concluyente (cf. Milner, 1972: 1-30). Las distintas aproximaciones a la largo de la historia comienzan en la filosofía clásica (Platón, Aristóteles), se nutren de las propuestas de principios del siglo XX como *Le rire. Essai sur la signification du comique* de Henri Bergson (1900) o *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905) de Sigmund Freud hasta llegar a los estudios psicológicos contemporáneos como *The Psychology Of Humour: An Integrative Approach* (Martin, 2007).<sup>121</sup> Baso mi introducción a la naturaleza del humor en los estudios del psicólogo conductista Richard Wiseman. En el capítulo dedicado a la explicación behaviorista de los mecanismos de la comicidad no elude referirse a la literatura como fuente de ejemplos. Desde un punto de vista psicológico, existen dos grandes teorías no excluyentes sobre los mecanismos del humor: la teoría de la superioridad y la teoría de la incongruencia. Es decir, el humor requiere de una sensación de superioridad que emisor y receptor comparten respecto a un tema: «[t]he

---

<sup>120</sup> Todos estos aspectos están sugeridos como categorías formales a la manera en que Claudio Guillén entiende la ironía, la parodia o la sátira, esto es como *modalidades literarias*. (Guillén, 1989: 141-151.)

<sup>121</sup> Noel Carroll, en el reciente *Humour: A Very Short Introduction* (2014), pasa revista a los estudios clásicos mencionados y explora el valor del humor a partir de su incidencia en sus funciones sociales. Su argumento es que la diversión que sucede a la comicidad juega un papel capital en la construcción de comunidades.

top jokes had one thing in common —they create a sense of superiority in the reader [...]» (Wiseman, 2007: 178). Esta teoría, según sus partidarios, se basa en «[t]he animalistic release of a victorious roar at other people's misfortune [...]», esto es la expresión instintiva de la sensación de triunfo ante el malestar de otro (Wiseman, 2007: 185). La idea que subyace es una concepción muy primaria de la identidad. En *La república* de Platón, el filósofo postula lo indecoroso de la risa, ya que implica una pérdida de control que nos deshumaniza. Aristóteles sigue una línea parecida de argumentación y establece la clasificación de géneros que entronizó la tragedia y los temas serios como cénit de lo literario y relegó la comedia a una categoría inferior. Para el clásico, el significado de la comedia no reside en la estructura sino en el objeto de la imitación, esto es los hombres débiles o ridículos que la protagonizan. La comedia, así entendida, deviene imitación de seres que el autor considera inferiores.<sup>122</sup> Wiseman analiza varios experimentos sobre la percepción de los cómicos y de sus objetos de befa —(Worf, 1934) y (Maio, 1997)— para concluir que la burla o la proliferación de arquetipos cómicos afecta a la propia percepción identitaria de los grupos humanos blanco de dichas manifestaciones. Wiseman resume la teoría de la superioridad del humor en el siguiente párrafo:

Let S believe J is a joke in which A seems to S victorious and/or B appears the butt. Then the more positive S's attitude towards A and/or towards the «behaviour» of A, and/or the more negative S's attitude towards B and/or towards the «behaviour» of B, the greater the magnitude of amusement S experiences with respect to J. (Wiseman, 2007: 187.)

La teoría de la superioridad en la generación de humor todavía es objeto de controversia y si bien se acepta parte de su planteamiento, posteriores estudios afinan más y postulan el principio de la «inversión de valores» más que la superioridad como fuente del efecto cómico. Es decir, el lector u oyente encuentra la comicidad de un discurso cuando es una figura de autoridad —representada en las fuerzas del Estado, la policía, el mundo académico o el literario en el caso de Bolaño— la que acaba sucumbiendo a las mismas tentaciones o sufriendo involuntarios ridículos que las humanizan (cf. Wiseman, 2007: 181).

Esta teoría se inspira en la visión de Freud en la mencionada *El chiste y su relación con el inconsciente*, donde se sugiere que una broma es también una

---

<sup>122</sup> Precisamente Umberto Eco fantasea con la aparición de un manuscrito perdido de la poética de Aristóteles dedicado a la comedia en *El nombre de la rosa*.

manifestación de deseos, anhelos o frustraciones. El humor posee entonces una carga oculta de significado de la que la literatura no ha dudado en hacerse eco. Según Freud, el humor nos permite aproximarnos a los tabúes sociales desde un punto de vista tangencial. Esto es: se plantea la posibilidad de un discurso que es pero al mismo tiempo no tiene una validez literal. Lo que recuerda, en cierta medida, los postulados de Bajtin sobre lo carnavalesco en su conocido ensayo sobre Rabelais. Para Bajtin la risa permite la aproximación más subversiva a la realidad y se estipula con la superposición de discursos. El humor y la risa como una de sus manifestaciones cuestionan muchas de las normas, costumbres y planteamientos sociales, sugieren una valoración nueva de los mismos y disponen al interlocutor a compartir dicha nueva valoración. En su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, el teórico búlgaro afirma: «La risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia, el hombre; [...] solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo [...]» (Bajtin, 1987: 65).

La otra gran teoría sobre el humor que explica mucho del efecto cómico que producen en el lector personajes y situaciones de los relatos de Bolaño parte del concepto de *incongruencia*.<sup>123</sup> Como explica Wiseman, la premisa básica es la siguiente: «The idea is that we laugh at things that surprise us because they seem out of place [...]» (Wiseman, 2007: 193). En Bolaño se hace claramente visible en la presencia de un personaje como Lorenzo y su transformación en mascota de las paraolimpiadas de Barcelona: «[d]esde el primer día se convirtió en el favorito de la prensa, las entrevistas le llovían, parecía que PETRA estaba eclipsando al mismísimo Coby. A veces, leyendo sus entrevistas, me daban ataques de risa. Otras veces me ponía a llorar [...]» (Bolaño, 1996b: 85). El que el lector disfrute y encuentre cómica la delirante carrera artística de Lorenzo tiene que ver con un hábil manejo de las expectativas del lector por parte del autor. Por supuesto, también se requiere de este lector una concepción del mundo nada dogmática. Según el psicólogo británico: «The creation and appreciation of humour

---

<sup>123</sup> Actualmente esta teoría integra lo que antaño se entendían como dos teorías diferentes. La de la incongruencia o absurdo, propiamente dicha y la teoría del alivio (*relief*), que postula que el humor es uno de los mecanismos psicológicos para ser capaces de afrontar hechos que de otra manera serían difíciles de asimilar. Véase la Stanford Encyclopedia of Philosophy para el humor: <http://plato.stanford.edu/entries/humor/#Rel>The Consultado el 18 de enero de 2014.

require a sense of playfulness, an enjoyment of incongruity and a high tolerance of uncertainty [...]» (Wiseman, 2007: 211).

En definitiva, el sentimiento de superioridad en el lector, el cuestionamiento de la autoridad y la incongruencia o el absurdo como mecanismos de distanciamiento son las teorías sobre el humor que se plantean desde la psicología (cf. Carrol, 2014: 4-55). Estos tres elementos iluminan el lugar esencial que ocupa el humor en la propuesta literaria de Roberto Bolaño. Este es, al mismo tiempo, una manera de conseguir emparentarse con una tradición literaria y humorística. Al respecto y como conclusión, en *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Luis Beltrán Almería ofrece un buen ejemplo de este propósito y un buen muestrario de autores:

La cultura oficial [...] desprecia [la risa]. En primera instancia se niega a considerarla. Por su propia naturaleza el objeto estético que procede de la risa no aspira a un reconocimiento académico y oficial. Busca su lugar en el ámbito de la risa. Esto es en el tiempo de la fiesta y en el espacio de la celebración, de la diversión. Ahora bien, cuando una obra humorística alcanza un extraordinario impacto cultural (los casos de Luciano, Apuleyo, Rabelais, Cervantes, Sterne, Goethe, etc.) la cultura oficial reacciona tratando de integrar esas obras raras en la cultura de la seriedad. (Beltrán, 2002: 200 y ss.)

### **3.4.1 Ironía**

La retórica clásica entiende la ironía como una figura en la que se da a entender lo contrario de lo que se dice. Es así como la define el diccionario de la RAE, junto a otros dos significados muy importantes: se trata de una burla disimulada y al mismo tiempo la palabra refiere al tono burlón con que se dice (cf. RAE, 2001). Esta conjunción de tres aspectos explica cómo la ironía, aplicada al ámbito literario, es un fenómeno de honda complejidad e interés. Varias son las hipótesis sobre el uso de la ironía en la literatura. Un breve repaso a la literatura crítica existente me conduce a destacar que en los estudios contemporáneos se ha vuelto a la división propuesta por Quintiliano para la ironía como tropo y al mismo tiempo figura de pensamiento. En esta línea Díaz-Migoyo (1990) plantea tres condiciones o rasgos que el lector necesita advertir para que un enunciado resulte irónico: su verosimilitud, su pragmática (o intencionalidad) contradictoria y que sea deseable en el contexto de la enunciación. Así pues, ha de ser verosímil porque solo así puede conducir a engaño, ha de tener intención de presentar una pista falsa que se demuestre (premeditadamente) equívoca y, por

último, se deben dar las circunstancias narrativas para que se propicie o haga deseable la imposibilidad de ese enunciado (cf. Díaz-Migoyo, 1990: 125).<sup>124</sup>

Se puede argumentar que la ironía y el humor son los mecanismos distanciadores mediante los cuales la obra de Bolaño despliega su poder de diálogo con los hechos que narra (metaficción) y con otros textos (metaliteratura). Dichos mecanismos están íntimamente relacionados con un el segundo elemento: el juego. El aspecto lúdico de su literatura, la presencia de preguntas retóricas que envuelven al lector, referencias e invitaciones a investigar el resto de su obra, así como los guiños a través de referencias veladas o la contaminación expresa del texto con elementos pertenecientes a otras artes o subgéneros. La obra de Bolaño parece así cumplir con esos vínculos entre juego y poesía que Johan Huizinga postulaba en el clásico *Homo Ludens*: la creación poética es una muestra inequívoca de las relaciones entre juego y cultura. La literatura, gracias a su poder creador, construye un espacio con sus propias relaciones y deja en manos del lector, como juego, descubrirlos:

La poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. *Poiesis* como una función lúdica. Se desenvuelve en un campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu se crea. En él, las cosas tienen otro aspecto que en «la vida corriente» y están unidas por vínculos muy distintos de los lógicos. (Huizinga, 1954: 173.)

El principal procedimiento del que se vale entonces el autor chileno para elaborar un discurso a partir del humor proviene esencialmente de la utilización de la ironía no solo como figura retórica sino como tropos o figura de pensamiento. Siguiendo las tesis de Pere Ballart en *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno* y teniendo en cuenta las dificultades de encontrar una definición satisfactoria (cf. 1994: 293), la ironía sería un «[p]rocedimiento, especialmente ingenioso, de alcanzar la desfamiliarización del texto y, en consecuencia, un aumento de su validación estética por parte del lector [...]» (450). Así se entiende la efectividad de la prosa de los narradores de Bolaño. A lo largo de sus novelas es posible aislar diversos fragmentos, que tendrían carácter de textos híbridos, pequeños ensayos, poemas en

---

<sup>124</sup> Esta línea de pensamiento incluye a autores y gramáticos como Sperber y Wilson, Searle o Ducrot. Sin hacer una revisión exhaustiva, para Searle (1979), los modos de la metáfora y de la ironía están en estrecho contacto, entendidos ambos como actos indirectos. Tanto en la metáfora como en la ironía, difieren el sentido de la frase y el de la enunciación. Sperber y Wilson (1978) profundizan en las nociones de uso y mención. La ironía es para ellos una mención. Es decir, el que ironiza produce un enunciado que se constituye como eco del otro enunciado. Por último, Ducrot (1983) valora la polifonía enunciativa que existe en el caso de la ironía y que permitirá muchos de los juegos narrativos que la novela contemporánea desarrolla.

prosa, fragmentos de otras obras evocadas, todos ellos juegos con el lector basados precisamente en la ironía. Transcribo la conclusión que establece Ballart sobre la ironía y que corresponde, a mi juicio, a uno de los propósitos clave del tono de las voces narrativas de Bolaño:

En su honesta imitación de una realidad que, hoy más que nunca, es poliédrica, la ironía crea complejas ficciones que implican al receptor y le invitan a perderse por sus laberintos. El placer del texto, último destino de la figuración irónica, es, en esa clase de creaciones, la percepción de un sentido que huye, camino de un lejano, y siempre cambiante, punto de fuga. (Ballart, 1994: 454.)

La ironía es el mecanismo en el que descansa la estética de Roberto Bolaño. Le permite construir un discurso donde la palabra es medida e intensa, establecer un juego constante de autoreferencias —la azarosa vida del cazador de premios literarios, los atracos a librerías practicados con alevosía durante su adolescencia o los días encerrado en una de las cárceles de Pinochet y la posterior liberación por parte de sus antiguos compañeros de clase— y evidenciar su acusada fascinación por los detalles ornamentales —los cigarrillos Bali que fuman muchos personajes, las puntillosas enumeraciones de autores leídos y lugares visitados, la corbata como elemento fundamental para definir a Mauricio Silva—, todos ellos asociaciones y guiños intencionados al lector. La capacidad del narrador para no implicarse, mantenerse ajeno absolutamente a todo lo sucedido, proviene de esa ironía y de un humor iconoclasta que se refleja especialmente en las descripciones de sus desdichados personajes: el cruel retrato de Henri Simon Leprince; los detalles a veces excesivos sobre la vida sexual de Sofía o Carla; el sentido del ridículo con el que se plantean las elucubraciones de B. en «Una aventura literaria» o los vulgares fracasos amorosos de «Vida de Anne Moore», etc. Otras veces esa ironía se desata y el humor se apodera de la narración: relatos plenamente humorísticos son «Otro cuento ruso», «El retorno», «Buba» —que parte de una idea brillante y mantiene la sonrisa del lector durante toda la narración con la idea de un futbolista que utiliza el vudú para que su equipo triunfe— o *El gaucho insufrible*, que goza de momentos inolvidables cuando relata las diferentes variedades de cocinar conejo con las que su protagonista sobrevivirá en la Pampa.

Lo cierto es que en todos los relatos de Bolaño, hasta en los más devastadores, existe una pequeña ventana que ofrece una posibilidad de salida, un resquicio a través del cual el autor se distancia y goza de una lucidez, un sentido del humor que evita que el relato naufrague ante el dramatismo de lo narrado. Una función que coincidiría con las que David Roas le atribuye al humor:

El humor es, ante todo, una forma de posición (crítica) ante el mundo y la existencia, una fuerza al mismo tiempo liberadora y transgresora. Liberadora porque, a través de su perspectiva distanciada, atenúa la angustia inherente al enfrentamiento con nuestras dudas y miedos, pero sin ofrecer falsos bálsamos o soluciones compasivas [...]. Y, por otro lado, el humorismo es transgresor porque pone en cuestión lo normalmente aceptado como realidad indiscutible o como verdad absoluta [...]. Mediante la inadecuación, la incongruencia, muestra todas las caras de nuestra imperfecta realidad, todo el absurdo de nuestra existencia. Pero sin caer en la desesperación trágica. (Roas, 2003)

Esto se puede observar claramente en «Sensini», cuya primera parte confronta, de manera absolutamente cómica, la manera de entender los premios literarios de un escritor veterano y un escritor joven, y «El Ojo Silva», donde la idea de una India heredera de los cuentos de Salgari o del *Siddharta* de Hermann Hesse despierta de inmediato la complicidad del lector al descubrir el contraste entre lo literario y lo real. Íntimamente relacionado con este mecanismo está la introducción de ecos de otras obras y de guiños irónicos al lector al citar ciertos códigos de sobra conocidos provenientes de otros textos, del cine y de la cultura de masas. Pere Ballart señala, en definitiva, que el mecanismo de la ironía puede entenderse como un moderno caballo de Troya: su táctica es adaptar la opinión, modos e incluso expresiones del oponente para así, desde el interior del discurso que ha mimetizado, mostrar toda su fuerza desvalorizadora, y la denuncia de su falsedad (Ballart, 2003: 12-14). Dentro de los autores que han resultado una influencia en Bolaño a la hora de utilizar la ironía destacan en este apartado a los clásicos: Ambrose Bierce, Mark Twain y Herman Melville.

Bierce es un escritor de fascinante ironía. El distanciamiento de sus narradores combina la serenidad con un carácter agrio, como su propio mote —*Bitter Bierce*— anunciaba. La influencia en Bolaño es remarcable pues de Bierce parece tomar su mezcla de inocencia y de feroz sarcasmo. El autor de *Can Such Things Be?* (1893) o *The Devil's Dictionary* (1906) y Bolaño poseen una afición por la ironía salvaje, lo grotesco y el humor macabro.

La agitada experiencia vital de Bierce puede ser el origen de su visión del mundo. Su vida bien podría merecerse el término de «desmesurada» con el que Bolaño adjetivaba las biografías de sus escritores ficticios. Como en casos anteriores, se dan elementos comunes: tanto Bierce como Bolaño provienen de familias de clase media-baja. El padre de Bierce era un campesino que, con lo que ganaba, compraba clásicos para sus hijos. Los dos fueron lectores precoces y compaginaron su ambición literaria con los más variados trabajos (Lorés, 1980: 24), formándose de manera autodidacta (26).



Bierce formó parte del grupo de periodistas conocidos como *muckrackers*,<sup>125</sup> pioneros del periodismo reformista de principios del siglo XX, luchó en la guerra civil del lado de la Unión, conoció la corrupción política de primera mano en su cargo de administrador del algodón que se le había confiscado a los confederados, vivió un tiempo en Europa y por último desapareció en la revolución mexicana. Su última carta da prueba de su sentido del humor: «[o]curren cosas muy raras en esos países. Por eso voy. ¡A mis setenta y un años! [...] Ser gringo en Méjico [sic], ¡esto sí que es una eutanasia!» (Lorés, 1980: 40). La novela de Carlos Fuentes, *Gringo viejo*, fantasea con la vida de Bierce en Centroamérica y no es la única: la escritora británica Brigid Brophy desarrolló una teoría, que, de buen seguro, hubiera despertado la curiosidad de Bolaño, sobre como Bierce no solo no murió, sino que se reinventó a sí mismo bajo la máscara de un álter ego llamado Jorge Luis Borges.

A su estilo de humor se le atribuyen los mismos maestros que al de Roberto Bolaño: Rabelais y Swift. Quizás la mejor muestra de su ironía está en *The Devil's Dictionary*, donde juega con el aforismo y el oxímoron: «Peace: In international affairs, a period of cheating between two periods of fighting [...]» (Bierce, 1906: 101).<sup>126</sup>

Un cuento como el conocido «Oil of Dog» provoca en el lector una amalgama de curiosidad mórbida y rechazo. El análisis comparativo mencionado de este cuento y «Prefiguración de Lalo Cura», incluido en *Putas asesinas*, me servirá para ilustrar las afinidades electivas entre ambos autores y para dar cuenta de su uso de la ironía.

«Oil of Dog» pertenece a la antología *The Parenticide Club*,<sup>127</sup> compuesta de cinco relatos confesionales cuyos narradores explican los pormenores, circunstancias y en algunos casos motivaciones que les llevaron al crimen. Es un ejemplo del feroz sarcasmo y el humor de Bierce. En él, el narrador se presenta y explica cómo sus padres se ganan la vida: su padre tiene un negocio para producir aceite de perro y su madre se deshace de bebés no deseados. La ironía se hace patente desde los inicios del relato por la distancia con la que Bierce presenta el contenido del discurso frente las expectativas

---

<sup>125</sup> El término ha dado pie a una extensa bibliografía de entre la que se puede destacar: Cook (1972) y Gallagher (2006).

<sup>126</sup> La obra de Bierce, al haber caducado los derechos de autor, se encuentra online: <http://www.commissionedwriting.com/THE%20DEVILS%20DICTIONARY%20AMBROSE%20BIERCE.pdf> Consultado el 19 de febrero de 2013.

<sup>127</sup> Todas las citas pertenecen a la versión online de *The Parenticide Club*: <http://ebooks.adelaide.edu.au/b/bierce/ambrose/parenticide-club/chapter2.html> Consultado del 12 al 17 de diciembre de 2013.

del narrador. De esa doble codificación nace el efecto cómico que el adjetivo *honestos* aplicado a los padres prefigura en un libro sobre parricidios: «My name is Boffer Bings. I was born of honest parents in one of the humbler walks of life [...]» (Bierce, 2013).

El relato de Bolaño presenta un narrador homodiegético en primera persona cuyo nombre da título al cuento. Desde el inicio se introduce a los lectores a la utilización de un vocativo que casi parece imitar la función fática, «amiguitos»: «Cuando nací me pusieron por nombre Olegario, pero siempre me han llamado Lalo. A mi padre lo llamaban el Cura y así fue como mi madre me inscribió en el registro civil. Todo legal. Olegario Cura. Hasta fui bautizado en la fe católica. Mi madre, sin duda, era una soñadora [...]» (Bolaño, 2001: 98).

Roberto Bolaño hace gala de su humor más sangrante narrando la historia de su madre y su relación con el cine pornográfico mexicano de los años cincuenta. A través de esa historia, se narran las vidas de personajes anclados y sometidos a la fama de su miembro y se mitifican las producciones eróticas latinoamericanas que trataban de emular a las estadounidenses. Lo más interesante del relato es la construcción de un narrador que solo aparece al principio y al final, dotando al relato de un giro imprevisto, cuando descubrimos que su visita al actor Pajarito Gómez no es una venganza ni un asesinato, sino una declaración de amor brutal y, en cierta medida, un reencuentro con una suerte de padre espiritual. El humor de este cuento se basa en la crueldad con que se describen las vidas malgastadas de los actores y actrices del cine para adultos con los que convivió de niño el narrador. Se trata de un relato de extravagancias eróticas y delitos.

De forma similar, el cuento de Bierce es un macabro relato de crímenes. Debido a un trágico error, el niño-narrador lanzará uno de los cadáveres de bebés a los recipientes para hervir el aceite. Este hecho desencadenará una serie de acontecimientos que culminarán en la muerte de sus padres: el aceite obtenido es de una impecable calidad y supondrá no solo un cambio en el modelo de negocio sino una espiral de violencia. Precisamente esa violencia es la que está presente en ambos relatos: el narrador de «Prefiguración de Lalo Cura» se confiesa un criminal, acostumbrado al asesinato: «yo, por ejemplo, he ordenado matar» (97).

Los vínculos entre ambos relatos son: el trasfondo tétrico —los fetos aparecen como imágenes recurrentes en ambos (Bolaño, 2001: 110)—; el gusto por el detalle cruento —las muertes, la narración de películas extremas; la sensación de violencia

constante—; la subversión de los valores familiares hegemónicos —dos familias completamente disfuncionales— y la creación de una voz narrativa humorística. La ironía tiene aquí un valor fundamental: dada la violencia y lo excesivo del contenido de ambos cuentos, la narración requiere de una distancia o humor que funcione como válvula de escape. Los respectivos finales son la mejor expresión de dicho humor: «Amiguitos, por un instante tuve la sensación de que el apartamento entero se ponía a vibrar [...]» (Bolaño, 2001: 112). El uso del vocativo distorsiona la crudeza del relato previo de las películas pornográficas de la madre del narrador. De hecho, en ambos casos se produce un efecto de disonancia entre lo que se nos acaba de contar y la actitud de los narradores. En Bierce:

Convinced that these unhappy events closed to me every avenue to an honorable career in that town, I removed to the famous city of Otumwee, where these memoirs are written with a heart full of remorse for a heedless act entailing so dismal a commercial disaster [...] (Bierce, 2013).

Similar planteamiento se da en el caso de Samuel L. Clemens, alias «Mark Twain». El autor norteamericano es descrito por Bolaño como un misántropo, alguien que no tenía en muy alta estima a sus congéneres. En su artículo, ya mencionado, «Nuestro guía en el desfiladero», realiza un esbozo biográfico del que tampoco está exento el humor:

Twain creía que el suicidio era una redundancia: su desprecio por el género humano creció como empalizada, como coraza, todo lo malo podía llegar a su vida que él no se inmutaría pues lo esperaba y lo presentía y vivía como los gladiadores cuya divisa era *nec spes, nec metu* («sin miedo ni esperanza»). (Bolaño, 2004a: 273.)

En este retrato de Twain hay quizás más de Bolaño que del propio escritor norteamericano. No deben olvidarse las circunstancias vitales que rodeaban al chileno en esos momentos. El texto data de 1999, a tres años de su muerte, cuando su salud daba ya muestras inequívocas de deterioro (cf. Maristain, 2012: 217). Por eso, para explicar el humor del autor de *Huckleberry Finn*, le atribuye su propio sentido del humor: «Twain siempre estuvo listo para morir. Solo así se entiende su humor [...]» (Bolaño, 2004a: 280). Lo cual invita a pensar que Bolaño describe, del sentido del humor de Twain, la parte que a él más le interesa incorporar a su proyecto narrativo, que no es otra que esa ironía sangrante que muchos han calificado de humor feroz.

El propio Twain pone una definición del humor en boca del mismísimo Satán en su novela póstuma *The Mysterious Stranger*.<sup>128</sup> El diablo acostumbra a criticar a la raza humana por su inagotable capacidad para decepcionarse a sí misma. El narrador le argumenta que el sentido del humor es una de nuestras cualidades fundamentales. La réplica que suscita es una ácida reflexión sobre este rasgo tan humano:

«There spoke the race!», he said; «always ready to claim what it hasn't got, and mistake its ounce of brass filings for a ton of gold-dust. You have a mongrel perception of humor, nothing more; a multitude of you possess that. This multitude see the comic side of a thousand low-grade and trivial things —broad incongruities, mainly; grotesqueries, absurdities, evokers of the horse-laugh. The ten thousand high-grade comicalities which exist in the world are sealed from their dull vision. Will a day come when the race will detect the funniness of these juvenilities and laugh at them —and by laughing at them destroy them? For your race, in its poverty, has unquestionably one really effective weapon —laughter. Power, money, persuasion, supplication, persecution —these can lift at a colossal humbug —push it a little, weaken it a little, century by century; but only laughter can blow it to rags and atoms at a blast. Against the assault of laughter nothing can stand. You are always fussing and fighting with your other weapons. Do you ever use that one? No; you leave it lying rusting. As a race, do you ever use it at all? No; you lack sense and the courage. (Twain, 1910 [1992]: 117.)

Para Satán, el humor es un arma cargada de futuro. Es la única e indestructible manera de luchar. Es superior a cualquier tipo de cuestión material por su capacidad de jerarquizar, pues exige un criterio [*sense*] y, lo más importante, valor. El humor tiene un componente de osadía, de autoconfianza, irreverencia e inconformismo.<sup>129</sup> El mundo que tocó vivir a Mark Twain es un lugar donde las personas se pueden comprar las unas a las otras, un ambiente de riesgo, altibajos económicos, y donde el salvaje Oeste está a punto de dar paso a una sociedad capitalista que ha creado su «gran sueño americano». Twain vivió en la segunda mitad del siglo XIX, fue testigo de la fiebre del oro, las prospecciones y la guerra civil, coincidiendo con las presidencias de Jackson, Lincoln y Theodore Roosevelt (Cf. Kaplan, 1970: 12). A lo largo de su obra dará testimonio de la evolución de ideas y mentalidades que tuvo lugar durante esos años. Así, por ejemplo, Philip Fisher, en el esbozo biográfico que realiza del autor, explica su mentalidad como producto de su propio ambiente: «[u]n mundo que se basa en la imaginería de la riqueza y la bancarrota súbita es alternativamente un mundo cómico y amargado [...]» (Fisher, 1991: 586). De ahí un humor que no es tanto un mecanismo de defensa sino esa poderosa arma de supervivencia que Satán enuncia en el fragmento citado. En su

---

<sup>128</sup> Satan es el paradigma de la rebeldía frente a las normas establecidas. En este sentido, el humor de Twain y su importancia cultural se han asociado en numerosas ocasiones al cuestionamiento del orden y al anarquismo. Para ahondar en este tema véase Michelson (1995: 8).

<sup>129</sup> Para un estudio de los aspectos más reivindicativos de la obra de Mark Twain, recomiendo *A Pen warmed-up in Hell. Mark Twain in protest*. (Anderson, 1979: 1-12.)

célebre última entrevista con Mónica Maristain, Bolaño pondera el sentido del humor como la vía de escape a la locura:

—¿Creyó en algún momento que se estaba volviendo loco? —Por supuesto, pero me salvó siempre el sentido del humor. Me contaba historias que me volvían loco de risa. O recordaba situaciones que hacían que me tirara al suelo a reírme. (Bolaño, 2004a: 329-345.)

Lo cierto es que el autor norteamericano gusta de jugar con la ruptura entre la realidad del relato y el provecho que los personajes pueden sacar de ésta. La mentira, el fraude, el timo, el embaucamiento son muchos de los recursos con los que sobreviven sus personajes. Huck se valdrá de la mentira en diferentes ocasiones a lo largo de la novela como la única forma de salir adelante: fingirá su propia muerte para escapar de los maltratos de su padre, se disfrazará de chica para ir a conseguir información al pueblo (dándose el nombre de Sarah Mary y, cuando finalmente es descubierto, de George Jackson), no dirá la verdad cuando se encuentre con cazadores de recompensas que buscan a Jim e incluso se hará pasar por su mejor amigo, Tom Sawyer, cuando ambos tengan que rescatar al esclavo. Es el argumento cómico del fraude, el enmascaramiento y la pretensión de ser otro. Como botón de muestra, hay que destacar la creación de su propio pseudónimo: Mark Twain. Contiene un juego de palabras: es una manera de medir la profundidad de los ríos, «marcar dos» o «doble» en la jerga de los marinos del Mississippi pero también puede leerse como la aparición de un doble. Quizás tiene que ver con lo que afirma Huck Finn al inicio del libro sobre el anterior, *Las aventuras de Tom Sawyer*: «That book was made by Mr. Mark Twain, and he told the truth, *mainly* [...]» (la cursiva es mía, Twain, 2001: 169). En *Mark Twain: the fate of humour*, James M. Cox supone en su *nom de plume* un indicador de un cambio de vida y perspectiva que suplirá las carencias o lamentos de Samuel L. Clemens:

In the name Mark Twain, Clemens had discovered much more than a mere pseudonym. He had discovered his genius, his authentic signature; and his discovery, though he could not have known it at the time, became the event around which his life was to be reorganized. (Cox, 1966: 4.)

Más que el uso de la mentira, lo que Bolaño destaca del sentido del humor de Twain es que es «negrísimo» (Bolaño, 2004a: 270). La mejor muestra de ello y de su distanciamiento irónico se encuentra en el capítulo quinto, donde se describe al padre de Huck desde un punto de vista psicológico a través de diversas anécdotas. Es este un capítulo que, por su contenido, podría invitar al tono dramático o a la denuncia social: el padre del protagonista decide regresar a quedarse con el dinero que el propio Huck y

Tom Sawyer habían obtenido. Su intención es utilizar su ascendente como padre, obligar a su hijo a dejar la escuela y quedarse con la prometida fortuna. Sin embargo, la voz narrativa no focalizará estas cuestiones. El gran hallazgo narrativo del pasaje es la construcción de la voz del niño que, desde su candidez e inocencia, va desvelando el carácter y las intenciones del padre. La clave es la distancia irónica, así como la crueldad —el humor negro— que destilan sus páginas.

Piénsese en la paródica historia de redención que se narra al final del capítulo cinco. El padre de Huck, arrepentido por su adicción al alcohol y los desmanes que ha causado a su familia, es acogido por un juez que lo lleva a su propia casa, le pone nuevas ropas y lo invita a cenar. Durante la cena, el padre pronuncia palabras de arrepentimiento, todos terminan llorando y el juez le otorga su total confianza. Delante de todos, con los ademanes de un predicador, afirma:

Look at it, gentlemen, and ladies all; take hold of it, shake it. There's a hand that was the hand of a hog; but it ain't so no more; it's the hand of a man that's started in on a new life, and I'll die before he'll go back. You mark them words —don't forget I said them. It's a clean hand now; shake it —don't be afeard [sic]. (Twain, 1992: 184.)

Esa misma noche, en la habitación que le han dejado, el padre de Huck «got powerful thirsty» (185) y decide retomar el hábito. Escapa por el porche, intercambia el abrigo y el traje que le dejó el juez por una botella de whisky y regresa a la habitación para tener un «good old time» (185). Al día siguiente amanece en el porche de la casa, todavía borracho y con lesiones. El comentario final del juez resume la actitud irónica y la perspectiva para recolocar al lector mediante el tono distante de la narración: «He said he reckoned a body could reform the ole man with a shotgun, maybe, but he didn't know no other way [...]» (185).

Para poner de relieve los vínculos del humor utilizado por Bolaño y el de Melville, resulta productivo hacer hincapié en la construcción de la voz narrativa de *Moby Dick*. El narrador, que desea ser llamado Ishmael, mantiene durante todo el relato una distancia irónica respecto a lo narrado. En él coexisten su función como elemento que toma parte en los hechos relatados y, al mismo tiempo, el narrador-focalizador que puede valorarlo desde fuera y tiene consciencia del acto narrativo mismo. Destacaré, a continuación, tres confluencias entre el narrador de Melville y los narradores de Bolaño: Ishmael se revela como alguien culto, afectado, dotado de una genuina comicidad cuyo

primer blanco es él mismo y es capaz de no perder la ironía cuando su relato se enfrenta al horror.<sup>130</sup>

En cuanto a la cultura del narrador, no solo hay que tener en cuenta el prefacio del libro, titulado «Etymology» (Melville, 2003: xxxvii y xxxviii) cuya naturaleza es eminentemente bibliográfica (una etimología y un conjunto de citas literarias sobre el leviatán); Ishmael es un narrador erudito, también distante, que interrumpirá su discurso con frecuentes digresiones que ocupan capítulos enteros: el 55, por ejemplo, dedicado a la representación monstruosa de las ballenas, «Monstrous Pictures of Whales», o el siguiente, dedicado a «Less Erroneous Pictures of Whales». Es éste un detalle que comparte el narrador de *2666*, quien interrumpe su narración para incluir digresiones sobre distintos temas: una taxonomía de fobias, las obras de Boris Ansky, etc. El ejemplo de las fobias refleja, al mismo tiempo, la estrategia compositiva con la que trabajaba Bolaño. En la exposición «Archivo Bolaño 1977-2003» se pudo ver la metodología a la hora de documentarse que utilizaba el escritor chileno. La lista de fobias está extraída literalmente de una página web de psicología. Bolaño anota a mano las que mejor convienen a su narración e incluso el orden en que desea que sean expuestas en el diálogo: «[l]a claustrofobia. Miedo a los espacios cerrados. Y otro más: la agorafobia. Miedo a los espacios abiertos. [...] Otro clásico más: la necrofobia. [...] También está la hematofobia, miedo a la sangre [...]» (Bolaño, 2004b: 478).

En cuanto a la comicidad y el sentido del ridículo hacia uno mismo, esto se pone de manifiesto desde el primer párrafo de *Moby Dick*:

Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off —then, I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish, Cato throws himself upon his sword; I quietly take to the ship. (Melville, 2003: 3.)

Asimismo, es notable ver el humorismo e ironía que despliegan los primeros capítulos, cuando se describe a Queequeg y la primera noche que pasa junto al narrador y el contraste que suponen con el clímax de los últimos capítulos marcados por la

---

<sup>130</sup> Para un estudio en profundidad del humor en Melville, véase: *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*. Allí John Bryant sitúa al autor de *Moby Dick* en la tradición cómica de la literatura norteamericana junto con Washington Irving. En este trabajo me he basado principalmente en los capítulos 10 y 11, dedicados a Ishmael y Ahab respectivamente. Coincido con la idea de que Ishmael conjuga una voz narrativa narcisista y cosmopolita (1993: 186-204).

muerte del arponero. Particularmente divertida es la escena cuando despiertan y Queequeg ha echado los brazos sobre el narrador, como la mejor de las parejas: «You had almost thought I had been his wife [...]» (Melville, 2003: 28). Los momentos que comparten en el Spouter-Inn y el nacimiento de su amistad da pie a ironías que no solo tienen una evidencia lingüística —el uso frecuente de palabras como *wedded*<sup>131</sup> o referencias al casamiento— sino también de contenido: Queequeg no encuentra en la «cristiandad» o en el mundo «civilizado» ninguno de los valores que éste proclama. En el capítulo 12, «Biographical», expresa su decepción: «[e]ven Christians could be both miserable and wicked; infinitely more so, than all his father's heathens [...]» (Melville, 2003: 62).

En definitiva, Ishmael no solo no muestra ningún pudor en contar su historia sin ningún atisbo de grandeza sino que además quiere hacer partícipe al lector de sus reflexiones. En ellas se esconde la evidencia de este distanciamiento con lo narrado que muchos de los personajes de Bolaño compartirán con él. El primero, el narrador de «Sensini» (que bien podría ser el mismo Belano) cuando habla de su propia vida como escritor:

En aquella época yo tenía veintitantos años y era más pobre que una rata. Vivía en una casa en ruinas [...] y acababa de perder un trabajo de vigilante nocturno en un camping de Barcelona, el cual había acentuado mi disposición a no dormir durante las noches. (Bolaño, 1997: 13.)

Otros ejemplos serían la voz del narrador de *Estrella distante* relatando su participación en talleres literarios: «[y]o no creía que los autodidactas chilenos, siempre entre el manicomio y la desesperación, fueran elegantes [...]» (Bolaño, 1996b: 14) y, por último, y también relacionado con los talleres de poesía, está Juan García Madero (en *Los detectives salvajes*), arquetipo del joven entusiasta que intenta probar la ignorancia del crítico organizador de uno de dichos talleres: «[n]o sabía, sin embargo, lo que era una pentapodia (que, como todo el mundo sabe, en la métrica clásica, es un sistema de cinco pies) [...]» (Bolaño, 1998: 14). Una mezcla de la erudición comentada y el sentido del ridículo es el lamento del joven poeta sobre su retorno al taller de poesía, incluido en este mismo texto: «[p]ero pese a mis infaustos recuerdos (o a la ausencia de recuerdos, para el caso tan infausta o más que la retención mnemotécnica de éstos) a la semana siguiente estaba allí, puntual como siempre [...]» (15).

---

<sup>131</sup> Para los estudiosos de Melville, el uso de la palabra *wedded* y ésta escena en general, es la demostración del amor entre iguales por parte del autor.



Por último, la capacidad de narrar el horror con distancia irónica se puede resumir, en el caso de Melville, en una imagen gráfica: el cartel que la posadera de Nantucket quiere encargar para su establecimiento: «No suicides permitted here, and no smoking in the parlor» (Melville, 2003: 92). En *Moby Dick* la ironía funciona como la herramienta la partir del cual se inocular, capítulo a capítulo, la tragedia del *Pequod* y la de todos sus tripulantes, anegados por la locura del capitán Ahab. Las recomendaciones —casi advertencias— que acompañan a Ahab como capitán se revelan no solo contradictorias sino irónicamente desacertadas: «Ahab's above the common; Ahab's been in colleges, as well as “mong the cannibals”; [...] *he's Ahab*, boy; and Ahab of old, thou knowest, was a crowned King!» (Cursiva en el original, Melville, 2003: 88.) Más adelante subyace una feroz ironía entre lo que se narra y el amargo destino final de los marineros que celebran el discurso que Ahab realiza en el capítulo 36, «The Quarter-Deck», donde convence a toda la tripulación para consagrar la travesía a la venganza y la caza de la ballena blanca. El contraste surge al contraponerse la actitud divertida, fascinada y entusiasta de los marineros con el odio y el mal que acecha en los ojos de Ahab. El mismo capitán es consciente del apoyo que recibe su propuesta y apoyándose en él logra persuadir al único tripulante que podía ofrecer alguna resistencia, Starbuck: «Let it go. Look [...] See Stubb! He laughs! See yonder Chillian! He snorts to think of it!» (Melville, 2003: 178). Un último ejemplo de cómo Melville es capaz de narrar la desgracia precisamente merced a la ironía es el motivo del ataúd de Queequeg. Fue construido cuando éste estaba muy enfermo, perdida toda esperanza de recuperación. Sin embargo, termina siendo un cofre donde guarda sus cosas y finalmente deviene la tabla de salvación para Ishmael, el único superviviente del *Pequod*. Un símbolo inescrutable de la muerte se convierte no solo en el de la vida de Ishmael, quien, al salvarse, puede dar vida imperecedera a la historia mediante el libro que el lector sostiene en sus manos.

En el caso de Bolaño, la ironía a la hora de narrar una tragedia le lleva a elaborar un discurso decididamente ambiguo. De ahí uno de los grandes debates sobre su interpretación. El Bolaño joven de izquierdas que regresa a Chile para vivir el golpe de Estado y que es detenido se contrapone al escritor maduro que sabe que muchos gestos terminan siendo irremediabilmente paródicos. Bolaño narra el horror y las muchas atrocidades de las que el ser humano es capaz —asesinatos, torturas, violaciones— con un humor que diluye su gravedad. La ironía que destilan muchos de sus relatos atempera la violencia y sordidez de los hechos narrados. Tomo como

ejemplo «Detectives», donde se ficcionaliza su detención durante el golpe de Estado a través de su áter ego Arturo Belano. El policía que narra la historia a su compañero, le explica que llega un momento en que Arturo no reconoce su rostro en el espejo. Entonces el policía decide mirarse en dicho espejo y se encuentra con un exponente de la generación perdida de jóvenes que dieron la vida por el sueño de la revolución, uno de los temas recurrentes de Bolaño. No obstante, no permitirá que el relato alcance solemnidad y un quiebro cómico alterará el significado del discurso:

—Pero luego los abrí, de golpe, al máximo posible, y me miré y vi a alguien con los ojos muy abiertos, como si estuviera cagado de miedo, y detrás de esa persona vi a un tipo de unos veinte años pero que aparentaba por lo menos diez más, barbudo, ojoso, flaco, que nos miraba por encima de mi hombro, la verdad es que no lo podría asegurar, vi un enjambre de jetas, como si el espejo estuviera roto, aunque bien sabía que no estaba roto, y entonces Belano dijo, pero lo dijo muy bajito, apenas más fuerte que un susurro, dijo: Oye, Contreras, ¿hay alguna habitación detrás de esa pared?

—¡Conchaesumadre! ¡Qué pelicularo! (Bolaño, 1997: 132.)

Cabe destacar que el mismo relato acaba con el detective explicando lo tentado que estuvo, tras la escena del espejo, de pegarle un tiro en la cabeza. No lo hace porque —el personaje es un policía que custodiaba a los presos políticos y se refiere a todo su gremio—: «nosotros no hacemos esas cosas» (Bolaño, 1997: 133). No obstante, el ejemplo más irreverente que encontramos en Bolaño se encuentra en *Nocturno de Chile* y se trata de la narración del golpe de Estado, a través de la voz de un cómplice de la dictadura, el cura Ibacache. Los hechos históricos que conmocionaron al país y condenaron a una generación se reducen al recuento cotidiano de las lecturas, empleo del tiempo e insulsos hábitos de este intelectual. Aquí la ironía no es sutil, pues busca provocar al lector en posiblemente uno de los mejores ejemplos de focalización de su obra y un impactante ejercicio de exposición de cómo Bolaño entiende los perversos vínculos entre literatura y poder:

[y] luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda; y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y se acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. (Bolaño 2000a: 99.)

Como conclusión al uso de la ironía en los narradores de Bolaño y Melville, cabe destacar que ambos trabajan con la idea de lo irremediable, de esa manera irónica entre triste y resignada y que se concreta en la imagen del universo como una broma que Ishmael, en *Moby Dick*, explicita como sigue: «There are certain queer times and occasions in this strange mixed affair we call life when a man takes this whole universe

for a vast practical joke, though the wit thereof he but dimly discerns, and more than suspects that the joke is at nobody's expense but his own [...]» (Melville, 2003: 247).

En conclusión, mucho de ese humor «feroz» que los críticos han destacado en Bolaño guarda relación con la ironía: esta funciona como el sedimento sobre el que se edifican muchas de las tragedias que su obra narra. Su actitud frente la violencia y el horror es la de la ironía o, como mostraré en el siguiente apartado, la sátira devastadora que encontramos en Burroughs, Sterne, Swift, Voltaire, Petronius y hasta Aristófanes.

### 3.4.2 Sátira

Postula Matthew Hodgart en su clásico *La sátira* (1969) que ésta ha adoptado muchas formas a lo largo de la historia literaria, pues entiende que existen ciertas técnicas y temas atemporales que la motivan. Bajo su punto vista la sátira no persigue otra cosa que la exposición y ridiculización de vicios (cf. Hodgart, 1969: 10-31). En su definición, el ensayista inglés alude a la polisemia de la palabra «ironía» y llama la atención sobre sus variaciones: designa tanto un género literario como al propio arte de escribirla. Así, postula una definición más moderna que linda con la pragmática: «[e]l empleo al hablar o al escribir del sarcasmo, la ironía, el ridículo, etc..., para denunciar, exponer o ridiculizar el vicio [...]» (7). Según el autor, la sátira implica una visión del mundo que aúna risa e indignación. Asimismo requiere de una insobornable calidad estética, pues si careciese de ella quedaría en simple denuncia o crítica social de costumbres. La máxima aspiración de un autor satírico es que el lector comparta su sentido de superioridad y haga suya la opinión que plantea. Tradicionalmente son dos los géneros que se prestan a que la sátira aparezca esporádicamente: la novela y el teatro (la comedia).

Me interesa remarcar que la sátira destaca en estos dos géneros por la libertad formal que ambos conceden. Hodgart considera que los dos enemigos de la sátira son la tiranía y la intolerancia. La sátira no florece bajo las dictaduras ya que se considera subversiva y contraria al orden moral. El motivo es que la sátira busca influir en las costumbres a través de su cuestionamiento y desterrar ciertos hábitos que minan al propio individuo a través de la crítica. Precisamente es lo que tratará de hacer Bolaño en el ámbito literario. El escritor chileno traza unos retratos crueles, satíricos, de los escritores y de las miserias de la creación literaria en muchas de sus obras: Estrella

*distante, Llamadas telefónicas, Putas asesinas, Los detectives salvajes, etc.*<sup>132</sup> Mi hipótesis para este apartado es que el tono y la focalización recuerdan, o tienen ciertas resonancias con la visión desmitificadora del periodismo que encontramos en la obra de Hunter S. Thompson. En la bibliografía sobre Bolaño, solo Ríos Baeza (2010) y Wilfrido Corral (2011) han relacionado las obras de ambos escritores a pesar de tratarse de un autor con el que, como mostraré, Bolaño comparte afinidades humorísticas y narrativas. Bolaño lo cita y le dedica un artículo en *Entre Paréntesis*, en la reseña del que fue uno de sus primeros libros, «Los Ángeles del Infierno». Allí lo califica de periodista (Bolaño, 2004a: 129), algo que el norteamericano no hubiera apreciado mucho (Thompson, 1996: 189-215). De él destaca lo bien que sus páginas han resistido el paso del tiempo y lo a una escritura que en su salvajismo supera a la banda de motoristas que originó el libro (130).

Donde mejor se puede observar la sátira presente en ambos es comparando la ácida visión del periodismo de Hunter S. Thompson en *The Rum Diary* o *Fear and Loathing in Vegas* con la visión de la literatura de Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes*. Tómese esta afirmación con las consabidas reservas y entiéndase que mi meta aquí es mostrar una intención satírica similar y una afinidad de tono. Son dos escritores de intereses y sensibilidades distintos que, sin embargo, no excluyen un uso común de estrategias que les ayuden a mostrar —y en ciertos casos degradar— un mundo que les es cercano y en el que desean ocupar una posición de valor. Los tres aspectos en común que quiero destacar son la construcción de ellos mismos como un personaje: el «francotirador» o satírico desde los márgenes, el uso de la «reducción» como técnica literaria y, por último, el empleo de la «infectiva».

Por lo que respecta al primero, cuando se analiza la imagen como escritor que Bolaño proyectó en sus últimos cinco años —a partir del éxito de *Los detectives salvajes*— se encuentran similitudes de actitud personal, promoción de la controversia y búsqueda de polémica con Thompson. Roberto Bolaño desarrolló una actitud de provocador y la pérdida de solemnidad resultó en una oportunidad única para que su imagen ganase en humor. Aquí guarda un punto de encuentro con el periodista y narrador norteamericano. En particular, guardan especial importancia las herramientas

---

<sup>132</sup> Coincido en esto con una idea que apunta Magda Sepúlveda en su artículo «La risa de Bolaño: el orden trágico de la literatura en 2666»: «[e]l narrador visita cada uno de estos géneros con una aproximación retórica trágica y cómica a la sátira menipea [...]» (2013: 234).

que utilizaron para la construcción de un personaje público. En el prólogo a la edición de la correspondencia de Hunter S. Thompson, William J. Kennedy hace una síntesis que podría servir para ambos: «[e]l ingenio estrambótico, la burla incesante, los excesos gratuitos, la suprema confianza en sí mismo, la historia del meritorio yo herido y la cólera idiosincrática [...]» (2012: 12). De todas ellas, tres son las que creo imprescindibles: una gran confianza en sí mismo y un cierto malditismo, entendido como queja u orgullo herido. En primer lugar tanto Bolaño como Thompson mostraron desde jóvenes una vocación y un deseo irreductible de dedicarse a la escritura.<sup>133</sup> La biografía del primero es un ejemplo, cuando abandonó la escuela por la literatura: «[y]o decidí ponerme a escribir a los dieciséis años, en México, y además en un instante de ruptura total con la familia, con todo, como se hacen estas cosas [...]» (Braithwhite, 2006: 89). Thompson, a su vez, hace gala de una fina ironía: «Si no estuviera tan seguro de mi destino, podría incluso decir que estaba deprimido. Pero no lo digo, y siempre queda el correo de mañana [...]» (Thompson, 2012: 13).

En cuanto al malditismo, son dos autores que se sienten profundamente desarraigados, entre la marginación y la periferia. En el caso de Bolaño, esta posición de sujeto se explica al inicio de «Sensini» y aparece en otros tantos cuentos: «[c]asi no tenía amigos y lo único que hacía era escribir y dar largos paseos que comenzaban a las siete de la tarde [...]» (Bolaño, 1997: 13). En el caso de Thompson viene dado también por su carácter y una elección personal de no identificarse con ningún grupo: «[n]o hace falta decir que ando más inquieto que un gato y que casi todo el tiempo estoy de un humor sarcástico y desagradable. He acabado adoptando una actitud de cretino arrogante y superior y, en consecuencia, casi ningún cretino me trata [...]» (Thompson, 2012: 41).

El sentimiento de marginación en Bolaño vino dado además por su rechazo del mundo editorial, como detalla el poema «Mi carrera literaria»:

Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad  
también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik,  
Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... Todos los  
lectores...  
Escribiendo Poesía en el país de los imbéciles  
(Bolaño, 2007a: 7.)

---

<sup>133</sup> Para el caso del escritor estadounidense véanse los capítulos segundo y quinto de *Gonzo: the life of Hunter S. Thompson* (Wenner y Seymour, 2008).

Bolaño sufrió mucho para poder publicar, tal y como relata Jorge Herralde en su libro (2005: 35). Con todo, nunca perdió el humor y aún respondía con este tono a la pregunta de si le afectaban las críticas: «[c]ada vez que leo que alguien habla mal de mí me pongo a llorar, me arrastro por el suelo, me arañó, dejo de escribir por tiempo indefinido, el apetito baja, fumo menos, hago deporte, salgo a caminar a orillas del mar [...] y les pregunto a las gaviotas, cuyos antepasados se comieron a los peces que se comieron a Ulises, ¿por qué yo, por qué yo, que ningún mal les he hecho?» (Bolaño, 2004a: 334.)

Por último, ambos desarrollaron una imagen de provocador, si bien dicha imagen posee distintas facetas. En Bolaño se traduce en la figura de un agitador del *establishment* literario: «[c]uando yo me burlo de algunos escritores, lo que hago es lo que Enrique Lihn llamaba bromas liceanas. [...] En Cataluña se les llama *putetes* [sic]. [...] A mí me gusta hacer putaditas en la literatura, en un sentido rabelesiano [...]» (Braithwhite, 2006: 93). Mientras que en Hunter S. Thompson esa figura se dirige a toda la sociedad:

Lejos de ser rarezas, los Ángeles del Infierno son un producto lógico de la cultura que ahora se proclama tan conmovida por su existencia. La generación que representan los editores de *Time* ha vivido tanto en un mundo lleno de forajidos de celuloide que mangan pasta de dientes y fijador, que ya no es capaz de aceptar la cosa real. (Thompson, 2012: 335.)

A continuación hablaré de las dos técnicas de la sátira: la reducción y la invectiva. De entre las muchas técnicas de las que el satírico dispone, la reducción es una de las más eficaces. Nada como degradar o restar valor a cualquier institución o persona para que una burla resulte aún más cómica. Thompson y Bolaño lo ponen a menudo en práctica. En el caso del escritor norteamericano, a partir de descripciones vigorosas y en ocasiones sangrantes de los medios o incluso de los personajes que pululan por el periodismo. En *The Rum Diary* describe a los periodistas que encuentra en San Juan como sigue: «[s]ome of them were more journalists than vagrants, and others were more vagrants than journalists —but with a few exceptions they were part-time, freelance, would-be foreign correspondents who [...] lived at several removes from the journalistic establishment [...]» (Thompson, 2011: 4). El caso más paradigmático de esta degradación es la manera en que se describe a Moberg, uno de los compañeros de redacción del narrador:

Moberg had been in San Juan only a few months, but Lotterman seemed to loathe him with a passion that it would take most men years to cultivate. Moberg was a degenerate. He was small, with thin blond hair and a face that was pale and flabby. I have never seen a man so bent on self-

destruction —not only self, but destruction of everything he could get his hands on. He was lewd and corrupt in every way. He hated the taste of rum, yet he would finish a bottle in ten minutes, then vomit and fall down. He ate nothing but sweet rolls and spaghetti, which he would heave the moment he got drunk. He spent all his money on whores and when that got dull he would take on an occasional queer, just for the strangeness of it. (Thompson, 2011: 69.)

En el caso de Bolaño, se observa, en claro paralelismo, desde una crítica a lo que él entiende por la literatura como institución hasta una descripción degradada de los propios escritores. Piénsese en *La literatura nazi en América* o en numerosos fragmentos de *Los detectives salvajes*. *La literatura nazi en América* es un libro cuya idea central es que la cultura no nos hace mejores y que, como se afirma en «Sensini»: «el mundo de la literatura es terrible, además de ridículo» (Bolaño, 1997: 19). En *Los detectives salvajes*, el ejemplo más conocido es la clasificación de la literatura a partir de la sexualidad (y una sátira de la orientación del personaje, aquella que precisamente omite):

Ernesto San Epifanio dijo que existía literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo. (Bolaño, 1998: 83.)

Asimismo, el capítulo 23 de la segunda parte, que se desarrolla en la Feria del libro de Madrid, en 1994, esconde una broma recurrente construida a partir de sentencias.<sup>134</sup> Los diferentes narradores, todos de ellos escritores, darán cuenta de su visión de la feria y del mundo de la literatura. La conclusión de todos ellos es una variación de la primera frase «todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia» (484) y utiliza la misma estructura:<sup>135</sup>

[t]odo lo que empieza como comedia acaba como tragicomedia (485). Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia (485). Todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico (487). Todo lo que empieza como comedia acaba como película de terror (490). Lo que empieza como comedia acaba como marcha triunfal, ¿no? (491). Todo lo que empieza como comedia indefectiblemente acaba como misterio (494). Todo lo que empieza como comedia acaba como responso en el vacío (496). Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos (500).

---

<sup>134</sup> El concepto tiene gran tradición en la industria audiovisual inglesa, *running joke*, pero es aplicable a distintos ámbitos. Se trata de un elemento humorístico —puede ser una situación o frase— que se repite a lo largo de una producción con mínimas variaciones (cf. Bonaut y Ojer, 2009: 36).

<sup>135</sup> En esta aparte amplio la compilación de frases de José Manuel López de Abiada, y Augusta López Bernasocchi, quienes realizaron el *vaciado* y análisis de *Los detectives salvajes* (2013: 176-293). En sus propias palabras «Un vaciado es un proceso de descubrimiento, un intento de poner al descubierto (o, mejor: “sacar a la luz”) los elementos constitutivos de un texto novelesco [...]» (178).

Para el retrato de los escritores que pronuncian estas sentencias, Bolaño se ha basado en diversos referentes, algunos reales y otros arquetípicos. Lo interesante es mostrar cómo se lleva a cabo el propósito reductor de la sátira para mostrar el lado menos solemne de la literatura. Esta reducción destruye la imagen que tenemos de la escritura y la sustituye por arquetipos inferiores, en cierta medida caricaturas: Iñaki Echevarne, posible guiño a Ignacio Echevarría, editor y crítico literario, es un crítico con tendencias metafísicas, que puede decir cosas como: «[y] un día la Obra muere, como mueren todas las cosas [...]» (484); Aurelio Baca es el prototipo de escritor progresista, honesto pero complaciente, un posible trasunto de Muñoz Molina; Julio Martínez es un poeta cuyo discurso es casi ilegible, poblado de imágenes oníricas: «Gatos capados casados con gatas degolladas» (487); el discurso de Pablo del Valle remeda el de los escritores de *best-sellers* de literatura de terror; Marco Antonio Palacios es el ejemplo de escritor profesional: disciplinado, tenaz y muy superficial; Hernando García León, posible trasunto de Sánchez-Dragó, combina de manera cómica los excesos de un lenguaje castizo con viajes a Nepal y epifanías de la virgen; Pelayo Berrondáin bordea los límites de una locura extrañamente comercial y, por último, Felipe Müller, posible trasunto de Bruno Montané, el poeta chileno, se convierte en un testigo relativamente serio de cómo el fracaso de la revolución fue la condena de toda una generación de escritores latinoamericanos (496).

El tercer mecanismo satírico no es otro que la invectiva. Este recurso es particularmente delicado pues con su uso se corre el riesgo de poner en contra al lector. Según el diccionario de la RAE, la invectiva es «discurso o escrito acre y violento contra alguien o algo» (DRAE, 2001). Tanto Bolaño como Thompson se posicionarán no contra lo literario o periodístico en sí, sino contra las personas o los usos que emponzoñan lo que de auténtico puedan tener ambas profesiones. Así, dice Bolaño en 2666: «[l]a fama, que cuando no se cimentaba en el arribismo, lo hacía en el equívoco y en la mentira. Además, la fama era reductora. Todo lo que iba a parar en la fama y todo lo que procedía de la fama inevitablemente se reducía. Los mensajes de la fama eran primarios. La fama y la literatura eran enemigas [...]» (Bolaño, 2004b: 1003). Lo que se concretará en el ejemplo sobre la literatura chilena que incluye en el cuento «Carnet de Baile»: «68. Todos los poetas, entonces, vivirán en comunas artísticas llamadas cárceles o manicomios. 69. Nuestra casa imaginaria, nuestra casa común [...]» (Bolaño, 2001: 216). Thompson dispara su discurso contra esa legión extranjera de periodistas mercenarios o buscadores cuyo máximo representante no es otro que él mismo:



Like most others, I was a seeker, a mover, a malcontent, and at times a stupid hell-raiser. I was never idle long enough to do much thinking, but I felt somehow that some of us were making real progress, that we had taken an honest road, and that the best of us would inevitably make it over the top. At the same time, I shared a dark suspicion that the life we were leading was a lost cause, that we were all actors, kidding ourselves along on a senseless odyssey. It was the tension between these two poles —a restless idealism on one hand and a sense of impending doom on the other— that kept me going. (Thompson, 2011: 5.)

Quisiera por último reflexionar sobre las razones por las que ambos escritores optan por la sátira. Cabe la posibilidad de que, frente a un humor más neutro, ellos opten por la controversia. La sátira que practican implica una subversión de las convenciones sociales: «es un humor negro y, en ocasiones, doloroso» (Sobre *Los detectives salvajes*, Braithwhite, 2006: 93). Por tanto, la utilización de la sátira permite dos operaciones al escritor. Por un lado la simplificación de la realidad: como se ha observado anteriormente, mecanismos como la reducción o la invectiva se basan en subordinar cualquier elemento a sus rasgos más elementales para devaluarlos o criticarlos. Por otro lado, les permite posicionarse como acusadores de faltas, francotiradores o escritores marginales que se pueden situar «a la contra» para definirse.

#### 3.4.4 Mecanismos del humor y complicidades

Reducir un fenómeno tan complejo como el humor en la literatura de Roberto Bolaño a una serie de procedimientos o técnicas puede pecar de innegable simplificación. Sin embargo, no es menos cierto que el humor tiene una serie de códigos que, lejos de remitir a la inspiración del momento, son el producto de haber identificado en diferentes autores o en diferentes obras lo que logra provocar una sonrisa en los lectores. En definitiva, tiene algo de técnica u «oficio».

Desde el punto de vista teórico, son numerosos los libros que estudian el humor y su conceptualización.<sup>136</sup> Desde un punto de vista más práctico, es difícil encontrar taxonomías o un resumen de los mecanismos a partir de los cuales se consigue provocar la sonrisa en el lector. Para el presente apartado, realizaré una adaptación personal de las categorías de Freud, los ejemplos prácticos que menciona Peter Berg en su ensayo *La risa redentora* e incluso me basaré en el punto de vista de los creadores y las taxonomías de los manuales para escritura de comedia (Helitzer, 2005).

---

<sup>136</sup> Además de los mencionados en el apartado anterior 3.4.1., véase: Chapman y Foot (1996), Veatch (1998) o Bremmer y Roodenburg (1999).

Apuntaba al principio que el humor es una cuestión cultural, con todas las limitaciones temporales y geográficas que esto implica. No obstante, los subsiguientes mecanismos que he identificado en la obra de Bolaño pueden compararse a los recursos de otros autores e incluso a otras manifestaciones artísticas donde el humor desempeña un papel principal. En este apartado analizaré el juego con el lenguaje, el uso de la repetición, la hipérbole, el uso cómico del costumbrismo, el extrañamiento, el juego como adivinanza y los recursos gráficos, la manipulación de las expectativas del lector y, por último, la transgresión.<sup>137</sup>

El primero, el juego con el lenguaje, es uno de los clásicos de cualquier manual de comicidad y tiene su base en la teoría de la incongruencia. Lo cierto es que en Bolaño no tiene la entidad o prominencia como rasgo de estilo que encontramos en otros escritores. Con todo, se puede reseñar en tres aspectos: juegos metalingüísticos como la alusión al significado del propio discurso o creación de nuevas palabras, el uso cómico de los nombres de los personajes y, por último, la reseña de errores ajenos o gazapos.

La ironía entendida como distancia, que apuntaba en el apartado anterior, es el mecanismo que permite a Bolaño enjuiciar su propio discurso y rectificar o recrear palabras que abren la ventana a momentos hilarantes. En *El gaucho insufrible*, el protagonista observa una pugna entre conejos, lo que le lleva a matizar su propio discurso: «[e]l primer conejo, al que tenía casi al lado de la ventana, iba con los ojos muy abiertos, como si la carrera contra el tren le estuviera costando un esfuerzo sobrehumano (o sobreconejil, pensó el abogado) [...]» (Bolaño, 2003: 23). Otro ejemplo es la explicación de la frase «se encogió de hombros», que aparece tanto en *Nocturno de Chile*: «[y] yo me encogí de hombros, como suelen hacer los personajes de una novela y jamás los seres humanos reales [...]» (Bolaño, 2000a: 114).

El uso de los nombres de los personajes de Bolaño es otro aspecto que merece un cierto detenimiento. Es un tema que ha sido mencionado en diferentes reseñas y en artículos académicos sobre la obra del autor.<sup>138</sup> Un somero análisis resulta suficiente

---

<sup>137</sup> Soy consciente de que en este apartado estoy mezclando figuras de diferente ámbito retórico: usos de tropos, cuestiones pragmáticas y aspectos que tienen que ver con el contenido. Me mueve a ello el poder dar una visión amplia del humor en Bolaño y al mismo tiempo sugerir o plantear la necesidad de un estudio monográfico que explique, en toda su extensión, una de las grandes señas de identidad del narrador chileno.

<sup>138</sup> Un ejemplo es el análisis del nombre de la poetisa Cesárea Tinajero por parte de Milene Hostettler-Sarmiento realiza en su artículo «Búsqueda, errancia y degeneración en Los detectives salvajes» (2013: 129).

para desvelar que los nombres son el espejo de la psicología de sus personajes y una invitación al juego y al humor dirigida a sus lectores: Ángel se llama el ingenuo y joven narrador de *Confesiones de un fanático de Morrison a un discípulo de Joyce*; el protagonista que da título a la novela *Monsieur Pain* tiene un apellido muy poco afortunado para alguien que se dedica a sanar pacientes; el libro *La literatura nazi en América* constituye en sí mismo todo un catálogo de nombres y apellidos de escritores que refieren a la literatura del mundo real. Destaco, por su carácter excesivo, Ernesto Pérez Masón, escritor de enigmas y teorías conspiranoicas que retará a duelo a escritores como Alejo Carpentier o Lezama Lima (Bolaño, 1996a: 64-69). En *Estrella distante* hay toda una discusión etimológica sobre el apellido de *Wieder* y sus múltiples significados desde «otra vez» o «de nuevo» a «contra» o «frente a» (*Widar*) en alemán antiguo (Cf. Bolaño, 1996b: 50-51); «El Gusano», que da nombre a un cuento y también aparece en la poesía del escritor, es en sí mismo un ejemplo de lo que puede suponer la tragedia de un nombre; en cuanto a *Los detectives salvajes*, cabe pensar en Cesárea Tinajero o Tinaja, madre de la poesía y enigma motivacional del texto, cuyo nombre remite tanto a un parto como a un tosco recipiente. Ulises Lima (referencia a la Odisea, a Lezama y a la esencia latinoamericana), Belano, el álter ego de Bolaño se llama Arturo como homenaje a Rimbaud, él mismo como álter ego) e incluso López Lobo, el solitario fotógrafo de África (que incluso se puede relacionar con el escritor Lobo Antúnez) son otras muestras; por último, en *2666* el nombre marca a los personajes (Oscar Fate, un hombre llamado destino) e incluso significa la conquista de su propio ser y personalidad en el caso de Archimboldi.

Este juego con los nombres es un rasgo que Bolaño destaca del escritor estadounidense Barry Gifford en su reseña de «El asunto de Sinaloa» (Bolaño, 2004a: 146) para decir que son excesivos e inverosímiles. Sin embargo, en este rasgo es posible vislumbrar también la influencia de Thomas Pynchon, por cuyas novelas desfilan toda una serie de personajes cuyos nombres funcionan más como un emblema y un símbolo que como un sustantivo que les dé entidad.<sup>139</sup> En *The Crying of Lot 49*, por ejemplo, la protagonista se llama Oedipa Maas, cuya referencia evidente es Edipo. Su papel será similar al del trágico héroe griego, descubrir un misterio, en este caso de la empresa

---

<sup>139</sup> Esto forma parte de la propia poética de Thomas Pynchon basada en las interferencias entre teorías filosóficas o lingüísticas y los códigos narrativos de novelas populares. Véase Berressem (1992).

WASTE (desechos) y el sistema de Correos estadounidense. Pynchon juega con la idea de Edipo/Oedipa como alguien que tiene que resolver un crimen del cual es culpable. El marido de ella, quien muere a causa de un exceso de *LSD*, se llama, irónicamente, «Mucho»: Wendel —alias «Mucho»— Maas. La banda de *hippies* se llama The Paranoïds y precisamente sirven como sátira de la cultura de los años 60. El científico obsesionado con el movimiento perpetuo se apellida Nefastis. Con todo, el más cómico de todos es el doctor Hilarius, el psiquiatra. Su apellido es precisamente lo opuesto de lo que representa ya que formó parte del cuadro médico del campo de concentración de Buchenwald y sabe cómo hacer sufrir a la gente en su consulta.<sup>140</sup>

El tercer mecanismo tiene su origen en un fragmento de *2666* en el que se describe cómo Bubis acude a la editorial para revisar las pruebas del manuscrito de su novela *Herencia*. Allí conversa animadamente con las correctoras y se ponen de relieve —e incluso se comentan y analizan— errores literarios, *lapsus calami*, extraídos de varios libros: «[y], del dicho al hecho, no tardaron mucho las correctoras en coger el libro (que no era el *Museo de errores* francés ni el de Sengen), cuyo título Archimboldi no pudo ver, y se pusieron a leer en voz alta una selección de perlas cultivadas [...]» (Bolaño, 2004b: 1055). Lo cierto es que dicha compilación no pertenece enteramente a Bolaño, ni tampoco a los tres libros que el autor cita en el fragmento. Los errores corresponden a Sengen pero están recopilados por Martínez de Sousa en un artículo de 1998 que realizó para *Rinconete*, la revista del Centro Virtual Cervantes, titulado «Disparates literarios».<sup>141</sup> Además de que todos los errores que enumera coinciden, incluso en su orden de aparición, con los recopilados por Matínez de Sousa. El primer error que cita: «“¡Pobre María! Cada vez que percibe el ruido de un caballo que se acerca, está segura de que soy yo” (*El duque de Monbazon*, de Chateaubriand) [...]» (Martínez de Sousa: 1998). En Bolaño esta cita forma parte de un fragmento especialmente cómico, en el que los errores dan pie a elucubraciones que los «justifiquen» todavía más hilarantes que el propio lapsus. Respecto a la anterior cita o gazapo, en *2666* se apunta:

---

<sup>140</sup> Para Mendelson los elementos cómicos de Pynchon (chistes malos, juegos de palabras o nombres risibles, etc.) obedecen a un propósito más serio: “his comedy is in part a reminder of the fictional quality of his book” (Mendelson, 1978:143).

<sup>141</sup> Martínez de Sousa, 1998. «Disparates literarios». Publicado en la web del CVC el 24 de agosto de 1998, consultado el 03/01/2014: [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/agosto\\_98/24081998\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_98/24081998_02.htm)

Y después venían los comentarios. El suizo, por ejemplo, declaró que era del todo inesperada la frase de Chateaubriand, sobre todo porque en ella se percibía un trasfondo de carácter sexual.  
—Altamente sexual —dijo la baronesa.  
—Cosa difícil de creer tratándose de Chateaubriand —acotó la correctora.  
—Bueno, la alusión a los caballos es clara —dictaminó el suizo.  
—¡Pobre María! —terminó diciendo la jefa de prensa. (Bolaño, 2004b: 1056-1057.)

El segundo recurso que quiero analizar, la repetición, es uno de los mecanismos más básicos del humor. García Barrientos, en *Las figuras retóricas*, también las llama «recurrencias» y constituyen toda una variedad de iteraciones (1998: 32). Se basa en la pérdida de significado de una palabra o la desemantización de un elemento como consecuencia de su sobrexposición continuada. La mecanización de los gestos, hábitos y conductas de un personaje acostumbra al lector a una referencia que no solo le ancla en el texto sino que le familiariza con el personaje, creándose una «sensación de seguridad» que genera expectativas en el lector que, al cumplirse, resultan cómicas. Helitzer advierte que es una estrategia que se aconseja utilizar con mesura, pues es conocido el poco valor de la comedia a base de personajes con «muletilla» o *catchphrase*. En Bolaño se puede reconocer a partir de dos ejemplos. El primero serían todas las intervenciones de inicio de capítulo que realiza Amadeo Salvatierra en la segunda parte de *Los detectives salvajes*. El lector asiste a una noche de literatura y alcohol donde el *crescendo* de la embriaguez acentúa la comicidad de un personaje entrañable. Amadeo es uno de los pocos supervivientes del movimiento estridentista y está entusiasmado con la visita de los dos jóvenes poetas, Arturo Belano y Ulises Lima, que andan en pos de información sobre la poetisa Cesárea Tinajero: «[a]y, muchachos, les dije, qué bueno que hayan venido, pásenle no más, como si estuvieran en su propia casa [...] yo me adelanté dando saltitos de alegría hasta la cocina, de donde saqué una botella de mezcal Los Suicidas [...]» (Bolaño, 2001: 141). La repetición del vocativo «muchachos» —más de un centenar de veces a lo largo de la novela— es un motivo humorístico que caracteriza al personaje, provoca una sensación de reconocimiento en el lector y divierte cuando aumenta su frecuencia conforme transcurre su monólogo: (141-142, 162-163, 180, 200-201, 216-220, 241-242, 270-274, 295-300, 354-358, 374-377, 398-401, 458-462 y 551-554).

El segundo sería el que encontramos en «El Ojo Silva», donde el motivo de los novios o amantes de Mauricio Silva se repite como válvula de escape delirante al horror que narra sobre su estancia en la India con la secta del Dios castrado: «[e]nvió una carta al amigo que entonces tenía en París [...]» (Bolaño, 2001: 23); «[e]n una ocasión su

amigo de París llegó a la aldea. Todavía me quería, dijo el Ojo, aunque en mi ausencia se había puesto a vivir con un mecánico argelino de la Renault [...]» (24); hasta llegar a la última y quizás más exótica: «[l]lamó a su amigo francés, que ahora vivía con un levantador de pesas búlgaro [...]» (25).

De los autores que Bolaño frecuenta, cabe citar, entre otros, a Burroughs y a Vonnegut como exponentes del uso de la repetición como fuente de estructuración narrativa. En Burroughs, un ejemplo sería *Nova Express* y las repeticiones de un motivo, en este caso el del enano de muerte y sus frases: «[e]sto, caballeros, es un enano de muerte —como pueden ver manejado por control remoto—. Por gentileza del señor y la señora D. [...] Dame un chute —dice el enano— y te diré algo interesante [...]» (Burroughs, 1980: 48). El «enano de muerte» aparecerá de nuevo otras veces (52 y 88).

En Vonnegut, la repetición es uno de los principales mecanismos de comicidad. Piénsese en *Slaughterhouse-Five* la escena del vagabundo en el transporte de prisioneros de guerra. Billy Pilgrim, protagonista de la novela, es llevado a Dresde con el resto de cautivos norteamericanos. El tren está en penosas condiciones. Sin embargo, al segundo día de llegar, un vagabundo le dice: «Esto no es nada. No está tan mal.» (Vonnegut, 2009: 68.) Dicho comentario se repite cada vez que empeoran las condiciones. El octavo día afirma: «Esto no está mal. Yo puedo estar cómodo en cualquier parte» (76). La incredula pregunta de Billy Pilgrim —«¿De veras?» (*Ibid.*), le pregunta en una ocasión— obtiene una respuesta inapelable cuando al noveno día el vagabundo muere, dando pie a una última repetición cargada de humor negro: «[e]n el noveno día, el vagabundo murió. Así sucedió. Sus últimas palabras fueron: “¿Tú crees que esto está tan mal? Pues no, no lo está” [...]» (*ibid.*).

Este mecanismo no es exclusivo de Bolaño ni de los autores mencionados, aunque aparece en la mayoría de las novelas de Vonnegut, siendo uno de sus recursos característicos. Una misma frase va adquiriendo matices y, como una bola de nieve, acumula significados hasta provocar la comicidad por su absurdo. En *The Sirens of Titan* son precisamente las sirenas que dan título al libro las que como resultado de la acumulación por repetición pasan de ser elementos de lujo y atractivo hasta convertirse en la imagen final de la decadencia del protagonista Malachy/Urk. En *Cat's Cradle* son las enseñanzas y leyes de Bokono y su doctrina ficticia —una crítica a la credulidad del ser humano— las que van repitiéndose y modificándose. En *Mother Night*, «Olly-olly-ox-in-free», la frase que utilizan los niños cuando juegan al escondite para indicar que ya se puede salir sin perder el juego, adquiere visos de crueldad cuando es utilizada

para capturar al narrador protagonista (Vonnegut, 1961: 30). Por último, en *Slaughterhouse-Five* se repite no solo el motivo de los Trafalmadorianos sino, como apunté *supra* en el apartado 3.2., la frase «así fue» para sellar o confirmar la muerte (en muchos casos absurda) de los personajes: «[s]u padre murió en un accidente de cacería, en el curso de la guerra. Así fue.» (Vonnegut, 2009: 29.)

En cuanto al tercer mecanismo, la hipérbole, cabe destacar que se ha relacionado con la repetición como otro de los procedimientos más básicos de comicidad. García Barrientos la define como «sustitución de significado con exageración que rebasa llamativamente los límites de lo verosímil» (1998: 54). Bolaño se vale de este procedimiento para ejemplificar el concepto de «desmesura» del que tanto gusta. Suele utilizar situaciones, costumbres o rasgos físicos que progresan desde una situación de cotidianidad hasta lindar con el absurdo.

Carlos Cuevas Guerrero, citado en el anterior apartado, dedica el artículo titulado «Escritura e hipérbole: Lectura de 2666 de Roberto Bolaño» a analizar lo hiperbólico del lenguaje del escritor chileno, que describe como sigue: «Como si el lenguaje se volviese un arcano virulento e indescifrable, desbordándose de una continuidad textual coherente y explotando para dar cauce a un revés imprevisto. [...] La analogía no permite la clarificación de la idea, sino que ésta se confirma como interés mismo del foco narrativo [...]» (2007: 61). Un ejemplo de esa analogía, no exenta de humor, aparece en «Prefiguración de Lalo Cura». Allí, a través de la acumulación de razonamientos y del lenguaje hiperbólico, Bolaño utiliza un humor feroz para tratar del destino de los jóvenes latinoamericanos, uno de sus principales motivos temáticos:

[t]odos jóvenes y con la picha superior [...]. Vergas de 25 y 30 centímetros, a veces tan grandes que no se podían ni levantar. Jóvenes mestizos, negros, blancos, indios, hijos de Latinoamérica cuya única riqueza era un par de huevos y un pene cuarteado por las intemperies o milagrosamente rosado quién sabe por qué extraños vericuetos de la naturaleza. La tristeza de las vergas, Bittrich la entendió mejor que nadie. Quiero decir: la tristeza de esas pollas monumentales en la vastedad y desolación del continente. (Bolaño, 2001: 106 y 107)

Puede argüirse que lo que aquí se pone en juego es una cruel metonimia, pero debe notarse que esta viene acompañada de una clarividente descripción de la soledad y tristeza del periférico mundo latinoamericano.

Asimismo, cabe afirmar que el uso de la hipérbole guarda también fuertes vínculos tanto con la ironía como con el sarcasmo. Un ejemplo lo encontramos en el inicio del monólogo de Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes*, quien destaca

como personaje por lo exagerado de su discurso: «[y]o soy la madre de la poesía mexicana. Yo conozco a todos los poetas y todos los poetas me conocen a mí [...]» (Bolaño, 1998: 190). Es posible encontrar usos semejantes de la hipérbole en *On the Road* de Kerouac, en particular en la caracterización de los personajes, y en la obra de Burroughs.

En cuanto al primer caso, Kerouac aplica la hipérbole por medio de un personaje como el señor Nieve. A mediados de la novela, el narrador está compartiendo piso con Remi y los interludios narrativos sobre su vecino, el señor Nieve, suponen un momento de calma antes de reemprender el viaje. Estos son pasajes más descriptivos y contienen una cierta luminosidad y humor. Kerouac adorna al personaje con la risa «más potente del mundo»:

Este señor Nieve empezaba a reírse cuando se sentaba a cenar y su mujer, una vieja también, decía algo sin importancia; entonces se levantaba, aparentemente sufriendo un ataque, se apoyaba en la pared, miraba al cielo, y empezaba; salía dando traspiés por la puerta, se apoyaba en las paredes de las casas de sus vecinos y parecía borracho de risa; se tambaleaba por las sombras de Mili City lanzando un alarido triunfante como si llamase al mismo demonio que debía inducirle a obrar así. No sé si alguna vez consiguió terminar de cenar. (Kerouac, 2012: 86.)

Burroughs es quizás el ejemplo más extremo del uso de lenguaje hiperbólico y de un humor tan ácido que está casi exento de comicidad. Burroughs no pretende tanto hacer reír como resultarle chocante al lector, sus fogonazos de humor son también visiones del infierno. Extraigo un fragmento de *Nova Express* que supone la breve descripción de uno de los ataques a la ciudad por parte de una banda terrorista.<sup>142</sup> Un ejemplo: «El metro despide violentamente todas las lenguas —D sacó fotos de un millón de campos de batalla. Hollywood, ¿nunca aprenderás? —Un desastre inimaginable y absolutamente estúpido— [...]» (Burroughs, 1964: 67).

El cuarto mecanismo, el costumbrismo, lo entiendo no tanto como una manifestación artística que consiste en el retrato exhaustivo de los hábitos sociales de una época, sino como un procedimiento que genera comicidad al transmitir una sensación de cercanía con el lector mediante la referencia a arquetipos reconocibles.

---

<sup>142</sup> En *Nova Express* resulta difícil elucidar un argumento. Al estar compuesta mediante la acumulación de sintagmas, imágenes oníricas y oraciones que se repiten como un mantra, no existe propiamente un argumento. En todo caso, el contexto deducible es el de una galaxia gobernada por un sistema totalitario donde la policía trata de dar caza a la banda de criminales Nova. En consecuencia, la función del lector es reconocer la naturaleza del *Cut Up* como técnica narrativa y tratar de buscar tenues significados que le permitan conectar y entender el texto.



Bolaño juega, de manera frecuente, con lugares comunes, referentes locales y nacionales y algunas de las percepciones culturales de sus personajes.

Un primer ejemplo se halla en el cuento «Buba», al inicio del cual se describe la ciudad de Barcelona —«[l]a ciudad de la sensatez. La ciudad del sentido común. Así llamaban a Barcelona sus habitantes. A mí me gustaba [...]» (Bolaño, 2001: 147)— y la vida del narrador, un jugador de fútbol chileno contratado por el equipo local (un trasunto del Barça), quien relatará su experiencia en la ciudad y el misterioso éxito del equipo a la llegada de Buba, un jugador africano que practica vudú. Se trata de un cuento cuyo humor funciona por la cotidianeidad del futbolista chileno. Por ejemplo:

[a]l principio los aficionados te piden autógrafos, te esperan en las puertas del hotel para saludarte, no te dejan en paz de tan cariñosos que son, pero luego enhebras una racha de mala suerte con otra y ahí mismo te empiezan a torcer el gesto, que si eres un flojo, que si te pasas las noches en las discotecas, que si te vas de putas, ustedes ya me entienden [...] (Bolaño, 2001: 147).

Otra muestra es la referencia a la conocida rivalidad entre Chile y Argentina ejemplificada por los dos hermanos Schiaffino en *La literatura nazi en América*. Se trata de dos escritores argentinos —nótese la ironía desde su perspectiva chilena—, cuya obra literaria también está relacionada con el fútbol en una obra teatral que recuerda «escenas de cierto teatro de vanguardia, desde Adamov, Genet y Grotowsky» (Bolaño, 1996a: 171). La escena que roza el delirio de fervor nacionalista y comicidad (hay algo de hipérbole también) se encuentra en el quinto acto de la mencionada obra teatral, que el narrador resume así: «[e]l concurso de masturbación que organizan los presidentes y las tres únicas modalidades de victoria: grosor, que gana el embajador de Ecuador, longitud, que gana el embajador de Brasil y lanzamiento de semen, prueba máxima que gana el embajador de argentina [...]» (174).

Un último ejemplo de este humor que remite a las costumbres sociales e incluso utiliza referencias locales se encuentra en el monólogo de María Teresa Solsona Ribot en *Los detectives salvajes*. La construcción de la voz narrativa de una monitora de *fitness* y culturista profesional sirve de contrapunto humorístico a la figura del escritor atormentado encarnado por Belano. María Teresa no entenderá nunca ni las motivaciones ni la vida intelectual de su compañero de piso. Su monólogo está lleno de situaciones cotidianas cuya comicidad nace de la convivencia de dos personajes tan opuestos. En uno de sus primeros encuentros, tras hacer sus flexiones y ver a Belano fumando en el salón, ella dice: «[¿q]ué, le dije, nunca habías visto a una tía como yo? No, dijo él, nunca. Era bastante sincero, pero de esa sinceridad que tú no sabes si

sentirte ofendida o halagada[...] » (Bolaño, 1998: 412). Sin embargo, entre ellos nacerá algo similar a una amistad: «supe que *quería* ser su amiga» (cursiva en el original, 413). A partir de ahí, María Teresa enumera los diferentes concursos de culturismo a la par que sus parejas, mientras que Belano se debate entre un viejo amor y la distante relación con su ex-mujer y su hijo. Sobre la mala salud, la tristeza y el naufragio de la vida del chileno, la narradora concluye de una forma muy cómica: «[p]arece difícil de creer que un tipo tan inteligente sea al mismo tiempo tan tonto [...]» (521).

Los ejemplos de costumbrismo como forma de humor son numerosos en los autores norteamericanos que Bolaño frecuenta. Este último ejemplo al que nos hemos referido, el del humor a partir del contraste entre dos personajes, puede encontrarse también en el celebrado relato «Catedral» de Carver. El cuento se desarrolla a partir de un narrador homodiegético que explica la visita de un amigo ciego de su mujer. Las cuitas, dudas y prejuicios del narrador respecto a los invidentes son la base cómica de un relato que finalmente se revela como una hermosa alegoría del arte. Si el personaje de María Teresa no podía entender la obsesión por la literatura de Belano, aquí el protagonista no puede concebir una existencia sin vista: «[y] luego me sorprendí pensando qué vida tan lamentable debía llevar [...]» (192-193). Al final, en una cena con él, la ingesta de alcohol y con la ayuda de ciertos opiáceos, el ciego le pide al narrador que cierre los ojos y dibuje la catedral que están describiendo en un programa televisivo. En ese proceso tan sencillo, se desvela quién es el verdadero ciego (205).

Otro ejemplo reside en Kerouac. Su retrato de algunas costumbres norteamericanas da pie a un humor muy neutro, carente de la amargura de otros mecanismos también utilizados por Kerouac. En su caso, el costumbrismo como ejemplo de comicidad conlleva una aceptación de esas costumbres, en este caso el juego en el hipódromo, un reconocimiento ausente de crítica social y da pie a un humor más cálido e inocente:

—¡Cojonudo! ¡Hay que ver! —Chillaba Remi en las calles nocturnas de Frisco—. Paradise viaja con el hombre que dirige el hipódromo y jura que en adelante irá a los corredores de apuestas. ¡Lee Ann, Lee Ann! —Zarandéó a la chica—. ¡Es sin duda el tipo más divertido del mundo! ¡Tiene que haber muchos italianos en Sausalito! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! —se agarró a un poste para reírse mejor. (Kerouac, 2012: 101)

Otra evidencia del uso cómico de costumbrismo —que hasta incluye una burla al reduccionismo que éste puede implicar— es habitual en *Cat's Cradle* de Kurt Vonnegut y, en concreto, en la conversación que la pareja de Indiana, los Minton, mantiene con John (o Jonah, como nos invita a llamarle al inicio de la novela) sobre el

hecho de ser paisanos. Los Minton conocerán al narrador en el avión, camino a San Lorenzo, la república dictatorial donde se desarrolla el libro:

[h]is wife recognized my name as an Indiana name. She was from Indiana, too. «My God», she said, «are you a Hoosier?» I admitted I was. «I'm a Hoosier, too», she crowed. «Nobody has to be ashamed of being a Hoosier.» «I'm not», I said. «I never knew anybody who was.» «Hoosiers do all right. Lowe and I've been around the world twice, and everywhere we went we found Hoosiers in charge of everything.» «That's reassuring.» (Vonnegut, 2008: 64, edición de 2008.)

Respecto al quinto mecanismo, cabe matizar que no es esencialmente una técnica exclusiva del humorismo, pero sí una de las más productivas. Como se sabe, el extrañamiento o descontextualización es un concepto desarrollado en *El arte como artificio* por Víktor Shklovski, quien lo describe como esas intervenciones en las formas artísticas que provocan un cambio en la percepción del espectador (cf. Todorov, 1970: 55-70). Su relación con el humor se basa en que puede utilizarse para visitar o jugar con los lugares comunes desde una perspectiva diferente y cómica.

En Bolaño, por ejemplo, aparece en sus descripciones de los talleres de poesía. En *La literatura nazi en América* se hace una primera descripción de ellos de tinte realista, en *Estrella distante* se analizan con una cierta distancia irónica. Por fin, en *Los detectives salvajes*, será Juan García Madero el que consignará en su diario una visión *extrañada* de los talleres de poesía. Nos hallamos ante una visión alterada, idealizada, en la que lo que en realidad es una reunión de adolescentes con un profesor que les ayuda con sus poemas se describe con tintes épicos e incluso fantásticos. El siguiente ejemplo donde el léxico bélico es recurrente remite a este componente épico:

Entonces comenzó la batalla. Los real visceralistas pusieron en entredicho el sistema crítico que manejaba Álamo; éste, a su vez, trató a los real visceralistas de surrealistas de pacotilla y de falsos marxistas, siendo apoyado en el embate por cinco miembros del taller, [...] actitud que con toda franqueza me dejó sorprendido, pues los que apoyaban con tanto ardimiento a Álamo eran los mismos que recibían en actitud estoica sus críticas implacables y que ahora se revelaban (algo que me pareció sorprendente) como sus más fieles defensores. (Bolaño, 1998: 15.)

Bolaño también dotará a la poesía de un elemento fantástico. Esta aparece como un sexto sentido, algo que puede aparecer en cualquier momento en el ambiente y poner nerviosos a todos los participantes del taller: «[p]ero la poesía (la verdadera poesía) es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos que según dicen presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito. (Estos animales son las serpientes, los gusanos, las ratas y algunos pájaros) [...]» (Bolaño, 1998: 15).

Otro ejemplo de extrañamiento con fines cómicos, es la mirada del «Pajarito» Gómez, el personaje de «Prefiguración de Lalo Cura» y su capacidad de hacer vibrar<sup>143</sup> como actor a los espectadores. Este extraño cuento de Roberto Bolaño, como se ha dicho *supra*, lo narra la voz alucinada de un asesino que describe las películas porno que su madre protagonizaba junto al mencionado intérprete. La descripción que hace de él semeja más bien la de un líder religioso o espiritual, alguien capaz de encandilar o hipnotizar a las masas. El hecho de que se refiera a un actor porno, representa un acto de descontextualización que provoca extrañeza no exenta de comicidad en el lector. Hay algo irónico en la descripción de un mexicano pequeñito, eterno actor secundario en películas porno alemanas de bajo presupuesto y que fascina al espectador desde su aparente parsimonia:

El Pajarito Gómez, que sabía vibrar desde dentro hasta empotrarse en los ojos del espectador. Un gran actor desperdiciado por la vida, por nuestra vida, amiguitos. Pero ahí están las películas del alemán, todavía impolutas. Y ahí está el Pajarito Gómez sosteniendo esas cartas llenas de polvo, con las manos y el cuello sucios, los párpados eternamente caídos y vibrando sin tomarse un respiro. (2001: 105-106.)

De entre los muchos autores que practican esta manera de hacer humor, cabe destacar a Kurt Vonnegut, con el que ya se ha visto que Bolaño comparte muchos rasgos de estilo. Vonnegut hace de este mecanismo una de las partes fundamentales en la construcción de sus voces narrativas y en el desarrollo de varias de sus novelas. El ejemplo principal sería *Breakfast of Champions*, para cuya estructura resulta fundamental. Se trata de un relato con estructura de caja china que progresa a base de digresiones. La conversación entre el escritor Kilgore Trout (personaje recurrente de Vonnegut) y el vendedor de coches Dwayne Hoover es el elemento detonador de toda una serie de reflexiones por parte del narrador sobre cosas que hemos asimilado o consideramos inherentes al mundo en que vivimos y que el texto cuestiona por medio del humor. Véase el caso de la nación americana y la crítica al patriotismo absurdo:

It was the law of their nation, a law no other nation on the planet had about its flag, which said this: «The flag “shall not be dipped to any person or thing”.» Flag-dipping was a form of friendly and respectful salute, which consisted of bringing the flag on a stick closer to the ground, then raising it up again. (Vonnegut, 2007: 8.)

La explicación didáctica, de tono casi infantil, produce un extrañamiento en el lector que no solo incita al humor sino también a la reflexión sobre lo irracional de

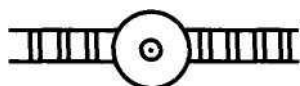
---

<sup>143</sup> Sin que en ninguna parte se detalle en qué consiste exactamente esta particular vibratoria.

ciertos comportamientos. El ejemplo de *Breakfast of Champions* me permite también reflexionar sobre el sexto mecanismo para la comicidad en Bolaño, el juego con el lector mediante preguntas o adivinanzas y la inclusión de material gráfico o dibujos.

En Bolaño, la inclusión de elementos gráficos en el texto es algo inusual. En *Amberes* aparece uno de los dibujos y éste se reutilizará en el poema «Sión» el único que se muestra al lector de toda la producción de Cesárea Tinajero, la perseguida poeta de *Los detectives salvajes*. Precisamente, en esta novela de la que Bolaño dijo que podía leerse como un juego (Bolaño, 2004a: 202) aparecen toda una serie de dibujos con los que Bolaño construye complicidad con el lector. Tanto éste como los personajes tendrán que descubrir el significado de estas adivinanzas o juegos infantiles:

—¿Y ésta? —dije yo, mientras le mostraba el dibujo primero a Lima y después a los otros.



—Un mexicano subiendo por una escalera —dijo. (Bolaño, 1998: 575.)

La inclusión de estos dibujos y adivinanzas ha sido interpretada como una invitación al juego y también como una intencionada generación de confusión de significado por parte de Bolaño. Susanne Hartwig, en «Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño», considera que la presencia de estos elementos gráficos, en su ambigüedad, potencian el elemento lúdico de la relación de Bolaño con sus lectores: «[e]l lector no busca un significado sino sistemas de significados posibles. El encanto del juego bolañiano radica en la imprecisión de datos que brinda al lector [...]» (Hartwig, 2007: 71). Desde mi punto de vista es además una manera de utilizar el humor como mecanismo de complicidad con el lector. Los dibujos son, en su origen, chistes que Bolaño extrajo de una revista infantil catalana y decidió incluir en la novela. La ambición del autor chileno es precisamente que estos chistes o adivinanzas funcionen como objetos de resignificación y como interludios narrativos. La exposición del «Archivo» mostró las revistas originales (*León de Suro*, una publicación de las Islas Baleares) y las notas de Bolaño donde especificaba la posición en *Los detectives salvajes* de cada uno de dichos dibujos. Nótese que Bolaño los llama «claves», palabra que alude tanto a una solución del acertijo como a elementos sustanciales de la estructura del libro.

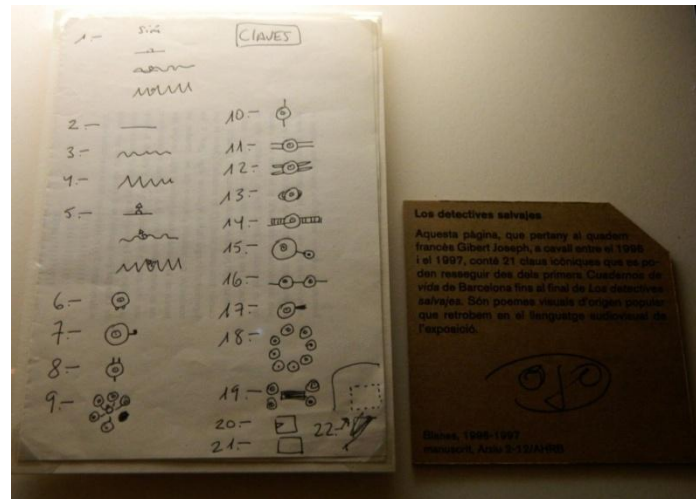


Figura 3.

Como adelantaba, en una novela de similar naturaleza experimental como *Breakfast of Champions* (y anterior en el tiempo), el uso de los dibujos obedece a un mecanismo similar. En esta novela, Vonnegut juega con una estructura cuyas digresiones, bromas, dibujos y giros argumentales configuran un relato desconcertante de sentido difuso. Quizás una de las tesis fundamentales del libro sea que no existe el libre albedrío y que nuestras vidas no son más que el producto absurdo de variables o azares que no controlamos —temas que ya había adelantado en *The Sirens of Titan* y *Slaughterhouse-Five*. Como estrategia narrativa, Vonnegut incluye dibujos que ayudan a la abstracción del lector (cf. Reed, 1996: 205).<sup>144</sup> Es un mecanismo de tintes posmodernos y provee al texto de una heterogeneidad donde la crueldad, la ironía y el humor van de la mano. A lo largo de los 24 capítulos del libro se insertan 119 dibujos —realizados por el propio Vonnegut y similares en su trazo infantil— que muestran crímenes, bromas y distintas maldades. Vonnegut se vale de los dibujos para mantener al lector alerta y distante de lo que se está narrando. Es una estrategia que tiene que ver con el poder de la imagen como herramienta comunicativa. Consciente de que a partir de la segunda mitad del siglo XX la imagen sintética se convierte en uno de los dispositivos comunicativos por excelencia, Vonnegut la utiliza para poner de relieve la

<sup>144</sup> No solo en *Breakfast of Champions* Vonnegut hace uso de dibujos o sistemas gráficos. Piénsese en la inscripción con el nombre de Urk en *The Sirens of Titan*. Para entender la función de las imágenes y los dibujos en la narrativa de Kurt Vonnegut, se recomienda el artículo de Peter Reed, «The Graphics of Kurt Vonnegut» en Reed (1996: 205-22) y, del mismo autor, «More Graphics by Kurt Vonnegut» (Reed, 2000: 171-80).

omniscencia del narrador. Este entrará en discusiones etimológicas y buscará el efecto cómico de una interpretación literal de la palabra «Beaver»:

A beaver was actually a large rodent. It loved water, so it built dams. It looked like this:



The sort of beaver which excited news photographers so much looked like this:



This was where babies came from.

Figura 4. (Vonnegut, 1972: 23.)

Para el análisis del siguiente mecanismo, la sorpresa o juego con las expectativas del lector, cabe recordar, a partir de la teoría de la «incongruencia», que el humor depende en muchas ocasiones de nuestra propia perspectiva frente a un determinado asunto. Es decir, conforme el narrador elabora la historia, sugiere una serie de expectativas, relaciones o tópicos que corresponde al lector desarrollar. En este mecanismo la comicidad la genera la sorpresa cuando ocurre todo lo contrario a lo que la lógica presentaba como consecuente al desarrollo de un discurso. Encontramos en Bolaño muchos ejemplos de este tipo de desarrollo narrativo. Desde el humor de «Sensini», basado precisamente en la amistad que se forja a partir del choque de expectativas del escritor joven, encarnado por el narrador, y el veterano participante en concursos literarios, encarnado por Sensini. Un choque de alternativas que se proyecta a la de los propios lectores: «[a]l mismo tiempo me instaba a perseverar, pero no, como al principio entendí, a perseverar en la escritura sino a perseverar en los concursos, algo que él, me aseguraba, también haría [...]» (Bolaño, 1997: 16). Un ejemplo menos sutil es el profesor de karate de uno de los personajes de *Los detectives salvajes*: «[n]o por nada hice un cursillo de karate y judo hace unos años con el doctor Ken Takeshi, que en

realidad se llamaba Jesús García Pedraza y había sido miembro de la policía federal [...]» (Bolaño, 1998: 505). El inicio de esta novela marca el tono adolescente y visceral de Juan García Madero como narrador: «[y]o no quería estudiar Derecho sino Letras, pero mi tío insistió y al final acabé transigiendo [...] Eso le dije a mi tío y a mi tía y luego me encerré en mi habitación y lloré toda la noche. *O al menos una buena parte* [...]» (La cursiva es mía; Bolaño, 1998: 13). Dentro de la misma obra, es clave el cambio de discurso de Heimito Kunst, el joven neonazi recluido en la cárcel de Beersheba junto con Ulises Lima en *Los detectives salvajes*. De hecho, no solo significa un contrapunto humorístico al discurso de algunos narradores anteriores (Auxilio Lacouture, por ejemplo, sino que sirve de prueba de la poca fiabilidad del narrador y de sus posibles taras mentales. Heimito explica que, tras observar el calabozo donde está recluido, intenta reconocer las inscripciones de las paredes y los dibujos en busca de grietas o vacíos, lo que invita al lector a esperar un relato de su posterior huida. Nada más lejos de la realidad, la tarea resulta inútil y Heimito abandona cualquier proyecto de fuga mediante una salida de tono:

Los mensajes eran indescifrables. Saqué un bolígrafo de mi mochila y me arrodillé junto a la pared de la derecha. Dibujé un enano con un pene enorme. Un pene erecto. Después dibujé a otro enano con un pene enorme. Después dibujé una teta. Después escribí: Heimito K. Después me cansé y volví a mi catre. (Bolaño, 1998: 305.)

En Burroughs éste es un procedimiento frecuente. A veces se encuentra como la yuxtaposición en una conversación de elementos de diferente registro. En medio de un monólogo delirante de *Nova Express*, afirma: «“Desintoxicarme, dice. ¡Que Dios me ampare!” “Buen señor para hacerlo” [...]» (Burroughs, 1980: 49). Sin embargo, es en *Naked Lunch* donde se mostrará su humor más salvaje y el juego con las expectativas del lector. Un ejemplo al respecto. Dos jovencitos conversan con su compañero chaperero. Éste, mientras «moja el bizcocho en la taza», les cuenta una historia inverosímil:

—La cosa más desagradable que me ha pasado en la vida. No sé cómo se volvió totalmente blando, y me envolvió como en una burbuja de gelatina, horrible. Luego se fue mojando de arriba abajo con una especie de baba verde. Supongo que es alguna forma asquerosa de correrse... Casi me desmayo con toda aquella cosa verde por encima y aquella peste a melón podrido.

—Bueno, de todas formas es un fije barato.  
El muchacho suspiró con resignación:



—Sí, supongo que uno puede acostumbrarse a todo. *He quedado otra vez con él para mañana.* (La cursiva es mía, Burroughs, 2007: 30.)<sup>145</sup>

En otro de los autores con los que Bolaño comparte sentido del humor, Kurt Vonnegut, los juegos con las expectativas del lector retratan una crueldad y un humor extremo. La primera muestra la encontramos de *Cat's Cradle* y es un ejemplo del manejo de las expectativas del lector para generar un humor muy negro. En la novela, tras la plaga de peste bubónica, el filántropo y humanitario Julian Castle reacciona a la tragedia con un ataque de risa:

«“He walked out into the night with his flashlight. He was still giggling. He was making the flashlight beam dance all over the dead people stacked outside. He put his hand on my head, and do you know what that marvelous man said to me?” asked Castle. “Nope.” “Son,” my father said to me, “someday all this will be yours.» (Vonnegut, 2008: 115-116.)

En otras ocasiones, esta rotura intencionada de las expectativas del lector en Vonnegut constituye la grieta por la que el lector vislumbra un trasfondo mucho más humano. En *Slaughterhouse-Five* la cruel reflexión sobre el paso del tiempo de la metafísica se inhibe en favor de un humor sangrante. La madre del protagonista, Billy Pilgrim, está encerrada en un asilo, pasando sus últimos días. Éste acude a visitarla. La madre está casi sin voz y desea decirle algo que parece extremadamente importante. Solo acierta a decir un «¿Cómo...?» al que Billy no puede responder. El desenlace destruye cualquiera de las expectativas del lector y es una muestra de humor visceral:

Ella tragó saliva con dificultad, e incluso derramó alguna lágrima. Después reunió toda la energía que quedaba en su arrugado cuerpo, incluida la de las puntas de los dedos de los pies, y al fin pudo acumular la suficiente para murmurar la frase completa.  
—¿Cómo me he vuelto tan vieja? (Vonnegut, 2009: 46.)

El último de los mecanismos que analizo, la transgresión, puede entenderse como un compendio de muchos de los comentados con anterioridad, pues el humor contiene generalmente el desafío de una serie de convenciones. Según Bajtin, la risa crea una realidad paralela donde es posible que se subviertan una serie de valores (cf. Huerta Calvo, 1989: 13-31). Se trata, en el fondo, de generar la posibilidad de violar los

---

<sup>145</sup> El detalle de la baba verde es significativo ya que se vincula a las prácticas del Dr. Benway en Interzona, el territorio ficcional donde Burroughs sitúa la acción de muchas de sus novelas. La respuesta del chico significa la confirmación de la teoría sobre la droga y el control social que Burroughs postula. Según el autor norteamericano todos los seres humanos estamos controlados por una necesidad, siendo el caso de la droga el caso más extremo y la metáfora perfecta: «[l]a droga es el producto ideal... la mercancía definitiva. No hace falta literatura para vender [...] el comerciante de droga no vende su producto al consumidor, vende el consumidor a su producto. No mejora ni simplifica su mercancía. Degrada y simplifica al cliente [...]» (Burroughs, 2007: 9).

códigos sociales hegemónicos: ya sean morales, culturales o tabúes, siendo el ejemplo más primitivo o sencillo de la teoría de la superioridad en el humor la famosa tarta lanzada contra la cara de una determinada persona (a mayor estatus, mayor comicidad). Esto resulta divertido porque supone una transgresión y deviene un mecanismo que linda tanto con la frivolidad como con el exceso. La transgresión tiene que desafiar la realidad pero no romperla, pues caso de que la primera se erigiera como nuevo valor «real» en substitución del prevalente se anularía su efecto, perdiendo así cualquier atisbo de humor. El autor de *Mother Night*, *Slaughterhouse-Five* o *Breakfast of Champions* camina por la fina línea de la provocación sin por ello caer en un relativismo cínico. En el humor de Vonnegut hay una curiosa mezcla de humor y fantasía y, sin ser excluyentes, más que parodia lo que su literatura postula es la más feroz transgresión. Tanto Bolaño como Vonnegut transgreden los tabúes sociales (un cuento como «Dentista» o el futuro distópico de «Harrison Bergeron»); los tabúes sobre el mundo del arte (la visión ácida del campo literario en Bolaño y *Barbazul*, la falsa autobiografía del pintor tuerto de Vonnegut son ejemplos de ello); los tabúes sexuales (las películas de R.P. English en *Estrella distante* y las revistas eróticas donde Kilgore Trout publica sus historias de ciencia ficción en *Breakfast of Champions*), etc. Sin embargo, la mayor transgresión que ambos escritores comparten es el hecho de utilizar el nazismo como elemento cómico. Se ha vinculado la escritura de Bolaño con Benjamin y Adorno, en su afronta a la imposibilidad de la escritura tras la barbarie (López-Vicuña, 2009), quizás por ello Bolaño, en la estela de Vonnegut, optará por el humor, aunque este sea ácido y descarnado. Cabe anotar no solo la polémica que las obras que comentaré más adelante trajeron consigo, sino la problemática formal para los mismos autores a la hora de tratar un tema tan controvertido y delicado de forma irreverente.

El caso más nítido es el de *La literatura nazi en América*. En este catálogo de monstruos y escritores filonazis en el continente americano destacan particularmente la poetisa Luz Mendiluce (Bolaño, 1996a: 29-38) y Silvio Sabático (57-58). La primera es la hija de la Edelmira Thompson de Mendiluce, de quien se nos ha narrado que presentó sus hijos a Hitler: «Adolfo Hitler, quien cogerá la pequeña Luz y dirá: “Es sin duda una niña maravillosa” [...]» (16). La foto de este momento se convierte en uno de los objetos centrales de la vida de la poetisa: se nos dice que la acompañó toda su vida y que era un objeto sobre el cual Luz fabulaba —«[s]olía dar versiones distintas a quienes visitaban su casa y se interesaban por el origen de tan singular instantánea [...]» (29)—. Bolaño

utiliza aquí un personaje histórico, que ya ha devenido icono y símbolo de una ideología, para ironizar sobre un personaje falto de autoestima y con tendencia a la depresión. Esos rasgos de su carácter la llevarán a escribir un poema cuyo título linda con el ridículo y reduce al absurdo toda implicación política: «[s]e dedica a la bebida, a frecuentar antros y a tener aventuras con los personajes de peor catadura de Buenos Aires. De esa fecha data su famoso poema *Con Hitler fui feliz*, texto incomprendido tanto por la derecha como por la izquierda [...]» (31).

El segundo, Silvio Sabático, un escritor argentino descrito como «jugador de fútbol y futurista», desarrolla en sus propuestas juveniles un programa que recuerda, con una ironía descarnada, el fascismo más delirante. Bolaño aprovecha aquí para transgredir mediante la hipérbole y presentar así un decálogo que si bien puede sorprender al lector por sus excesos no sobrepasa las fantasías totalitarias de muchos de los fascismos que tuvieron lugar durante el siglo XX:

[l]a guerra permanente ya sea contra los chilenos o contra los paraguayos o bolivianos como una forma de gimnasia nacional, la poligamia masculina, el exterminio de los indios para evitar una mayor contaminación de la raza argentina, el recorte de los derechos de los ciudadanos de origen judío, la emigración masiva procedente de los países escandinavos para aclarar progresivamente la epidermis nacional oscurecida después de años de promiscuidad hispano-indígena, la concesión de becas literarias a perpetuidad [...], la creación de la mayor fuerza aérea de Sudamérica [...] (Bolaño, 1996a: 57).

En Vonnegut, los nazis también ocupan un lugar importante. Quizás la novela que mejor lo refleja es *Mother Night* (1961).<sup>146</sup> En la introducción Vonnegut afirma que es la única de sus historias cuya moraleja conoce y que sintetiza el tema de la novela: «We are what we pretend to be, so we must be careful about what we pretend to be [...]» (Vonnegut, 1966: v). La novela narra la historia de Howard Campbell Jr.,<sup>147</sup> un norteamericano cuya infancia transcurrió en Alemania y cuya fama como autor dramático le lleva a ser reclutado como espía y agente doble de los servicios secretos estadounidenses. Howard irá ascendiendo en los círculos nazis hasta convertirse en el

---

<sup>146</sup> Comentario aparte merece la distancia de treinta y cinco años entre la publicación de una novela y otra. Bolaño escribe con más de medio siglo de diferencia; Vonnegut, veintinueve años después de la Segunda Guerra Mundial, saca a la luz una novela en la que el nazi Eichmann aparece como un personaje risible. Un año más tarde, en 1962, el personaje real sería ejecutado en Jerusalén, el 31 de mayo de 1962. El efecto transgresor está más claro en la novela del estadounidense.

<sup>147</sup> En *La literatura nazi en América*, en una suerte de humor bastante macabro, Bolaño hace que sea un escritor filonazi, Harry Sibelius, el que decide plagiar el personaje de Vonnegut (Bolaño, 1996a: 133). Esto se puede interpretar de diferentes formas: Bolaño o bien propone un guiño a la incapacidad de Sibelius de entender la novela de Vonnegut, quien piensa que obviamente fue un nazi y no un agente doble quien la protagoniza, o bien se trata de una broma del propio Bolaño a los lectores del novelista norteamericano.

portavoz de la propaganda en inglés del régimen y se ocupará de un programa radiofónico para toda Europa desde el que difunde sus consignas (y al mismo tiempo envía mensajes cifrados). Finalmente, se ahorcará en una cárcel israelí, tras descubrir con pesar las consecuencias de su impostura: su propaganda fue fuente de inspiración no solo para nazis sino para muchos de los alemanes de la época que se convirtieron a la causa del Reich. Sin embargo, lo que quiero destacar es cómo Vonnegut consigue transgredir y hacer humor de algo tan serio. Si Hannah Arendt hablaba, en *Eichmann en Jerusalén* (1961),<sup>148</sup> de la banalidad del mal, Vonnegut llevará esa idea al extremo en el capítulo 29, titulado «Adolf Eichmann and me...» (119). La conversación entre el narrador y el genocida nazi en la cárcel de Tel Aviv es paradójica. Eichmann es presentado como un individuo en paz consigo mismo: «I'm not mad at anybody» (122). Eichmann explica que está escribiendo sus memorias. El protagonista se atreve a preguntarle si se siente culpable de haber matado a seis millones de judíos. La respuesta es implacable y toda una provocación: «“Absolutely not,” said the architect of Auschwitz, the introducer of conveyor belts into crematoria, the greatest customer in the world of the gas called Cyklon-B [...]» (Vonnegut, 1961: 123). Ante esta respuesta, Howard decide probar la sátira y le pregunta si es que él era un «simple soldado» y tan solo recibía órdenes. En un golpe de humor maestro, Eichmann, enfurecido, comienza a preguntarle cómo ha adivinado su estrategia de defensa. Vonnegut consigue ridiculizar mediante el humor una figura absolutamente execrable. Quizás la muestra más transgresora y salvaje de humor es cuando Eichmann decide plantearle las cuestiones más banales sobre cómo tener éxito en su futura carrera literaria: «Do you think a literary agent is absolutely necessary?» (125). Es más, en un alarde de humor macabro, rayano en el exceso, Eichmann contará un chiste sobre los judíos que ordenó matar:<sup>149</sup>

Eichmann made a joke. «Listen», he said, «about those six million.»  
«Yes?», I said.  
«I could spare you a few for your book», he said. «I don't think I really need them all.»  
I offer this joke to History, on the assumption that no tape recorder was around. This was one of the memorable quips of the burochratic Genghis Khan.  
(Vonnegut, 1961: 125.)

---

<sup>148</sup> *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Nueva York, Penguin, 2006 (1961).  
Página 267.

<sup>149</sup> Precisamente por esta novela Vonnegut fue uno de los primeros autores a los que se consideró digno de practicar una suerte de humor negro. Javier Martín Párraga recuerda el origen literario del sintagma (se basa en una antología de relatos cortos de 1965) y explica la particular recepción crítica de Vonnegut como «black humorist» (2010: 74-85).

Este mecanismo, la capacidad de hacer humor sobre hechos históricos tan graves, puede recordar la escena de *Nocturno de Chile* en la que el Cura Ibacache conversa con Pinochet y éste explica sus obras al mismo tiempo que critica la debilidad intelectual de la oposición:

Y entonces el general me hizo la pregunta, si sabía lo que leía Allende, si creía que Allende era un intelectual. Y yo no supe, pillado por sorpresa, qué contestar, le dije a Farewell. Y el general me dijo: todo el mundo ahora lo presenta como un mártir y como un intelectual, porque los mártires a secas ya no interesan demasiado, ¿verdad? Y yo incliné la cabeza y sonreí beatíficamente. Pero no era un intelectual, a menos que existan los intelectuales que no leen y que no estudian, dijo el general. (Bolaño, 2001: 15.)

En definitiva, el humor en Bolaño es el contrapunto narrativo o válvula de escape que vertebra sus ficciones y a través del que articula un discurso ambiguo pero indudablemente comprometido con su propia calidad literaria, frente al compromiso artístico. La risa es el elemento que permite a Bolaño y a sus lectores valorar con una cierta perspectiva el horror y la violencia de lo narrado. En conclusión, Bolaño entiende que el humor, lejos de ser frívolo o superficial, representa la única conciliación entre las vidas maltrechas que narra y el no renunciar a la capacidad de ironizar sobre ellas. Bolaño nos recuerda que todas las acciones humanas están condenadas al fracaso y nos invita a responder con un guiño irónico o una interminable carcajada ante ese determinismo trágico: «[l]a risa no es un mal antídoto para permanecer más o menos cuerdo. De hecho, reírse es una de las cosas más saludables que existen. Y reírse de la muerte es la más saludable de todas, aunque a uno le queden pocos minutos [...]» (Stolzmann, 2012: 375).

### **3.5 La «gran novela americana» de Roberto Bolaño: estructuras y lector modelo**

En este apartado aspiro a culminar mucho de lo expuesto hasta ahora y, al hilo de las reflexiones precedentes, postulo la posibilidad de que, a nivel formal, el autor chileno haya escrito obras que compartan una similar estrategia compositiva con la «gran novela americana»<sup>150</sup> y, por lo tanto, sean susceptibles de ser llamadas así también. Según Eduardo Lago en su artículo «Historia de una etiqueta», publicado en *El*

---

<sup>150</sup> Me refiero al concepto *The Great American Novel*.

*País* el 26 de abril de 2008, «la gran novela americana» es una rúbrica que data de 1868 y fue acuñada por John William DeForest, escritor de novelas sobre la guerra civil, para dar título a uno de sus textos ensayísticos.<sup>151</sup> Es este un concepto esquivo y de intención tan abarcadora que hay que delimitar su utilización para este trabajo. En primer lugar, cabe destacar que su formulación en singular ya denota un carácter absoluto. La gran novela americana se convierte así, cada vez que se la identifica, en una obra capaz, desde su singularidad, de dar cuenta del espíritu colectivo de un pueblo o definir toda una época. Una novela, por ejemplo, que reúna las siguientes características: vigencia provisional, evidente calidad literaria, ser de una extensión respetable, tener la voluntad de mimetizar las complejidades sociales de una encrucijada histórica y la capacidad de crear arquetipos que pervivan en el imaginario colectivo.

El siglo XIX produjo las tres primeras obras acreedoras al título de la gran novela americana: *La letra escarlata*, *Moby Dick* y *The Adventures of Huckleberry Finn*, tres obras maestras sobre las que se sostiene el edificio impresionantemente sólido que es la novela norteamericana del siglo XX. (Lago, 2008)

El presente apartado trata de mostrar cómo la literatura de Bolaño es susceptible de cifrarse dentro del marbete de gran novela americana y ser entendida como el espejo donde refulge esa otra América, EEUU. Regreso a la cita que abría el presente trabajo sobre los dos libros que todo escritor norteamericano tiene en mente: *Moby Dick* y *Huckleberry Finn*, de los que dice Bolaño que configuran «dos caminos, dos estructuras y, sobre todo, dos argumentos» (Bolaño, 2004a: 269).

El análisis de Bolaño, si bien peca de reduccionista, guarda particular interés en su posterior desarrollo de dichos argumentos (269-280). Habla allí de dos territorios<sup>152</sup> y sugiere que la obra de Melville plantea «el enigma» (270) y la de Twain «la aventura o la felicidad» (269). Recuerda entonces que «[t]odos los escritores americanos beben de esos dos pozos relampagueantes. Todos buscan en esas dos selvas su propio rostro perdido [...]» (270). Llama la atención que Bolaño aquí no especifica país de origen para esos escritores americanos sino que parece entender América como un todo haciendo de ambos escritores «padres fundadores» (270) de la literatura continental. De

---

<sup>151</sup> DeForest lo define como «the picture of the ordinary emotions and manners of American existence» (1851), haciendo especial incidencia en que esta refleje a la gente corriente y no idealizaciones. De ahí que en su artículo muestre como intentos memorables pero fallidos novelas como *The Scarlet Letter* o *Uncle Tom's Cabin*.

<sup>152</sup> Nótese la ambigüedad del concepto de «territorio» en Bolaño. Ocurre con frecuencia en *Entre paréntesis* que Bolaño utiliza palabras como «abismo», «valentía», «desmesura» y el mismo «territorio» en diferentes contextos.

esta manera se posiciona a sí mismo dentro de una tradición heredera directa de dos libros fundamentales de la literatura norteamericana.

En el presente apartado me serviré de esa distinción de Bolaño para realizar un análisis comparativo del escritor chileno con otros autores. Por una parte, analizaré del viaje y la aventura y, por otra, la de la búsqueda a partir de un centro de gravedad oculto. Con todo, como apuntaba al principio, aunque las analice por separado ambas coinciden en Bolaño —cf. Neige Sinno (2011: 18) y Echevarría (2013: 190)—. La obra del escritor chileno juega con dichas armazones narrativas e incluso en algunas de sus novelas se dan al mismo tiempo, como es el caso de *2666*. Asimismo, como estructuras que se repiten con frecuencia en la narrativa norteamericana, requieren de un lector modelo que las reconozca y, en el caso del enigma, acepte la indagación como proceso de lectura.

### 3.5.1 El viaje o la aventura

El viaje es un motivo fundamental en las vidas de los personajes de Bolaño, tanto en los poetas *infrarealistas* que caminan de espaldas, «en línea recta hacia lo desconocido» (Bolaño, 1998 : 17), como en la huidiza sombra de Carlos Wieder/Ramírez Hoffman/R.P. English o en el desplazamiento, vital y geográfico, del enigmático escritor Benno von Archimboldi. Además, la centralidad de este tema ha quedado reflejada como fructífera por sus estudiosos y comentaristas: Vila-Matas lo apunta desde el mismo título de su artículo «Bolaño en la distancia»; Juan Villoro, en «La batalla futura», une a Bolaño con Russell en la idea común de que el viaje es «pretexto de movilidad» y pone el acento no en los avatares del hombre que se desplaza sino en lo que siente. Asimismo, dicho motivo está presente en el título de uno de los libros más curiosos que se han realizado sobre Bolaño: *El viaje imposible (En México con Roberto Bolaño)*, de Dunia Gras, Leonie Meyer-Kreuler y fotografías de Siqui Sánchez. Por último, este motivo sintetiza muy bien la analogía, que la obra de Bolaño sugiere, entre lectura, viaje y experiencia vital. Asimismo, en el ya citado artículo monográfico «Bolaño en el camino: El viaje como búsqueda de identidad en *Los detectives salvajes*», de Gustavo Pierre Herrera López, se le dedica un párrafo (2012: 139) a los vínculos con la literatura norteamericana, con *On the Road* y *Moby Dick* como elementos principales.

Mi intención aquí es profundizar en la idea del viaje como elemento estructurador de la obra de Bolaño y en los vínculos con otros viajes de la tradición literaria americana que hayan podido influir en la misma. Whitman, el poeta que Bolaño sitúa en el centro del canon, ya plantea el viaje como algo central de su cosmovisión: «Americans should know the universe itself as a road, as many roads, as roads for traveling souls [...]» (Whitman, citado en Schmidt, 2012: vii). El viaje entonces no es tanto una cuestión de desplazamiento como de actitud.<sup>153</sup> La actitud del viajero es la del que está dispuesto a sorprenderse, a optar por el descubrimiento y la aventura. Como él mismo afirma:

En un principio, para mí el viaje era esencial. El viaje, en el imaginario de mi generación, era el viaje de los *beatniks*. Y eso se prolongó varios años después, incluso cuando viajé por Europa. Pero hay un momento en que todo viene a ser lo mismo. El paisaje varía, la arquitectura varía, pero la mecánica del viaje, las revelaciones del viaje, se empiezan a repetir. El viaje, cuando eres joven, es una especie de epifanía de grandes apariciones. (Citado en Paz Soldán, 1998: 57.)

Los viajes a los que haré referencia en el siguiente apartado son: la experiencia de Ishmael a bordo del *Pequod*, en *Moby Dick* de Melville; el viaje funerario de *As I lay dying* de William Faulkner; la aventura del Mississippi de Huck Finn; la soledad errante de Holden Caulfield y, por último, el viaje perpetuo de *On the Road* de Jack Kerouac.

Se ha comparado con frecuencia *2666* con *Moby Dick* (Corral, 2012: 279), por su tono alegórico y hondo calado, pero no es menos cierto que el viaje y papel de Ishmael en la tragedia del *Pequod* guarda similitudes con el de García Madero en *Los detectives salvajes*. Además, este vínculo refuerza la tesis de que Bolaño no elige entre Twain y Melville que se apuntaba al inicio del presente trabajo, sino que su obra amalgama lo que de ambos pueda tomar para su proyecto narrativo. Tanto *Moby Dick* o *The adventures of Huckleberry Finn* comienzan con una presentación que despierta la curiosidad del lector y lo coloca en el umbral de la aventura. El conocido «Call me Ishmael» que abre *Moby Dick*, con la sospecha implícita de que el nombre no responda al del narrador de la historia, provoca el deseo del lector de obtener mayor información. El puerto de Nantucket es el punto de partida de un viaje tanto exterior como interior.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Chiara Bolognese establece una división tripartita para explicar el sentido del viaje en Bolaño: viaje real, viaje geográfico y el viaje existencial. (Bolognese, 2009: 19.)

<sup>154</sup> Desde Nantucket parte también Arthur Gordon Pym en el texto de Edgar Allan Poe. Sus aventuras son el exponente máximo de un viaje que lleva directamente a la nada. Es una obra que en su final se vuelve contra sí misma y comparte el espíritu memorístico e incierto de las anotaciones del diario de García Madero en *Los detectives salvajes*. Con la salvedad en Poe de que el final linda con lo sobrenatural. Véase *infra* el apartado 4.1.2. del presente trabajo.



García Madero, en su valoración de la invitación a ingresar en el movimiento infrarrealista, «He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así [...]» (Bolaño, 1998: 13), genera unas expectativas similares en el lector.

Nos encontramos ante dos narradores en primera persona que en un momento dado asumirán el desplazamiento hacia un segundo plano frente al protagonismo de Ahab y de Lima y Belano, respectivamente. Si Ishmael acompaña a Ahab en su obsesión por dar caza a la ballena blanca en los mares del sur, García Madero compartirá coche y destino incierto con Belano en su no menos obsesiva búsqueda de Cesárea Tinajero. Las rotundas figuras de la poetisa y de la ballena son al mismo tiempo ausencia y omnipresencia. Al mismo tiempo sostienen el relato y dotan de sentido oculto a todas las historias mínimas de sus personajes secundarios. Con todo, nótese que estos autores difieren en sus métodos expositivos: Melville utiliza, entre otras muchas cosas, apartes teatrales como en el capítulo 29, «Enter Ahab; to him, Stubb» (Melville, 2003: 137) y Bolaño se vale del diario de García Madero (1998, 11-141 y 555-609).

Ambos son, además, narradores-testigo, tanto implicados como actantes en un viaje sobre el que no tienen control: Ishmael se enrola para afrontar un vacío existencial, García Madero abandona la carrera de Derecho a favor de una entrega vital y entusiasta a la escritura. Su trayectoria personal, cuyo destino gobiernan Ahab o Belano y Lima (ellos conducen el Impala a través del desierto de Sonora), les aboca a un final que les impide contar la historia completa: García Madero quedará varado en el desierto con Lupe, casi convertido en el símbolo del infrarrealismo: «Lupe me ha dicho que somos los últimos realvisceralistas que quedan en México. Yo estaba tirado en el suelo, fumando, y me la quedé mirando y le dije, no jales [...]» (Bolaño, 1998: 606). La historia posterior de Lima y Belano, privada de la voz narrativa de García Madero, se contará a través de un coro de voces. De la misma manera, Ishmael sufrirá las consecuencias del naufragio del *Pequod*, el destino final, aferrado al ataúd de Queequeg. No morirá pero el final de su historia la contará otro narrador, omnisciente, en el capítulo final de *Moby Dick*.

El mencionado coro de voces que narra unos destinos contrariados no es exclusivo de *Los detectives salvajes*. Guarda vínculos con otro viaje, la penosa travesía a través de una árida América que estructura una de las mejores novelas de William Faulkner, *As I Lay Dying*. Esta novela narra el viaje de la familia Bundren para enterrar a Addie, la madre de todos ellos. Es un viaje por el territorio mítico e implacable de

Yoknapatawpha en el que las voces reverberan y construyen el discurso: el lector asiste a la rotura del paisaje lineal y la superficie del texto, dando pie a un relato donde cada monólogo parece no solo una visión sino una etapa del viaje. Esta perspectiva dinámica y plural se presta a comparación con el viaje por los desiertos de Sonora en busca del mito de una madre poeta ausente de *Los detectives salvajes*. En cierta medida, son dos historias contrapuestas: si la familia Bundren lleva a su madre a enterrarla, Belano y Lima encontrarán a la madre —el origen literario— de toda la poesía infrarrealista y provocarán, de forma involuntaria, la muerte de ésta y su propia orfandad. Similar viaje es el que realizará el lector a través de los fragmentos de vida de estos personajes en busca de una verdad o una certeza. El discurso roto, fragmentado, implica un movimiento perpetuo por parte del lector en busca de un significado.

El viaje de *Huckleberry Finn* es un viaje por la herencia americana. Es decir, el huérfano de padre, Huck, recorre el Mississippi con Jim, el esclavo y, por ende, máximo representante de la marginación social, quien finalmente se convierte en su amigo, padre, hermano y protector. Cuando Huck decide partir de St. Petersburg, río abajo, está optando por la libertad y rechazando una vida miserable junto a un padre alcohólico. Decide escoger un mundo incontrolable, dinámico, violento antes que extraño. Solo así es posible la aventura. El viaje entonces se convierte en una huida de todo aquel que quiera civilizarles. Para Twain, obviamente, el viaje es también la vida representada en ese río-metáfora que protagoniza sus tres libros más importantes: el Mississippi. Varios de sus biógrafos —Emerson (1984) y Kaplan (2008), por ejemplo— coinciden en que el río tiene un carácter fundamental, casi es un personaje más indispensable en su vida y en su obra. Aparece en *The adventures of Tom Sawyer* (1876), *The adventures of Huckleberry Finn* (1885) y *Life on the Mississippi* (1883). Mark Twain consideraba el río como la auténtica conciencia de América y no solo le dedicó sus mejores obras sino que incluso tuvo la experiencia de trabajar en él como piloto de barco (Pérez Gallego, 1988: 164). En este sentido, hay algo de mitificación de la naturaleza (herencia directa de Emerson y Thoreau) donde el Mississippi para Twain funciona como símbolo perenne. En Bolaño hay una relación directa entre el significado del río y su utilización como motivo en *Los detectives salvajes*: «[p]or un lado creo ver en esta novela una lectura, una más de las tantas que se han hecho en la estela del *Huckleberry Finn* de Mark Twain; el Mississippi de *Los detectives salvajes* es el flujo de voces de la segunda parte de la novela [...]» (Bolaño, 2004a: 327). Curiosamente, el río y su uso como símbolo aparece en la cita de Monterroso (una parodia de Heráclito)

que abre *La literatura nazi en América*: «[c]uando el río es lento y se cuenta con una buena bicicleta o caballo sí es posible bañarse dos (y hasta tres, de acuerdo con las necesidades higiénicas de cada quien) veces en el mismo río [...]» (Bolaño, 1996a: 9).

El río es testigo también del viaje de la amistad entre dos personajes dispares y redondos, Huck Finn y Jim, de igual manera que el lector de ese «esquema de polifemo» que es la parte central de *Los detectives salvajes* será testigo de la construcción de la amistad entre Belano y Lima. Si en el apartado 3.2.2. comentaba que la relación de Sal Paradise y Dean Moriarty prefiguraba la de Belano y Lima, vale la pena detenerse brevemente en cómo la relación que establecen Huck Finn y Jim, el esclavo negro, es también un canto a la amistad. Desde el capítulo dos, en el que el narrador presenta al personaje —«Miss Watson's big nigger, named Jim, was sitting in the kitchen door [...]» (171)—, hasta que Huck le pide perdón por gastar bromas en el capítulo quince, donde el lector entiende el aprecio que los dos se profesan (229-231), hay toda una evolución.<sup>155</sup> Huckleberry encuentra en Jim no solo un protector sino alguien con quien compartir la aventura, la vida salvaje: «It's lovely to live on a raft» (258). De la misma manera, Lima y Belano se hermanan a partir de dos destinos comunes: el que les toca como «luchadores latinoamericanos errantes» (Bolaño, 2001: 13) y como fundadores del movimiento realvisceralista. Para el escritor chileno, en *The adventures of Huckleberry* está presente una idea fundamental que él extrapola a *Los detectives salvajes*: «[l]o que finalmente queda es una lección de amistad, una amistad que es una lección de civilización de dos seres totalmente marginales, que se tienen el uno al otro y que se cuidan sin ternezas ni blanduras [...]» (Bolaño, 2004a: 271).

El viaje de Huck Finn, como el de *Los detectives salvajes*, es un desafío en el que la rítmica prosa marca las etapas del viaje y que prefigura o fluye hacia otros trayectos literarios.<sup>156</sup> Téngase en cuenta que el propio viaje en balsa, en sentido estricto de «partida hacia un lugar determinado, no es propiamente un viaje». Todos los pueblos

---

<sup>155</sup> En este capítulo, Huck y Jim, debido a la niebla, se separan. Cuando vuelven a reencontrarse, Huck intenta convencer a su amigo que todo ha sido un sueño y que su cabeza le está jugando malas pasadas. Jim le reprocha que intente engañarlo mientras él se ha pasado todo el tiempo preocupado por su suerte. Huck se da cuenta entonces de cuánto lo aprecia Jim y le pide perdón: «I didn't do him no more mean tricks, and I wouldn't done that if I'd had a knowed it would make him feel that way [...]» (Twain, 2001: 233).

<sup>156</sup> El viaje en Twain ha sido ampliamente estudiado, ya sea para el estudio comparativo con los libros de viajes en los que se inspira como para mostrar cómo subvierte el género de la literatura de viajes para mostrar un crecimiento intelectual. Véase *Traveling in Mark Twain* (Bridgman, 1987) y *Mark Twain, Travel Books, and Tourism: The Tide of a Great Popular Movement* (Melton, 2002).

son diferentes versiones de un mismo pueblo. Por lo tanto, a nivel topográfico, no hay una demarcación exacta de los distintos sitios a los que la travesía del Mississippi los lleva: conocerán a los Grangerfords, acompañarán a «The King» y «The Duke» por pueblos diferentes (uno donde predicar y aprovecharse de los vecinos, otro donde perpetrar una penosa adaptación de Shakespeare y hasta uno donde estafar a unas pobres huérfanas). Estos pueblos que parecen en su escasa descripción un mismo lugar recuerdan a la huida de Mauricio Silva: «[e]l resto, más que una historia o un argumento, es un itinerario. [...] Primero en un taxi hasta una aldea o un barrio de las afueras. Desde allí en un autobús hasta otra aldea en donde cogieron otro autobús que los llevó a otra aldea. [...] Después cogieron otro autobús, y un taxi, y otro autobús, y otro tren, y hasta hicimos dedo dijo el Ojo [...]» (Bolaño, 1997: 22). El mismo efecto se consigue mediante un procedimiento formal distinto a la exigua descripción del paisaje, la enumeración de nombres sin contextualizar supone una homogeneización de dichos lugares: «**10 de febrero.** Cucurpe, Tuape, Meresichic, Opodepe. **11 de febrero.** Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega» (Bolaño, 1998: 608).<sup>157</sup> Así pues, en *Huckleberry Finn* no importa tanto la situación geográfica como la configuración de un territorio que Bolaño describía así: «[l]a llave de la aventura o de la felicidad, un territorio menos acotado, humilde e innumerable, en donde el personaje o los personajes echan a rodar, y los resultados son imprevisibles, y, al mismo tiempo, reconocibles y cercanos [...]» (Bolaño, 2004a: 269). Por tanto, los viajes de Twain y Bolaño coinciden en la metáfora de un devenir representado en río: en uno el Mississippi y en el otro «el río turbulento y portátil de nuestras vidas sin forma» (270).

Sostiene entonces Bolaño que el viaje de *Los detectives salvajes* es el mismo que el de *Huckleberry Finn*: el de la aventura y el descubrimiento. Por último, se podría añadir que es un viaje de autodescubrimiento: la odisea del héroe que al final del relato termina descubriéndose a sí mismo. Esto ocurre no solo en el caso de Juan García Madero sino también en el de Ulises Lima y Arturo Belano. Después de su viaje a Sonora comienza una epopeya de veinte años que abarca lugares tan dispares como Israel, Namibia, París o Nicaragua y que supone también un conflicto moral e

---

<sup>157</sup> Este recurso aparece también en otro de los viajes que convergen en Bolaño, el viaje *beatnik* que se representa en *On the Road* y que analizaré en las siguientes páginas. La siguiente cita ilustra el mencionado mecanismo: «[f]uimos a través del Paso Berthoud hacia la gran meseta: Tabernash, Troublesome, Kremmling; bajamos por el Paso de Rabbit Ears hasta Steamboat Springs; dimos un rodeo de ochenta polvorientos kilómetros; después Craig y el Gran Desierto Americano [...]» (Kerouac, 2012: 238).

identitario: ya no importa tanto la búsqueda de Cesárea Tinajero como su propia vida y escritura. Lo cierto es que en los personajes de Bolaño no se dará un cambio radical en la evolución de su carácter y motivaciones: más que cambiar, sus personajes se matizan. Al contrario que en el *Bildungsroman* tradicional, la errancia de Ulises Lima y Arturo Belano es similar a la de Holden Caulfield en *The Catcher in the Rye*. Como se sabe, en la conocida novela de Salinger, el protagonista viaja a Nueva York tras ser expulsado del instituto: en este viaje, que es más bien un deambular sin rumbo, conocerá el sexo y la soledad y tratará de afrontar el hastío y la alienación adolescente que le atenaza. El plan de Holden es llegar a Nueva York en tren y quedarse en un hotel hasta el día que sus padres esperan su regreso para las vacaciones de Navidad; la esperanza es encontrar en la gran ciudad algo auténtico, lejos de la hipocresía por la cual, según el narrador, se gobierna el mundo: «I am always saying “Glad to've met you” to somebody I'm not at all glad I met. If you want to stay alive, you have to say that stuff, though [...]» (Salinger, 1994: 79).

Holden Caulfield está harto de la falsedad en las relaciones y de los que él llama *fakes* o *phonies*: «Grand. There's a word I really hate. It's a phony. I could puke every time I hear it [...]» (8). Este hartazgo es paralelo a la sensación que los realvisceralistas sienten frente a la literatura oficial y a cualquier tipo de institucionalización del sistema literario. Belano, hastiado, se marchará de México y regresará a Chile a hacer la revolución. Tras el golpe de Estado, volverá a México convertido en alguien muy diferente, la personificación del desarraigo: «[p]ero cuando volvió ya no era el mismo. [...] conoció a Ulises Lima (mala compañía, pensé cuando lo vi), comenzó a reírse de sus antiguos amigos, a perdonarles la vida, a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del *Inferno*, qué digo el Dante, como si él fuera el mismísimo Virgilio [...]» (Bolaño, 1998: 196). Nueva York constituye para Holden una metrópoli enorme, un laberinto en el que perderse, tal y como hacen Lima y Belano en el México de los años sesenta. La ciudad significa un despertar a la sexualidad: García Madero se acuesta con Rosario y la volcánica María Font. Holden contrata una prostituta, Sunny, pero ante ella no puede hacer más que proponerle conversar. Esto le costará la visita de Maurice, su chulo, y un desagradable conflicto. Desgraciadamente, el amor de ciudad grande no se sostiene en el tiempo. Las amigas y las amantes cambian o se malogran, como le ocurre a Ulises Lima con Claudia en Israel. En el caso de Holden le lleva a convertirlas en blanco de su furia adolescente: «That's the thing about girls. Every time they do something pretty, even if they're not much to look at, or even

if they're sort of stupid, you fall in love with them, and then you never know where the hell you are. Girls. [...] They can drive you crazy. They really can.» (Salinger, 1994: 65.)

Nótese además que conforme se desarrollan las experiencias propias del viaje, lo que se constata es la incapacidad de los personajes para establecer vínculos duraderos con otras personas. Cada contacto humano, ya sean los testimonios de la parte central de *Los detectives salvajes* (el caso de Simone Darrieux o Barbara Patterson) o la gente que Holden va conociendo en su odisea urbana, termina siendo una etapa más del camino (las dos monjas, las treintañeras con las que baila en el hotel, etc). En el fondo, Belano, Lima y Cauldfield viven atrapados en el viaje entendido como huida, como necesidad de movimiento. La inminencia del siguiente viaje es el síntoma de una constante necesidad de huida. Ya sea literal, como la persecución de Alberto, el chulo de Lupe, sentimental, como los viejos amores de *Los detectives salvajes* o existencial, del aburrimiento o de uno mismo, como en *The Catcher in the Rye*. Lima desaparece en Nicaragua, Belano quiere hacer lo mismo en África y dejarse morir. Holden le propone a Sally huir juntos a Massachussetts y Vermont (Salinger, 118). Cuando esta lo rechaza, su enfado es evidente. Sin huida la vida no tiene sentido: «You give me a royal pain in the ass, if you want to know the truth [...]» (120). Piénsese en la diferencia entre el monólogo sobre el esquimal en el museo y la constante necesidad de movimiento del propio Holden. Este reflexiona frente a la figura:

Nobody'd move. You could go there a hundred thousand times, and that Eskimo would still be just finished catching those two fish, the birds would still be on their way south, the deers would still be drinking out of that water hole, with their pretty antlers and their pretty, skinny legs, and that squaw with the naked bosom would still be weaving that same blanket. Nobody'd be different. The only thing that would be different would be you. [...]. I mean you'd be different in some way —I can't explain what I mean. And even if I could, I'm not sure I'd feel like it. (Salinger, 1994: 109.)

La ausencia de movimiento impide el cambio: supone una estabilidad pero, al mismo tiempo, una parálisis. El viaje es transformación y al mismo tiempo conocimiento. Holden comenta el museo como un lugar donde las cosas se mantienen, se perpetúan: elementos predecibles a los cuales el paso del tiempo no afecta. Son un asidero para su angustia adolescente y un motivo de felicidad que contrasta con su periplo por Nueva York y esa búsqueda sin objetivos, ese viaje para matar tiempo que constituye su estancia. Lo cual no implica que el periplo de Holden conduzca a una valoración en positivo. Es importante tener consciencia de que el viaje también implica la pérdida de lo que se abandona: «I was trying to feel some kind of good-bye. I mean

I've left schools and places I didn't even know I was leaving them. I hate that. I don't care if it's a sad good-bye or a bad good-bye, but when I leave a place I like to know I'm leaving it. If you don't you feel even worse [...]» (Salinger, 1994: 4). Holden tiene que aprender a dejarse ir, a dejarse afectar por el cambio así como aceptar que los demás cambien. Juan García Madero, el narrador de la primera parte de *Los detectives salvajes*, se dará cuenta de esto cuando Belano, Lupe y Lima emprendan el viaje a Sonora, acuciados por la presencia de Alberto: «El motor del coche estaba encendido y todos [se refiere a los habitantes de la casa] parecían estatuas de sal [...]» (Bolaño, 1998: 136). Frente a la inmovilidad, delante de la puerta del Impala, abierta expectante, García Madero opta y confirma un destino: «Supe que siempre había querido marcharme. Entré y antes de que pudiera cerrar, Ulises aceleró de golpe [...]» (Bolaño, 1998: 136).

La necesidad del viaje remite a la serie que analizo en este apartado: el viaje *beatnik* y los vínculos entre la novela *On the Road* y la obra de Bolaño. La filosofía que subyace a esta concepción del viaje se puede resumir en la siguiente cita, ya referida *supra* (ver p. 167): «—¿Qué, chicos, vais a algún sitio o simplemente vais? —No entendimos la pregunta, y eso que era una pregunta jodidamente buena [...]» (Kerouac, 2012: 35). Ese adverbio de modo esconde una complejidad que se traduce en un modo de vida: Ginsberg, Burroughs, Kerouac y los jóvenes escritores de la llamada generación Beat entendían el viaje como experiencia y velocidad. El mismo Bolaño, en *Amuleto*, describe las aspiraciones de los jóvenes poetas chilenos y refleja las implicaciones de dicha cosmología: «[s]er *beatniks*, no estar atados a ningún lugar, hacer de nuestras vidas un arte [...]» (Bolaño, 1999b: 112). Los protagonistas de la novela de Bolaño desean convertirse en *Beatniks* en un contexto determinado por dos factores: son jóvenes —el momento idóneo— y en su vida se da una total ausencia de ataduras. Una situación que el narrador de *On the Road* ejemplifica con una imagen llena de dinamismo: «[g]rité de alegría. La botella circuló. Salieron estrellas resplandecientes, las colinas de arena estaban cada vez más lejos y se hicieron borrosas. Me sentí igual que una flecha disparada camino del blanco [...]» (Kerouac, 2012: 42). Bolaño se pone a sí mismo de ejemplo: «[e]l viaje, cuando eres joven, es una especie de epifanía de grandes apariciones [...]» (Bolaño, citado por Paz, 1998: 57).

Por otro lado, no hay que olvidar el uso de un concepto identitario y cultural, «hacer de nuestra vida un arte». María Gema Fernández Sampedro, en *El viaje en la ficción norteamericana: Símbolos e identidades*, postula que uno de los rasgos

distintivos de la cultura norteamericana es el *proceso*, es decir, la construcción constante y el movimiento. Esto es que es una cultura cuya imagen fundacional en esencia el viaje (cf. 2008: 9). En Kerouac, hay una imagen que simboliza lo expresado:

—Durante la depresión —me dijo el vaquero—, solía subirme a trenes de carga por lo menos una vez al mes. En aquellos días veías a cientos de hombres viajando en plataformas o furgones, y no solo eran vagabundos, había hombres de todas clases que no tenían trabajo y que iban de un lado para otro y algunos se movían solo por moverse. (Kerouac, 2012: 33.)

Lo cierto es que *On the Road* no trata de un viaje en el sentido estricto, sino de la necesidad vital de encontrarse siempre en la carretera. Sal y Dean realizan a lo largo de las cinco partes del libro tres viajes: el primero, en 1947, los lleva desde Nueva York a California y más tarde de vuelta. El segundo, en 1949, incluye Carolina del Norte, Nueva York y otros lugares importantes en Frisco (San Francisco) y Denver. Por último, el de 1950 los lleva hasta México. En consecuencia, no es tanto el desplazamiento con un propósito como el desplazamiento por el viaje en sí: «Dean se limitaba a desplazarse por la sociedad, ávido de pan y de amor; no le importaba que fuera de un modo o de otro [...]» (Kerouac, 157: 19). Este desplazamiento ha sido comentado por Chiara Bolognese, quien encuentra así una justificación a la forma de vida de los personajes del novelista chileno: «[p]orque perciben que no pertenecen —ni quieren pertenecer, tal vez— a ninguno de los lugares a los que llegan. [...] los individuos de Bolaño crean una literatura del desarraigo y de desarraigados [...]» (2009: 185). Asimismo, merece la pena añadir que la estudiosa italiana clasifica los viajes de Bolaño en cinco trayectos: el meteco, la nomadía, la huida, el viaje real y el viaje existencial (186-225). Desde mi punto de vista, el vínculo entre Kerouac y Bolaño se encuentra en *Los detectives salvajes* y es susceptible de analizar a partir de dos de los trayectos que Bolognese propone: el nomadismo y el viaje existencial.

Sobre el primero, Bolognese afirma que los personajes de Bolaño están condenados a la «extraterritorialidad» (190) y abre la posibilidad de dos interpretaciones de ese fenómeno: movimiento de personajes pero también del propio territorio, un territorio existencial que los personajes llevan consigo (191). Esa idea del territorio móvil interior que determina las acciones de los personajes aparece de manera explícita en Kerouac: «—¿Qué significa este viaje a Nueva York? ¿En qué sórdido asunto os habéis metido ahora? Es decir, tío, ¿adónde vas? ¿Adónde vas tú, América, en tu reluciente coche a través de la noche? —¿Adónde vas? —repitió Dean como un eco, con la boca abierta. *Nos sentamos y no supimos qué decir; no había más que hablar. Lo*



*único que podíamos hacer era irnos [...]*» (la cursiva es mía; Kerouac, 2012: 158). Algo similar ocurre en *Los detectives salvajes*. Una conversación entre Lupe, Lima, Belano y García Madero sobre la conveniencia de regresar o no a México se zanja de la siguiente manera: «Tampoco tengo planes. Adelante, entonces, dice Belano [...]» (Bolaño, 1998: 592).

El segundo, el viaje «existencial», tiene que ver con una forma de entender la propia vida: «[I]a condición de viajeros sigue estando asociada a los personajes incluso cuando éstos se encuentran establecidos en un lugar, convirtiendo así la nomadía física en una condición mental [...]» (Bolognese, 2009: 216). Por tanto, la clave de esa condición no reside tanto en ser viajero como en sentirse viajero; es esta una condición similar a la del «exiliado» tal y como Bolaño la entendía: «[t]odos los lectores, ante el solo hecho de abrir un libro, también lo son [exilados] [...]» (Bolaño, 2004a: 51). Tanto en Kerouac como en Bolaño, el movimiento es de orden interior incluso cuando se proyecta en desplazamientos externos. Kerouac buscará, inscribiéndose en la tradición del utopismo americano, un lugar final que nunca aparece, un Oeste que representa la alegría, la libertad y la vastedad que recorren con el coche. Esta libertad puede implicar que cuando se toman decisiones, las consecuencias se relativizan frente a la perspectiva, consciencia, esperanza que el viaje constante ofrece:

*Habíamos convenido en que Marylou viviría conmigo en Frisco, pero acababa de ver que iban a seguir juntos y que yo continuaría solo en el otro extremo del continente. Pero, ¿por qué pensar en eso cuando la tierra dorada se extendía delante de nosotros y estaban acechándonos todo tipo de acontecimientos imprevistos para sorprendernos y hacer que nos alegráramos de estar vivos y verlos?* (La cursiva es mía; Kerouac: 178.)

El narrador, Sal Paradise, prefiere la idea del viaje, más metafísica, donde importa más la *posibilidad* de lo que puede acontecer que el hecho en sí mismo, que el propio trayecto real. El viaje ha cambiado su perspectiva, la manera en que decide vivir o asumir los acontecimientos. Por consiguiente, si entre otros muchos factores, el viaje metafísico es una cuestión de actitud, este, implique desplazamiento o no, supone un cambio para aquel que lo efectúa. Bolaño expresaba una idea parecida, en términos literarios, en una entrevista: «[e]l viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno. Y eso es aplicable no solo al escritor sino a cualquier lector verdadero. [...] cuando uno abre los ojos todo ha cambiado [...] todo sigue desplazándose» (Braithwaite, 2006: 93).» (Citado por Fresán, 2007)

En conclusión, la literatura de Bolaño toma como vehículo central y otorga una realidad poliédrica al motivo clásico del viaje. No obstante, los viajes en Bolaño poco

tienen que ver con el viaje mítico. Es un viaje que más bien parece una errancia, casi un homenaje velado a Derbord y los situacionistas. La «desterritorialización» que mencionaba en el capítulo dos y que Echevarría retoma citando a Steiner, se traduce en un viaje que no aporta conocimiento, superación o aprendizaje sino en un viaje sin retorno, en un infinito desplazamiento que propone una actitud vitalista que, a pesar de no proponerse objetivos, es consciente de tener valor. Dice Eduardo Lago al respecto: «[e]n Bolaño, la literatura es un viaje incesante hacia la muerte, pero no discurre en línea recta [...]» (Lago, 2005: 100). El viaje es perpetuo, como en la literatura de Kerouac, quien entendía que «la experiencia de la vida es una serie irregular de desviaciones» y quien también asumía que «la línea recta conduce a la muerte» (cf. Kupetz, 2010: 121). Quizás por ello, los detectives salvajes de la novela de Bolaño caminan en línea recta rumbo a lo desconocido, conscientes de que «[t]odo llega. Los hijos llegan. Los libros llegan. La enfermedad llega. El fin del viaje llega [...]» (Bolaño, 2003: 148).

### **3.5.2 El enigma o la búsqueda perpetua**

Herman Melville era el otro modelo al que Bolaño se refería como imprescindible de cualquier novelista americano. Su obra, especialmente *Moby Dick* representaba un enigma que tiene su origen en el desconocimiento previo. Allí la búsqueda no es solo una necesidad, sino una aspiración de sus personajes a completarse. El mismo Ishmael afirma: «I hereupon offer my own poor endeavors. I promise nothing complete; because any human thing supposed to be complete, must for that very reason infallibly be faulty [...]» (Melville, 2003: 147). La promesa de un resultado incompleto es también uno de los rasgos más destacados que tienen en común las diferentes voces narrativas que habitan los relatos de Roberto Bolaño: «[e]ste cuento es muy simple aunque hubiera podido ser muy complicado. También: es un cuento inconcluso, porque este tipo de historias no tienen un final [...]» (Bolaño, 2007b: 23). Esta falta de completitud se materializa en una narración que desconfía de sí misma: expresa dudas, conjeturas, explícita lagunas e incertidumbres respecto a lo relatado. La idea de una realidad difusa y ambivalente ante la que se reacciona con una actitud escéptica e

irónica, debido a que el lenguaje ya no pueda mostrarnos un referente válido, es síntoma de una búsqueda incesante y siempre frustrada de significado que se concreta en la narración de las búsquedas de los personajes.

Sin embargo, y quizás inspirándose en la literatura policial, la de Bolaño no es una literatura de símbolos que esperan ser interpretados. La novela o el género policial gira en torno a un enigma y su resolución —o a la imposibilidad de su resolución— y su representante arquetípico es el detective. Desde esta perspectiva, la novela policial suele tener dos fases, la de la investigación que se desarrolla tras el crimen y la serie de acontecimientos que conducen a su comisión. En otras palabras, se trata de dos historias: la historia del crimen y la de su investigación. Siguiendo este ejemplo, la narrativa de Bolaño se propone como una máquina de lecturas en la que se trata de articular un sentido de lectura por medio del buscador que puede ser representado como escritor o detective y al mismo tiempo la expectativa de un misterio o búsqueda. Sus cuentos, que poseen en su mayoría un final abierto, se enfrentan al enigma de reconstruir un sentido que se ha perdido. El mismo Bolaño afirma:

En mis obras siempre deseo crear una intriga detectivesca, pues no hay nada más agradecido literariamente que tener a un asesino o a un desaparecido que rastrear. Introducir algunas de las tramas clásicas del género, sus cuatro o cinco hilos mayores, me resulta irresistible, porque como lector también me pierden. (Braithwhite, 2006: 118.)

De entre los diversos nombres con los que se califica la poética de Bolaño en la cada vez más voluminosa bibliografía crítica sobre el escritor se encuentra el de la «estética de la imprecisión», que según María Antonia Flores es la que define la novela *Los detectives salvajes*:

Todo el tejido narrativo crea una atmósfera de vaguedad, de falta de certeza. El itinerario de la historia está marcado por voces, tiempos y espacios bien determinados que, no obstante y paradójicamente, construyen una estética de la imprecisión. [...] El deseo insatisfecho, el otro inalcanzable, la quimera de conocer. Bolaño plasma así la incertidumbre que define esta época, la certeza de la no existencia de una verdad ni de un absoluto, la sospecha o la certidumbre de tomar por cierto lo falso y viceversa [...] (Flores, 2000).

La principal baza que Bolaño pone en juego con esta estética es la graduación de la tensión: se trata entonces de crear un ambiente ominoso en que el lector sospeche de cualquier nuevo elemento y que, ante la focalización de un objeto o movimiento, se ponga automáticamente en estado de alerta. En cuanto a los recursos formales que se utilizan para ello, destaco: la enumeración caótica, el perspectivismo de sus narradores, el juego autoreferencial y biográfico, y un imaginario poblado de detectives, literatos sin

rumbo, ambientes marginales, vastos desiertos y paisajes panorámicos en un mundo globalizado.

Bolaño busca en su narrativa un difícil equilibrio entre lo dicho y lo no dicho. Sus narradores profundizan en esta dicotomía haciendo explícita la imposibilidad de nombrar y a veces la de contar. Lo oculto, lo apenas sugerido potencia, aumenta la sensación de peligro y el miedo a lo desconocido. El desconcierto, el vacío sustituye a la causalidad. A fin de ejemplificar el uso de esta estructura, vincularé los personajes de Bolaño con los de Edgar Allan Poe por su carácter compartido de buscadores, valoraré la importancia de la estructura del texto a la hora de construir un enigma a partir de los ejemplos de Hemingway, Pynchon o Kurt Vonnegut y, por último, realizaré una comparativa del sistema narrativo de *Amberes* y la influencia de William Burroughs en esta por sus similitudes compositivas.

En muchos de los personajes de Poe los hechos que les suceden no son tan importantes como sus vivencias internas, de forma similar a lo que les ocurre a los de Roberto Bolaño. El campo de batalla es su interior: son personajes que viven asombrados, obsesionados por su propia búsqueda y absorbidos por sus pesquisas y sus propias sensaciones. Personajes como Legrand, Auguste Dupin o Usher comparten la manera de vivir en perpétua indagación que tienen Lima, Belano, Abel Romero o los críticos: Morini, Norton, Espinoza y Pelletier, quienes dedican sus vidas al análisis de la obra de Archimboldi. Todos estos buscadores tienen una excepcional capacidad intelectual y son conscientes de que en la interpretación de cada símbolo —el poema «Sión», la obra de Archimboldi, el mapa que esconde el escarabajo dorado— reside su salvación. Son seres que buscan una certeza en medio de circunstancias y agitaciones internas que les superan. Así, Bolaño construye sistemas, analogías, enigmas que buscan producir en el lector las sensaciones que tan hábilmente describe Poe en boca de Legrand, el narrador de «The Golden Bug».

This is the usual effect of such coincidences. The mind struggles to establish a connection—a sequence of cause and effect—and, being unable to do so suffers a species of temporary paralysis. But when I recover from this stupor, there dawned upon me gradually a condition which startled me even far more than the coincidence. (Poe, 1993: 28.)

Esto recuerda mucho a las interpretaciones de los extraños números que escribe Enrique Martín en el cuento al que da título: «[l]os policías, lo recordaba, fotografiaron los números (659983 + 779511 – 336922, cosas de ese tipo, incomprensibles, y el cadáver de Enrique que los miraba desde arriba sin ninguna consideración [...]»

(Bolaño, 1997: 49). Otro ejemplo similar sería la interpretación del poema «Sión», un poema visual, casi un caligrama, que constituye el único legado de Cesárea Tinajero. Lima y Belano interpelan a Amadeo Salvatierra sobre el mencionado poema en busca de las claves que les permitan iniciar la búsqueda de Cesárea Tinajero:



¿Cómo que no hay misterio?, dije. [...] ¿Qué ves, Amadeo? Pues una línea ondulada, ¿qué otra cosa podría ver? Bien, Amadeo, dijeron, ahora ves una línea ondulada, antes veías una línea recta que te sugería calma y ahora ves una línea ondulada. ¿Te sigue sugiriendo calma? Pues no, dije, comprendiendo de golpe por dónde iban, hacia dónde querían llevarme. (Bolaño, 1998: 398.)

En la literatura de Bolaño siempre hay una búsqueda. La existencia de una pesquisa implica necesariamente la presencia de un límite previo que viene dado por los límites epistemológicos sobre lo que se puede o no saber en un mundo posible de ficción y que la investigación invariablemente rebasa. Quizás entonces la figura del detective en la obra de Bolaño no es un disfraz cultural, sino la metáfora del constante ejercicio de conocimiento del mundo que le rodea y de su propio lugar en él. A partir del artículo «Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges» de Bernat Castany Prado infero que en los buscadores de Bolaño de manera semejante a lo que sucedía con los de Borges no hay añoranza por los detectives de estilo razonador positivista a lo Auguste Dupin o Sherlock Holmes. Estos se caracterizan por descubrir al criminal, al asesino, sin siquiera acudir al lugar del crimen, tan solo a partir de sus razonamientos y deducciones. Bolaño aprende de Borges el tema del detective en su versión fracasada y posmoderna:

El hecho de que el detective represente una modalidad arrogante, confiada y optimista del racionalismo lo convierte en una figura especialmente afín a la literatura de tradición escéptica, donde el culpable de *hybris* epistemológica siempre debe de ser humillado. Recordemos que no solo Dupin y Holmes cometerán el pecado de creerse implacables sino también el inspector Poirot de Agatha Christie, el padre Brown de G.K. Chesterton, el Arsene Lupin de Maurice Leblanc, el Fantomas de De Pierre Souvestre y Marcel Allain, el inspector Maigret de Georges Simenon y los detectives de los relatos de Ellery Queen y Gaston Leroux. (Castany, 2006.)

A pesar de la latente fascinación por esas figuras de la ley, estas ya no representan la inteligibilidad del universo o la fuerza de la razón para escudriñar el caos del mundo; en Bolaño y en algunos cuentos de Borges estos personajes representan la derrota de la razón y funcionan como articuladores de una reflexión existencialista en la

que el mundo se revela como un lugar sin sentido pero en el que se debe seguir luchando, aun a sabiendas de salir derrotado.

La figura del detective, inaugurada por Poe, puede interpretarse como el nacimiento de un héroe quieto, intelectual, el caso más paradigmático al que se enfrenta —nos recuerda Castany Prado— es el de la «habitación cerrada». La figura del detective se convierte en alguien que está ahí pero que pasa desapercibido. A pesar de su invisibilidad, solo este detective / buscador dota de sentido a los hechos a través de sus transformaciones intelectuales de indicios en pruebas, relacionando informaciones que aisladas carecerían de significación y jerarquizando y serializando dichas informaciones.

Al mismo tiempo, esa idea del detective se vincula a los poetas y escritores de Bolaño que merced a su sensibilidad también son capaces de ver lo que a los demás les está vedado, como en el caso del escritor sobre el que se investiga y que da título al cuento «Enrique Martín». Si Ricardo Piglia entiende el detective como una variante popular del intelectual, aquel que busca conexiones y teorías que expliquen el entorno, Bolaño convierte los escritores en detectives en pos de un sentido inasible, testigos de la fragilidad de nuestros intentos de explicar la realidad y portadores de un destino trágico. Concluyo con una apreciación de Juan Villoro respecto a la narrativa de Bolaño: «[e]s un autor policíaco en las sendas no de Chandler sino de Sófocles, escribe sobre los que no saben, todavía, que son culpables [...]» (En Braithwhite, 2006: 16).

Con todo, el misterio, el enigma que cada uno de los personajes persigue se impone a cualquiera de sus deseos, pues coloca a los personajes en una doble vida. Todos se hallan escindidos entre el mundo material y el de las elucubraciones o conjeturas. El viaje a Sonora de *Los detectives salvajes* que deviene errancia en el caso de García Madero y que marcará el resto de su existencia o el México que los críticos visitan buscando a Archiboldi que significará para ellos un lugar más mental que físico. En este último caso se asiste incluso a la pérdida del sentido de la realidad. Los críticos, finalmente se recluyen en la habitación del hotel, especialmente Pelletier, quien se consagrará a la relectura de Archiboldi: «[s]iempre encontraba a Pelletier [...], releendo *Santo Tomás* o *La ciega* o *Letea*, que al parecer eran los únicos libros de Archiboldi que había traído consigo a México [...]» (Bolaño, 196). Así pues, los personajes de Poe y Bolaño desprecian la realidad: prefieren continuar descifrando enigmas, analizando poemas, buscando símbolos. La búsqueda perpetua finalmente conduce a la tragedia: Cesárea Tinajero morirá asesinada de forma aberrante (Bolaño,

1998: 604); la casa de Usher será tragada por la tierra (Poe, 1970: 317-337) y, por supuesto, los críticos nunca encontrarán a Archiboldi:

La caja de cemento en donde estaba la sauna le pareció un búnker con un muerto en su interior.  
—Te creo —dijo, y en verdad creía lo que decía su amigo.  
—Archiboldi está aquí —dijo Pelletier—, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él. (Bolaño, 2004b: 207.)

En definitiva, tanto los personajes de Bolaño como los de Poe vivirán en el enigma, no podrán acceder a un conocimiento de la realidad exterior. Se diría que su universo es la escisión representada en el agua de la casa Usher: «[u]n espejo tan perfecto que es imposible adivinar en qué parte de la pendiente de esmeralda empezaba su superficie de cristal [...]» (Poe, 1970: 319).<sup>158</sup>

Cabe plantearse ahora el segundo de los puntos sobre la construcción de un enigma o centro de gravedad. Para entender la forma en la que Bolaño trabaja el ocultamiento y el manejo de las expectativas del lector, tomo la tesis que Ricardo Piglia, uno de los escritores contemporáneos más admirados por nuestro escritor, plantea en el ya citado artículo publicado en *Formas Breves* (2000). Ricardo Piglia allí define y ejemplifica su tesis sobre el cuento titulada: «Los dos hilos: Análisis de las dos historias». Su primera tesis propone que el cuento siempre narra dos historias. Acto seguido, explica:

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en primer plano la historia 1 y construye en secreto la historia 2. El arte del cuentista consiste en saber cifrar la historia 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. (Piglia, 2000: 105.)

A continuación defiende que cada historia debe contarse de un modo distinto, es decir, deben tener «dos sistemas diferentes de causalidad», dándole así una doble función a los elementos esenciales del cuento. La base fundamental de este mecanismo de construcción es allí donde las dos historias se cruzan. Dichos motivos son un ejemplo «de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica máquina narrativa de un cuento». De ahí se deduce que para Piglia todo cuento encierra un relato secreto: «[n]o se trata de un sentido oculto que dependa de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático [...]» (106). Su segunda tesis

---

<sup>158</sup> Ken Frieden, en su artículo «Poe's Narrative Monologues», sostiene que el enigma en Poe es fruto de la innovación que supone una aplicación retórica de lo perverso: «a rethorical application of the spirit of perverseness» (1987: 135-147).

sostiene que: «la historia secreta es la clave de la forma del cuento» (*ibid.*). Piglia recuerda la teoría del iceberg de Hemingway sobre la necesidad del sobreentendido y la alusión.<sup>159</sup> La mencionada teoría aparece en paratexto de *Llamadas telefónicas*. Precisamente la contraportada comienza citando dicha teoría «Decía Hemingway que un buen relato debe ser como un iceberg [...]» (Bolaño, 1997). Lo que me lleva a la hipótesis de que uno de los cuentos que contiene el libro, «Detectives», guarda semejanzas estructurales con «The Killers» de Ernest Hemingway y tiene que ver con la omisión de un dato en la narración. Ambos cuentos se construyen a partir de un procedimiento fundamental en la tradición novelística que, matizo, no es exclusivo de estos autores: la elipsis. «The Killers» narra principalmente la conversación de dos asesinos que entran al restaurante Henry's con la intención de matar a un tal Ole Anderson, «el Sueco» (Hemingway, 1964: 378-387). En «Detectives» el lector asiste al diálogo entre dos policías durante una conducción nocturna y a su rememoración de los tiempos de la dictadura. El dato elidido es la razón de dicho desplazamiento —el caso que les ocupa— y lo que ocurre al llegar al lugar donde culmina la narración.

Las dos historias se construyen a partir de unos diálogos rápidos, realistas e insustanciales. La idea de dos personajes conduciendo hacia ninguna parte y matando el tiempo con anécdotas, recuerdos y pensamientos inútiles puede deberse también a una influencia del cine negro de finales de siglo, como en *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994): «And you know what they call a... a... a Quarter Pounder with Cheese in Paris?» (Tarantino, 7:48), o «—Joder, qué noche más bonita. —No me huevees con la noche. ¿Qué tiene que ver la noche?» (Bolaño, 1997: 123). Así, el tono agitado de las primeras frases del relato de Hemingway ya prefiguran la violencia que seguirá: «“What's yours?” George asked them. “I don't know,” one of the men said. “What do you want to eat, Al?” “I don't know,” said Al. “I don't know what I want to eat” [...]» (Hemingway, 1964: 378). En Bolaño: «—¿Qué armas te gustan a ti? —Todas menos las armas blancas [...]» (Bolaño, 1997: 114). Son, en definitiva, personajes cuya agresividad es su rasgo más definitorio. En Hemingway: «“I'll tell you,” Max said. “We're going to kill a Swede. Do you know a big Swede named Ole Anderson?” “Yes.”» (Hemingway, 381.)

---

<sup>159</sup> Para Hemingway, un escritor que sepa lo suficiente sobre lo que escribe podrá eliminar u omitir datos que tanto él como el lector de manera que la narración gane en fuerza. Esto se simboliza a partir de la imagen de un iceberg. En el capítulo dieciséis de *Death in the Afternoon* es donde se inicia esta teoría: «The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing [...]» (en Oliver, 1999: 332).



En Bolaño esa agresividad se expresa incluso entre ellos: «—¿Por qué te pones tan susceptible? —Yo no me pongo susceptible. —Me dan ganas de parar y partirte la jeta [...]» (Bolaño, 1997: 122). En definitiva, en ambas historias se incluye un secreto oculto, una información más importante que aquello que narra el cuento y que solo se puede inferir y eso debido a la desaparición o la mínima presencia del narrador (en Hemingway todavía hay un narrador heterodiegético no focalizado) y a través de la máxima economía narrativa. Dicho secreto (la razón de la muerte del sueco en Hemingway, el caso que ocupa a los detectives chilenos en Bolaño) no se revelará en ninguna de las dos historias. Está a cargo del lector adivinar —si lo desea— los motivos que han llevado a los sicarios del cuento de Hemingway a querer asesinar a Anderson. Sabemos que es exboxeador y que cometió un error, sin que se especifique cuál. Sin embargo, aún más inquietante es desconocer las razones por las cuales, cuando Nick Adams acude al hotel a prevenirlo, Anderson rechaza cualquier tipo de solución que no sea resignarse a esperar su muerte. En «Detectives», de Bolaño, no sabemos hacia dónde se dirigen, ni siquiera el caso o motivación que les lleva a la carretera. El diálogo se interrumpe cuando atropellan algo que puede ser un conejo (Bolaño, 1997: 120). La frase «Ya estamos llegando» (131) con la que se cierra el cuento anticipa un final abierto que supone que todo este diálogo no ha sido sino una introducción a una historia todavía más oscura que los recuerdos de estos dos policías.

Como decía el enigma como elemento vertebrador de toda una novela no es exclusivo de Bolaño. La idea de un centro oculto dentro de la novela se puede evidenciar también en *Sanctuary*, de William Faulkner, que contiene —con sus salvedades— un terrible secreto de tema similar al de *2666*: la autoría de la violación de mujeres y los asesinatos. En el clásico de Faulkner se nos oculta —o simplemente a través de fragmentos narrativos, como las alusiones de las muertas de Santa Teresa— el abuso de Temple Drake por parte del gánster «Popeye» con una mazorca, ya que éste es impotente. Es más, la opresiva atmósfera de *Sanctuary* posee similitudes con la de Santa Teresa: ambas novelas dibujan lugares donde el mal se oculta. El salvajismo e ignorancia colectiva que muestran la mayoría de personajes justifica la enciclopedia del

horror que es *2666* o el desarrollo de la novela de Faulkner: Tommy y Rex son asesinados y el final incluye un linchamiento con fuego.<sup>160</sup>

Otro de los autores con los que a menudo se compara a Bolaño es Thomas Pynchon. Si resulta difícil justificar su sintonía en cuanto a contenidos o ambiciones estéticas, la estrategia estructural de situar el enigma como base de la narración y la visión que los dos autores tienen del arte son similares.

Pynchon es un ejemplo claro de generación de un caos controlado que busca, por medio de alusiones eruditas y fragmentación narrativa, la complicidad del lector. El enigma de sus novelas se construye por saturación: bombardea al lector con citas, datos irrelevantes y descripciones minuciosas de detalles técnicos. Este es el principal mecanismo que opera en sus tres primeras e innovadoras obras: *V* (1963), *The Crying of Lot 49* (1966) y *Gravity's Rainbow* (1973).

En estas tres obras clave Pynchon dibuja su territorio y sus intenciones narrativas. Pynchon es un autor cuya lectura requiere esfuerzo; su escritura, plagada de términos científicos y de ecos intelectuales, requiere un lector constante y activo que rellene los huecos que el autor deja. Uno de sus primeros cuentos, compilados en el libro *Slow Learner*, se titula precisamente «Entropía» y da buena cuenta de la importancia de leyes, códigos, sistemas y datos que operan sobre el texto por encima de las motivaciones o el carácter de sus protagonistas.

Pynchon es salvaje cuando lanza a sus personajes en busca de su identidad, ya sea su héroe Profane, quien se busca a sí mismo en *V*, o Oedipa Maas y el insensato viaje —con la intrahistoria del servicio de Correos estadounidense de telón de fondo— que lleva al lector a plantearse el significado mismo del texto.<sup>161</sup> Quizás el nexo de unión entre Bolaño y Pynchon sea el afán de totalidad, de novela-mundo, que se traduce en entropía, en estructuras narrativas fragmentadas y digresiones donde se van

---

<sup>160</sup> Cabría relacionar también la estructura de superposición de testimonios de *Los detectives salvajes* con *The Wild Palms* de Faulkner. En esta última se narran dos tramas distintas cuyo nexo de unión es su misma y desmesurada voz narrativa. La historia de un amor adúltero que acaba en tragedia y la del prisionero que hará lo imposible por regresar a la cárcel de donde piensan que ha huido gracias a las inundaciones dan forma al libro. La difusa presencia de Lima y Belano sostiene las historias tan dispares de Auxilio Lacouture, Heimito Kunst, Veronica Volkow o López Lobo.

<sup>161</sup> Resulta difícil resumir lo que J. Kerry Grant llama «the wonderfully convoluted plot» de la novela de Pynchon (2011: 71). Básicamente, *The crying of lot 39* narra las pesquisas de Oedipa Maas para resolver el misterio de Trystero, una organización de Correos clandestina para todos aquellos que rechazan utilizar el sistema oficial. El detonante de la acción es su nombramiento como testamentaria de la fortuna de un antiguo exnovio. Esto dará pie a un viaje repleto de personajes extrafalarios y organizaciones conspiradoras como W.A.S.T.E. El libro concluye con la subasta del lote que le da título y con la ausencia de una revelación final del misterio.

acumulando conceptos e historias: *Los detectives salvajes* y *2666* se podrían comparar en su ambición a *V* y *Gravity's Rainbow*. El título de esta última alude a la elipsis que describe el misil V-2 en el cielo de Londres durante la segunda guerra mundial. En su estructura se multiplican los datos, la voz narrativa acumula distintos tipos de conocimientos y los transmite al lector. Esta misma estrategia es claramente visible en los momentos de erudición sobre formas poéticas de Juan García Madero en *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998: 564-565).

Tanto en Pynchon como en Bolaño hay una saturación narrativa que provoca paradójicamente una insatisfacción en el lector: a pesar del volumen de datos, el centro está ausente —no sé sabe con certeza hacia dónde avanza la novela— y la sensación de vacío es constante.<sup>162</sup> Las novelas de Pynchon, especialmente *Gravity's Rainbow*, son voluminosas, más de mil páginas pobladas de microhistorias donde tras infinitas búsquedas pocas cosas se resuelven y los cabos sueltos remiten a nuevos interrogantes. El caos que postulan tanto *Gravity's Rainbow* como *2666*, con el mal acechando en una civilización en ruinas, pueden entenderse como crónicas sobre el fracaso de la modernidad (cf. Ríos Baeza, 2011: 117). La clave reside en una voz narrativa apocalíptica y una estructura que hace de sus interrogantes núcleos narrativos.

Lo cierto es que de entre todas las novelas de Bolaño en que el enigma teje una serie de relaciones en torno a un centro ausente, *2666* es la más paradigmática. La obra póstuma del escritor chileno es una novela-volcán cuyo epicentro son los crímenes que en su cuarta parte anegarán todo el discurso en una súbita erupción. Quizás la inminencia de este fenómeno, los temblores, puede rastrearse a lo largo de su producción anterior: Santa Teresa es, por ejemplo, donde muere Cesárea Tinajero. Los crímenes, vistos en conjunto, son omnipresentes. Están pero no están: mientras los personajes deambulan y sobreviven en perpetuas pesquisas. Esto es solo posible a partir de una trabajada estructura donde el resto de motivos y escenas se subordinan al centro oculto. Vale la pena entonces comparar el esquema que Bolaño diseñó para *2666* y la descripción que Vonnegut realiza para la imposible novela sobre el bombardeo de Dresde en *Slaughterhouse-Five* que el narrador desea escribir (Vonnegut, 2009: 11).

---

<sup>162</sup> Frank Kermode en su artículo «Decoding Trystero» apunta que la ausencia de una revelación del argumento es parte consustancial de la poética de Pynchon: «That plot [el de Trystero en *The Crying of Lot 49*] is pointed to as the object of some posible annunciation; but the power is in the pointing, not in any guarantee. [...] To seek an answer is to be disappointed, *déçu*. Deception is the discovery of the novel, not of his critics.» (Kermode, 1978: 166.)

Bolaño dibujó un sistema radial en el que las distintas historias se cruzan, yuxtaponen y fluyen a un lugar común en el que los crímenes se erigen como centro. Ésta se puede consultar el catálogo del «Archivo», como ilustra la fotografía que reproduzco a continuación en la que Bolaño menciona explícitamente la existencia de una estructura tubular con dos centros. Uno visible y que ocupa la parte superior del entramado y otro que califica de oculto y que se sostiene a partir de otro tubo que proviene de la parte inferior. Cabe destacar que la importancia de este esquema reside en que los tubos —las historias que se entrelazan en el texto— están interconectadas de manera circular, lo que explicaría el uso reiterado de los mismos motivos y, ocasiones, de las mismas frases:

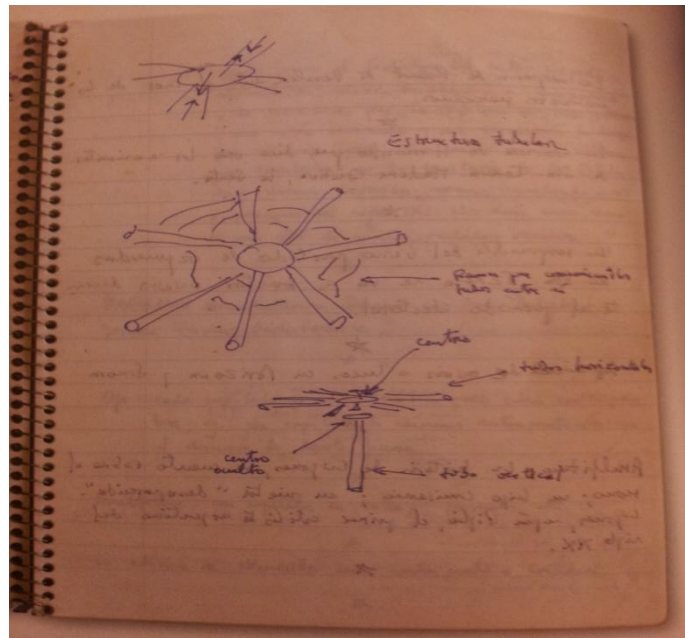


Figura 5. (Insua, 2013: 104.)

Este sistema coincide con los ensayos y borradores que el innominado narrador de *Slaughterhouse-Five*, realiza para escribir una novela que dé cuenta de los horrores que sufrió y presenció durante el final de la segunda guerra mundial. El narrador-personaje elige el absurdo fusilamiento de Edgar D., profesor de literatura y soldado, ejecutado al acabar la guerra por robar una tetera, como núcleo a partir del cual se organiza el texto, y Dresde y su destrucción por la aviación aliada como centro de gravedad del mismo. La descripción de los mecanismos para construir el texto guarda sorprendentes similitudes con la estructura interna de las dos novelas más importantes de Bolaño, *Los detectives salvajes* y *2666*. Así:

La historia empezaba en un extremo del rollo de papel y terminaba en el otro, de modo que el meollo ocupaba todo el centro. Y la línea azul se encontraba con la roja para después cruzarse con la amarilla, que, por fin, se acaba cuando el tipo representado por la línea amarilla moría. La destrucción de Dresde, por ejemplo, estaba representada por una acotación vertical de color naranja que era cruzada por todas las líneas que continuaban aún con vida, alguna de las cuales incluso se salían por el otro lado. (Vonnegut, 2009: 12-13)

Se trata de dos armazones narrativos similares: la línea que atraviesa la novela de Vonnegut es la representación gráfica de la destrucción de Dresde, tema omnipresente del libro; de forma análoga, el tubo que aparece representado *supra* en la foto del dibujo de Bolaño, que cruza de arriba a abajo el centro de *2666* y es atravesado en su mitad por multitud de tubos —que representarían las otras narraciones de la novela— podría referirse a los crímenes de Santa Teresa. Estos ocupan en Bolaño el lugar vertebrador que en la novela de Vonnegut representaba el bombardeo de la ciudad alemana.

Por último, se ha de apuntar que esta estructura le sirve a Bolaño para sugerir al lector la búsqueda de una significación más profunda. La estructura a partir de dos centros, uno de ellos oculto, le sirve a Bolaño para que su novela entre en la estirpe de *Moby Dick*. La resolución de los crímenes interminables de Santa Teresa encuentra su paralelo en la alegórica caza de la ballena blanca. No es de extrañar, pues, la constante comparativa que la crítica ha llevado a cabo entre los dos textos. Las dos novelas parten de un inicio realista —Ishmael retrata Nantucket, en *2666* se describen las vidas y carreras académicas de unos profesores universitarios— para ir transformándose en un relato simbólico cuyo significado y trascendencia linda con la metafísica: un retrato del mal y su origen.

Para articular este último apartado, la comparativa entre los sistemas narrativos de Burroughs y Bolaño en la novela *Amberes*, quisiera empezar por prestar especial atención a una cita de *2666*: «[l]a obra de Archiboldi, es decir sus novelas y cuentos, era una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa...» (Bolaño, 2004b: 113). Esta imagen revelaría el texto como un generador constante de sentido, un organismo vivo que se replica y muta en diferentes formas o libros. Lo que desemboca en otra influencia medular en la obra de Bolaño que recorre diferentes apartados de esta tesis: William Burroughs. Para él, el texto orgánico, estructura tubular, se materializan a través de una idea que recorre toda su producción: el lenguaje es concebido como un virus. La palabra sería literalmente una forma de vida parásita que, a través de una simbiosis relativamente estable con el huésped humano, se ha desarrollado de forma discreta. De

hecho, su obra, con novelas tan caóticas o de estructura tan anárquica como *Naked Lunch* o *Nova Express* serían precisamente una reacción correctora a lo que Burroughs entiende como un uso incorrecto de la lengua.

My general theory since 1971 has been that the Word is literally a virus, and that it has not been recognized as such because it has achieved a state of relatively stable symbiosis with its human host; that is to say, the Word Virus (the Other Half) has established itself so firmly as an accepted part of the human organism that it can now sneer at gangster viruses like smallpox and turn them in to the Pasteur Institute. But the Word clearly bears the single identifying feature of virus: it is an organism with no internal function other than to replicate itself. (Burroughs, 1986: 47.)

Y se replicará a partir de figuras, frases y personajes recurrentes a lo largo de sus novelas más experimentales. Tanto en Burroughs como en Bolaño, la autoreferencialidad cobra un matiz de trascendencia. Es decir, la repetición es tanto un mecanismo como una visión del mundo: la realidad son estructuras, fluidos, paisajes que el autor puede tejer y destejer para producir ficciones similares pero no exactas que pueden obedecer a un sentido mayor. Bolaño ironizaba sobre este sentido en su cuento «Sensini», cuando un escritor manda a dos concursos el mismo cuento con diferente título: «[y] a mayor abundamiento, decía, quién sabe si *Los gauchos* y *Sin remordimientos* no sean dos relatos distintos cuya singularidad resida en el título. Parecidos, incluso muy parecidos, pero distintos [...]» (Bolaño, 1997: 19). En el prólogo de la novela *Amberes* afirma que fue escrita precisamente de manera contagiosa, en una imagen similar a la del virus que Burroughs describe: «[e]l manuscrito original tiene más páginas: el texto tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad [...]» (Bolaño, 2002a: 10).

La estética de *Amberes* ha sido estudiada por Myrna Solotorevsky en su artículo «*Amberes* y *La pista de hielo*, dos novelas de Bolaño, dos estéticas contrarias». Su tesis es que la novela de Bolaño se adscribe a una estética de la descentralización, rasgo que la autora conecta con «[s]u ausencia de centro omniexplicativo, lo cual permite el despliegue inacabable del juego escritural [...]» (2011: 97). Comparto esta tesis, que es la misma que defiendo en este apartado, la estructura de la novela se basa en la creación de un enigma a partir de un centro de gravedad oculto. Con todo, creo que la lectura comparada de la novela de Bolaño con la trilogía *Nova* de William Burroughs, compuesta por *The Soft Machine* (1961), *The Ticket that Exploded* (1962) y *Nova Express* (1964), novelas todas escritas a partir de la técnica de *Cut-Up* que mencionaba *supra* en el segundo capítulo, pone de relieve no solo similar objetivo narrativo sino los rasgos formales y de estilo compartidos por ambos autores a partir de los cuales esta

estética es posible. Se diría que el joven Bolaño intentó llevar a la literatura en español la cosmovisión y el trabajo con el lenguaje que Burroughs aportó en su época. El propio texto de Bolaño explicita la influencia del autor estadounidense, pues ya en el primer capítulo se le cita por su nombre: «[e]l amor es una mezcla de sentimentalismo y sexo (Burroughs) [...]» (Bolaño, 2002a: 15). Si la trilogía de Burroughs está escrita con una técnica que destruye cualquier conexión lógica o relación referencial transparente con la realidad y se basa en el flujo de textos y repeticiones, Bolaño tomará y exacerbará muchos de esos procedimientos hasta el punto que la novela puede llegar a resultar incomprensible: «*Amberes* me gusta mucho, tal vez porque cuando escribí esa novela yo era otro, [...] mucho más radical que hoy, que procuro, dentro de ciertos límites, ser inteligible. Entonces me importaba un comino que me entendieran o no [...]» (Braithwhite, 2006: 113). Las reseñas y valoraciones de la obra se hacen eco de ello (cf. Moíño Sánchez, 2012: 299). He resumido las afinidades estéticas entre estos autores en cinco elementos: el fragmentarismo, la destrucción de la sintaxis, la metaficción o autoreferencia, la hibridación genérica y, por último, el uso argumental de un misterio o de una sutil trama policíaca.

De manera similar, ambas novelas se estructuran a partir de capítulos o fragmentos breves que ocupan entre un mínimo de media página y un máximo de cinco en la trilogía de Burroughs y de tres en *Amberes*. En la novela de Bolaño suman un total de 55 títulos que unas veces reproducen frases del texto y otras proponen fulgurantes escenas poéticas. Semejan en gran medida las «rutinas» (ver *supra* apartado 2.2.3.) a partir de las cuales William Burroughs construyó sus novelas más experimentales. En Bolaño estos fragmentos tienen mucho de poema en prosa y se convierten en elementos repetidos a lo largo de toda la novela, proveyendo una cierta cohesión —que no coherencia— a partir de la repetición. Piénsese en la frase «¿Y a ti también te persigue Colan Yar?» (Bolaño, 2002a: 16), que aparece unas cuantas veces en la novela: (89). Es esta una frase obsesiva que cambia de significado y de contexto en cada aparición. Puede significar no solo un guiño o juego fonético con Scotland Yard, la conocida policía británica, sino un homenaje también a los policías del pensamiento que pueblan la novela de Burroughs. La idea de una frase que cohesione el texto es vertebradora en la trilogía *Nova*: «No bueno», «Hollywood, nunca aprenderás», «Una mala jugada» o «Volvel viernes» se encuentran diseminadas no solo en estos tres textos sino también en otras novelas del autor, como *Naked Lunch* o *Exterminator!*.

La destrucción de la sintaxis de la novela es producto del procedimiento anterior, es decir la repetición de frases o sintagmas y la acumulación continua de textos que otorgan un sentido de progreso. El mecanismo más habitual en ambos es el de intercalar sintagmas nominales entrecomillados que le confieren a la prosa una textura poética muy cercana al haiku en fragmentos narrativos. Véase al respecto la comparativa del fragmento de la rutina *Lavandería china* de Burroughs con el fragmento segundo de *Amberes*, «La totalidad del viento»:

<p>(Un chico mexicano silbando un mambo [...] País de los hombres de polvo que viven en las tormentas de arena cabalgando el viento —Viento viento viento en oficinas polvorientas y en archivos— Viento en las habitaciones del consejo de administración y en bancos de tortura del tiempo — («Una gran calma amortaja el verde país de los hombres pámpano.»))</p> <p>(Burroughs, 46)</p>	<p>«veo camareros de temporada caminando por una playa desierta a las ocho de la noche»... «Gestos lentos, no sé si reales o irreales»... «Un grupo barrido por el viento cargado de arena»... «Una niña de once años muy gorda iluminó por un instante la piscina pública»... [...] «¿Una pradera negra incrustada en la autopista?»... El tipo está sentado en una de las terrazas del ghetto conjetural.</p> <p>(Bolaño, 16)</p>
--	---

Ambos autores ponen en práctica la creación de compuestos por medio de dos sustantivos y el uso intencionado de mayúsculas con tal de resaltar un concepto: «orgasmo muerte», «drogas orgasmo», «Miedo Muerte», Burroughs (1964: 11) o «Los Dioses del Tiempo-Droga-Dinero se reúnen en un pesado crepúsculo azul flotando sobre suelos de banco para comprar una renovación de sus permisos anulados. — Están ante el Hombre de la Máquina de Escribir», (Burroughs, 136). En Bolaño cumplen la función de sobredimensionar un concepto con propósitos enfáticos: «Mis nexos con el Cuerpo son casi nulos» (Bolaño, 39), «Escenas libres *Kapput*» (51), «Dijo que amaba los días movidos. Miré el cielo. “Días movidos”, además de insectos [...]» (Bolaño, 99).

El siguiente apartado, la metaficción o autoreferencia, se relaciona con lo estudiado anteriormente en cuanto a los narradores y sus máscaras (ver *supra* 3.2.3). No obstante, a diferencia de la autoficción explicada, aquí se introduce deliberadamente el



nombre del autor como un elemento más de la distorsión de la realidad y como manera de preservar lo que de ambiguo tiene esta presencia. Es decir, aquí los nombres de ambos autores aparecen atribuidos a avatares que el propio lector sabe ficticios. Entre otras cosas porque los escenarios son oníricos (Bolaño) o pertenecen a la ciencia ficción al estar directamente situados en una desdibujada guerra intergaláctica (Burroughs): «[b]arridos hacia la órbita de la Galaxia Saturno pasada de amoníaco —Tiempo y lugar alternados en una película a toda velocidad— [...]» (Burroughs, 67).

El uso del nombre propio por parte de ambos escritores puede ser tanto una marca de autoría como un manera de referirse a una entidad real en un mundo de ficción enigmático y ambiguo: «Lee (el segundo apellido del autor) se despertó con la columna vertebral vibrando y olor a humo de otro cigarrillo en la habitación [...]» (Burroughs, 98) o «cansado después de muchos días sin dormir...», «Una muchacha rubia bajó las escaleras...», «Me llamo Roberto Bolaño...», «Abrí los brazos» (Bolaño, 22) o «[l]uego pregunté si él creía realmente que Roberto Bolaño ayudó al jorobadito solo porque hacía años había estado enamorado de una mexicana y el jorobadito también era mexicano [...]» (49). En Burroughs aparecen como giros metanarrativos que suponen reflexionar sobre la propia escritura: «[y] las palabras salían de mi garganta como si ya estuvieran escritas allí y yo solo tuviera que leer [...]» (Burroughs, 29). En ambos escritores se produce un desdoblamiento que los lleva a llamarse a sí mismos «el escritor» o «el agente Lee» y que invita al lector a buscar el envés de la trama. En Bolaño: «[e]s un escritor que vive en las afueras de la ciudad. [...] El tipo reconoce que está acabado. Solo escribe breves textos policiales [...]» (Bolaño, 33) o «Solo me salen frases sueltas, le dije, tal vez porque la realidad me parece frases sueltas [...]» (Bolaño, 69). En Burroughs: «“Estas hojas incoloras son las que componen la carne —se convierten en carne cuando tiene color y escritura—. Es decir Palabra e Imagen escriben el mensaje que eres tú sobre hojas incoloras, determinan toda la carne.” Y yo dije: “William, *tú eres loco*” [...]» (en español en el original, 32).

La hibridación genérica es algo que Burroughs intentará a lo largo de su obra, siendo posiblemente su aproximación más lograda *The Last Words of Dutch Schultz* (1970). Esta obra fue catalogada como guión, si bien su estructura es similar a la de las otras obras analizadas aquí que no recibieron el mismo trato por parte de la crítica. Tanto *Nova Express* como *Amberes* asimilan el discurso cinematográfico a una prosa

construida a base del contraste entre el discurso literario y la imagen: «[l]as imágenes son empujadas nuevamente por el émbolo [...]» (Bolaño, 32).<sup>163</sup> En Burroughs el léxico de carácter mecanicista también está presente: «La Película de la Realidad cediendo y doblándose como una mampara sometida a presión y el manómetro subía y subía [...]» (Burroughs, 63). Otro recurso común es el uso de expresiones propiamente cinematográficas o televisivas que contribuyen al sentimiento de representación, de simulacro: «[p]ero en realidad él iba detrás de otra cosa. Puso sus cartas sobre la mesa. Fundido en negro [...]» (Bolaño, 39) o «[e]n la pantalla solo hay risas, risas silenciosas que sorprenden al espectador como si estuviera escuchando su propia agonía [...]» (54). La expresión «fundido en negro» se repite con frecuencia en la novela (39, 42, 47 y 98). En Burroughs también aparece con frecuencia la misma expresión. Incluso, el motivo de las proyecciones es de vital importancia tanto en *Amberes* como en *Nova Express*. En la primera, el propio texto marca aplausos o risas entre paréntesis que semejan acotaciones (Bolaño, 103). Asimismo, el personaje recurrente de «el jorobadito» proyecta películas igual que «el niño subliminal» en *Nova Express*: «[e]n las paredes de sus bares instaló pantallas frente a espejos [...] mezclando películas de gánsteres y del oeste de todas las épocas y lugares [...]» (Burroughs, 155).

Antes de concluir, cabe señalar que *Amberes* es, en esencia —incluido el nombre de los apartados—, «Gente que se aleja», el conjunto de textos reunidos en la segunda parte de *La Universidad Desconocida*, el poemario completo de Bolaño. La publicación casi idéntica en ambos libros se debe a que este último formaba parte de una compilación de toda su obra poética que Bolaño realizó en 1993 (Bolaño, 2007a: 7). Como muestra de su similitud, véase esta breve comparativa de ámbos índices, cuyos epígrafes (y textos) se repiten en su totalidad con la excepción del prólogo *Anarquía Total: Veintidós años después* (Bolaño, 2002a: 9-15). Los párentesis corresponden al número de página:

---

<sup>163</sup> Sobre las relaciones entre la obra de Bolaño y el cine puede consultarse el libro *Roberto Bolaño, el cine y la memoria*, de Josué Hernández Rodríguez (Aduana Vieja Editorial). El libro analiza principalmente la novela *Amuleto*, vinculada a la película *Shoah*. Además estudia el empleo por parte del autor de técnicas narrativas cinematográficas contemporáneas.

1. Fachada (15)	1. Fachada (177)
2. La totalidad del viento (16)	2. La totalidad del viento (178)
3. Cuadros verdes, rojos y blancos (18)	3. Cuadros verdes, rojos y blancos (179)
4. Soy mi propio hechizo (21)	4. Soy mi propio hechizo (181)
5. Azul (23)	5. Azul (182)
6. Gente razonable y gente irrazonable (24)	6. Gente razonable y gente irrazonable (183)
7. El Nilo (25)	7. El Nilo (184)
8. Los utensilios de limpieza (27)	8. Los utensilios de limpieza (185)
9. Un mono (29)	9. Un mono (186)
10. No había nada (31)	10. No había nada (187)
11. Entre los caballos (32)	11. Entre los caballos (188)
12. Las instrucciones (34)	12. Las instrucciones (189)
(Bolaño, 2002a : 121-122)	(Bolaño, 2007a : 505-506)

Él mismo afirma: «[e]scribí GENTE QUE SE ALEJA (sic) en 1980 mientras trabajaba de vigilante nocturno en el camping Estrella de mar, en Castelldefels. El poema, como es evidente, es deudor de mis entusiastas lecturas de William Burroughs [...]» (Bolaño, 2007a: 443). Si «Gente que se aleja» y *Amberes* son dos obras esencialmente iguales pero con título distinto, queda demostrada su influencia de William Burroughs.<sup>164</sup>

En definitiva, la estética común a *Amberes* y *Nova Trilogy* se basa en la construcción de la búsqueda del propio significado del texto. La única linealidad, el único asidero para el lector se encuentra en la repetición de fragmentos. Estas iteraciones son elementos, frases o palabras: «todo *Kapput*», «Palabra cayendo», «Colan Yar» que contribuyen a dotar de la mínima e indispensable cohesión al texto de manera que su estructura trascienda el significado literal del texto. En una entrevista, Bolaño comentó: «[l]a única novela de la que no me avergüenzo es *Amberes*, tal vez porque sigue siendo ininteligible [...]» (Maristain, 2010: 31). A esta intencionada ambigüedad

---

<sup>164</sup> Cabe apuntar asimismo que el título de los poemas puede haberse inspirado en la traducción de Martín Lendínez de *Naked Lunch*, ya que el capítulo 64 («Ordinary men and women» en el original) se titula: «Gente normal y corriente» (Burroughs, 2007: 72-84).

se le puede llamar un simulacro de comprensión y está presente en ambos autores. En el escritor norteamericano además supone dotar a sus libros de una extensión de significado dentro de su propio mundo de ficción: «[e]l objetivo de mi escritura es denunciar y detener a los Criminales Nova. En *Almuerzo desnudo*, *Aparato blando* y *Nova Express* muestro quiénes son y lo que están haciendo y lo que harán si no se les detiene [...]» (Burroughs, 1980: 11). A partir de esta idea Burroughs elabora unas marcas en el camino, unas pistas textuales para los lectores del resto de sus obras. Sugiero entonces que la figura del detective, el investigador que constantemente aparece en las obras de Bolaño es una herencia del Burroughs más experimental que se irá perfilando y evolucionando.

Es decir, Roberto Bolaño se inicia en el fragmento y en la construcción de unidades textuales con afán de extender la significación de sus textos. Crea a la manera de Burroughs rutinas móviles que se desplazan exigiéndole al lector que investigue, indague y busque conexiones con el resto del enigma que la obra plantea. Este tipo de lectura presupone un tipo de lector ideal que voy a intentar describir a continuación.

### **3.5.3 El lector modelo de Bolaño**

Se dice de Bolaño que desarrolló su propia sintaxis narrativa, una suerte de laboratorio o espacio de investigación cuyo significado esquivo siempre cualquier intención reductora. Su obra, de aparente sencillez formal, esconde todo un entramado de relaciones y una densidad bibliográfica que exige la complicidad de un lector que esté dispuesto a emprender la búsqueda mientras lee y que disponga de cierta madurez o experiencia lectora que le permita gozar de o reconocer muchos de los signos o referencias que emanan del texto. Me valgo ahora de la concepción del lector modelo de Umberto Eco para desarrollar sus reverberaciones en Bolaño e identificar aquellas que sugieren posibles influencias de autores estadounidenses.

El «lector modelo» de Eco no es un lector de carne y hueso sino una entidad abstracta resultado de «[e]l conjunto de condiciones de felicidad establecidas textualmente que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado [...]» (Eco, 1981: 89). La obra de Eco puede considerarse así como una sistematización y actualización de conjunto de las cuestiones teóricas abiertas por la poética de la recepción, que el crítico enmarca en su teoría semiótica. En *Opera aperta* (1962) y *Lector in fabula* (1979), Eco entiende el texto como una realidad

compleja en la medida en que se halla plagado de elementos «no dichos» que dinamizan el proceso de lectura. Dichas lagunas o espacios en blanco no son un lugar de despliegue imaginativo o arbitrario: «[u]n texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo [...]» (79). La teoría de Eco trata de explicar cómo el lector interviene en la producción textual que actualiza e instituye simultánea e independientemente con su interpretación. El otro concepto clave es el de «cooperación interpretativa» que imbrica al lector modelo convirtiéndolo en parte de la estrategia del texto. En consecuencia, los rangos de textualidad y estructura devienen interdependientes con los de infinitud y apertura. La cooperación del lector es necesaria por cuanto el texto es una realidad compleja en la que existen multitud de elementos no dichos, implicados, que el lector actualiza y, en ese proceso, introduce mayor significación en el texto. Dicho de otra manera, el «lector modelo» viene a ser un modelo de cooperación entre un enunciado, entendido como un complejo sintáctico, semántico y pragmático, y un lector que debe interpretarlo y/o describirlo sin perder de vista la constitución textual que le es propia.

Con todo, dicho lector modelo no es fácil de identificar en Bolaño. Su obra opera en diferentes niveles a partir de fragmentos. Éstos se unen entre sí por una serie de personajes, frases, espacios, alusiones. Por tanto, su lector modelo está invitado a buscar una significación esquivada. Mi intención no es tanto mostrar un retrato de dicho lector sino valorar los rasgos estilísticos y formales de la obra de Bolaño que lo configuran a partir de tres aspectos fundamentales: la fractura del tiempo, la alteración de los niveles de realidad del texto<sup>165</sup> y, por último, con una concepción orgánica y sistémica de su obra como todo interconectado.

Respecto a la fractura o dislocación del tiempo, se ha de destacar que Bolaño dispone de este mecanismo en casi todas sus novelas y a través del monólogo de sus personajes-narradores, de tal modo que a los lectores no les queda más remedio que aceptar someter sus interpretaciones a una evaluación constante para avanzar. El desplazamiento de la acción en Bolaño es imprevisible —saltos de narrador en «Detectives», de escenario y tiempo en *2666*— y deja al lector con un anhelo de avance lineal. El método pues es la desviación, la digresión y el torrente narrativo que acumula

---

<sup>165</sup> Entiendo por nivel de realidad el vínculo entre el plano donde se sitúa el narrador y el plano donde se desarrolla lo narrado. Mario Vargas Llosa se vale de similar categoría para el capítulo VII en su libro *Cartas a un joven novelista* (2002: 55).

historias y repite motivos e implica un juego entre el tiempo «real» y el tiempo de la propia ficción. Como comentaba en el capítulo anterior, los personajes de Bolaño viven en un tiempo psicológico que oscila según las circunstancias narrativas: «[e]l hombre es una criatura del tiempo, conjeturalmente (o artísticamente si me lo permitís), el tiempo también es una criatura del hombre [...]» (Bolaño, 2004a: 220). Ese tiempo psicológico de los personajes sustituye el fluir temporal de los hechos narrados y, como afirma Chiara Bolognese, «un sentimiento de provisionalidad lo domina todo» (Bolognese, 2009: 28). Es un tiempo que lleva a la narración a saltos prolépticos, analépticos, al pasado o incluso al limbo de las hipótesis:

Hoy me di cuenta de que todo lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar. (Bolaño, 1998: 557.)

Para un mejor análisis de la estructura temporal de sus novelas, distingo tres percepciones del tiempo narrativo en Bolaño:

- a) **Simultaneidad o narración coincidente del tiempo del narrador y de la narración:** se materializa en la sensación de inmediatez que transmiten los testimonios de *Los detectives salvajes* o la voz de Pepe «el Tira» en «El policía de las ratas».
  
- b) **Profecía o narración pretérita de hechos presentes o futuros:** en *Amuleto* la narradora se preguntará qué autores serán leídos en los próximos doscientos años. En *LNA*, la antología va hasta el 2021 y un narrador atemporal describe como «pasado» el final de muchos de los monstruosos escritores que la pueblan: «[y] tuvo una salud de hierro hasta un mediodía de marzo del año 2017 en que un joven negro llamado Baldwin Rocha le voló la cabeza.» (Bolaño, 1996a: 156.)
  
- c) **Memoria o narración pretérita de hechos presentes o pasados desde un futuro:** el inicio de *Una novelita lumpen*, «[a]hora soy una madre y también una mujer casada, pero no hace mucho fui una delincuente [...]» (Bolaño, 2009: 13), es una muestra de esta narración así como las cinco partes de *2666*, si se acepta la hipótesis del apartado 3.1., donde se sugiere leer el

número del título como la fecha desde la que emanan el discurso del narrador.

Muchas son las semejanzas que se pueden establecer entre el tratamiento del tiempo en las novelas de Bolaño y las de los escritores que figuran en su canon norteamericano. De entre las distintas muestras, haré hincapié en sus vínculos con Ambrose Bierce y Kurt Vonnegut.

Quizás la mejor manera de ejemplificar el uso del tiempo dislocado sea mediante una comparativa entre una de las obras maestras de Ambrose Bierce «An occurrence at Owl Creek Bridge» y *Nocturno de Chile*.<sup>166</sup> En ambos textos se da una configuración temporal similar. El cuento de Bierce narra la historia del ahorcamiento de Peyton Farquhar por parte de los soldados confederados, tras su intento de sabotear un tren. El relato se inicia con la descripción de los preparativos para el ajusticiamiento. Los soldados contemplan el espectáculo de la soga acariciando el cuello del prisionero. Sin embargo, en la descripción de la ejecución de la orden, la narración pone el acento en la cuerda que se rompe y en cómo el condenado cae al agua y escapa río abajo. Aquí el cuento se demora en la descripción de los hechos que acontecen en el presente de la narración y a través de analepsis temporales se nos explica la vida y motivaciones del protagonista: el porqué de su decisión de sabotear el paso del ferrocarril. La escapada constituye el centro narrativo del cuento y el que más espacio ocupa. Tras la frenética huida, al llegar a casa para abrazar a su mujer, la narración se interrumpe de manera violenta, tan violenta como lo que realmente está ocurriendo en el presente del cuento: «As he is about to clasp her, he feel a stunning blow up on the back of the neck; a blinding white light blazes all about him with a sound like the shock of a cannon —then all is darkness and silence! Peyton Farquhar was dead [...]» (Bierce, 1891).

El tiempo transcurrido en el núcleo del relato se limita, pues, a los segundos que van desde que la soga se ajusta al cuello de Peyton hasta que lo rompe dejando su cuerpo inerte: «[s]wung gently from side to side beneath the timbers of the Owl Creek bridge [...]» (Bierce, 1891). Sin embargo, esos segundos abarcan también el tiempo subjetivo, la vida que no se podrá vivir, el deseo y la esperanza. Este es el tiempo en que discurre *Nocturno de Chile*. El monólogo de Ibacache apenas dura unas horas de febril

---

<sup>166</sup> Las citas del cuento de Bierce corresponden a su edición digital (Etext) del *Proyecto Gutenberg*. Disponible en <http://www.gutenberg.org/files/375/375-h/375-h.htm>.

delirio que, como en el caso de Peyton, contiene un tiempo psicológico y subjetivo infinito. Ibacache revivirá su pasado en una noche de delirio, casi un juicio final a las decisiones de toda una vida y a sus pecados de cómplice de la dictadura. El mismo Bolaño sintetizaba este mecanismo compositivo en su conocida entrevista para Melanie Jösch, «Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela», publicada en la revista *Primera Línea*. La «tormenta de mierda» a la que alude en su explicación es el rotundo final de la novela y el título que inicialmente había pensado para el libro:

La novela es la narración del transcurso de una noche del cura Ibacache, que comienza con la fiebre alta y esta se va remitiendo. Los primeros capítulos están narrados desde el delirio más extremo, desde los 40 grados de fiebre, pero los últimos están narrados desde los 37,5 y en el último párrafo, cuando empieza la tormenta de mierda, ya no hay fiebre. (Jösch, 2000.)

Un segundo ejemplo sería, sin ir más lejos, el narrador fuera de tiempo, es decir las voces que escucha Amalfitano en *2666*, que recuerdan la trayectoria vital de Billy Pilgrim: «[o]íd: Billy Pilgrim ha volado fuera del tiempo. Billy se ha acostado siendo un viejo viudo y se ha despertado el día de su boda. Ha entrado por una puerta en 1955 y ha salido por ella en 1941. [...] Ha visto su nacimiento y su muerte muchas veces, según dice, y viaja al azar hacia cualquier momento de su vida [...]» (Vonnegut, 2009: 28). El narrador de *2666* se sitúa desde una totalidad cronológica parecida. Ante los ojos de su lector modelo desplegará el presente («La parte de los críticos»); el pasado (la génesis inicial y el recorrido por la segunda guerra mundial de «La parte de Archimboldi») y el futuro («La parte de Amalfitano» y muchos de los apocalípticos sueños de sus personajes). En definitiva, un inusual sistema cronológico. Asimismo, una muestra inequívoca de una narración desde un punto de vista atemporal es la de Winston N. Rumfoord, protagonista de *The Sirens of Titan*, equivalente a la voz de Auxilio Lacouture en *Amuleto*. En la novela de Kurt Vonnegut, Winston N. Rumfoord y su perro *Kazan* han caído en un agujero «cronosinclasta», es decir un punto donde no existe el tiempo ni el espacio o, por decirlo de mejor manera, existen todos al mismo tiempo y por tanto se anulan: una suerte de *Aleph* de ciencia ficción. Un lugar parecido al que accede Auxilio Lacouture durante su encierro en la UNAM:

El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior (¿un arqueopterix?) cobijado en un nido de escombros humeantes. (Bolaño, 1999b: 35.)



El manejo de las expectativas del lector, el uso del tiempo dislocado y la sobredimensión de las angustias de los personajes resulta en una distorsión de la percepción del mundo. Las novelas de Bolaño reclaman del lector que se una al cuestionamiento de los «niveles de realidad». La complejidad de la relación entre el lugar donde se sitúa el narrador y el lugar de lo narrado aumenta de manera proporcional a la dislocación temporal-espacial entre ambos planos. A grandes rasgos determina dos categorías narrativas: una más convencional o realista y una fantástica (englobando aquí infinitas categorizaciones que van desde lo mítico, milagroso, mágico o de ciencia ficción). En *Los detectives salvajes* se ejemplifica en el momento en que la Maestra narra su segunda visita a Cesárea Tinajero, el objeto de la búsqueda de los protagonistas de la novela. Bolaño prepara al lector a partir de un atmosfera deliberadamente ambigua: «[c]omo si la realidad en el interior de aquel cuarto estuviera torcida, o peor aún como si alguien [...] hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente con el lento paso de los días. E incluso había una opción peor: que Cesárea hubiera torcido la realidad conscientemente [...]» (Bolaño, 1998: 595). La desviación a la que puede hacer referencia en esta cita sería entre la realidad donde se encuentra la Maestra y la proyección hacia el futuro que muestran los planos de fábricas del año «Dos mil seiscientos y pico» dibujados por Cesárea y descritos una página más tarde (596). (Ver *supra* 3.1.1.)

Mi propuesta es que Bolaño retuerce dichas categorías y construye un mundo verosímil a partir de metáforas y destellos fantásticos. Sus imágenes y comparaciones provocan el desconcierto en el lector y le obligan a plantearse en qué nivel de realidad se encuentra:

A veces la realidad, la misma realidad pequeñita que servía de anclaje a la realidad, parecía perder los contornos, como si el paso del tiempo ejerciera un efecto de porosidad de las cosas, y desdibujara e hiciera más leve lo que de por sí, por su propia naturaleza, era leve y satisfactorio y real. (Bolaño, 2004b: 727.)

Así pues, los narradores de Bolaño escriben desde, citando el clásico de Ken Russell, *Estados Alterados*. La estrategia radica en jugar con diferentes planos en un discurso de corte realista en el que se nos sugiere desconfiar de su relator o se nos invita a tomar toda su narración como algo que pudo o no pasar. En cierta medida, puede recordar a la sutil acumulación de planos e infidencias de una narración clásica como *The Turn of the Screw* de Henry James, donde no sabemos si estamos ante una historia realista con un narrador perturbado o una historia de fantasmas con un narrador veraz.

El progresivo descenso a la locura y la posible presencia de fantasmas en una casa donde una institutriz cuida de dos niños es el planteamiento que invita a las dos interpretaciones: una neurosis permanente del narrador o una narración estrictamente fantástica.

En definitiva, este planteamiento tiene infinidad de matices y variantes, puesto que todo escritor crea un universo de discurso que responde a su propia modulación de los niveles de realidad. Al respecto, analizaré las sinergias entre Philip K. Dick, Hunter S. Thompson y Roberto Bolaño. Del primero vale la pena detenerse en la construcción de metáforas que lindan con la ciencia ficción y subvierten el aparente realismo de sus narraciones como hace Bolaño en *2666*; del segundo, me detendré en la existencia de una voz narrativa que, desde la desmesura, aglutina hechos, suposiciones, hechos reales y delirios en un mismo discurso homogéneo, como tratará de imitar el escritor chileno.

La narrativa de Philip K. Dick, escritor de ciencia ficción, se construye a partir de una cuestión básica: ¿qué es la realidad? En *Dr. Bloodmoney* (1965), el apocalipsis posnuclear se entremezcla con la esquizofrenia y con las visiones alteradas de la realidad asociadas a ella; en *Counterclock World* (1967), el universo se contrae en lugar de expandirse, dando lugar a un mundo al revés donde el ser humano rejuvenece hasta desaparecer; en *A Scanner Darkly* (1977), el lector no podrá deducir si el narrador es un policía encubierto infiltrado en un grupo antisistema o un adicto a una nueva droga que esos mismos antisistema desarrollan; en *VALIS* (1981), una de sus obras maestras, trata de explicar la esquizofrenia que siente el autor al ser Philip K. Dick, el escritor, y al mismo tiempo Horsefat Lover, su doble cristiano en la antigua Roma. Este último libro desdibuja los límites entre la novela de ciencia ficción y la novela metaficticia al dejar en manos del lector decidir si estamos ante un juego literario o ante el manuscrito de un paranoico.<sup>167</sup>

Para el escritor chileno, Dick es «[q]uien de manera más efectiva, en *Ubik*, se acerca a la conciencia o a los retazos de conciencia del ser humano y su puesta en escena, el acoplamiento entre lo que cuenta y la estructura de lo contado, es más brillante que algunos experimentos sobre el mismo fenómeno debidos a las plumas de

---

<sup>167</sup> En la introducción a *The Exegesis of Phillip K. Dick*, la recopilación de los diarios del escritor, se sugiere que la enfermedad mental fue el condicionante y al mismo tiempo la motivación principal de su escritura: «Dick's endless sequence of interpretations derive from that initial period of visions and a handful of external experiences that surrounded them (some of which, frankly, challenge credulity) [...]» (Jackson y Lethem, 2012: 8-22).

Pynchon o DeLillo.» (Bolaño, 2004a: 183.) Como en otras tantas ocasiones, lo que destaca Bolaño de Dick no es sino aquello que utilizará para sus propias historias. Precisamente, en la conversación electrónica titulada «Dos hombres en el castillo» que mantuvieron Rodrigo Fresán y Roberto Bolaño sobre Philip K. Dick (Braithwhite, 2006: 133-138), esta es la mención que abre el breve análisis de su obra: «¿Tú recuerdas la primera novela que leíste de él? La mía fue *Ubik* y el martillazo fue considerable [...]» (134). *Ubik* (1969) es una novela que, a partir de una estructura de enigma y mediante elementos de ciencia ficción —viaje espacial, telepatía y vida artificial—, plantea preguntas de gran calado: ¿cómo sabemos qué es real o no? ¿Qué ocurre después de la muerte? El encargo de Joe Chip y la aparente muerte de su jefe, Glen Ruciter, mientras están tratando de limpiar de telépatas una de las bases lunares, obliga al lector a plantearse, durante toda la novela, en qué nivel de realidad se encuentra. La polisemia que despliega el título de la novela, *Ubik*, priva al lector de asideros para entender qué ocurre hasta llegar al final de la novela.<sup>168</sup> Es entonces cuando Joe Chip descubre que está muerto —nadie sobrevivió al accidente— y que toda la narración no es sino la descripción de los vaivenes y proyecciones en la cámara de vida artificial a la que se le mantiene mentalmente conectado. La perspectiva en abismo recuerda al lector que no podrá conocer la realidad y que está condenado a perderse en las conjeturas de la propia ficción. Algo muy parecido a lo que siente Amadeo Salvatierra —y el lector modelo de Bolaño— en *Los detectives salvajes* cuando observa las figuras esquivas de Ulises Lima y Arturo Belano:

Y entonces yo miré las paredes de mi sala, mis libros, mis fotos, las manchas del techo y luego los miré a ellos y los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro?, no lo sé. (Bolaño, 1998: 554.)

El uso de un enfoque disruptivo con la realidad de los protagonistas de sus relatos y las referencias a la ciencia ficción que mencionaba en el apartado 3.1. son otros de los mecanismos mediante los cuales ambos autores implican al lector. Bolaño toma de Dick escenarios más mentales que físicos, espacios donde la realidad pierde consistencia y sus personajes caen en una perspectiva en abismo. Le corresponde al

---

<sup>168</sup> *Ubik* se presenta como un producto comercial en anuncios inverosímiles y contradictorios al principio de cada capítulo: primero se trata de una máquina para limpiar —«Friends, this is clean-up time and we're discounting all our silent, electric Ubiks by this much Money [...]» (Dick, 1991: 7)—; más tarde se revelará un spray que permite reconstruir fragmentos de objetos que están desapareciendo literalmente del universo del protagonista.

lector aceptar el juego, el pacto narrativo que ello implica. El mismo Bolaño dice acerca de Dick que «no opera desde el orden sino desde el desorden» (Braithwhite, 136).

En Bolaño, la distorsión parte de poderosas metáforas, símiles que remiten a la ciencia ficción o imágenes oníricas que se disparan a partir de un contacto con la literatura que funciona como un viejo talismán en un cuento fantástico. En 2666, la lectura de una novela de Archimboldi desata una visión caótica del mundo. Esto es lo que la lectura de *Bitzius* provoca en Liz Norton:

La lectura de este último sí que la hizo salir corriendo. En el patio cuadrulado llovía, el cielo cuadrulado parecía el rictus de un robot o de un dios hecho a nuestra semejanza, en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible, como si Norton en lugar de té aquella tarde hubiera bebido una infusión de peyote. (Bolaño, 2004b: 23.)

En 2666 abundan los momentos epifánicos, revelaciones que construyen una realidad alternativa que estalla en el mundo autenticado de la novela y modifica su visión del mundo: «[a] partir de ese momento la realidad, para Pelletier y Espinoza, pareció rajarse como una escenografía de papel, y al caer dejó ver lo que había detrás: un paisaje humeante, como si alguien, tal vez un ángel, estuviera haciendo cientos de barbacoas para una multitud de seres invisibles [...]» (Bolaño, 2004b: 179).

En cuanto a la influencia de Hunter S. Thompson, va más allá de un registro humorístico que mencionábamos en el apartado anterior o del tono narrativo. Ríos Baeza (2011: 216) relaciona a Bolaño con el periodismo *gonzo* en el cuento titulado «La gira» que aparece en *El secreto del mal*. Wilfrido H. Corral, en *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*, apunta una similar actitud pública por parte de los dos escritores y arriesga una análisis de la vinculación con la obra de Thompson «como un gesto contracultural» (Corral, 2011: 225). El vínculo entre ambos autores sería lo que James Wood llama «Hysterical realism» (Wood, 2000: 178-194) y que según Corral se resumiría en un estilo narrativo que muestra «[u]na preferencia por la deformación, extravagancia o extremismos agitados e incluso léxico nómada en que la maquinaria de la trama bloquea una simplicidad mayor y lo caricaturesco desplaza a lo real [...]» (2001: 225). Los narradores de Bolaño y Thompson articulan una realidad desplazada, alterada por la desmesura de un discurso entusiasta. Comienzo por Thompson donde encuentro su máxima expresión de este rasgo en dos obras como *Fear and Loathing in Vegas* (1972) y *The Rum Diary* (1998).

*Fear and Loathing in Vegas*, un libro que tiene su origen en dos artículos periodísticos, abre con una afirmación que sienta una base a partir de la cual justificar ese discurso extremo: «[w]e were somewhere around Barstow on the edge of the desert when the drugs began to take hold [...]» (Thompson, 1993: 3). La maleta que Raoul Duke —un trasunto del autor que aparecerá en otros libros— y su abogado comparten está llena de opiáceos y sustancias psicotrópicas que funcionan como justificación y en ocasiones catalizador de muchos de los momentos de la trama. Las drogas permiten que el narrador elabore un discurso en el que no están claros los límites entre lo que se enuncia y los hechos enunciados:

How long can we maintain? I wonder. How long before one of us starts raving and jabbering at this boy? What will he think, then? This same lonely desert was the last known home of the Manson family. Will he make that grim connection [...]? If so —well, we'll just have to cut his head off and bury him somewhere. Because it goes without saying that we can't turn him loose. He'll report us at once to some kind of outback nazi law enforcement agency, and they'll run us down like dogs. Jesus! Did I say that? Or just thinking? Was I talking? (Thompson, 1993: 5.)

La mezcla de tiempos verbales consigue despistar al lector y modificar la percepción de este de manera que desconfíe de las palabras del texto y trate de deducir lo que realmente pudo suceder. Cabe entonces añadir que este procedimiento no necesita de una justificación temática —drogas— para manifestarse en los narradores de Thompson sino que es una cuestión de tono. De hecho, en *The Rum Diary*, que no recurre a las drogas, usa también un narrador que mezcla hechos, deseos, conjeturas, elucubraciones e incluso planes absolutamente imaginarios. La que se reivindica como primera novela de ficción publicada por Hunter S. Thompson conserva una voz narrativa similar a la de sus artículos, así como la presencia de un álter ego que guarda parecido con Raoul Duke o él mismo.<sup>169</sup> El realismo histórico no es producto de las drogas sino de la focalización a partir de la cual se construye el discurso:

The sun woke me up the next morning. I sat up and groaned. My clothes were full of sand. Ten feet to my left Yeamon and Chenault were sleeping on their clothes. They were both naked and her arm was thrown over his back. I stared at her, thinking that no one could blame me if I lost my wits and pounced on her, after first crippling Yeamon with a blow on the back of his skull. (Thompson, 2011: 150.)

---

<sup>169</sup> Los libros protagonizados por Raoul Duke o por el Hunter S. Thompson personaje son recopilaciones de artículos publicados generalmente en *Rolling Stone*. William J. Kennedy, en el prefacio a la correspondencia de Thompson, explica cómo cronológicamente *Prince Jellyfish* (todavía inédita) debería considerarse su primer trabajo (Thompson, 2012: 12). *The Rum Diary* sería el segundo, aunque esta novela escrita durante la década de los setenta no se publicó hasta 1998. (Thompson, Anita, 2007: 32-33.)

En Thompson y en Bolaño, la conjetura en ocasiones se radicaliza y se convierte directamente no solo en realismo histórico sino en escisión de la realidad. Como en el ejemplo, sin que haya ocurrido nada el narrador ha cometido un asesinato y una violación. En Thompson se repite con frecuencia la construcción de un relato paranoico donde todo es posible. En el siguiente ejemplo, el narrador imagina qué pasaría si tuviera una pistola con la que poder defenderse. El relato evoluciona en su pensamiento de tal forma que irónicamente le depara un horrible final: «There would be a mob, of course, and I'd probably have to shoot a few in self-defense. Then the cops would arrive and that would be it. They'd recognize me and probably kill me right there in the apartment [...]» (Thompson, 2011: 115). En ambos ejemplos se han descrito hechos escalofriantes y, sin embargo, fuera de la mente de los narradores, no ha ocurrido absolutamente nada.

Este recurso es habitual en las novelas de Bolaño, especialmente en *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* o sus libros de cuentos. Valga como ejemplo un relato como «Días de 1978», que se construye esencialmente a partir de las elucubraciones del personaje principal, un exiliado chileno llamado B. y versa sobre su obsesión por el conocido con el que recuerda haber discutido, denominado U. En cierta medida, este cuento establece un diálogo con otros textos como «El Gusano» o «Una aventura literaria». En el siguiente fragmento, B. vuelve a encontrarse con U. y su mujer y proyecta todo tipo de hechos que no están ocurriendo a partir del uso de verbos que describen ejercicios mentales de abstracción (imagina, pensó, valoró, etc.): «[p]or un segundo B. imagina a U. y a la mujer de U. sentados en un teatro que paulatinamente se va llenando de gente, a la espera de que suba el telón y aparezca el grupo [...]» (Bolaño, 2001: 66). Lo interesante es ver que para lograr el mismo objetivo que Thompson, la tendencia poética de Bolaño lo lleva a la construcción de analogías y metáforas aún más oníricas y en ocasiones crípticas. Tómese por ejemplo el siguiente fragmento:

Imagina a U. corriendo por una calle vagamente chilena, vagamente latinoamericana, aullando o profiriendo gritos, mientras a los lados los edificios comienzan a humear, sostenidamente, aunque en ningún momento es posible discernir ni una sola llama. (Bolaño, 2001: 66.)

De la misma manera que los narradores de Bolaño trascienden el tiempo o saltan entre distintos niveles de realidad, también establecen numerosos vínculos y referencias a sucesos o personajes de su propio universo narrativo. De manera que los libros del chileno se tornan un todo interrelacionado. Adelantaba en el capítulo segundo la noción de que la obra de Bolaño tiene una unidad y coherencia claramente visibles. El mismo

autor sostiene que las grandes líneas por las que discurre su obra están marcadas de antemano y, con todos los matices posibles, se podría argumentar que tanto en sus cuentos como en sus novelas Bolaño escribió siempre el mismo libro. Tanto *Monsieur Pain* como *Estrella distante*, *Los detectives salvajes*, *Nocturno de Chile* y, sobre todo, *2666* siguen el siguiente esquema: unos personajes, enfermos de literatura, buscan a un escritor, casi siempre ausente, quien encarna un enigma de su tiempo que, finalmente, no se desvela: Pierre Pain busca un remedio para la enfermedad del que se descubrirá como el gran poeta César Vallejo; Abel Romero (con la ayuda de Belano) persigue a Carlos Wieder, el poeta de vanguardia, por sus crímenes durante la dictadura; Lima y Belano siguen las huellas de Cesárea Tinajero; el crítico Ibacache busca al joven envejecido que resulta ser el escritor que él nunca se atrevió a ser; por último, Archimboldi es la clave para los críticos durante la primera parte de *2666*. Piénsese asimismo en cómo en su obra se repiten distintos temas y hasta fragmentos de manera constante, hasta el punto de llegar al uso de reescrituras y a hacer circular versiones aumentadas o distorsionadas de una misma historia: por ejemplo, *Estrella distante* nace del último capítulo de *Literatura nazi en América* y *Amuleto* es una ampliación del monólogo de Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes*.

Precisamente lo que hace Bolaño es volver sobre sus mismos temas, producto de unas obsesiones que se convierten casi en estribillos, iteraciones o marcas en el camino de eso que ya se conoce como el «territorio Bolaño» (Bolognese, 2009: 55). En el capítulo segundo esbocé cómo muchos de ellos ya se encuentran prefigurados en su primera novela: *La pista de hielo*. No obstante, cabe recordar brevemente algunos de estos motivos: el sueño de la revolución que se tornó en la pesadilla de las dictaduras latinoamericanas y la juventud perdida (En *La pista de hielo*, *Amuleto*, *Los detectives salvajes* y, por supuesto, *Nocturno de Chile*); los asesinatos de mujeres, que aparecen en *La literatura nazi en América* y *Estrella distante* (y llegan a configurar el *leit-motiv* de cada una de las partes de *2666*); los escritores desaparecidos o su búsqueda, desde *Estrella distante* a *Los detectives salvajes* y su ya mencionada novela póstuma; por último, la literatura como forma de habitar el mundo, algo que comparten casi todos los protagonistas de sus novelas y cuentos.

Bolaño considera que la novela total es la que «[s]e sumerge en el caos (que es la materia misma de la novela ideal) y que trata de ordenarlo y hacerlo legible [...]»

(Bolaño, 2004a: 307).<sup>170</sup> Para tratar de ordenar ese caos y sin excedernos de los límites del presente trabajo, consignamos tan solo que la mayoría de personajes y lugares que presentan los cuentos analizados «cruzan a» o aparecen en otros libros de Bolaño, a veces cumpliendo la misma función, a veces llevando tan solo una inicial que nos permite reconocerlos. El detective Abel Romero aparece en *La Literatura nazi en América* para más tarde repetir papel e historia en *Estrella distante*. De ahí que su figura se adivine como la del narratario que recibe el relato de Joanna Silvestri cuando ésta se halla postrada en la clínica de Los Trapecios de Nîmes en el cuento homónimo. Un año después aparecerá en *Los detectives salvajes*. Arturo Belano, como ya hemos analizado aparece en casi toda la obra de Bolaño, ya sea en papeles secundarios o como narrador-protagonista del relato.

Además, es frecuente la textualización de la presencia de un elemento literario. Así, por ejemplo, es constante la aparición de la descripción de un libro o un manuscrito; las reiterativas lágrimas de sus personajes; la afición por el mezcal —no olvidemos que uno de los actores con los que trabaja Joanna Silvestri es apodado «Mezcalito»—; los cigarros Bali que fuma «el Gusano» son los mismos que fuma Belano y varios personajes de sus cuentos, etc. La presencia de ciertas ciudades y lugares-motivo es otra constante en sus relatos: en sus cuentos, especialmente en *Llamadas telefónicas*, ya se prefigura la geografía a través de la cual se moverán los personajes de las novelas y libros que le siguen: México DF, uno de los centros y motivos literarios en su obra, visitado por *Los detectives salvajes*, «El Gusano», «Dentista», etc. Francia, donde recalán los mencionados detectives, Joanna Silvestri ingresa en el hospital, Henri Simon Leprince ayuda a los escritores de izquierdas durante la segunda guerra mundial o el fantasma narrador de «El retorno» deambula buscando una razón de ser de ese extraño más allá en el que se encuentra, etc. Barcelona, desde donde se narran las dos historias relacionadas con Rusia, además de ser el marco de la historia de Ángel y Ana en *Confesiones de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Los desiertos de Sonora, donde *Los detectives salvajes* alcanza su clímax. Una ciudad, Santa Teresa, que es el núcleo donde convergen las cinco novelas que integran 2666. En definitiva, como apunta Vila-Matas acerca de *Los*

---

<sup>170</sup> Nótese la contradicción entre lo que Bolaño defiende como función de la novela ideal y la generación de confusión y casi entropía que en la práctica poseen la mayoría de sus textos, con especial incidencia en el caso de *Amberes*.



*detectives salvajes* en una apreciación que creo extrapolable a toda la obra de Bolaño: «[y]o diría que el autor de *Los detectives salvajes* ve el mundo como un complicado sistema de relaciones, que es producto a la vez de múltiples sistemas interrelacionados [...]» (Vila-Matas, 2002: 97-104).

Creo que el valor de este recurso reside en el intento, por parte de Bolaño, de construir un conjunto novelístico como un *Aleph* o un libro de libros, cada una de cuyas partes contiene el resto. Resultan tentadores los diferentes diagramas que se han realizado de su obra a fin de poder atribuir una figura al plano que dibujan las conexiones entre sus diferentes libros. Sus lectores modelo pronto se convirtieron en lectores reales que, de manera parecida a los detectives de *Los detectives salvajes*, construyeron diferentes esquemas y figuras al tiempo que poblaban los blogs de análisis de su obra. Reproduzco el más divulgado, presente en diferentes blogs —entre los más conocidos: The Quaterly Conversation y El lamento de Portnoy— (cf. Moreno, 2010):

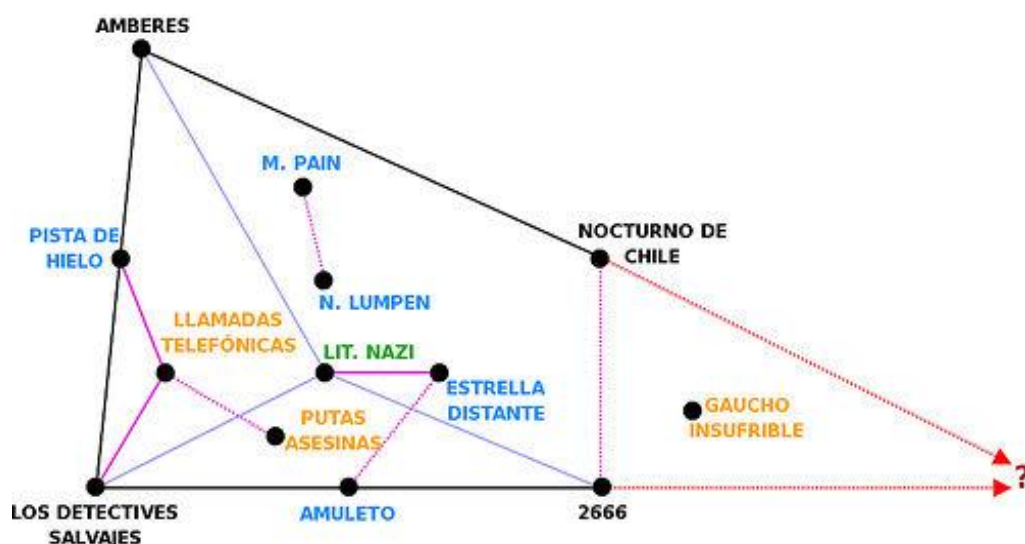


Figura 6<sup>171</sup>

En el vértice cuya interrogación denota la ausencia de un trabajo que englobe al resto —o un punto de fuga a los que Bolaño era tan aficionado— se ha querido ver con posterioridad la presencia de las dos novelas publicadas póstumamente: *El Tercer Reich* (2010) y *Los sinsabores del verdadero policía* (2011).

<sup>171</sup> Fuente: <http://quarterlyconversation.com/roberto-bolano-the-geometry-of-his-fictions>. Consultado el 10 de febrero de 2014.

Dado que todo diagrama establece una jerarquía entre los elementos, o un orden, siguiendo el dibujo estrictamente, los libros de Bolaño obedecerían a una estrategia de composición que eludiría tanto la cuestión cronológica (las fechas de publicación) como las genéricas (cuento y novela). Si bien creo que es acertado no tomar en consideración las diferencias de género literario, sí me parece pertinente prestar atención a las fechas y sobre todo al motivo de su publicación, pues este es siempre necesariamente literario. Bolaño dejó estipulado que le gustaba tratar de publicar un libro al año (Herralde, 2005: 42) y, hay que añadir, a mediados de los noventa estaba diagnosticado de una enfermedad terminal.

Desde mi punto de vista, hay que prestar especial atención a un hecho fundamental que se ha comentado *supra* (3.2.1 y 3.4.3): ciertos personajes en Bolaño se repiten y aparecen en diferentes novelas o cuentos con el mismo nombre, similares características pero cumpliendo distintas funciones en cada cuento. Lo cual me lleva a valorar su obra, este todo interconectado, como una composición musical donde cada una de sus obras fuese una fuga.<sup>172</sup> Esto es: Bolaño escribe sobre los mismos temas planteando sus personajes y escenarios como signos, motivos intercambiables que contribuyen a crear un todo dinámico, una sinfonía donde coexisten el desencanto del sueño perdido de la revolución, la literatura como forma de habitar el mundo, la búsqueda perpetua, el crimen como símbolo del siglo XX y la huida, la fuga constante. Como el mismo Bolaño afirmaba respecto al Arcimboldi de *Los sinsabores del verdadero policía* (un Arcimboldi *igual pero diferente* al de 2666) en una descripción que resulta aplicable a su propia obra:

[u]na característica esencial de la obra del francés: si bien todas sus historias, no importaba el estilo utilizado [...], se resolvían mediante fugas, en algunos casos mediante efusiones de sangre (reales o imaginarias) seguidas de fugas interminables, como si los personajes de Arcimboldi, acabado el libro, saltaran literalmente de la última página y siguieran huyendo. (Bolaño, 2011: 283.)

Por este motivo, merece la pena detenerse, siquiera brevemente, en una comparativa entre los personajes móviles de Bolaño y los de una de sus influencias, Kurt Vonnegut. Los lectores de ambos saben que ciertos personajes son susceptibles de aparecer de nuevo y sabrán reconocer, de novelas anteriores, el relato que se vuelve a explicar y sus subsiguientes variaciones. En Bolaño, comentaba, Ramírez Hoffman de

---

<sup>172</sup> Mi hipótesis es similar a la que el mismo Bolaño y Rodrigo Fresán comentaban sobre Philip K. Dick en «Dos hombres en el castillo» (Braithwhite, 2006: 136).

La literatura nazi en América se convierte en Carlos Wieder en *Estrella distante*, Amalfitano aparece en «Un cuento ruso» de *Llamadas telefónicas*, tiene toda una parte dedicada en 2666 y protagoniza, a partir de su avatar homosexual, *Los sinsabores del verdadero policía*. En Vonnegut, Howard Campbell Jr., protagonista de *Mother Night*, vuelve a aparecer en *Slaughterhouse-Five* (Vonnegut, 2009: 144-146). De hecho, el lector perspicaz constatará que hay un guiño a la imposibilidad de distinguir a estos dobles.<sup>173</sup> También aparece un tal Bertram Copeland Rumfoord al que podemos suponer pariente del protagonista de *The Sirens of Titan*. Otra presencia a destacar es Eliot Rosewater, quien protagoniza *God Bless You, Mr. Rosewater* y participa en la trama de *Breakfast of Champions*. En esta extraña novela, de la cual ya comentábamos su carácter experimental —mezcla de dibujos y narración— se encuentra también el germen de posteriores trabajos de Vonnegut. Aparte de Rosewater, aparece su secretario, Rabo Karabekian, el pintor tuerto, autor del manuscrito-novela *Bluebeard*. Mención aparte merecen los Trafalmadorianos, esa raza alienígena a partir de la cual Vonnegut ejemplifica la tesis que subyace en muchas de sus novelas: la ausencia de libre albedrío. En sus propias palabras: «[e]ntre las cosas que Billy Pilgrim no podía cambiar se contaban el pasado, el presente y el futuro [...]» (Vonnegut, 2009: 61). La función de estos alienígenas es servir de contrapunto narrativo, en muchas ocasiones humorístico, a la trama principal de la novela.

Con todo, la analogía más interesante es la presencia en la obra de ambos de dos extraños escritores de ficción cuyas obras se comentan o analizan y que, en ocasiones, emulan muchos de los rasgos de estilo del autor: Kilgore Trout en Kurt Vonnegut y Benno von Archimboldi en Roberto Bolaño.

La figura de Kilgore Trout,<sup>174</sup> al igual que la de Archimboldi, cambia ciertos detalles biográficos e incluso el nombre de algunas de sus obras según la novela en la que interviene: *Breakfast of Champions*; *God Bless You, Mr. Rosewater*; *Slaughterhouse-Five* y *Jailbird*. Sus representaciones varían según los libros aunque conserva sus rasgos principales: escribe ciencia ficción y su presencia dentro del ámbito

---

<sup>173</sup> En *Slaughterhouse-Five* Vonnegut menciona a Resi como la pareja del protagonista cuando en realidad, por coherencia de su universo narrativo, debía mencionar a su hermana gemela Helga. En *Mother Night* la confusión entre las dos hermanas es precisamente uno de los giros argumentales más importantes y sirve para mostrar la capacidad de autoengaño del propio Howard. Por tanto, si uno de los temas clave de la novela es el de la identidad, el equívoco de Vonnegut puede valorarse como el ejemplo de la propia intercambiabilidad de los personajes.

<sup>174</sup> El nombre está inspirado en el escritor Theodore Sturgeon. Ver *supra* apartado 3.1.1.

literario es marginal. A veces funciona como el detonante de la trama o contribuye en una parte fundamental de la misma, en otras es un personaje secundario o tan solo una referencia en boca de otros y, por último, en *Galápagos*, es el padre del narrador, Leon Trosky Trout. Archimboldi tiene también diferentes manifestaciones: J.M.G. Arcimboldi y Benno von Archimboldi, dos escritores europeos (uno francés y otro alemán) que comprarten dos obras de iguales títulos: la comentada *La rosa ilimitada* y *La perfección ferroviaria*.<sup>175</sup> Su primera aparición se da en *Los detectives salvajes*, cuando se menciona que acudirá a México (Bolaño, 1998: 170). Luis Sebastián Rosado invita a Piel Divina a leerlo y pone en sus manos la novela *La rosa ilimitada*. Allí su nombre es J.M.G (claro homenaje a J. M. Leclézio) y es francés. En 2666 se convertirá en el pseudónimo con el que Hans Reiter decide publicar y construirse una nueva identidad después de la guerra. En *Los sinsabores*, se regresa a su origen francés y a la ortografía original. De esta última se narrará el argumento y se describirán muchas de sus páginas en *Los sinsabores* (Bolaño, 2011: 213-216). Vonnegut también incluye en sus novelas el argumento de muchos de los cuentos de Trout: en *Breakfast of Champions*, *Slaughterhouse-Five*, *God Bless You, Mr. Rosewater* y *Galápagos*. Si el estilo de Arcimboldi se ha comentado *supra*, el de Trout es la ciencia ficción delirante y ácida, como muestra el siguiente fragmento:

Casualmente, Trout había escrito un libro sobre un árbol que daba dinero. Tenía por hojas billetes de veinte dólares. Sus flores eran bonos del gobierno y sus frutos diamantes. Atraía a los seres humanos, que se mataban los unos a los otros al pie del árbol, fertilizándolo. Así era. (Vonnegut, 2009: 148.)

Resta plantearse qué función tiene la presencia de estos escritores de ficción. En primer lugar, naturaliza la descripción de libros y relatos dentro del texto principal en un ejercicio clásico de *mise-en-abîme*. Esto permite una densidad textual donde los libros de Vonnegut y Bolaño contienen otros tantos libros: obras que reproducen, espejean y proyectan una profundidad de campo que perturba el discurso, añade complejidad a los niveles de realidad del mundo de ficción, y exigen al lector resituarse dentro del texto al mismo tiempo que se le seduce para explorar su límites. Aún más, esta perspectiva crea personajes y motivos itinerantes, laberintos textuales donde el lector debe encontrar un

---

<sup>175</sup> Nótese el cambio de nacionalidad y ortografía. En la exposición sobre Bolaño se mostraba la fascinación que el pintor Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) ejercía sobre el escritor chileno. Los distintos avatares de Arcimboldi podrían ser manifestaciones de un mismo motivo, como diferentes cuadros con una misma temática y estilo.

vector propio en el que situarse y dentro de la trayectoria global del autor real. Así pues, la tarea del lector modelo que analizamos consistirá en armar un sentido a partir de los fragmentos: ubicar y encajar las distintas pistas que le permitan alcanzar algún tipo de significado.

En conclusión, el lector modelo de Bolaño corre el riesgo de quedarse varado si espera un desarrollo lineal o busca el significado intrínseco de sus relatos. En este sentido, al lector se le exige una regulación de sus expectativas acerca de la estructura narrativa de las novelas. Muchas de las críticas a la obra de Bolaño responden a sus excesos a la hora de construir el relato. En sus obras de mayor envergadura, el relato retrocede, gira y utiliza la desviación como mecanismo compositivo. El horizonte de significación es cambiante y le supone al lector aceptar un pacto narrativo donde el narrador puede cambiar constantemente las reglas del juego. Cuando uno cree haber llegado a un final o conclusión, aparece otra meta, de la cual volverá a ser apartado en una postergación infinita.

## 4. Paisajes de Sonora: intertextos y motivos

Este capítulo está dedicado al análisis de contenido de la mitología privada del escritor chileno o lo que algunos críticos han denominado el «territorio Bolaño», entendido dicho concepto a la manera de Chiara Bolognese como: «[u]niverso coherente, completo y multifacético, [...] una construcción ficcional armada con maestría, que se rige en las muchas referencias cruzadas entre los textos [...]» (Bolognese, 2009: 55). Esto es: el conjunto de temas, significados, alusiones implícitas y explícitas, guiños secretos, motivos y caprichos de escritor con los que Bolaño salpica su literatura. La intención primigenia no es afirmar categóricamente la existencia de correlaciones exclusivas sino sugerir posibles fuentes y trazar itinerarios, menciones y afinidades con la literatura norteamericana que den cuenta de un posible —y probable— mapa de lectura.

### 4.1 «El reverso de la miseria»: épica y memoria

Para Bolaño la épica es un elemento indispensable a la hora de construir cualquier narración. Es al mismo tiempo una manera de habitar el mundo y la excusa para la creación de un mito personal. Desde este prisma, se puede entender que *Los detectives salvajes* inaugura su particular cosmología. Allí se amalgaman sus *leit-motivs* más reconocibles —literatura, sexo, juventud y muerte—, sus espacios recurrentes —Santa Teresa, Sonora, Chile, Cataluña— y sus personajes centrales y álter egos: Arturo Belano, Archiboldi (Arcimboldi, en esta primera aparición) y Auxilio Lacouture. El significado de la épica en los relatos de Bolaño puede colegirse de la descripción que el chileno realizaba de *Historia Universal de la Infamia de Borges*: «[u]na historia en donde la épica solo es el reverso de la miseria, en donde la ironía y el humor y unos pocos y esforzados seres humanos a la deriva ocupan el lugar que antes ocupara la épica [...]» (Bolaño, 2004a: 290).<sup>176</sup> Esta filiación borgiana de Bolaño fue

---

<sup>176</sup> Como elementos comunes de una visión épica en Bolaño y Borges pueden destacarse los siguientes: la presencia sutil de un destino o de un hecho que cifra toda una existencia, la rendida admiración hacia términos como el valor, las actitudes voluntariosas y decididas a perseverar en lo

desvelada por Ignacio Echevarría, quien acuñó un acertado sintagma para referirse a este rasgo: «épica de la tristeza». En palabras del crítico: «[a]sí cabe llamar a aquella en que el tiempo mismo ha usurpado el lugar de la acción que en otros casos se le resiste: aquella en la que es la acción del tiempo lo que en definitiva se cuenta [...]» (Echevarría, 2002: 194). El paso del tiempo no puede sino conducir a la derrota y en última instancia a la muerte, por lo que la obra de Bolaño se convierte en «[e]l inventario de tantos destinos calamitosos y extraviados [...]» (193) donde las abundantes lágrimas de sus personajes simbolizan «[e]l enigma de su belleza inexplicable y su desesperación [...]» (194).<sup>177</sup>

De esta manera, Bolaño refunde los temas clásicos de la épica: el viaje como elemento estructurador, la aventura, la lucha, el exilio, el desamparo del héroe, llevándolos a su propio proyecto. Así pues, en la épica como *ethos* de Bolaño, se conjugará la noción de poesía como el oficio de los héroes, la fascinación por la derrota y el fracaso al que están condenadas las aventuras de sus personajes y la capacidad de rescribir el pasado representado por el relato de la muerte del sueño revolucionario que pobló el imaginario de su juventud.

Por lo que se refiere a la construcción épica que se hace de la imagen del poeta, vale la pena mencionar que, según una concepción fuertemente romántica, los poetas serán los héroes, entendidos como creadores, perpetuos buscadores, detectives y generalmente seres que lindan la miseria social pero al mismo tiempo gozan de la vida con infinita intensidad.<sup>178</sup> Escritores y poetas son los seres condenados a vagar por distintos lugares —geográficos o literarios— en una búsqueda constante. A partir de esta premisa, se articulan los motivos clásicos ya mencionados a otros: la concepción de la poesía como la realización superior del arte, la inevitable presencia de la muerte y el valor, que enlaza con su forma de entender la literatura y la presencia más o menos velada de un azar al que uno debe enfrentarse. Como en Borges, en Bolaño la épica es la expresión del individuo en soledad, de un autoconocimiento que se realiza a través del

---

literario aunque sea derrota tras derrota, así como una cierta predilección por la guerra como tema: las metáforas bélicas, la presencia del nazismo o el crimen.

<sup>177</sup> Chiara Bolognese ha investigado el motivo del llanto en la obra completa de Bolaño. Su hipótesis es que las lágrimas representan el único modo de expresión posible en el universo incomunicado de los personajes de Bolaño. Al mismo tiempo, estas se manifiestan como un elemento vinculado a la enfermedad, que analizaré más adelante. (Bolognese, 2009: 279-286.)

<sup>178</sup> Para un estudio de la figura del poeta en Bolaño, se puede consultar la abundante bibliografía que se consigna al final de la tesis. No obstante, recomiendo el artículo de Luis Báguéz Quílez «Retrato del artista como perro romántico» (2008: 487-508).

acto escritural y en ese acto, el relato, se cifra su destino. En Bolaño, un poeta reviste todos los atributos del héroe y su labor contiene ciertos rasgos de vocación religiosa: «[e]l poeta se hunde, pero no muere» (Bolaño, 1998: 341). El inicio de un cuento como «Enrique Martín» es casi una declaración de intenciones sobre el valor que Bolaño otorga al oficio de la poesía: «[u]n poeta lo puede soportar todo. [...] Con esta convicción crecimos. El primer enunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte [...]» (Bolaño 1997: 37). Lo cierto es que desde sus inicios, en el mismo manifiesto «Déjenlo todo nuevamente», Bolaño insiste en su idea épica de la poesía: «[r]epito: el poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque [...]» (Cobas Corral, 2005). Como en la épica clásica, este héroe posee un digno linaje, que es el que reseñaré someramente, atendiendo al canon nor-teamericano esbozado *supra* en el apartado 2.3. Si Bolaño colocaba a Whitman como figura central de su particular canon norteamericano, los que lo suceden son hijos de su poesía y les espera el destino trágico de la épica del fracaso:

Los hijos de Walt Whitman, de José Martí, de Violeta Parra; desollados, olvidados, en fosas comunes, en el fondo del mar, sus huesos mezclados en un destino troyano que espanta a los supervivientes [...] Pienso en Beltrán Morales, pienso en Rodrigo Lira, pienso en Mario Santiago, pienso en Reinaldo Arenas. Pienso en los poetas muertos en el potro de tortura, en los muertos de sida, de sobredosis. (Bolaño, 2001: 215.)

La figura del poeta norteamericano se constituye así en padre y voz esplendorosa. Cuando coloca a Borges —sin duda una de las mayores influencias de Bolaño— como el más Whitmaniano de todos los poetas, enfrentado a Neruda, dirá: «estaba Whitman [...] y estaba la épica» (Bolaño, 2004a: 290). En la estela del autor de *Song of Myself*, otro poeta representa como descendiente del autor de *Leaves of Grass* la continuidad y la evolución de la épica: T.S. Eliot. Bloom ya lo sitúa como uno de los autores que intentaron huir de Whitman («verdaderos descendientes», los denomina) pero no les fue posible (cf. Bloom, 2005: 277). Precisamente, en la edición que el crítico norteamericano realiza de *The Waste Land* se puede leer un artículo de elocuente título: «Personal Mood Transmuted into Epic: T.S. Eliot's "Waste Land"», por James E. Miller. En él defiende que a pesar de la distancia que media entre los dos poetas y lo opuesto de sus estilos y proyectos narrativos, les une la visión épica de la expresión del «yo» (self) del poeta (Miller, 2007: 49).

En conclusión, Bolaño sitúa su visión de la literatura, de su propia vida como poeta e incluso de su oficio de escritor en el ámbito de lo legendario. La épica de la derrota no es sino una mistificación de su propio personaje. El logro del escritor chileno



es situarse, en la expresión de esa épica, muy cerca del realismo pero al mismo tiempo ser consciente de su propio artificio retórico. Esto es, rozar lo fantástico a través de las audaces metáforas e hipérboles no exentas de humor:

Si tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y si pudiera elegir libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería un grupo de cinco poetas. Cinco poetas verdaderos, apolíneos o dionisiacos, da igual, pero verdaderos, es decir con un destino de poetas y con una vida de poetas. No hay nadie en el mundo más valiente que ellos. No hay nadie en el mundo que encare el desastre con mayor dignidad y lucidez. El atraco concluiría, probablemente, de forma desastrosa. Pero sería hermoso. (Bolaño, 2004a: 109.)

#### 4.1.1 «La aceptación de una derrota»: épica del fracaso

Desde un punto de vista académico, la visión de la épica en Bolaño no se reduce a la contribución de Echevarría. Alexis Candía basa su estudio a partir de la glosa de un comentario de Bolaño sobre Mark Twain: «[q]ue toda épica es sórdida, y que lo único que puede paliar algo la inmensa tristeza de toda épica es el humor [...]» (Bolaño, 2004a: 276). En el artículo «Espadas rotas: la “épica sórdida” en *Los detectives salvajes*» se describe la épica de la novelística del chileno como «[u]na fuerza que camina entre la suciedad y la grandeza [...]» (Candía, 2011: 167). Tomando como base los trabajos de Lukács (1975) el investigador chileno entiende las novelas de Bolaño como un ejemplo contemporáneo de la estructura de continuidad y interrupción del modelo épico. Esto es: los valores que Lukács estipulaba para el héroe son los mismos que utilizará Bolaño para sus poetas-héroes. Según el crítico literario húngaro, los protagonistas de la épica padecen «la necesidad de indagar la realidad» (172). El resultado final es que Bolaño, bajo el influjo de la épica, entiende el personaje novelesco como un ser que principalmente busca. Suscribo entonces las precisiones de Candía:

La «épica sórdida» de Bolaño reitera el sentido de ruptura y de quiebre de un mundo e incluye en sus peripecias también a héroes quebrados y sucios que distan de la pulcritud de los protagonistas de la epopeya. Con todo, me parece que Bolaño extrema la degradación de estos antihéroes, sumiéndolos, en muchas ocasiones en la más completa abyección. [...] La «épica sórdida» está atravesada por fuertes dosis de humor e ironía. Ambos elementos intentan atenuar el desamparo de una ética dominada por el fracaso. (Candía, 2011: 180.)

Candía emplea el adjetivo sórdido para mostrar una épica degradada, ya que desde su punto de vista «la novela se articula en torno a la derrota» (172-173). Con todo, desde mi punto de vista, parecería más acertado hablar de una épica del fracaso o de la derrota que de una «épica sórdida». Mi elección de la palabra fracaso en lugar de

tristeza o sordidez viene motivada porque, por una parte, posee menos matices de juicio de valor y, por otra, se centra más en las consecuencias que en el proceso evolutivo de sus personajes. Además, sin obviar la melancolía que impregna sus novelas, en la mayoría de ellas sus personajes cumplen la máxima de Beckett: «Fail again, fail better». La obra de Bolaño se compone esencialmente de personajes derrotados. Como apunta Jordi Carrión en su artículo «¿Es Bolaño una celebridad?»: «[s]i existe un fenómeno ajeno a su obra es el éxito. Bolaño exploró su antónimo: el fracaso. Los personajes de Bolaño son huérfanos, náufragos, vagabundos [...]».<sup>179</sup> El fracaso deviene un *ethos*, pues representa al mismo tiempo lo que para él es la literatura así como la toma de conciencia de su propia labor de escritor como una suerte de épica:

La literatura se parece mucho a las peleas 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 va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura. (Braithwhite, 2006: 90.)

Para narrar esa derrota, Bolaño se insertó en una tradición que corre paralela a la construcción del sueño americano pero en dirección opuesta. Frente al fundador, el pionero, está el nómada, el que se sitúa voluntariamente en la periferia.<sup>180</sup> Se trata de un ejemplo más de la consabida atracción de Bolaño por el límite, el margen y el abismo. En esta tradición, además, el exilio —entendido como un requisito para la literatura (Bolaño, 2004a: 40-49)— es al mismo tiempo un viaje, el elemento fundamental de toda épica, desde la tradición homérica.

Melville, que siempre se estuvo yendo, no conoció —o no sufrió— la frialdad de la palabra *exilio*. Philip K. Dick, novelista de este siglo, supo reconocer como nadie las perturbaciones del exilio. William Burroughs encarnó cada una de estas perturbaciones. (Bolaño, 2004a: 50.)

Nótese al respecto que los personajes de Melville, Kerouac y Burroughs están condenados al fracaso y la narración de sus historias no premoniza un cambio sino que, sencillamente, se esfuerza por comprender. La lectura de Bolaño invoca una serie de escritores a partir de los cuales se puede establecer una épica de la derrota que busque

---

<sup>179</sup> Jorge Carrión ¿ES BOLAÑO UNA CELEBRIDAD? (2011). Consultado el 16 de Marzo de 2014. <<http://jorgecarrion.com/2011/01/23/%C2%BFes-bolano-una-celebridad/>>

<sup>180</sup> El ensayo de Frederick Jackson Turner, «*The significance of the Frontier in American History*» (1893) marcó el inicio de una abundante bibliografía sobre el concepto de *pioneer* y el efecto que este ha tenido sobre el imaginario colectivo. El artículo «La Historia como *fabricación* del pasado: la frontera del Oeste o *American West*» (2001), de Alfredo Jiménez, pasa revista a esta bibliografía y contextualiza como se mitificó la frontera y se elaboró una narrativa del pasado que ayudase a justificar la política imperialista.

trascender los límites del relato. Esto puede verificarse tanto en el tema como en el tono de resonancias teológicas de *Moby Dick*, en Faulkner y su épica de fundación y destrucción de la dinastía familiar de los Sutpen o en la búsqueda de sí mismo del héroe en Kerouac. A continuación analizaré como Bolaño se nutre de Melville, Twain, Hemingway, Kerouac, Fitzgerald e incluso coetáneos suyos como Thomas Pynchon para construir la épica de su propio relato generacional: «[p]ero entonces ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década del cincuenta: se les reveló, como una epifanía, la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte [...]» (Bolaño, 1998: 497).

*Moby Dick* es la historia épica de un fracaso que se anuncia desde las primeras páginas de la novela. Toda la tripulación sucumbirá tras un encuentro de tres días y tres noches con la ballena en unos capítulos finales que sorprenden por el cambio de ritmo que suponen frente a las comunes digresiones eruditas del narrador. Solo Ishmael sobrevivirá, aferrado al ataúd de Queequeg, y su relato será el testimonio de la última cacería del *Pequod*. Algo similar a lo que ocurre con el diario de García Madero en la tercera parte de *Los detectives salvajes*. Para Bolaño, el autor de *Moby Dick* todavía nos plantea interrogantes: «[¿]Qué nos quiso decir Melville? Eso es un enigma que aún permanece oscuro porque Melville es un enigma y también un escritor de mayor calado que Twain [...]» (Bolaño, 2004a: 270).

Bolaño comparte con Melville la idea de colocar a sus héroes frente al infinito.<sup>181</sup> Si Lima y Belano caminan de espaldas, rumbo a lo desconocido, Ishmael afirma: «[I] love to sail forbidden seas, and land on barbarous coasts. Not ignoring what is good, I am quick to perceive a horror, and could still be social with it [...]» (Melville, 2003: 8). La búsqueda de aventuras por parte de un muchacho solitario —sea García Madero o Ishmael— así como la presencia de lugares que son símbolos —Santa Teresa o Nantucket— son una constante en ambos. Asimismo, tanto la caza de la ballena blanca como la indagación acerca del paradero de Cesárea Tinajero son alegorías de búsquedas metafísicas. La vida a bordo, ya sea en el *Pequod* o en un Chevrolet Camaro, es el destino y se vislumbra a través de confesiones representativas de la convivencia en

---

<sup>181</sup> Para un estudio de la configuración nómada de los héroes de Melville y sus afinidades con los hallazgos y cambios sociales del siglo XX, véase *Mariners, renegades, and castaways: the story of Herman Melville and the world we live in*. (James, 2003: 5-34.)

el barco o en conversaciones etimológicas camino de los desiertos de Sonora (Bolaño, 1998: 560-565).

Si Melville propone la caza de la ballena blanca como la alegoría del siglo XIX, Bolaño intentará semejante empresa con el siglo XX en *2666*. Los asesinatos sistemáticos de mujeres en Santa Teresa representan la esencia del siglo XX y la amarga transición al XXI (cf. Bolaño, 2004b: 337-339). El viaje de ambos libros funciona como metáfora pues se convierte en escritura y signo. Recuérdese que García Madero lleva un diario en *Los detectives salvajes*, que es lo que se presenta a ojos del lector; de igual manera la historia del viaje a la caza de la ballena blanca es la autobiografía de Ishmael. Tras la derrota en la aventura, lo único que queda es el relato: *Moby Dick* significaría la concreción de una época a partir de signos. Se trata de una novela total que aspira a hacer legible el caos, una de esas grandes novelas que se defienden arduamente en *2666*: «[e]scogía *Bartleby* en lugar de *Moby Dick* [...] Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido [...]» (Bolaño, 2004b: 289).

Mark Twain sugiere en *The adventures of Huckleberry Finn* el viaje inverso al de la épica. La huida de Huck y Jim por el río Mississippi es el equivalente metafórico de las vidas desperdiciadas de Lima y Belano. La mirada irónica desdice cualquier intento de solemnidad. El mismo Bolaño recurre a ella para comentar el nexo entre los dos clásicos norteamericanos a su entender fundamentales para cualquier escritor:

El viaje de estos dos personajes, que junto con la singladura de Ismael en el *Pequod* es la quintaesencia de todos los viajes, es un viaje absurdo, pues en lugar de navegar río arriba [...] navegan río abajo, directamente al corazón de los estados esclavistas, y eso, que a cualquiera hubiera puesto al borde de la depresión o de un ataque de nervios, a Huck, que huye de su padre, y a Jim, que huye de la sociedad, apenas si disturba un poco sus vidas a bordo de la balsa en donde vivirán aventuras y conocerán a personajes increíbles y naufragarán y volverán a salir a flote. (Bolaño, 2004a: 271.)

Las aventuras de *Los detectives salvajes* guardan poderosas semejanzas estructurales con las de Huck, además de no estar exentas de humor. En ambas novelas se pone de manifiesto el reverso cómico de la épica. Si en su visión más clásica, el héroe conseguía escapar de la mayoría de situaciones adversas gracias a su ingenio y sus virtudes, en Bolaño y en Twain, en la mayoría de ocasiones, los protagonistas no pueden escapar del ridículo. Compárese, a modo de ejemplo, la desastrosa incursión que Huck (disfrazado de chica) realiza en casa de una anciana para averiguar noticias sobre su propia muerte fingida en el capítulo once con la infructuosa entrevista de Arturo

Belano con un editor en *Los detectives salvajes*. Al contrario que un héroe como Ulises, cuya astucia —*metis*— le permitió engañar a los troyanos, Huck es rápidamente descubierto y puesto en evidencia.

You do a girl tolerable poor, but you might fool men, maybe. Bless you, child, when you set out to thread a needle don't hold the thread still and fetch the needle up to it; hold the needle still and poke the thread at it; that's the way a woman most always does, but a man always does t'other way. And when you throw at a rat or anything, hitch yourself up a tiptoe and fetch your hand up over your head as awkward as you can, and miss your rat about six or seven foot. [...] Why, I spotted you for a boy when you was threading the needle; and I contrived the other things just to make certain. (Twain, 2001: 214.)

Similar momento incómodo se da en la entrevista que Belano mantiene con el editor Lisandro Morales para intentar publicar una compilación de poesía. Allí se muestran no las capacidades del héroe sino sus carencias. En su descripción, el editor compara al protagonista con un muerto viviente: «[p]or Dios, parecía un zombi. Por un momento me pregunté si no estaría drogado, ¿pero cómo saberlo? Bueno, le dije, ¿y le costó mucho hacer su antología de poesía latinoamericana? No, dijo él, son todos amigos. Qué cara. Así pues, dije yo, no habrá problemas de derechos de autor, usted tiene los permisos. Él se rió [...]» (Bolaño, 1998: 207-208).<sup>182</sup>

Por último, cabe recordar que *The adventures of Huckleberry Finn* narra un viaje que es reverso de la épica también en su descripción de un carácter nacional. Se podría decir que la suma de individuos constituye el tejido que organiza una sociedad y su abstracción en arquetipos configura el carácter de visión nacional que en ocasiones puede revestir la épica (cf. 1949: 1-4).<sup>183</sup> Tanto Bolaño como Twain harán uso del humor para mostrar las contradicciones y la complejidad de las sociedades de las que sus novelas son producto. Huck Finn es un héroe con los dilemas y valores de su época, lo que en cierta medida lo posiciona como el arquetipo a partir del cual surgen los comentarios en la novela sobre el carácter nacional. Su evolución como personaje y el cambio de valores que esta implica pueden interpretarse como el cambio de conciencia

---

<sup>182</sup> Otro ejemplo de la imposibilidad de abstraerse al ridículo proviene de 2666, en la conversación telefónica mediante la cual Oscar Fate trata de convencer a su jefe de hacer un gran reportaje periodístico sobre Santa Teresa en lugar de una vulgar crónica de boxeo. (Bolaño, 2004b: 372-374.)

<sup>183</sup> En el conocido *The classical tradition: Greek and Roman influences on western literature*, Gilbert Highet nos recuerda que la épica, en su caso de estudio la griega clásica, es mítica y fundacional. Su misión es la de crear un pasado histórico de prestigio que ofrezca unos lazos comunes a un pueblo. Como se sabe, esta será más tarde el modelo para las diversas épicas nacionales del medievo (cf. 1949: 7-13).

que se produce en los Estados Unidos respecto a la esclavitud.<sup>184</sup> Huck está a punto de denunciar a Jim al sentir que no está haciendo lo correcto al ocultarle de su dueño. La agudeza de Twain estriba en mostrar el debate interno de un niño que no sabe si denunciar a su amigo como esclavo fugitivo. En su inocencia, Huck sintetiza un conflicto entre sus valores como individuo y los valores de la sociedad a la que pertenece: «[W]ell, then, says I, what's the use you learning to do right, when it's troublesome to do right and ain't no trouble to do wrong, and the wages is just the same? I was stuck. I couldn't answer to that [...]» (Twain, 2001: 237). La solución a ese dilema, para Twain, radica en el individuo, en el cambio que se opera en cada uno de nosotros y expresa el deseo de que este reverbera en la sociedad norteamericana. A Huck no le importará condenarse —«*All right, then, I'll go to hell*»— por incumplir las reglas y liberar a un esclavo ya que: «[I] was the best friend old Jim had in the world, and the only one he'd got now [...]» (330).

Bolaño, en *La literatura nazi en América*, reflexiona sobre la perversidad de los relatos nacionales a partir de la reseña del escritor estadounidense Harry Sibelius. Este es el autor de *El Verdadero Hijo de Job*, «[1]333 páginas, espejo negro de *La Europa de Hitler* de Arnold J. Toynbee [...]» (Bolaño, 1996a: 131), considerada «[u]na de las obras más complicadas, densas y posiblemente inútiles de su tiempo [...]» (130). Bolaño aprovecha el relato fundacional que pretende construir para pasar revista a personajes y motivos de otros relatos anteriores de la tradición estadounidense.

Sus historias no siempre son originales. Sus personajes casi nunca. En el capítulo tercero de la segunda parte, *La industria y las materias primas*, podemos encontrar a Harry Morgan y Robert Jordan, de Hemingway, junto con figuras de Robert Heinlein y argumentos del *Reader's Digest*. En el capítulo séptimo, *Las finanzas*, apartado b, *La explotación alemana de los países extranjeros*, el lector avisado reconocerá (¡en ocasiones Sibelius ni siquiera se toma la molestia de cambiarles el nombre!) a varios Sartorius, Benbow y Slopes de Faulkner (en *Las Reichkreditkassen*), a Bambi de Walt Disney y a Myra Breckinridge y John Cave de Gore Vidal (en *La incautación del oro y de los bienes extranjeros*), a Scarlett O'Hara y Rhett Butler junto con los Hersland y los Dehning de Gertrude Stein —lo que lleva a preguntarse a un crítico mordaz si es Sibelius el único americano que ha leído *The Making of Americans*— [...] es decir personajes más bien abstractos, sesgados, compuestos de luces y de sombras (en *El control alemán de la banca americana*) [...] (Bolaño, 1996a: 133).

Sibelius se servirá de estos personajes para crear una épica que exalte el carácter nacional americano en su novela ficticia. Bolaño aprovecha este recurso para presentar

---

<sup>184</sup> Entre los estudiosos de Twain todavía se debate si su intención era la de expresar un deseo o la de retratar una época. Al respecto, véase *Satire or evasion?: Black perspectives on Huckleberry Finn* (Leonard, James S., Tenney Thomas A., and Davis, Thadious M., 1991) y *Was Huck Black?: Mark Twain and African-American Voices* (Fishkin, 1993).

las grandes visiones nacionales en tono paródico. Así, propone una serie de lecturas y referencias para el personaje de Sibelius que conforman un guiño literario a los lectores. Analizo algunas de ellas y sus vínculos con la épica. Robert Jordan es el protagonista de *For Whom the Bell Tolls*, encargado de volar un puente durante la guerra civil española. Gerry Brenner defiende en su artículo «A Classical Epic: *For Whom The Bell Tolls*» que la novela de Hemingway es un catálogo de rasgos épicos que incluyen la atemporalidad, el retrato del héroe y el uso de un registro literario idealizador: «[F]or he offers to his reading public what seems like a realistic, historically based war novel wrought only of personal experience, observation, and creative imagination, when in fact it was wrought also of the antique machinery of a classical, literary mode [...]» (Brenner, 1983: 125).

La saga de los Sartorius, que se inicia con la novel *Sartoris* (1929), significa la irrupción en la literatura de un territorio, el condado de Yoknapatawpha. El universo de Faulkner, uno de los grandes maestros de los escritores del *Boom*, retrata la decadencia de la épica a partir de la ficcionalización de un Sur mítico. En esta novela se encuentra el germen de lo que más tarde se desarrollará en *The Sound and the Fury* (1929), *As I Lay Dying* (1930), *Sanctuary* (1931), y *Absalom, Absalom!* (1936). Para Antonio Muñoz Molina, escritor con el que Bolaño no compartía estética pero sí algunos rasgos que obedecen al mismo arco generacional (ambos nacidos en los cincuenta), Faulkner representa un nuevo tratamiento de los aspectos fundacionales de la épica: la importancia del linaje, el reconocimiento del honor y la reconstrucción del pasado a partir del relato (cf. 1998: 139-153).

Precisamente el pasado es lo que el Gran Gatsby está convencido de poder repetir: «“You can’t repeat the past.” “Can’t repeat the past?,” he cried incredulously. “Why of course you can!”» (Fitzgerald, 2010: 106.) *The Great Gatsby* es, frente al mito del sueño americano, su pesadilla más realista. La historia del *self-made man* que lo sacrificará todo por el amor de la superficial Daisy representa una época en la que la épica deviene en tragedia. El narrador compadece al héroe protagonista cuando describe el desafecto que produce su muerte: «They were careless people, Tom and Daisy —they smashed up things and creatures and then retreated back into money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made...» (170). El sueño de Gatsby, el poder repetir el pasado, si bien dista en el objetivo de su materialización, posee un tono elegíaco semejante al de los jóvenes latinoamericanos en Bolaño. Compárese el siguiente fragmento, «Gatsby

believed in the green light, the orgiastic future that year by year recedes before us. It eluded us then, but that's no matter —tomorrow we will run faster, stretch out our arms further... And one fine morning—. So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past [...]» (171-172), con este de Bolaño: «[l]os que hicieron la revolución, los que caerían devorados por esa misma revolución, que no era la misma sino otra, no el sueño sino la pesadilla que se esconde tras los párpados del sueño [...]» (Bolaño, 2004b: 911). Precisamente, el relato de esa pesadilla en forma de un regreso al pasado a través de la ficción será mi objeto de estudio del siguiente apartado.

#### 4.1.2 «Pobre memoria la mía»: la invención de un pasado

Casi todos los estudiosos de la obra de Bolaño —Echevarría, Espinosa, Manzoni, Gras, etc.— coinciden en que su proyecto literario se gesta como narración del hundimiento de la revolución colectiva que supusieron las dictaduras latino-americanas ocurridas entre los años 70 y 80. Como apuntaba al final del apartado anterior, el sueño de la revolución condujo a las pesadillas totalitarias que asolaron el continente y sacudieron no solo a los movimientos de izquierdas sino a toda la sociedad civil. El propio escritor, en el discurso que pronunció al recibir el premio Rómulo Gallegos, menciona este factor como elemento fundacional de su narrativa: «[e]ntregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era [...]» (Bolaño, 2004a: 37).

Esta cita contiene dos elementos que bien pueden servir como guías para el análisis. En primer lugar lo significativo de la ofrenda: la juventud, embellecida en esta mirada al pasado. En segundo lugar, el carácter ficcional —«pero que en realidad no lo era»— que en retrospectiva ofrece la causa por que se sacrificaron. La naturaleza falsaria y manipulable de los discursos tanto sobre el presente como sobre el pasado es una característica inherente a las ficciones de Bolaño. Para explicar como se lleva a cabo la reconstrucción y el embellecimiento de la juventud, pondré de manifiesto las conexiones de la obra de Bolaño con *On the Road* y, para el segundo aspecto, la consideración de la invención de la memoria histórica, *Absalom, Absalom!* y *Slaughterhouse-Five* motivarán mis reflexiones.

Por lo que se refiere a la reconstrucción de su juventud, vale la pena detenerse en una de las frases del narrador de *Estrella distante*: «[e]n el triste folclore del exilio más



de la mitad de las historias están falseadas o son solo la sombra de la historia real [...]» (Bolaño, 1996b: 75). Algo similar ocurre con la juventud, donde las historias se tergiversan y magnifican con el paso del tiempo. El motivo de la sombra sugiere una metáfora apropiada, pues lo que se proyecta de una historia es una figura similar en sus contornos, pero engrandecida, del objeto o persona real. En el capítulo anterior apuntaba los elementos metaliterarios o autoficticios de la literatura de Roberto Bolaño: sus narradores constantemente hacen referencia a o juegan con la ambigüedad de un relato que podría pasar por real si se coteja con los datos biográficos que tenemos sobre el autor. De esta manera, *Los detectives salvajes* es, entre otras muchas cosas, un recuento de la propia juventud de Bolaño como fundador del movimiento literario del *infrarrealismo*, una crónica de su vida de poeta y un testimonio de su amistad con Mario Santiago. Como sugería en el apartado 3.2.2 respecto a las características de la *autoficción*, no importa tanto si lo narrado es verdad como su verosimilitud y la capacidad o fuerza del texto para evocar el valor de una experiencia. Este recuento o ficcionalización de la juventud parece suscribir lo que Norman Mailer esboza cuando describe, en su ensayo «El tiempo de nuestro tiempo», la función de la memoria en la literatura:

De modo que revisamos permanentemente nuestra historia personal del pasado hasta incluir en ella a todos aquellos en relación con los cuales hemos reaccionado en la vida: nuestros amigos, nuestros parientes, nuestros enemigos, nuestras estrellas de cine, nuestros atletas, nuestros héroes y figuras públicas, por no hablar de todos los grandes acontecimientos, los históricos, y también los minúsculos, por los que hemos pasado, además de todos los libros que han permanecido en nosotros, los que han contribuido a cambiar nuestra vida. (Mailer, 2005: 14-15.)

La visión épica surge entonces de la capacidad para revivir la historia individual adornada a partir del lenguaje literario y esto es algo común a *On the Road* de Jack Kerouac y *Los detectives salvajes*. El pasado es la fuente de la juventud de la que continuamente beben Kerouac y Bolaño.

Las dos novelas arrancan de manera similar: con el recuerdo, por parte de un narrador, Sal Paradise/García Madero de su primer encuentro con el (o los) personaje(s) al(a los) que convertirán en objeto de su fascinación: «[c]onocí a Dean poco después de que mi mujer y yo nos separásemos [...]» (Kerouac, 2012: 11), o la primera descripción de Lima y Belano, cuando los realvisceralistas irrumpen en el taller de Álamo: «[l]o que sucedió a continuación fue atropellado, pero dotado de algo que a riesgo de ser cursi me atrevería a llamar maravilloso [...]» (Bolaño, 1998: 15). Las vidas de Arturo Belano y Ulises Lima son similares a las de Sal Paradise y Neal Cassady y podrían describirse

con las mismas palabras que utilizaba Bolaño para referirse a su propia juventud: «[y]o quería vivir como poeta, aunque ahora no podría especificarte qué es lo que para mí era vivir como poeta. [...] ser revolucionario y estar abierto a cualquier manifestación cultural, a cualquier expresión sexual, en fin, abierto a todo [...]» (Braithwhite, 2006: 38). Es una vida dedicada a la escritura que no necesariamente implica el esfuerzo del oficio: «[e]stábamos en contra del trabajo [...] Éramos totalmente espartanos con la vida, con los medios de vida, pero al mismo tiempo, éramos unos atenienses y unos sodomitas en los goces de la vida, pobres pero lujuriosos. Estaba todo relacionado con el modelo norteamericano de los hippies, con mayo del 68 en Europa, en fin, con muchas cosas [...]» (*ibid.*). La vida son experiencias, conversaciones, planes destinados a no cumplirse y ritmo frenético. Nótese la ironía del narrador en su síntesis del discurso de Dean, consciente de su vaguedad:<sup>185</sup>

—Ahora, guapa, estamos en Nueva York y aunque no te he dicho todo lo que estaba pensando cuando cruzamos Missouri y especialmente en el momento en que pasamos junto al reformatorio de Booneville, que me recordó mi asunto de la cárcel, es absolutamente preciso que ahora pospongamos todas aquellas cosas referentes a nuestros asuntos amorosos personales y empecemos a hacer inmediatamente planes específicos de trabajo...

Y así seguía del modo en que era aquellos primeros días. (Kerouac, 2012: 12.)

La mitificación de la juventud se desarrolla a partir de los polos opuestos de un estado de ánimo de exaltación permanente. Tanto en la obra de Bolaño como en la de Kerouac, los personajes fluctuarán de manera visceral entre el entusiasmo y la tristeza. En los primeros años, todo adquiere un aura de grandeza. El entusiasmo se refleja en la voz narrativa de Sal y en las reacciones un tanto ingenuas de García Madero. La voz narrativa es, en consecuencia, una voz entusiasta, casi adolescente, que hace de su narración una forma de comunión con el lector. En Kerouac: «[m]e sentí dueño de un millón de dólares; me estaba aventurando en la enloquecida noche americana [...]» (Kerouac, 2012: 133). En Bolaño, la noche carece de nacionalidad, pero el sentimiento es el mismo: «[p]ensé que bromeaba. Luego sopesé la posibilidad de que hablara en serio y la situación se me pintó francamente atractiva. En aquel momento no imaginaba otro incidente mejor para quedar bien ante los ojos de María. Me sentí feliz, con toda la noche a nuestra disposición [...]» (Bolaño, 1998: 45). Este sentimiento cobra forma en ambos escritores gracias a diferentes procedimientos:

---

<sup>185</sup> Amy Hungerford sostiene al respecto que el lenguaje de Dean es «[a] sort of mishmash of poorly used academic locutions: “worklife plans.” It sounds almost like corporate speak, in a way. It has that dry quality to it [...]» (2001: 21: 20-39.)

En Kerouac hay una estetización que ennoblece el universo de sus personajes: el siguiente ejemplo es la descripción de uno de los vagabundos con los que Paradise compartirá el primer viaje: «[a]unque Gene era blanco tenía algo de viejo negro cansado y sabio, y también mucho de Elmer Hassel, el adicto a las drogas neoyorkino, pero un Hassel de trenes, un Hassel viajero épico, cruzando y volviendo a cruzar el país todos los años, [...] porque no había adónde ir excepto a todas partes, y tenía que mantenerse bajo las estrellas, por lo general las estrellas del Oeste [...]» (Kerouac, 2012: 43). En Bolaño, se mitifica a los realvisceralistas: «—Eres Capricornio, como Ulises Lima. — ¿El famoso Ulises Lima? —dijo Lupe. Le pregunté si lo conocía [...]» (Bolaño, 1998: 48). En el caso del autor norteamericano, como comenté, esa mitificación puede adquirir un tono religioso, casi de santificación (véase *supra* el apartado 3.2.2).

La metaficción es otra de las claves para entender el particular recuento de la juventud en ambos autores. Estos miran hacia el pasado sin ira, en busca de una iluminación que les permita construir una experiencia literaria. Cada pequeña experiencia deviene una posibilidad, un argumento en la propia metaliteratura de la novela:

Major acababa de escribir un relato sobre un chico que llega a Denver por primera vez. Se llamaba Phil. Su compañero de viaje es un tipo misterioso y tranquilo llamado Sam. Phil sale a conocer Denver y se enrolla con unos falsos artistas. Vuelve a la habitación del hotel. Dice lúgubramente: —Sam, también los hay aquí —y Sam está mirando sombríamente por la ventana, y dice: —Sí, ya lo sé. Y el asunto estaba en que Sam no tenía que salir y verlo, para saberlo. Los pretendidos artistas están por todo América, chupándole la sangre. (Kerouac, 2012: 59.)

En Bolaño la metaficción puede mostrarse como la glosa a obras ficticias de sus personajes o como el análisis de poemas por parte de estos. García Madero, en su ansia por tener una educación sexual, descubre un poema sobre un vampiro de fuerte contenido erótico: «[y]a aliviado, he tenido ocasión de reflexionar sobre el poema. El “raudal cespado y sombrío” no ofrece, creo, ninguna duda de interpretación. No sucede lo mismo con el primer verso de la segunda cuarteta: “en tanto que descojo los espesos anillos” [...]» (Bolaño, 1998: 22).

Otro de los mecanismos a partir del cual se engrandece el pasado es a partir del mecanismo de identificación con un grupo, por ejemplo un movimiento literario: «[a]ntes de ponerme a vomitar en la calle les pregunté si éstos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista y que juntos íbamos a cambiar la poesía latinoamericana [...]» (Bolaño, 1998: 16). En Kerouac: «[e]ran como el hombre del calabozo y las tinieblas, el

*underground*, los sórdidos *hipsters* de Estados Unidos, la nueva generación *Beat* a la que lentamente me iba uniendo [...]» (Kerouac, 2012: 75). En Kerouac se evidencia un misticismo ingénuo:<sup>186</sup> «[é]ramos tres hijos de la tierra intentando decidir algo por la noche y con todo el peso de los siglos pasados flotando en la oscuridad allí delante de nosotros [...]» (Kerouac, 2012: 173).

La identificación puede ser también una forma de reflexión, una reflexión que, a su tiempo, conduce a otro de los polos emocionales de la mitificación del pasado: la tristeza: «[p]ero era únicamente yo mismo, Sal Paradise, triste, callejeando en aquella oscuridad violeta una noche insoportablemente agradable.» (Kerouac, 2012: 236.) Los personajes de ambos sufren de una tristeza infinita, una sensación de fracaso y resignación ante el naufragio que constituyen sus vidas:

Comprendí que eran las fotos que algún día mirarían asombrados nuestros hijos pensando que sus padres habían vivido unas vidas tranquilas, ordenadas, estables y levantándose por las mañanas a pasear orgullosos por las aceras de la vida, sin imaginarse jamás la locura y el follón de nuestras arrastradas vidas reales, de nuestra auténtica noche, del infierno contenido en ella, de la insensata pesadilla de la carretera. Todo el interior de unas vidas interminables y sin final que es vacío. Lastimosas formas de ignorancia. (Kerouac, 2012: 329.)

En Bolaño, el ambiente es plomizo, gris y todo rezuma melancolía. Carlos Franz, en un pequeño ensayo, atribuye la causa de esta desazón a la *mela-cholé* o bilis negra que postulaban los clásicos (Franz, 2008: 103-117).

Lo cierto es que el motivo del llanto es común a casi todos los personajes de Bolaño: llora el narrador de «Sensini» por su amigo en el encuentro con la hija de este; llora B. desconsoladamente en «Llamadas telefónicas», lloran Joanna Silvestri y su amante Jack en «Joanna Silvestri». Lloran repetidamente todas las mujeres —y muchos hombres— de «Compañeros de Celda», «Clara» y «Vida de Anne Moore»; Mauricio, «El Ojo Silva», llora por los jóvenes latinoamericanos y sus «hijos» perdidos en la India; llora la directora del taller de artes de «Gómez Palacio» y su llanto es «silencioso y digno, pero incontenible». En «Días de 1978» el relato del argumento de una película por parte de B. conduce a U. al llanto. En Kerouac, Sal Paradise es mostrado como el portador de una infinita tristeza: «[h]abía unas cuantas chicas bastante guapas también. Y una de ellas le puso ojos de carnero degollado al rubio y él no se dio cuenta, y si se hubiera dado cuenta no habría hecho caso; así era de triste y desamparado [...]»

---

<sup>186</sup> En un momento dado, el narrador expresa su deseo de ser negro y ser parte de las vidas de todas y cada una de las personas que encuentra por la calle (cf. Kerouac, 2012: 236).

(Kerouac, 2012: 46). Con todo, la melancolía, el desasosiego cósmico de sus relatos debe enten-derse como parte de una propuesta basada en el contraste entre narrador y personajes en el seno de una poética basada en el humor. A propósito apunta Echeverría:

Si Bolaño acepta inventariar tanta tristeza, lo hace humorísticamente persuadido de que —como dice Horacio en la cita que abre el libro [*Putas asesinas*]— cualquiera que sea la queja «la demanda acabará en risas y tú te irás libre de cargos». (Echeverría, 2002: 165)

Por lo que se refiere a la reinención del pasado, se ha de recordar lo expuesto en el apartado 3.2.1 a propósito de la *autoficción* en Bolaño. Nótese que su propuesta narrativa, a pesar de todo el componente vivencial que posee, no utiliza el género biográfico sino que prefiere la novela. Hasta un libro como *La literatura nazi en América*, que imita formas enciclopédicas y se compone de biografías, busca ser leído como una novela. Ese mismo libro metaficcionaliza esa idea, aunque en relación con la relación entre historiografía y novela, cuando comenta la obra de Harry Sibelius: «[l]a novela, pues se trata de una novela y no de un libro de historia...» (Bolaño, 1996a: 130). Así pues, el texto, al contener claves, desea ser leído como un enigma. Esto es: desea que el lector dude, que se plantee la naturaleza ficcional o documental intencionada de aquello que está leyendo.

En cierta medida, las novelas de Bolaño pueden funcionar como un manual de instrucciones para alguien que necesitase narrar o dar forma a su propia historia. Una Historia que, como afirma el narrador de *Estrella distante*, está condenada de antemano: «[e]n todos los lugares en donde los latinoamericanos, desesperados, generosos, enloquecidos, valientes, aborrecibles, destruían y reconstruían y volvían a destruir la realidad en un intento último abocado al fracaso [...]» (Bolaño, 1996b: 66). Esa destrucción y reconstrucción de la realidad puede leerse no solo como una metáfora del empeño revolucionario sino también como una reflexión sobre la naturaleza inestable del pasado: no existe una verdad absoluta del mismo, tan solo versiones, reconstrucciones, suposiciones, conjeturas y aproximaciones como aquella que el propio narrador de la novela realiza.

Este fenómeno se observa también en *Nocturno de Chile*, donde la pugna por la construcción de un relato histórico se lleva a cabo dentro de un solo individuo. El cura Ibacache, en su delirio febril, está luchando contra el «joven envejecido» (Bolaño, 2000a: 11) por el dominio de la interpretación. El protagonista necesita relatarse de nuevo su vida, justificarse, a fin de hacer frente a lo que él llama las «injurias» con las

que el joven le asalta. Como revela la última línea, que estuvo a punto de dar título al libro (Herralde, 2005: 56), la verdad «oficial», el constructo mediante el cual Ibacache se decía a sí mismo que no fue cómplice, cede. Al final, es su propia conciencia la que no puede aceptar las mentiras: «y después se desata la tormenta de mierda» (Bolaño, 2000a: 150).<sup>187</sup>

Cabe plantearse si el desvelar el carácter ficticio de la Historia le otorga a la novela un carácter político, como algunos críticos han apuntado sobre la obra de Bolaño —José Miguel Oviedo (2005), Paz Soldán (2008) o Patricio Pron (2012)—. Desde un punto de vista similar, estos tres críticos sostienen que, en Bolaño, esa estrategia supone una evolución de la literatura política en el ámbito latinoamericano. Si antes este tipo de novela partía de una tesis, con Bolaño irrumpe la ambigüedad. Es decir: se pone frente al lector una obra que posee afinidades con las novelas políticas pero que al mismo tiempo no lo es. Ciertamente, la literatura de Bolaño lidia con temas políticos pero quizás sea en las formas —que en la literatura pueden expresar toda una manera de concebir el mundo— y no en el tema donde se concreta este posicionamiento. Al fin y al cabo, la política en Bolaño no residiría en su compromiso —su postura respecto a la revolución es elegíaca—. Se ha de valorar la confusión implícita del discurso «oficial» y el personal, como ilustran los monólogos de *Los detectives salvajes*, Auxilio Lacouture en *Amuleto* o el cura Ibacache en *Nocturno de Chile*. En relación con esto, Chiara Bolognese propone la lectura de dos de estas novelas, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, como la «constatación de la ausencia de fronteras entre ficción e Historia» (2009: 53). En ambos libros, salvando las distancias, profiere un lamento por la vida de una juventud latinoamericana que fracasó en su intento de hacer la revolución. Algo que no solo padeció Bolaño sino también las personas de su entorno, familiares, amigos e incluso aquellos con los que compartió el exilio y que refleja en cuentos como «Días de 1978». Su obra pues articula un discurso a gran escala pero no concluso, un relato hecho de fragmentos, jirones de una historia trágica y personal. Los protagonistas son héroes derrotados, marginales y escépticos, pero héroes a fin y al cabo.

---

<sup>186</sup> Para un análisis en profundidad de los mecanismos de la memoria en ambas novelas, se pueden consultar los siguientes artículos: «“Pobre memoria la mía.” Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)», de Paula Aguilar, y «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», por María Luisa Fisher, ambas incluidas en el volumen *Bolaño Salvaje*. Respecto a la elaboración ficcional de la propia historia vital, el artículo de Chris Andrews «La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño» proporciona un enfoque distinto e interesante a la proliferación de biografías en la obra del escritor.

Por tanto, cuando se enfrenta a su propia memoria, Bolaño nos narra su propio naufragio. La épica de la derrota en Bolaño le lleva a elaborar textos que parten de una desconfianza radical de todo aquello que los textos «oficiales», políticos, daban por hecho. Sus relatos son el cuestionamiento de que exista una sola versión de los hechos, uno de los rasgos principales de lo que se ha dado en llamar *metaficción histórica*.<sup>188</sup> En este sentido, creo que una obra como *Estrella distante*, la novela donde aparece por primera vez la escisión entre Arturo Belano y Roberto Bolaño<sup>189</sup> como personajes, está fuertemente influenciada por *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut. Si en *Estrella distante* la historia de Carlos Wieder, poeta y asesino, sirve para mostrar la ominosa y angustiante presencia de la dictadura sobre el destino de los chilenos nacidos en los cincuenta, la historia de Billy Pilgrim será el hilo conductor de la narración sobre el bombardeo de Dresde y sus trágicas consecuencias.

El mecanismo es muy similar. Dos personajes de ficción a los que ambos narradores afirman haber conocido. El prólogo de *Estrella distante*, una de las obras maestras del chileno, funciona como un artefacto de inspiración borgiana. Bolaño, pues, no solo difumina la frontera entre ficción y autobiografía sino también entre realidad y ficción. El narrador es animado por su álter ego, Arturo B., a reescribir la que fuera la última de las infames biografías de *La literatura nazi en América* con la diferencia de que ya no se trata de «Roberto Bolaño» narrador, sino que será «Mi compatriota Arturo B., veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final» el que viene a exigirle cambios a la innominada instancia narrativa (Bolaño, 1996b: 11). Este avatar del autor desea una «[h]istoria más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma [...]» (Bolaño, 1996b: 5). Para ello, se encerrará con el narrador y dictará «sus sueños y pesadillas» (*ibid.*), reduciendo el trabajo de este a un mínimo, el de la transcripción, que no es sino un homenaje a uno de sus escritores de referencia: «[m]i función se redujo a preparar

---

<sup>188</sup> Tomo el término de Linda Hutcheon (Historiographic metafiction), quien lo define así: «[i]s one kind of postmodern novel which rejects projecting present beliefs and standards onto the past and asserts the specificity and particularity of the individual past event [...]» (1988: 122).

<sup>189</sup> El prólogo, que comento más adelante, es un ejemplo de como Arturo Belano le pide cuentas al narrador por la poca fidelidad histórica de su anterior versión del relato común (*La literatura nazi en América*). Por tanto, la separación de este álter ego se puede plantear como la adopción de una perspectiva crítica antes los hechos históricos.

bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos [...]» (*ibid.*).<sup>190</sup>

De forma similar a lo que hará el escritor chileno, Vonnegut había planteado un primer capítulo de similares propósitos pero mayor extensión y hondura. En él, el innominado narrador, que comparte algunos rasgos biográficos con el autor real, explica los fracasos y las dudas del proceso de creación del libro. Si en el prólogo de Bolaño era Arturo B. quien le conminaba a reescribir la historia, en la obra de Vonnegut será Bernard V. O'Hare quien acompañe al narrador al lugar del crimen: «[v]olví allí con un viejo camarada de la guerra, Bernard V. O'Hare [...]» (Vonnegut, 2009: 9). Dicho camarada —a cuya mujer está dedicado el libro (7)— transita por más de una de las novelas de Vonnegut, pues como reconocerán sus lectores, este personaje ya aparece en su anterior novela *Mother Night* (1961, x y 176-182).<sup>191</sup>

En consecuencia, ambos autores, al revelar la naturaleza ficcional de su obra, la hacen más verosímil. Ante la ausencia de una Historia oficial o ante la consciencia de que no existe una sola visión de los hechos, Vonnegut y Bolaño escriben sobre su propio proceso de escritura como excusa para poder acceder a otro tipo de conocimiento: «[y]a entonces se suponía que estaba escribiendo un libro sobre Dresde, que, en Estados Unidos, todavía no era un bombardeo muy famoso. Pocos norteamericanos sabían que había sido mucho peor que Hiroshima, por ejemplo. Yo tampoco lo sabía [...]» (16).

Tanto el prólogo de *Estrella distante* como el primer capítulo de *Slaughterhouse-Five* funcionan como una reflexión metatextual hábilmente construida para mostrar el carácter de artefacto de la narración que el lector tiene entre sus manos. Su estructura, como pasará en muchos de los relatos de Bolaño, es la de una investigación. Por ejemplo, el narrador de Vonnegut, cuando se ponga a documentar la novela sobre Dresde, buscará información y decidirá escribir a las Fuerzas Aéreas pidiendo detalles,

---

<sup>190</sup> El homenaje a Borges se desarrolla a través de la referencia al cuento «Pierre Menard, autor del Quijote». Está protagonizada por un novelista francés cuyo propósito es «[p]roducir unas páginas que coincidieran —palabra por palabra y línea por línea— con las de Miguel de Cervantes [...]» (Borges, 1974: 446). Al no tratarse de una copia sino de la escritura misma de una novela exactamente igual a la de Cervantes pero diferente, Borges reflexiona sobre los mecanismos que rigen la creación literaria y las múltiples lecturas que toda obra esconde.

<sup>191</sup> Inspirado en una amistad real, Bernard V. O'Hare interactuará también con Howard J. Campbell, presente en ambas novelas, creando una superposición de planos que crea en el lector la sensación de que lo único real de ambos libros es la contundencia de los horrores de la historia.



datos, nombres de los mandos que tomaron decisiones. La respuesta es que todavía sigue siendo «alto secreto»: «—¿Secreto? Dios mío, ¿de *quién?*?» (1969: 17.)

De hecho, en los dos escritores, los relatos autobiográficos son intencionadamente difusos. En el relato de Bolaño, de forma irónica, su álgter ego provee al narrador de informaciones, aunque el relato esté plagado de inseguridades y conjeturas: «[l]a primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile [...]» (Bolaño, 2006: 6). Vonnegut abre la novela con una frase que es, en sí misma, una contundente declaración de intenciones: «[t]odo esto sucedió, más o menos. De todas formas, los partes de guerra son más fieles a la realidad [...]» (Vonnegut: 1969: 9). Más tarde, a lo largo del primer capítulo, se disculpa porque su libro será «corto, confuso y discutible» (24) y se justifica con la poderosa razón de que «no hay nada inteligente que decir sobre una matanza» (*ibid.*).<sup>192</sup>

Además, ambos coinciden en mostrarse a sí mismos como escritores de un modo inequívocamente irónico. Bolaño afirma ser un lector y luego concede dedicarse a la escritura: «[y]o leo libros, Romero, dije, y ahora revistas, y a veces escribo. Ya se ve, dijo Romero. Y añadió de inmediato: no se lo tome a mal, siempre he respetado a los curas y a los escritores que no poseen nada [...]» (Bolaño, 1996b: 53). Vonnegut, por su parte, es consciente de su labor y bromea sobre ello: «[c]omo traficante que soy de momentos apoteósicos y emocionantes, de caracterizaciones y diálogos maravillosos, de comparaciones y “suspenses,” había esbozado la historia de Dresde muchas veces [...]» (Vonnegut, 2009: 12).

En el proceso de reconstrucción de la Historia a partir de visiones personales que caracteriza estas dos novelas, hay un elemento que las une y que vale la pena destacar: la inclusión de marcas textuales con las que el narrador afirma su presencia. El relato de Bolaño está construido en primera persona y pronto comienza a narrar las distintas historias de los personajes que conforman el drama que impone la presencia casi mítica de Carlos Wieder. El de Vonnegut tan solo hablará en primera persona en el primer capítulo. Sin embargo, de vez en cuando el narrador recordará ciertos detalles y consignará su presencia y la de aquellos a los que dedica el libro: «[y]o estaba allí. Y

---

<sup>192</sup> Otra muestra de esta ironía es la frase «Así sucedió», traducción del original «*So it goes*», que funciona como un *leit-motiv* que acompaña a las muertes que acaecen en el relato. La frase aparece 106 veces tanto para hechos susceptibles de ser reales como para las partes de fantasía o ciencia ficción. Su repetición invita a desconfiar del relato de la instancia narrativa.

también estaba mi viejo camarada de guerra Bernard V. O'Hare [...]» (Vonnegut, 2009: 66). Bolaño se recuerda a sí mismo de manera más sentida, con una cierta nostalgia por la juventud perdida: «[e]n aquel momento, no sé por qué, yo tenía la sensación de ser el único preso que miraba el cielo. Probablemente era debido a que tenía diecinueve años [...]» (Bolaño, 1996b: 14). Vonnegut, en cambio, no siente la más mínima compasión por sí mismo: «[u]n americano que estaba cerca de Billy se lamentaba de que lo había defecado todo menos el cerebro. Momentos después decía: “Ahí va, ahí va,” refiriéndose al cerebro. Este era yo. Este era yo en persona. El autor de este libro [...]» (Vonnegut, 2009: 114). Bolaño, en ciertos momentos, relativiza o se distancia de los hechos a través de la experiencia personal: «[h]asta ese momento nunca había visto tanta tristeza junta (o eso creí en *aquel* momento; ahora me parecen más tristes algunas mañanas de mi infancia que aquel atardecer perdido de 1973) [...]» (en cursiva en el original, Bolaño, 1996b: 15).

Un hecho a destacar es que ninguno de los dos narradores interactuará con los seres ficcionales que motivan sus textos: Belano/Bolaño sueña con Wieder y permanece sentado en una de las mesas de la cafetería donde este suele desayunar pero sin llegar a acercársele. Vonnegut compartirá con Billy Pilgrim las penurias de la segunda guerra mundial, el bombardeo de Dresde y la dureza del posterior intercambio de prisioneros sin llegar a juntarse o dialogar con él. En este sentido, a lo más lejos que se llega es a una llamada telefónica por parte del narrador en la que el personaje le cuelga, toda una broma literaria. Con todo, tanto Bolaño como Vonnegut utilizan ambos personajes para que funcionen como espejos o deformaciones de la figura de los narradores/autores. Es decir, Billy Pilgrim y Carlos Wieder son un espejo deformante, reflejan el tiempo, la época y las posibles vidas de sus autores. Vonnegut se atreve incluso a explicitarlo: «[u]n pensamiento loco cruzó en aquel momento por la mente de Billy: “La verdad me asombra.” Habría sido un buen epitafio para Billy Pilgrim... y también para mí [...]» (Vonnegut, 2009: 111).

Asimismo, quiero destacar que en esta ficcionalización personal de la historia hay una diferencia significativa. Donde, en *Estrella distante*, el detective Abel Romero dice: «cuídese, mi amigo» (Bolaño, 1996b: 157), en *La literatura nazi en América*, la versión primigenia, ese «amigo» todavía tiene nombre propio: «cuídate, Bolaño, dijo finalmente y se marchó» (Bolaño, 1996a: 219). Puede que aquí el escritor chileno se dé cuenta, como Vonnegut, de que la ficción es más poderosa para retenerse en la memoria y por eso decida omitir el nombre.

Un ejemplo del refugio de la ficción a través de personajes que devienen símbolos es el de *Amuleto*. Mi hipótesis es que en la narración de Auxilio Lacouture, encerrada en los baños de la UNAM cuando fue ocupada por el ejército en 1968, existen ecos de la ficción que el narrador innominado de Vonnegut elabora sobre un personaje llamado Billy Pilgrim que viaja en el tiempo y, entre otras cosas, sobrevive a la tragedia de Dresde. Ambos personajes, desde su inmovilidad espacial, son capaces de viajar en el tiempo, lo que apunta también a una sutil metáfora del poder de la lectura. En Vonnegut, Billy Pilgrim salta de época en época de su vida: «[I]os vítores continuaban pero el tono fue perdiendo intensidad a medida que la alucinación daba paso a un viaje por el tiempo [...] Al volver a la realidad, se encontró de nuevo en el lecho helado del riachuelo. Roland Weary parecía querer matarlo a golpes [...]» (Vonnegut, 2009: 51). En Bolaño, Auxilio resiste inmóvil en los baños de la facultad: «[a]sí que me movía y al mismo tiempo [...] veía mi cuerpo moverse entre los desfiladeros nevados, por los terraplenes de nieve, por las interminables explanadas blancas como el lomo fosilizado de Moby Dick [...]» (Bolaño, 1999b: 149).

Bolaño dialoga con Vonnegut repitiendo dos de los motivos utilizados por este último para poder narrar el horror: los pájaros y los niños. En el escritor norteamericano, las aves son los testigos de una matanza: «[e]n Europa, la Segunda Guerra Mundial había terminado. [...] Un pájaro le dijo a Billy Pilgrim: “Pío-pío-pi?”» (Vonnegut, 2009: 188.) En Bolaño, la protagonista de *Amuleto* recorrerá un valle —desde su encierro en la facultad— donde se encontrará dos pájaros:

[s]upe entonces que el quetzal y el gorrión que estaban sobre la rama, metro y medio por encima de mí, eran los únicos pájaros vivos de todo aquel valle. Y supe 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 [...] (Bolaño, 1999b: 151).

El lugar adonde se dirigen estos jóvenes es el abismo que tanto fascina al escritor chileno: «caminaban hacia el abismo. [...] Estaban cantando» (152). El lector se encuentra de nuevo ante el *leit-motiv* de Bolaño, una metáfora del horror de las guerras, las dictaduras latinoamericanas y la violencia de la que no pudieron escapar los jóvenes que nacieron en las década de los cincuenta, como cuenta *Estrella distante*, «El Ojo Silva», *Los detectives salvajes* y la misma *Amuleto*. Bolaño toma de Vonnegut este motivo —«supuse que los pájaros eran la enseña de los muchachos» (153)— para dar cuenta de sus propios demonios. Ambos autores, frente a una Historia oficial que no se comparte o a la conciencia de no poder rescribir el pasado, narraran la propia derrota:

Y los oí cantar, los oigo cantar todavía [...] a los niños más lindos de Latinoamérica, a los niños mal alimentados y a los bien alimentados, a los que lo tuvieron todo y los que no tuvieron nada [...] Qué bonitos eran ellos, que belleza, aunque estuvieran hombro con hombro hacia la muerte, los oí cantar [...] Lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y escuchar hasta el último suspiro su canto [...] Escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle. (Bolaño, 1999b: 153)

Cabe reseñar que la imagen de una marea de infantes a los que traga el abismo está presente también en el primer capítulo de la novela de Vonnegut. Es el motivo a partir del cual el desconcertado narrador —un escritor con problemas de inspiración— consigue dar forma a su libro y al mismo tiempo es una crítica a las representaciones edulcoradas de la guerra, ya sean artísticas, oficiales o comerciales. La acción se desarrolla en una cena organizada para recopilar anécdotas sobre la guerra para un libro, una vez acostados los hijos del narrador, la esposa del veterano Bernard V. O'Hare le hace partícipe de su disgusto: «—¡Entonces no eráis más que *niños!* [...] —Pero no lo escribirás así, claro —prosiguió. No era una pregunta; era una acusación [...]» (Vonnegut, 2009: 20). Lo que enoja a Mary O'Hare es precisamente la representación que la ficción construye a partir de una glorificación de la realidad: «[p]retenderás hacer creer que erais verdaderos hombres, no unos niños, y un día seréis representados en el cine por Frank Sinatra, John Wayne o cualquier otro de los galanes de la pantalla [...]» (21). El narrador expresa las pocas probabilidades que tiene de acabar el libro y promete que lo subtitulará *La cruzada de los niños*. A partir de ahí, a través de la referencia a un manual de Historia, el narrador comienza una reflexión crítica sobre el pasado: «[e]l papa Inocencio III también creía que aquellos niños iban a Palestina y se sentía conmovido: “¡Estos niños están despiertos mientras nosotros estamos dormidos!” [...] cerca de la mitad perdieron la vida en naufragios. La otra mitad llegaron al norte de África donde fueron vendidos [...]» (22). El final de *Amuleto* canta de manera elegíaca: «[l]os niños sin duda se dirigían hacia la guerra pero lo hacían recordando las actitudes teatrales y soberanas del amor [...]» (Bolaño, 1999b: 154). El escritor chileno toma de Vonnegut una similar visión de la inocencia de la juventud y unas parecidas precauciones a la hora de construir un relato que desde la ficción explique más que reinvente el pasado.

En conclusión, Roberto Bolaño es el novelista del derrumbe de los sueños revolucionarios del siglo XX. Su literatura es la consciencia de una época que se agota debido a las dictaduras y la represión. Su épica es la de una derrota. El testimonio desencantado de alguien que contempla a su generación sin nostalgia ni edulcoramiento,

es decir con la suficiente ironía para tratar de embellecer a través de la ficción esas vidas, esos jóvenes latinoamericanos que, también camino del abismo, no pudieron escribir.

#### **4.2 «El aprendizaje poético»: literatura, sexo y enfermedad**

En la conferencia «Literatura + Enfermedad = Enfermedad» (2003), Roberto Bolaño establecía un camino de perfección a través de una vía no mística sino literaria: «[L]a vida también es un juego constante con la muerte y, en una escala jerárquica, es el primer peldaño de cierto aprendizaje poético. El segundo peldaño es el sexo y el tercero, los libros [...]» (Bolaño, 2003: 146). Se podría argüir que la noción de peldaño implica una jerarquía o clasificación pero más bien, como más tarde confirma el texto, se trata de un eterno retorno:

El viaje, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte lo nuevo, lo que siempre ha estado allí. (Bolaño, 2003: 158.)

Como el viaje ya ha sido tratado *supra* en el apartado 3.5.2, mi intención aquí será analizar estos tres motivos: la *literatura* en la obra de Bolaño, el tratamiento del *sexo* que se da en sus novelas y, por último, la *enfermedad*, que da título al ensayo y es una constante temática en sus novelas. La elección de este texto para estructurar el presente apartado obedece a su naturaleza polisémica. Por una parte se trata de uno de los últimos ensayos de Bolaño, escrito desde el conocimiento y aceptación de su propia enfermedad. Por otra, este ensayo se presenta como un compendio de todos sus temas: la escritura, la posteridad, las relaciones entre realidad y ficción, la naturaleza del mal, entre otros. Asimismo, la habitual metáfora de la visión del abismo, a partir de una exégesis de un poema de Baudelaire, triangula y relaciona estos tres ejes: literatura, sexo y enfermedad.

### 4.2.1 Literatura

La literatura en Bolaño es contenido y continente. Es decir, representa tanto un motivo que aparece de forma constante en sus obras como una forma de vida. En otras palabras: cada experiencia vital es consagrada a la literatura y cada anécdota oculta el eco de una lectura o una posible referencia. Entre otras muchas cosas, se puede decir que su obra es una honda reflexión sobre la literatura y el rol de esta en el mundo contemporáneo. No solo la presenta como una cuestión de vida y muerte sino también como una cosmología, como se ironiza en *Los detectives salvajes*:

Durante un tiempo, la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto, luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la Soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. (Bolaño, 1998: 484.)

El humor que destila el fragmento, una actitud lúdica e hiperbólica sobre el propio discurso del narrador, también se ejerce frente a la cultura y cualquier relato o representación pretéritos. Como muestra, si en Borges un mapa puede tener la extensión del objeto representado o la enciclopedia de un mundo imaginario termina invadiendo el real —«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»—, en Bolaño la foto de un grupo de críticos literarios se pone en movimiento narrando una historia —«Laberinto»—, la presencia de una antología de poetas franceses se presenta como la tabla de salvación para uno de sus personajes —«Fotos»— o la lectura de la literatura de Borges, José Bianco y Di Benedetto lleva a uno de sus personajes, Pereda, a convertirse en esperpento paródico de la literatura gauchesca en un cuento tan intertextual como «El Gaucho Insufrible».<sup>193</sup>

Así pues, Bolaño dialoga con obras anteriores. Sus propuestas en el campo narrativo se basan en una tensión entre su imaginario subjetivo y la referencia constante a la tradición. En el novelista chileno se da tanto la admiración sin fisuras, el elogio constante para autores como Nicanor Parra,<sup>194</sup> como la parodia, el insulto o la

---

<sup>192</sup> Véase Nitrihual (2007), Faverón Patriau (2008: 371-415) y Amicola (2010).

<sup>194</sup> Dice Bolaño al respecto: «Le debo a (Nicanor) Parra no solo mi poesía; le debo a Parra toda mi obra literaria.» En Cuevas Guerrero (2006).

desacralización: «[s]e dedicó a masturbarse con libros de Victor Hugo y Balzac, a orinar sobre libros de Stendhal, a embadurnar de mierda libros de Chateaubriand [...]» (Bolaño, 1996b: 212). Lo interesante al respecto es que al denostar y degradar la literatura anterior, se sitúa como portador de la novedad, el futuro. En sus propias palabras:

El territorio que marca a mi generación es el de la ruptura. Es una generación muy rupturista, es una generación que quiere dejar atrás no solo el boom sino lo que genera el boom, que es una generación de escritores muy comerciales. Es el territorio de un parricidio por un lado. (Braithwaite: 98-99.)

A pesar de todo, Bolaño era un entusiasta de las jerarquías y de las clasificaciones. Veía la literatura como un sistema de oposiciones basado en relaciones de poder. Es más, componía listas de escritores por puro placer, clasificaciones delirantes que podían (o no) incluirse en sus libros. Por ejemplo, la conocida clasificación de poetas por categorías de homosexualidad en *Los detectives salvajes* o esta divertida selección de poetas estadounidenses para un hipotético mundial de fútbol que pudo leerse en la exposición «Archivo Bolaño 1973-2003»:

1. Ezra Pound, 2. Robert Lowell, 3. Edgar Lee Masters, 4. William Carlos Williams, 5. T.S. Elliot, 6. Frank O'Hara, 7. Allen Ginsberg, 8. Kenneth Patchen, 9. Charles Olson, 10. Ted Berrigan (portero), 11. Theodore Roethke, 12. Kenneth Rexroth. («Archivo Bolaño», *op. cit.*, visitado el 30 de junio de 2013.)

La concepción de una literatura que se alimenta de sí misma está ya presente en la mayoría del particular canon estadounidense de Roberto Bolaño. Un primer ejemplo sería Edgar Allan Poe, quien en *The Narrative of Arthur Gordon Pym* le dice a sus lectores que tuvo un barco llamado *Ariel*, en referencia a *The Tempest* de William Shakespeare, plantea la posibilidad de leer *The Fall of the House of Usher* como metáfora de los límites de la literatura y permite considerar a Roderick Usher y su hermana gemela Lady Madeline el reverso de Sebastian y Viola de *The Twelfth Night* (cf. Pérez Gómez, 1988: 78).

A continuación analizaré tres ejemplos de intertextos que muestran de manera paradigmática las funciones que el concepto de literatura ejerce en el imaginario de Bolaño. En primer lugar, la lectura de *Moby Dick* como ejemplo del uso de la tradición para adscribirse en una genealogía de escritores. En segundo lugar, el hermanamiento entre *The adventures of Huckleberry Finn* y *Los detectives salvajes* a través de unos protagonistas que deciden vivir *literariamente* y, por último, los vínculos entre

Vonnegut y Bolaño a partir de la reseña de libros imaginarios que funcionan como espejos y deformaciones del propio relato.

El inicio de *Moby Dick* está compuesto literalmente de fragmentos de obras literarias que la precedieron: «Etymology» (Melville, 1857: xxxvi y xxxvii) y «Extracts» (xxxviii y xi). El primer capítulo, antes de explicar el origen de la palabra ballena y sus múltiples traducciones, en una reflexión sobre la naturaleza literaria, rinde tributo al ordenanza de la biblioteca donde se elaboró el presente fragmento: «He loved to dust his old grammars; it somehow mildly reminded him of his mortality [...]» (xxxvi). La segunda es un repaso a la historia de la literatura occidental de tradición cristiana y grecolatina a partir del motivo de la ballena: la Biblia, Plutarco, Plinio, Rabelais, Shakespeare y Goethe en una compilación de citas y extractos literarios «supplied by a sub-sub-librarian» (xxxviii). Llama la atención que este particular canon culto se mezcle con las canciones tradicionales de balleneros y con el folclore del pueblo de Nantucket. El estudio y la recopilación de citas sobre la ballena en tan distintos registros y lugares no es sino una metáfora de la propia labor literaria. Melville prepara al lector frente a un libro que es un universo en sí mismo y que, al mismo tiempo, se coloca en la estela de todos los antecedentes citados.

El enciclopedismo se pone al servicio de un mismo propósito en ambos autores: dotarse de una tradición que les incluya dentro del canon, de forma análoga a lo que defendía Manzoni en su artículo sobre Bolaño y el canon (cf: Manzoni, 2005: 27-47). No es hasta el capítulo 82, «The Honor and Glory of Whaling», que *Moby Dick* se apropia de una tradición existente para formularse como su último exponente. El capítulo se inicia con una justificación de su metodología: «There are some enterprises in which a careful disorderliness is a true method [...]» (Melville, 2003: 395). A continuación, procede a inventariar toda una serie de héroes de la tradición y establece un orden de insignes balleneros: «Nor do heroes, saints, demigods, and prophets alone comprise the whole roll of our order. [...] Perseus, St. George, Hercules, Jonah, and Vishnoo! There's a member-roll for you! What club but the whaleman's can head off like that?» (Melville, 2003: 398.) Bolaño recurre a una estrategia similar, especialmente en 2666. Recuérdese la conversación que Amalfitano mantendrá con el boticario:

[p]refería claramente, sin discusión, la obra menor a la obra mayor. Escogía La metamorfosis en lugar de El proceso, escogía Bartleby en lugar de Moby Dick, escogía Un corazón simple en lugar de Bouvard y Pécuchet, y Un cuento de Navidad en lugar de Historia de dos ciudades o de El Club Pickwick. Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. (Bolaño, 2004b: 289)



Bolaño invoca a otros autores y obras para posicionar la suya como heredera de alguna de esas novelas que cita. Es al mismo tiempo una sugerencia de lectura y la reivindicación de un legado. Este carácter enciclopédico se constata asimismo en el mismo proceso de creación de sus obras. El procedimiento recuerda mucho al de los trovadores que Bolaño tanto admiraba: los lugares comunes, las referencias y los motivos de otras obras se acumulan sucesivamente.<sup>195</sup> Se invoca así una proliferación de convenciones o pasajes imprescindibles sobre los que el propio autor inscribe su innovación. De esta manera se puede leer *La literatura nazi en América* o *Estrella distante*. La primera se adscribe a una tradición que va desde Plutarco, Marcel Schwob, Borges o Rodolfo Wilcock; la segunda reivindica desde su misma introducción la herencia borgiana. En esta última, el narrador alude al proceso de escritura a partir de una conversación con su álter ego, Arturo Belano, y el fantasma de Pierre Menard<sup>196</sup> (Bolaño, 1996b: 5).

Es aquí donde entra en juego la noción de literatura del agotamiento o de la extenuación (ver *supra* apartado 2.2). Bolaño, como Melville, se apoya en los clásicos y la cita deviene una muestra de los libros que le preceden. Para el escritor chileno, todo se ha dicho ya, no hay nuevos argumentos: el mundo está lleno de historias que se repiten una y otra vez. Sin embargo, el título de su manifiesto juvenil reivindica esta perpetua recreación: el artista ha de dejarlo todo «nuevamente». El plagio, entendido en su acepción más superficial, no existe: «¿Un plagio, se dirá usted? Sí, un plagio, en el sentido en que toda obra menor, toda obra salida de la pluma de un escritor menor, no puede ser sino un plagio de cualquier obra maestra [...]» (Bolaño, 2004b: 985).

Bolaño puede estudiarse como un «hombre-obra», alguien que contempla su vida como un *continuum* mediado por la literatura. Dentro de sus propias novelas, el escritor chileno recupera los nombres de autores y obras como una actualización que provee de tensión y sentido a su realidad. El hecho literario es entonces una forma de acceso a la realidad. De forma análoga, Melville tenía devoción por los libros. Si el inicio de *Moby Dick* nos daba una idea de su respeto a la etimología, el personaje de Ishmael será comentarista y categorizador de la realidad a través de su escritura: «God

---

<sup>195</sup> Para un estudio monográfico sobre la relación de la obra de Bolaño con la literatura trovadoresca véase *Roberto Bolaño, vaganz, stilnovista, caballero salvaje* (Perea, 2012: 95-101).

<sup>196</sup> Para el análisis de la referencia de este fragmento, véase *supra* el apartado 4.1.2.

keep me from ever completing anything. This whole book is but a draught —nay, but the draught of a draught. Oh, Time, Strength, Cash, and Patience!» (Melville, 2003: 157). En alusión a esto, los más mínimos detalles de la vida de ballenero de Ishmael le suscitan reflexiones filosóficas plagadas de referencias clásicas. Como ejemplo, en los capítulos dedicados a la descripción de la cabeza de la ballena espermática. Esta cae al agua y arrastra al pobre Tashtego; entonces, el narrador pregunta retóricamente: «How many, think ye, have likewise fallen into Plato's honey head, and sweetly perished there?» (Melville, 2003: 376). Lo que recuerda, en cierta medida, a los excursos —a veces paródicos— de los escritores invitados a la feria del libro de Madrid en *Los detectives salvajes*. Su labor como escritor les lleva a plantearse su propio lugar en el mundo:

Dédalo condenado, y luego bajo otra vez al planeta Tierra, a la Feria del Libro, y ensayo una sonrisa para ella [...] la que arrastra también a mi sombra y a su sombra, la ignorante, la desposeída, la desheredada, la que me sobrevivirá y mi único consuelo. (Bolaño, 1998: 496.)

Otra posible lectura es valorar los personajes y motivos de Bolaño como símbolos, tal y como se ha hecho en múltiples ensayos sobre Moby Dick (véase Bértolo, 2013: 88-94).<sup>197</sup> Si el barco de los balleneros, el *Pequod*, es un símbolo de una ciudad o un laberinto, las muertes de mujeres en la Santa Teresa de 2666 son algo más: «Fate recordó las palabras de Guadalupe Roncal. Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo. ¿Lo dijo Guadalupe Roncal o lo dijo Rosa? Por momentos, la carretera era similar a un río.» (Bolaño, 2004b: 439.)

Destaco además que *2666*, que no en vano se ha comparado con regularidad con la obra magna de Melville, posee una visión similar de la función de la literatura. No solo por «la voluntad de riesgo que la anima, y su insensata aspiración de totalidad» que apunta Echevarría en su «Nota a la edición» (Bolaño, 2004b: 1121), sino por su visión de la literatura como tabla de salvación (cf. Bruña, 2012: 399). Recuérdese la conversación de tintes metaliterarios que Fate mantiene con su editor: «[I]o que te estoy proponiendo es muchas cosas más. [...] Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo [...] una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder [...]» (373). Esta manera de entender la literatura se halla también metaforizada en la

---

<sup>197</sup> Sigo la hipótesis de Alexis Candía de que Bolaño construye un «palimpsesto total» a partir de motivos como Santa Teresa, Archiboldi, el poema «Sión» o la cifra 2666 que desemboca en un universo cerrado (cf. 2005).

imagen final de *Moby Dick*: Ishmael queda como único superviviente, agarrado al ataúd de Queequeg en una alegoría del naufragio y la orfandad universal. Esto se pone de manifiesto cuando se acerca un barco a rescatarlo y la nota que cierra la novela nos dice: «It was the devious-cruising *Rachel*, that in her retraching search after her missing children, only found another orphan [...]» (Melville, 2003: 625).<sup>198</sup>

Respecto a los vínculos del tratamiento literario entre *The adventures of Huckleberry Finn* y *Los detectives salvajes*, lo primero que cabe apuntar es que la novela de Twain es en sí misma también un compendio literario, con diferentes alusiones a los clásicos.<sup>199</sup> Tom Sawyer reprocha a Huckleberry su ignorancia respecto a Don Quijote: «He said if I warn't so ignorant, but had read a book called *Don Quixote*, I would know without asking [...]» (Twain, 2001: 178).

Mi hipótesis en este apartado es que Huck Finn y Tom Sawyer deciden vivir literariamente y construir sus experiencias de manera que estas se amolden a lo que han leído en los libros, de manera similar a lo que realizarán muchos de los personajes de Bolaño. Este motivo de una vida que remede a la literatura está presente desde el inicio del libro, cuando la pandilla de amigos se reúne para contar aventuras y formar una banda criminal (Twain, 2001: 170-177). En los capítulos 34 y 40 de la novela, los dos protagonistas desean rescatar a Jim pero difieren en la manera de llevarlo a cabo. Huck desea hacerlo de la manera más sencilla y eficiente: «We can easy find out if it's Jim in there. Then get up my canoe tomorrow night, and fetch my raft over from the island. [...] Wouldn't that plan work?» (Twain, 2001: 345.) Tom, por el contrario, lo considera demasiado fácil y carente de la más mínima emoción: «What's the good of a plan that ain't no more trouble than that?» (*Ibid.*) Lo que Sawyer propone es lo que mantendrá a estos protagonistas ocupados durante los siguientes capítulos: un rescate literario. En lugar de simplemente liberar al esclavo, lo dotaran de un pasado de nobleza, ropas para semejar el prisionero clásico de las novelas de aventuras. También le obligarán a escribir y marcar en la pared los días que pasa cautivo, le escribirán cartas anónimas para que exista un oculto benefactor que desea ayudarlo y, sobre todo, inventarán toda una serie de peligros que hagan su rescate verdaderamente literario: «You got to invent all the difficulties. [...] Why, hain't you ever read any books at all? —Baron Trenk, nor

---

<sup>198</sup> Respecto al motivo de la orfandad, véase *supra* el apartado 3.3.3.

<sup>199</sup> Hemingway reivindica en *Green Hills of Africa* (1935) la novela de Twain como el origen de toda la vasta narrativa norteamericana posterior (cf. Hemingway, 1935: 25).

Casanova, nor Benvenuto Challeeny, nor *Henry IV*, nor none of them heroes?» (Twain, 2001: 349.) Estos capítulos no solo son de una deliciosa comicidad sino que funcionan como juego metaliterario mediante el cual la novela de Twain dialoga, entre otros, con los clásicos de Dumas —«The iron mask always done that and it's a blame' good way, too [...]» (351)— y muestran el impacto de la literatura durante la infancia: relatos capaces de influir sobre nuestra propia realidad. Estos niños que juegan a «hacer como si» su propia realidad formase parte de un relato tocan una de las fibras más importantes de la ficción literaria: la fascinación de ser otro y vivir en otros mundos posibles. Recuérdele como en Bolaño la hipervinculación de la literatura a todos sus temas es una de las principales características del autor. Así, la mayoría de sus personajes están relacionados o lo han estado en un pasado con la literatura: poetas como Enrique Martín, narradores como el niño de «Dentista», escritores como B., Henri Simon Leprince, Álvaro Rousselot o librerías, profesores de literatura o poesía como en «Gómez Palacios» o profesores de filosofía como Amalfitano. Se desarrolla así en su obra un modelo de escritor literario, valga la redundancia, al que se aspira. Pienso en el protagonista de «Sensini» y la figura tutorial que ejerce sobre el narrador en los distintos concursos literarios de provincias. Este «particular mentor» vive los certámenes como si fuesen cacerías de pieles rojas, el relato de una novela del Oeste, y no dudará en hacer trampas —mandar el mismo relato a distintos concursos— para conseguir su objetivo; Henry Simon Leprince en el cuento al que da título se redime en el espacio literario gracias a su valor ayudando a escritores en la segunda guerra mundial; para finalizar recuérdese al Belano de «Fotos», quien, hojeando una antología de poetas franceses en un poblado de África que bien podría ser el fin del mundo, recuerda las vidas fracasadas de muchos de ellos.

Ahora bien, hemos de reconocer que esta vida literaria conduce al fracaso: Tom Sawyer resultará herido por un disparo y finalmente los jóvenes serán descubiertos. La obra de Bolaño protagonizada por poetas y escritores que viven literariamente no contiene apenas ejemplos de su obra, ni un solo verso o párrafo reproducido: tan solo descripciones. Ni siquiera de Archimboldi, de quien solo encontraremos fragmentos de sus lecturas en *Los sinsabores del verdadero policía* (2011). De hecho, la narrativa de Bolaño nos invita a dudar de cuanto escriben dichos poetas y muy especialmente de la

calidad de estos. Los narradores infidentes<sup>200</sup> de Bolaño, dudosos acerca de su propio discurso, no solo excluyen las ficciones de sus personajes creadores, sino también, a veces, elementos del propio relato en aras de esa devoción por la literatura, dejando al lector reconstruir la historia.

Cabe asimismo preguntarse el porqué de esta decisión por parte de ambos. Quizás la respuesta estribe en que, frente a una vida centrada en lo funcional o en la resolución de problemas cotidianos, la existencia, vivida literariamente, es más plena, como el mismo Huck reconoce al escuchar el plan de Sawyer: «He told me what it was, and I see in a minute it was worth fifteen of mine, for style, and would make Jim just as a free a man as mine would, and maybe get us killed besides [...]» (Twain, 2001: 345). Se puede deducir entonces que la vida que emula a la literatura, además de ser una existencia bella, entraña riesgos, lo que entronca con una de las nociones clave en Bolaño, la literatura como un peligro (cf. Bolaño, 2004a: 34) y la valentía como requisito para la escritura:

¿Y qué le queda a Ercilla antes de escribir *La Araucana* y morir? A Ercilla le queda algo que tienen todos los verdaderos poetas, si bien en sus formas más extremas y bizarras. Le queda el valor. Un valor que a la hora de la vejez no sirve para nada, como tampoco, entre paréntesis, sirve para nada a la hora de la juventud, pero que a los poetas les sirve para no arrojarse desde un acantilado o no descerrejarse un tiro en la boca, y que, ante una hoja en blanco, sirve para el humilde propósito de la escritura. (Bolaño, 2004a: 50.)

Por último, comentaré como en Vonnegut y en Bolaño la literatura es un motivo que puede funcionar como una visión distorsionada del relato mismo, multiplicándose y deviniendo la puerta hacia un mundo complejo, oscilante, donde nada es lo que parece. Como comenté en el apartado 3.5.3, Kilgore Trout es el escritor ficticio mediante el cual Kurt Vonnegut introduce toda una serie de microrrelatos que se relacionan con la narración principal, aunque en ocasiones sea para desmentirla, parodiarla o incluso proporcionar versiones alternativas. En *Slaughterhouse-Five* la aparición de este escritor de manera metatextual explica lo que la ciencia ficción —y por extensión la literatura— significa en la vida de sus protagonistas:

Fue Rosewater quien inició a Billy en la cienciaficción [sic], en particular en los escritos de Kilgore Trout. [...] Ambos pasaban por crisis similares y de formas semejantes. Para ambos, la

---

<sup>200</sup> Avalué-Arce defiende dicho concepto para explicar los narradores contemporáneos en la tradición de Cervantes: «[I]o que hace el Narrador Infidente, con variable sutileza y arte, es retener partículas o porciones de la verdad literaria, que son indispensables para resolver el rompecabezas que denominamos Novela [...]» (2006: 26). Es un narrador que no miente estrictamente, pero cuyo discurso, por fragmentario, ha de ser puesto en tela de juicio por el lector.

vida había llegado a carecer de sentido por lo que habían visto en la guerra. [...] Los dos intentaban rehacerse a sí mismos y rehacer el universo entero. Y por eso la ciencia ficción constituía una gran ayuda para ellos. (Vonnegut, 2009: 94.)

Curiosamente, Eliot Rosewater aparecerá mencionado explícitamente, en *La literatura nazi en América*, como uno de los personajes que Harry Sibelius copia para elaborar sus novelas sobre el resurgimiento del Tercer Reich (cf. Bolaño, 1996a: 133). El enciclopédico narrador comenta que la obra de Sibelius está compuesta por más de mil historias que se «se cruzan sin causa ni efecto aparente» (*ibid.*). Lo cual podría aplicarse al mismo Bolaño o incluso a Kurt Vonnegut. Valga el siguiente ejemplo:

Otro de los libros que estaba en el escaparate trataba de un hombre que construyó una máquina del tiempo para retroceder hasta poder ver a Jesús. La máquina funcionó y vio a Jesús cuando éste tan solo tenía doce años. Su padre le enseñaba el oficio de carpintero. Un día, dos soldados romanos entraron en el taller y le mostraron el plano dibujado en papiro de un trabajo que necesitaban a la mañana siguiente. Era una cruz que tenían que utilizar para la ejecución de un rebelde. Jesús y su padre la construyeron. Estaban contentos de tener trabajo. Y el rebelde fue ejecutado sobre ella. Así fue. (Vonnegut, 2009: 178.)

El escritor norteamericano escribe una sátira contra cualquier tipo de creencia religiosa, utilizando la figura del hijo de Dios como un motivo literario risible. La ausencia (o inexistencia) de Dios es uno de los *leit-motivs* de la novela. Las microhistorias de Kilgore Trout permiten al escritor esta perspectiva en abismo que no solo otorga profundidad al texto sino que traslada al lector a un horizonte de lectura donde se evidencia su visión del libro como palimpsesto de otros textos (cf. Martín Párraga, 2010: 70-71). Como Jesús Lerate Castro sugiere en su artículo «The Narrative Function of Kilgore Trout and His Fictional Works in *Slaughterhouse-Five*», Jesús Lerate Castro sugiere: «Trout's novels function as parables or metaphors attempting to correct our vision of the world. During the party held to celebrate Billy's wedding anniversary, we are told that “Everybody at the party was associated with optometry in some way, except Trout. And he alone was without glasses” [...]» (1994: 122).<sup>201</sup>

En cuanto a Bolaño, se ha comentado que desde el inicio de su producción ha incluido reseñas de libros ficticios, digresiones y microhistorias en su narrativa. Valgan

---

<sup>201</sup> En el ejercicio de diálogo entre ambos textos que postulo, el narrador de *La literatura nazi en América* comentará, respecto a las microhistorias de Sibelius, algo que las de Vonnegut manifiestan: «[l]as historias [...] suceden porque suceden, sin más, fruto de un azar liberado a su propia potencia, soberano, fuera del tiempo y del espacio humanos, diríase en los albores de una nueva edad en donde la percepción espacio-temporal comienza a metamorfosearse e incluso a abolirse [...]» (Bolaño, 1996a: 134). Piénsese en la estructura narrativa de *The Sirens of Titan* y el agujero cronosinclástico o los ya comentados saltos temporales de *Slaughterhouse-Five*.

como ejemplos la parte final de *Monsieur Pain* con su «Epílogo de voces: La senda de los elefantes» (Bolaño, 1993: 153), que prefigura lo que será *La literatura nazi en América*; las reseñas de los libros que Enric Rosquelles leerá en la cárcel en *La pista de hielo*; el comentario de los poemas y publicaciones de Carlos Wieder en *Estrella distante*; el resumen de los cuentos que envía «Sensini» a los concursos del cuento homónimo; el recuento de vidas que ocupa la parte central de *Los detectives salvajes*; la historia del zapatero vienés y la construcción por parte de este del proyecto «La colina de los héroes», reverso de la propia narración de la historia del cura Ibacache en *Nocturno de Chile* hasta llegar a 2666 y el comentario sobre los libros que lee y escribe el propio Arcimboldi (o la narrativa que inspiró a este: la ciencia ficción rusa de Boris Ansky).

Ante el vértigo que produce la multiplicación infinita de relatos y ficción dentro de ficción, merece la pena recordar la función que estos ejercen en la obra de Bolaño. La respuesta proviene del propio autor en la «Breve entrevista virtual a Bolaño»: «[s]on un regalo para el lector, el abismo de la historia principal y representan el espejo moral, a la manera de Voltaire, del personaje protagonista [...]» (Campos, 2002). A similares propósitos aspiran las digresiones narrativas de Vonnegut. Ese «espejo moral» que menciona Bolaño halla su máxima expresión en la ya mencionada *Breakfast of Champions*. En esta novela de fuerte componente autoficcional, Vonnegut se incluye como personaje y comenta el libro conforme se va desarrollando. A una historia de Trout, sigue una reflexión sobre su literatura: «Kilgore Trout once wrote a short story which was a dialogue between two pieces of yeast. They were discussing the possible purposes of life as they ate sugar and suffocated in their own excrement. Because of their limited intelligence, they never came close to guessing that they were making champagne [...]» (Vonnegut, 2007: 214). Esta historia, de innegable comicidad, es la que lleva al narrador, que también nos recuerda que es «autor» y «personaje», a plantearse el absurdo de nuestra existencia y como las novelas nunca han reflejado la realidad sino que constituyen en sí mismas una versión simplificada y, por tanto, falsa: «[L]essons to be learned, test to be passed, and a beginning, a middle, and an end [...]» (Vonnegut, 2007: 215). Esto lo lleva a reivindicar una ficción que sea el caos, una explosión de historias; una literatura que dé cuenta de lo arbitrario y desordenado de lo real. Esta revelación otorga coherencia a las doscientas páginas anteriores de experimentación, donde se incluían dibujos, digresiones, lemas comerciales y todo tipo de artificios narrativos:

I resolved to shun storytelling. I would write about life. Let others bring order to chaos. I would bring chaos to order, instead, which I think I have done. If all writers would do that, then perhaps citizens not in literary trades will understand that there is no order in the world around us, that we must adapt ourselves to the requirements of chaos. (Vonnegut, 2007: 215.)

En conclusión, la obra de Bolaño gira en torno a la literatura y oscila en su valoración de esta: por una lado, se la desacraliza, vinculándola con la cotidianidad y el crimen o sencillamente se denuncia su falsedad y, por el otro lado, se la eleva a las más altas cotas de realización personal, se la rodea con un halo de conocimiento y trascendencia: «Y eso ¿usted como lo sabe, buey?, dijo Epifanio. Porque leo los periódicos, dijo Lalo Cura. Pinche escuincle mamón, ¿así que también lees libros, supongo? Pues sí, dijo Lalo Cura [...]» (Bolaño, 2004b: 658). Bolaño poseía la íntima convicción de que la literatura es algo esencial y consigue transmitirla y, lo que es más importante, contagiarla al lector.

#### 4.2.2 Sexo

Un comentario del inicio de «Brisa Marina», el poema de Mallarmé, lleva a Bolaño a explorar las relaciones entre la literatura y el sexo:<sup>202</sup> «[p]ero ¿qué quiso decir Mallarmé cuando dijo que la carne es triste y que ya había leído todos los libros? [...] ¿Que a partir de determinado momento toda lectura y todo acto carnal se convierte en una forma de repetición?» (Bolaño, 2003: 145.) Aventura el escritor chileno entonces que, para Mallarmé, la lectura y el sexo «eran la misma cosa».<sup>203</sup>

Lo cierto es que el erotismo en Bolaño, lejos de ser un motivo funcional o accesorio, deviene una de las claves de su poética. Al respecto, cabe recordar que el citado «Literatura + Enfermedad = Enfermedad» lo establece como la pulsión primaria de todas nuestras acciones. El encierro con una joven doctora en un ascensor lleva a la voz narrativa a figurarse qué ocurriría si le pidiese hacer el amor y las siguientes

---

<sup>202</sup> Este es el poema que previamente Arturo Belano había comentado con María Teresa Solsona Ribot en *Los detectives salvajes* sin mencionar ni autor ni título: «[d]ecía más o menos que la carne era triste y que él, el poeta que escribió el poema, ya había leído todos los libros [...]» (Bolaño, 1998: 515). Esto refuerza la idea del diálogo textual que Bolaño invita a construir entre sus distintas obras como si fueran parte de un todo.

<sup>203</sup> Cabe recordar las palabras de uno de sus maestros, Borges, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»: «[é]l había recordado: *Copulation and mirrors are abominable*. El texto de la Enciclopedia decía: «Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables (*mirrors and fatherhood are abominable*) porque lo multiplican y lo divulgan [...]» (Borges, 1989: 431-432).



ulteriores reflexiones. Nótese como reconocidos filósofos aparecen degradados en una estrategia de asimilación a un canon invocadora de la explicada en el apartado anterior:

Follar es lo único que desean los que van a morir. Follar es lo único que desean los que están en las cárceles y en los hospitales. Los impotentes, lo único que desean es follar. Los castrados lo único que desean es follar. Los heridos graves, los suicidas, los seguidores irredentos de Heidegger. Incluso Wittgenstein, que es el más grande filósofo del siglo XX, lo único que deseaba era follar. Hasta los muertos, leí en alguna parte, lo único que desean es follar. Es triste tener que admitirlo, pero es así. (Bolaño, 2004a: 140.)

La significación del motivo del sexo en Bolaño ha planteado muchos interrogantes a la crítica. Por una parte ha sido estudiado con frecuencia en relación con la pornografía, como ilustran los trabajos de Pemjean (2005) y Ríos Baeza (2010). Este último lo entiende como una apuesta metatextual dentro de su posicionamiento en los márgenes del canon literario: «[e]l relato erótico o decididamente pornográfico, tanto en su propuesta cinematográfica como literaria, es otra variante anticanónica que se colará por los intersticios de la “ventana discontinua” para perturbar los centros textuales [...]» (Ríos Baeza, 2010: 128).<sup>204</sup> Por otro lado, Chiara Bolognese, Patricia Poblete Alday y Alexis Candía Cáceres lo entienden como la manera de experimentar la vivencia amorosa de sus personajes a consecuencia de su desarraigo. Candía Cáceres titula su artículo «Las mil formas de Venus: la reinención del amor en la narrativa Bolañiana»; Bolognese valora el sexo en Bolaño como reflejo del «amor líquido» teorizado por Bauman: «todos los sentimientos vacilan en el mundo de la modernidad líquida» (Bolognese, 2009: 234). Para Poblete Alday «[e]l amor en la literatura de Bolaño es sexo arrebatado, aburrimiento, ejercicio de evasión o mera gimnástica [...]» (Poblete Alday, 2006: 204). Coincido con Jordi Carrión en la importancia de este tema, casi a la misma altura que la violencia (véase *infra* 4.3.2): «[e]l sexo, sí. Pero sobre todo la violencia, en sus infinitas epifanías, es uno de los temas clave del chileno (mexicano-español-apátrida: “me sentía a una distancia equidistante de todos los países del mundo”) [...]» (Carrión, 2008: 364).

Muchos de sus relatos incluyen representaciones de la cópula que, de acuerdo con estos críticos, poseen más elementos en común con formas visuales degradadas o ínfimas que con cualquier antecedente literario. Mi punto de vista al respecto es en

---

<sup>204</sup> Ríos Baeza está haciendo referencia al dibujo de una ventana dibujada en líneas discontinuas con las que finaliza la novela *Los detectives salvajes* (Bolaño, 1998: 609). Esta ventana puede representar la ambición de Bolaño por situarse en un punto de fuga permanente.

cierta medida ecléctico. Acepto, por una lado, la existencia de imágenes, connotaciones e incluso referencias directas a la pornografía pero no por ello se ha tomado el sexo como un motivo menor. Es un tema constante y nodular en su obra, por lo que no creo que su presencia obedezca a razones meramente formales. Así, ateniéndome a la evolución de dicho motivo en su propia narrativa, encuentro matices y cambios no solo de estilo sino de enfoque. Valgan a modo de ejemplo las siguientes muestras ordenadas cronológicamente. En primer lugar, en *Amberes* —que se escribió durante los años setenta— se narran con humor macabro los encuentros sexuales de una joven con un policía: «[e]scena teñida de morado: aún sin bajarse las medias hasta los tobillos, relata lo que le ha pasado durante el día...» (Bolaño, 2002a: 75). En *La pista de hielo*, el sexo entre Remo Morán y Núria es bastante comedido, se describe manteniendo una cierta elegancia: «[d]espués de comerme un helado de vainilla (Núria, con una sonrisa, rechazó todos los postres de la carta) subimos a mi habitación e hicimos el amor [...]» (Bolaño, 2004b: 57). El personaje de Enric Rosquelles se tortura con su calenturienta imaginación: «[c]onfieso que yo lo imaginé haciendo el amor o tal vez violando a una patinadora o a un patinador, no sé, en los vestuarios. Malas ideas, como siempre [...]» (80). Más adelante esta capacidad de fabulación del personaje incluso será utilizada como recurso para aliviar la tensión de sus equívocos: «[n]o era el momento para sentir celos y sin embargo los sentí. Mi imaginación se desbocó: veía a Núria y al marido de la alcaldesa desnudos, acariciándose, veía a todo el mundo haciendo el amor, como si tras un ataque nuclear ya nunca más pudieran abandonar la discoteca [...]» (129).

En *La literatura nazi en América* el sexo deviene una muestra de irreverencia e incluso aparece como una forma de degradación de los personajes. De Daniela de Montecristo, además de su «legendaria belleza», se destaca que llevaba tatuada una esvástica negra en la nalga izquierda (Bolaño, 1996b: 95), lo que puede remitir al atuendo de las actrices del cine para adultos. En *Estrella distante* ya aparece la pornografía como un motivo principal: Carlos Wieder se convertirá en R.P. English, director de películas para adultos. Más tarde, en «El Gusano» el sexo aparece también reflejado en las películas, como parte de la formación cultural y sentimental del narrador. En los cuentos que componen la tercera parte de *Llamadas telefónicas*, llama

la atención Sofía, en quien el sexo se asimila a la locura.<sup>205</sup> En *Los detectives salvajes* el sexo tiene una importancia capital pues surge paralelo a la aparición de la escritura, como analizaré más adelante. En *Amuleto* aparece en su lado más oscuro, con una historia de prostitución y violencia: «[e]scuché que Ernesto San Epifanio contaba una historia terrible sobre el rey de los putos de la colonia Guerrero, un tipo al que llamaban el Rey y que controlaba la prostitución masculina [...]» (Bolaño, 1999b: 73-74). Esta narración prefigura, en cierta medida, la tragedia del burdel indio del cuento «El Ojo Silva». Precisamente, es en *Putas Asesinas*, el libro de relatos de Bolaño, donde más sexo aparece o al menos más explícito, descarnado y fuera de cualquier tipo de sentimentalismo: el mismo «Putas Asesinas», junto a cuentos como «El retorno» o «Prefiguración de Lalo Cura», muestra diferentes facetas del placer unido al horror. Por último, en la póstuma *2666* también habrá sexo con todo tipo de connotaciones, incluido un *ménage-à-trois* entre profesores universitarios y su sublimación a través de la violencia en la agresión a un taxista paquistaní: «[c]uando cesaron de patearlo [...] Pelletier se sentía como si se hubiera corrido. Lo mismo, con algunas diferencias y matices, Espinoza [...]» (Bolaño, 2004b: 103). Por supuesto, en esta novela se narra el *eros* y el *thanatos* de la pulsión sexual: desde las violaciones sistemáticas y los asesinatos atroces de Santa Teresa hasta el sexo por amor, como una manera de entregarse, que se personifica en la relación entre Hans Reiter (Arcimboldi) e Ingeborg: «[l]e pedía, no, le ordenaba que la penetrara, que la sodomizara, pero ya, en el acto, sin mayor dilación, cosa que Reiter hizo sin pensárselo dos veces [...] pues bien sabía él cómo reaccionaba Ingeborg cuando la enculaba [...]» (978).

Cabe consignar, por último, la afición de Bolaño al uso de la palabra *follar* en lugar de otras expresiones alusivas o menos denotativas. Esta aparece en muchas de sus obras y especialmente en sus entrevistas, como muestra de su carácter provocador: «[y]o tengo esperanza en los niños. En los niños que follan como niños y en los guerreros que combaten como valientes [...]» (Bolaño, 2004a: 342).

A tenor de lo expuesto creo que, al mismo tiempo, también resuena el eco, la huella de otros autores a la hora de tratar el sexo. A veces son influencias marginales, otras, simplemente guiños y también hay algo de asimilación de recursos. Bolaño

---

<sup>205</sup> En este cuento se muestra por primera vez la inferioridad de los personajes masculinos de Bolaño respecto a los femeninos en el tema del sexo (con la notable excepción del general Entrescu y la escena que protagoniza en *2666*).

tomará de otros escritores imágenes, tono o focalización —como resulta evidente en el caso de Burroughs— para sus ficciones. Ciertamente, para el escritor chileno el sexo puede operar de distintas formas dentro de su obra. Basadas en lo comentado anteriormente, para dotar de una mayor claridad a mi exposición, distingo dos: en primer lugar el sexo como aprendizaje y desarrollo de los personajes y en segundo lugar como transgresión y pornografía. Mi enfoque, por tanto, es funcional, y presto atención sobre todo al efecto que desea conseguir el autor.<sup>206</sup>

Bolaño defendía que, junto a los libros y el viaje, el sexo era el tercer aspecto del aprendizaje poético. Vale la pena detenerse ahora en esa idea. El sexo es, por tanto, otro de los aspectos básicos del proceso de maduración de muchos de sus personajes, lo que invita a comparar los textos de Bolaño con los de Henry Miller, Charles Bukowski e incluso Raymond Carver.<sup>207</sup> De Miller ya apuntábamos que Bolaño considera un error entender su obra como la de un «pornógrafo» (ver *supra* el apartado 3.2.1). La obra de Miller, si bien saturada de sexo, trata de dar cuenta de la existencia tal y como la entiende el escritor. La intención principal de Miller es —nada más pero nada menos— que su literatura se apropie de la totalidad de la realidad, lo cual, dentro de su proyecto literario, implica desarrollar el tema del sexo sin pudor y con un lenguaje directo: «[a]hora solo hay una cosa que me interesa vitalmente y es consignar todo lo que se omite en los libros. Que yo sepa, nadie está utilizando los elementos del aire que dan dirección y motivación a nuestras vidas [...]» (Miller, 2002: 19). No se debe olvidar el contexto histórico y editorial de la época en que el autor escribe, es decir los años treinta. Cuando uno lee *Tropic of Cancer* o *Sexus* se da cuenta de que, bajo el recuento presuntamente autobiográfico de las vivencias de un escritor en Francia, lo que está leyendo es la historia de un aprendizaje. No obstante, el desarrollo moral de su protagonista, como sucede de manera similar en el caso de Bolaño, revierte en una

---

<sup>206</sup> Téngase en cuenta que, hasta ahora, el único intento de clasificación del motivo del sexo en Bolaño se encuentra en la red, en un post del escritor Marcelo del Castillo titulado «El erotismo en Bolaño». La suya es más bien una distribución temática: «los poemas obscenos, el sexo oral, los tríos, etc.» Disponible en <http://cafedelosaboresbibliofilos.blogspot.com.es/2013/07/el-erotismo-de-bolano.html> Consultado el 21 de marzo de 2013.

<sup>207</sup> A pesar de la coincidencia parcial de autores, no estoy defendiendo una vinculación de Bolaño al llamado «Realismo sucio». Es cierto que algunos críticos norteamericanos han definido la poética de Bolaño con la etiqueta con la que la edición del número 8 de la revista *Granta*, en 1983, agrupó a toda una serie de escritores como Bukowski, Carver, Angela Carter o Tobias Wolff. De acuerdo con la revista: «They write about the belly-side of contemporary life —a deserted husband, an unwed mother, a car thief, a pickpocket, a drug addict— but they write about it with a disturbing detachment, at times verging on comedy.» Si bien existen ciertos estilemas comunes, la adjetivación «realista» a la narrativa de Bolaño conlleva riesgos simplificadores.

involución social e incluso una degradación del personaje. Si el narrador de *Tropic of Cancer* deja los Estados Unidos de los felices años veinte para convertirse en escritor y acaba en la pobreza más absoluta, similar es el caso de Juan García Madero, quien abandona la carrera de Derecho conforme su destino se va uniendo al de Belano y Lima y termina perdido en el desierto de Sonora con Lupe, una prostituta adolescente. Ambos son personajes que se construyen a sí mismos y, en ellos, aquello que supone una regresión a ojos de la sociedad convencional, implica la posibilidad de aspirar a una vida más real o más plena: la vida de la escritura. El inicio de *Tropic of Cancer* da la clave: «[a]hora es el otoño de mi segundo año en París. [...] No tengo dinero ni recursos ni esperanzas. Soy el hombre más feliz del mundo. Hace un año, hace seis meses, pensaba que era un artista. Ya no lo pienso, *lo soy* [...]» (Miller, 2002: 8). Cuando García Madero abandona la universidad y decide dedicar sus días a buscar a los realvisceralistas, descubre al mismo tiempo el sexo y la literatura. A partir del seis de noviembre —«hoy tampoco he ido a la facultad» (Bolaño, 1998: 20)—, se desarrolla paralelamente la creación literaria y el conocimiento del sexo femenino: Brígida y Rosario, las camareras (y más tarde María y Lupe). El sexo y la literatura se relacionan a partir del poema erótico que descubre García Madero titulado «El vampiro»:

La primera vez que lo leí (hace unas horas) no pude evitar encerrarme con llave en mi cuarto y proceder a masturbarme mientras lo recitaba una, dos, tres, hasta diez o quince veces, imaginando a Rosario, la camarera, a cuatro patas encima de mí, pidiéndome que le escribiera un poema para ese ser querido y añorado o rogándome que la clavara sobre la cama con mi verga ardiente. (Bolaño, 1998: 22.)

De fondo en Miller y en Bolaño se vislumbran muchos temas en común: como la búsqueda de identidad, la adolescencia perpetua y, sobre todo, un regreso a los deseos más primarios: el sexo y la pulsión creativa. En el primero, el conocimiento se alcanza por una mezcla de pudor, revelación del cuerpo del otro, placer y dolor. Cuando García Madero logra el ansiado objetivo de acostarse con María Font, hay un momento de aprendizaje: «[e]xploré el cuerpo desnudo de María, el glorioso cuerpo desnudo de María en un silencio contenido, aunque de buena gana hubiera gritado, celebrando cada rincón, cada espacio terso e interminable que encontraba [...]» (Bolaño, 1998: 63). Por otro lado, la manera en que los personajes de Bolaño expresan su deseo es también una forma de definirlos. Es decir, la etopeya se construye a partir de como el personaje se desenvuelve en el acto sexual. De esta manera, García Madero y María quedan retratados en este fragmento:

Así fue como supe, en menos de diez minutos, dónde estaba el clítoris de una mujer y cómo había que masajearlo o mimarlo o presionarlo, siempre, eso sí, dentro de los límites de la dulzura, límites que María, por otra parte, transgredía constantemente, pues mi verga, bien tratada en los primeros envites, pronto comenzó a ser martirizada entre sus manos; manos que en algunos momentos me supieron en la oscuridad y entre el revoltijo de sábanas a garras de halcón o halcona tironeando con tanta fuerza que temí quisiera arrancármela de cuajo y en otros momentos a enanos chinos (¡los dedos eran los pinches chinos!) investigando y midiendo los espacios y los conductos que comunicaban mis testículos con la verga y entre sí. (Bolaño, 1998: 63-64.)

El mismo mecanismo de caracterización de los personajes está presente en Miller. Piénsese en el monólogo de Van Norden, el bohemio que nunca escribirá la gran obra destinada a cambiar la literatura que tiene dentro de su cabeza (cf. Miller, 1965: 125). Por su execrable comportamiento para con las mujeres, el lector bien puede juzgar lo irónicas que resultan estas palabras: «[q]uiero ser capaz de entregarme a una mujer [...] Pero para eso tiene que ser mejor que yo; tiene que tener inteligencia y no solo un coño. Tiene que hacerme creer que la necesito, que no puedo vivir sin ella. [...] Solo con que pudiese hacerme creer que había algo más importante en la tierra que yo. ¡Joder, cómo me odio! Pero todavía odio más a esas tías asquerosas... porque ninguna de ellas vale nada [...]» (Miller, 1965: 133).

Algo parecido sucede en los relatos de Bolaño: no solo no se elude el sexo, sino que se explicita y potencia como una marca de Caín que sus personajes llevan en contraste con su aislamiento y les mantiene diferenciados del resto de la gente. El carácter obsesivo y la pulsión monotemática que la dedicación a la literatura implica se puede proyectar hacia todas las facetas de la vida. Valórense entonces las cómicas palabras de García Madero: «[h]oy he cogido con Rosario de doce de la noche a cuatro y media de la mañana y he vuelto a cronometrarla. Se vino diez veces, yo dos. [...] Entre poema y poema (mientras Rosario dormía) hice algunos cálculos matemáticos. Si en cuatro horas te corres quince veces, en cuatro horas y media te deberías correr dieciocho veces, y en modo alguno diez. [...] ¿Es posible que la rutina ya comience a afectarnos?» (Bolaño, 1998: 98.)

La obsesión por el sexo y la literatura también cristaliza en Charles Bukowski. Bolaño menciona al escritor norteamericano en su reseña sobre Pedro Juan Gutiérrez. Al señalar las semejanzas en el autor cubano y el estadounidense nos da visión de conjunto: «[u]nos temas comunes como las mujeres, el alcohol y la lucha por sobrevivir una semana más [...]» (Bolaño, 2004a: 213). Llama la atención que en esta lista se omita la literatura como tema en Bukowski, pues, junto al sexo y la bebida ya mencionados, es una de las principales obsesiones del autor norteamericano. Recuérdense

el inicio de su novela *Women*, donde un narrador homodiegético y con tintes autobiográficos relata sus inicios en la literatura, al mismo tiempo que sus hábitos etílicos: «[e]staba intentando escribir mi primera novela [...] Me bebía una botella de whisky y una docena de cervezas mientras escribía. Fumaba puros baratos y le pegaba a la máquina de escribir y escuchaba música clásica en la radio hasta que amanecía. [...] Por supuesto el trabajo de cada noche tenía que ser corregido o tirado a la basura [...]» (Bukowski, 1979: 6). Al mismo tiempo, esta escritura se alimenta de sus propias fantasías y experiencias lúbricas: «[h]ay en mí algo descontrolado, pienso demasiado en el sexo. Cuando veo a una mujer la imagino siempre en la cama conmigo [...]» (323).

En la obra del escritor chileno, el vínculo más extremo entre literatura y cópula se encuentra en *Los detectives salvajes*. Si García Madero se representa como un portento, satisfaciendo a cuatro mujeres e incluso capaz de autoevaluar su promedio (véase lo comentado anteriormente), Arturo Belano dará muestras de su impotencia con Simone Darrieux, la estudiante francesa que lee a Sade. Ahora bien, como consecuente y aplicada lectora, esta sabrá estimular literariamente a Belano no solo gracias a los azotes —«los golpes en el culo los daba con mayor convicción» (Bolaño, 1998: 226)— sino gracias a una invocación de obras literarias mediante la cual consigue culminar el acto: «¿Qué has leído del Marqués de Sade? *La filosofía en el tocador*, dije yo. ¿Y Justine? Naturalmente, dije yo. ¿Y *Juliette*? Por supuesto. ¿Y *Los 120 días de Sodoma*? Claro que sí. Para entonces estaba húmeda y gimiendo y la verga de Arturo enhiesta como un palo [...]» (*ibid.*). Vale la pena añadir que en *2666* Arcimboldi irá aún más lejos, mostrando que ni siquiera el deseo puede atenuar la obsesión literaria: «[h]acer el amor sí que lo hacía, aunque en ocasiones, en mitad del acto, se iba a otro planeta, un planeta nevado en donde él memorizaba el cuaderno de Ansky [...]» (Bolaño, 2004b: 996).

Por último, consigno la impronta de Raymond Carver en su manera diametralmente opuesta a los escritores comentados de mostrar el sexo. No se trata solo de trazar la similar voluptuosidad de muchos de sus personajes —piénsese en relatos como «Vecinos» o incluso las alusiones eróticas de «Catedral»— sino de mostrar la sobriedad narrativa que Bolaño pone en práctica en la parte de los críticos para narrar el esperado trío entre los profesores universitarios y críticos de Archimboldi. En lugar de las descarnadas descripciones que he reseñado a lo largo de este análisis, Bolaño aquí hará uso de la contención narrativa en una oración subordinada que constituye un prodigio de elipsis narrativa:

Norton subió a su habitación, se lavó los dientes, se puso crema hidratante en la cara, se quedó un rato sentada en la cama, con los pies en el suelo, pensando, y luego salió al pasillo y llamó a la puerta de Pelletier y luego a la de Espinoza y sin decir palabra los guió hasta su habitación, en donde hizo el amor con ambos hasta las cinco de la mañana, hora en que los críticos, por indicación de Norton, volvieron a sus respectivas habitaciones, en donde pronto cayeron en un sueño profundo, sueño que no alcanzó a Norton, quien arregló un poco las sábanas de su cama y apagó las luces del cuarto, pero no pudo pegar ojo. (Bolaño, 2004b: 164.)

En segundo lugar, se ha de analizar la visión del sexo como pornografía y transgresión. En la línea de lo comentado, vale la pena insistir en lo peculiar que resulta el caso del relato pornográfico o erótico en las influencias del escritor. Bolaño construye sus imágenes sobre sexo desde la sordidez y falta de pudor operando en ellas una reiteración de la violencia y la marginalidad que subyace a la imagen pornográfica.

Cabe señalar que Bolaño decide, como veremos, asumir el género y al mismo tiempo subvertirlo: si bien se da la violencia en sus descripciones, también encontramos la fragilidad de sus personajes. Por ejemplo, en la alusión final al miembro del general Entrescu, quien al principio de «La parte de Archiboldi» había protagonizado una épica escena de sexo y poesía vampírica con la baronesa y ahora, en el final de la novela, sufre las consecuencias de un motín: «el pene del general Entrescu, flácido y amoratado como corresponde a un apaleado posteriormente crucificado, medía el doble y el triple de una verga común, ya fuera esta rumana o alemana o, por poner un ejemplo cualquiera, francesa» (Bolaño, 2004b: 1018). Piénsese también en «Prefiguración de Lalo Cura» y «Joanna Silvestri», en las que la realización de películas para adultos constituye uno de los hilos argumentales principales que se vincula a la enfermedad (moral y física) de sus protagonistas: en el primer cuento, todos mueren, tal y como se refleja en una interminable enumeración (cf. 2001: 109) y en el último, el sida configura la historia oculta, la enfermedad que incuban Jack y Joanna y que termina siendo el único fruto de su amor.

En definitiva, este infragénero le sirve a nuestro autor no solo para desarrollar unos argumentos delirantes sino también para crear una red de relaciones entre creación y transgresión. Así, Bolaño asociará a muchos de sus personajes-escritores con el crimen, el narcotráfico, el asesinato, la prostitución, etc. Esta idea está ya presente en una de sus primeras novelas, *La pista de hielo*, en concreto, en los amores contrariados de Núria y Remo Morán tras el asesinato de una mendiga en el lugar que da título al libro:

El problema no era que Núria hablara durante el acto sexual, sino que siempre se refiriera a lo mismo: el asesinato y el patinaje. [...] Quizás lo peor no fue que ella hablara de lo mismo, sino



que yo empecé a contagiarme y al cabo de no mucho, en los instantes previos al orgasmo, ambos nos desatábamos en una serie de confesiones y soliloquios macabros llenos de gemidos [...]. (Bolaño, 1993: 171-172.)

Dicha transgresión alcanza cotas delirantes en los filmes del alemán Helmut Bittrich en «Prefiguración de Lalo Cura»: películas experimentales creadas con un espíritu innovador pero de factura inevitablemente artesanal. Ficciones tristes, rocambolescas, que al mismo tiempo aúnan el brutal realismo del cuadro pornográfico y el humor más cruel del narrador chileno: «[l]os mendigos se colocan máscaras con protuberancias fálicas y arrodillados delante y detrás de Mónica la penetran con cabezazos que resultan por lo menos ambiguos, uno no sabe si están excitados o las máscaras los ahogan [...]» (Bolaño, 2001: 103).

En Bolaño, la falta de pudor de dichas imágenes, lo explícito, sugiere precisamente la presencia de un significado más profundo, esto es la presencia de lo pornográfico —constatable también tanto en *Llamadas telefónicas* como en *Putas asesinas*—, que configura en Bolaño un extraño triángulo cuyos vértices serían la poesía, el porno y la metafísica. El lector, al no ver colmadas sus expectativas se pregunta por el significado de ese desfile de argumentos de películas pornográficas en «Prefiguración de Lalo Cura». Metafísica es también la epifanía de «Joanna Silvestri», cuando en pleno trío de la protagonista con dos actores, la presencia de Jack, según la narración, justifica sus vidas: «[p]ero durante un segundo o un minuto todos permanecemos estáticos, como si hubiéramos perdido el habla y la capacidad de movernos, y el único que sonreía (pero tampoco hablaba) era Jack, y con su presencia parecía santificar el plató.» (1997: 170-171.)

Cabe apuntar también que el sexo en Bolaño se puede mostrar como elemento transgresor a partir de la degradación que este produce en los personajes. Por ejemplo, el poema que escribe el anti-*beatnik* y poeta nazi Rory Long, sobre el sexo entre dos conocidos ancianos, Leni Riefenstahl y Ernst Jünger: «Santo cielo, decía Rory en su gran biblioteca que apestaba, el viejo Ernst la monta sin piedad y la puta alemana pide más, más, más.» (Bolaño, 1996a: 155.) Uno de los ejemplos más conocidos de esta degradación es la ya mencionada clasificación de los poetas a partir de su orientación sexual por medio de epítetos ofensivos: «William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz marica. Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho la reina y el paradigma de las locas [...]» (Bolaño, 1998: 83).

Aquí es donde se muestra de manera más clara el diálogo con Burroughs. Como afirma uno de sus primeros biógrafos: «Burroughs se aproxima a los seres de una forma fundamentalmente, violentamente sensual [...]» (Mikriammos, 1980: 37). Este ángulo de aproximación es el que utilizará Bolaño para una obra tan críptica como *Amberes*. En la novela de Bolaño, se evocan una serie de escenas de sexo explícito, detallado pero distante, entre una joven y un policía: «[l]a desconocida se abrió de piernas debajo de las sábanas [...] Los dedos índice y medio entraron en su culo, relajó el esfínter y abrió la boca sin articular sonido [...]» (Bolaño, 2002a: 62). Más adelante este capítulo se ampliará y conoceremos más detalles de la mencionada desconocida. Es una chica que se dedica al trapicheo de drogas y se acuesta con uno de los policías que debería investigarla. Sin embargo, como en toda la trama de *Amberes*, los detalles cada vez importan menos y se presentan como si se tratara de la descripción de imágenes de una película: «[e]l tira tenía una verga enorme, por lo menos ocho centímetros más larga que el consolador, y se la metía raras veces [...] Muchacha a cuatro patas que gime mientras el vibrador entra en su coño [...]» (75). Tanto el carácter transgresor que supone la presencia de una figura de autoridad ejerciendo todo tipo de vejaciones sexuales como el tono desnaturalizado del narrador al contarlos se vinculan a las escenas de sexo que pueblan una obra tan experimental como *Naked Lunch* de William Burroughs. El perverso doctor Benway es el ejemplo del ejercicio abusivo del poder en la explicación de sus experiencias psicoanalíticas, que destila tanto humor negro como crueldad para con sus personajes:

Conocerá usted el experimento que consiste en someter unas ratas a electroshock e inmersión en agua fría apenas se acercan a una hembra. Pronto se vuelven todas ratas maricas, y si una de esas ratas chillase «soy una loca y me encaaaaanta serlo» o «¿quién te la cortó, monstruo de dos agujeros?», sería una rata normal. Durante mi más bien breve experiencia psicoanalista —puntos de fricción con la Sociedad— a un paciente le dio un ataque de locura y salió corriendo por la Estación Central con un lanzallamas, dos se suicidaron y otro se me murió en el diván como una rata de selva (las ratas de selva llegan a morir si se encuentran repentinamente en una situación desesperada). (Burroughs: 48.)

En relación con esto, amerita destacar que a Bolaño le interesaba la idea de la sexualidad confrontada a los tabúes sociales, como deja entrever de forma provocadora, en una de sus entrevistas:

La gente, al hablar de sexo, se vuelve idiota. Tal vez siempre lo ha sido, pero el sexo, el monólogo sexual o el diálogo sexual (y ya no digamos nada del mitin sexual), la vuelve aun más idiota y se limita a balbucear una serie de ideas preconcebidas, ideas cuyo fondo en nada difiere del antiguo Dios, Rey y Patria, que, como todo el mundo sospecha (pero se lo calla), significa Miedo, Amo y Jaula. (Braithwhite, 2006: 125.)

Asimismo, ahondando en la idea de transgresión y pornografía en Bolaño, se ha de consignar una visión del sexo más oscura, lóbrega, relacionado con la enfermedad y que no elude su representación más plástica y adulterada. En relatos como «Compañeros de celda» el sexo se nos narra con todo lujo de detalles como el único vínculo en una relación en que la comunicación es imposible. Algo similar le ocurre a Anne, quien en su agonizante relación con Rubén protagoniza un sexo bizarro:

Aquél fue uno de los polvos más extraños de su vida, recuerda Anne. Las paredes de la pensión parecían estar hechas de carne. Carne cruda y carne a la plancha, indistintamente. Y mientras la follaban miraba las paredes y veía cosas que se movían, que corrían por aquella superficie irregular, como en una película de terror de John Carpenter, aunque yo no recuerdo ninguna película de Carpenter con aquellas peculiaridades. (Bolaño, 1997: 185.)

Puede que no solo Carpenter sea el referente, sino el mismo David Cronenberg, cuya adaptación en 1993 de *El almuerzo desnudo* de William Burroughs contiene una escena parecida. Lo cierto es que Bolaño incluye en sus narraciones relatos que dialogan con el universo de sexo, enfermedad, escatología y visiones monstruosas que pueblan el imaginario del escritor norteamericano. Lo que Burroughs describe como «[e]l sexo que escapa al censor, se cuele entre los distintos despachos, porque siempre hay un intersticio, en la música popular, en las películas de serie B, que deja ver la podredumbre fundamental de Norteamérica [...]» (Burroughs, 2007: 136). Es este un tipo de sexo que no elude una definición a partir de la destrucción física del cuerpo (cf. Pastor García, 1988: 83). Respecto a sus diferentes formas, añade: «[u]nas estarán formadas enteramente de tejido eréctil, como de pene, otras serán vísceras apenas recubiertas de piel, racimos de tres y cuatro ojos apiñados, revoltijos de boca y ojos de culo humanos agitados y servidos según salgan [...]» (136-137). Compárese este fragmento con una de las microhistorias que aparece entre los numerosos pliegues narrativos de *Estrella distante*:

[Diego Soto traduce a Pedro Pereda] un relato sobrecogedor en el que a una mujer le van creciendo o más propiamente se le van abriendo sexos y anos por todas las partes de su anatomía, ante el natural espanto de sus familiares [...], y que termina recluida en un burdel del norte, un burdel para mineros, encerrada en el burdel y dentro del burdel encerrada en su habitación sin ventanas, hasta que al final se convierte en una gran *entrada-salida* disforme y salvaje y acaba con el viejo macró que regenta el burdel y con las demás putas y con los horrorizados clientes y luego sale al patio y se interna en el desierto [...] hasta que el aire se la traga. (Bolaño, 1996b: 75.)

Por último, se podrían establecer vínculos no necesariamente sutiles entre el sexo que practican los personajes de Bolaño con *The Crying of Lot 49* de Thomas

Pynchon. En ambos casos, el camino de la búsqueda de la verdad implica perder la cordura y al mismo tiempo aceptar el componente incontrolable del sexo. Así, Lola, la mujer de Amalfitano en *2666*, abandonará a su marido y a su hija para estar más cerca de «el poeta» —un trasunto de Leopoldo Manero—, al que conoció en una fiesta y con quien hizo el amor de manera apasionada. Oedipa Maas, por su parte, vivirá el sexo de una manera cinematográfica similar a la que experimentaban los personajes de Bolaño: «[s]he awoke at last to find herself getting laid; she'd come in on a sexual *crescendo* in progress, like a cut to a scene where the camera's already moving [...]» (Pynchon, 1996: 27). Oedipa se irá acostando sucesivamente con los distintos personajes que intervienen en la trama y Lola llevará una vida plena de altibajos, amantes ocasionales y de actos sin sentido, incluyendo el fornicio en el cementerio de Mondragón (Bolaño, 2004b: 227). Más adelante, el narrador de *2666* mostrará el delirio que oculta la historia de Lola con el poeta (Bolaño, 2004a: 213). En la novela de Pynchon el misterio Tristero no se desvelará e incluso sugiere la idea de que todo sea una fantasía de la protagonista: «Another mode of meaning behind the obvious, or none... Either Oedipa in the orbiting ecstasy of a true paranoia, or a real Tristero.» (Pynchon, 1996: 126.) En definitiva, ambas mujeres están condenadas a no elucidar nunca la motivación de sus acciones y, tras el sexo esporádico, casi arbitrario, se sumergen en la enfermedad, el objeto de estudio del siguiente epígrafe.

### 4.2.3 Enfermedad

Como indica el título del ensayo que ha ido estructurando el presente apartado, «Literatura + Enfermedad = Enfermedad», la escritura no tiene función terapéutica. Es más, en ocasiones puede fácilmente devenir una patología. La mayoría de los personajes de Bolaño no la viven como un oficio sino como una adicción: están enfermos de libros, en una materialización del concepto que, como vimos, la lengua catalana define como *lletraferit*. El hecho de escribir les consume y obsesiona. Se da entonces la paradoja de que la literatura al mismo tiempo que da sentido a sus vidas, las desestructura completamente.<sup>208</sup>

---

<sup>208</sup> Como ya se ha consignado con anterioridad en el apartado biográfico, la enfermedad supone un motivo esencial en la obra del chileno, pues condicionó no solo su obra sino su vida. Bolaño escribe las obras que le convierten en el escritor que ahora conocemos bajo el signo de su enfermedad mortal: ya

La visión del hecho literario que presenta Bolaño es una obsesión que puede ilustrarse a partir de la figura de Frenhofer, el protagonista de *Chef d'ouvreur inconnu* de Balzac. Frenhofer es un discípulo de Mabuse obsesionado con realizar la obra maestra perfecta; trabaja durante más de diez años en un cuadro con la esperanza de darle vida. A pesar de que Poussin le lleva a una amiga de excelsa belleza para que la pinte, sus subyugados ojos regresan siempre al cuadro, a las formas inacabadas. Frenhofer, como muchos de los seres bolañianos, prefiere el arte a la realidad: opta por la ficción (la mimesis) frente a la mujer real perfecta. Por consiguiente, cuando al final de la novela se desvela el cuadro mencionado, el lector se sorprende al encontrar «[I]e bout d'un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indéfinies, espèce de brouillard sans forme; mais un pied délicieux, un pied vivant!» (Balzac, 1831). El artista halla la vida en la ficción, en el caos de colores y tonos, en la constante elaboración —«espèce de brouillard sans forme»— de un trabajo que le obsiona. A mi juicio, este detalle es clave: el componente obsesivo, enfermizo, que la literatura conlleva. En este sentido, las obsesiones son solo una muestra o incluso la consecuencia de la auténtica epidemia que recorre las páginas de sus obras: la locura, enfermedad capital, motivo recurrente e incluso revelación perpetua en la obra de Bolaño: «[I]as enfermedades, todas, son provocadas por desarreglos nerviosos, desarreglos inducidos, planeados con antelación y frialdad; ¿por quién?, por el mismo enfermo [...]» (Bolaño, 1999a: 89).

La locura en Bolaño posee un significado proteico que oscila entre el caos, el sufrimiento y la revelación de los deseos ocultos que se esconden bajo una superficie sana. Escribir es una locura, una enfermedad que al mismo tiempo le permite a su huésped cobrar conciencia de sí mismo. Como en el caso personal del escritor chileno: «[e]scribir sobre la enfermedad, sobre todo si uno está gravemente enfermo, puede ser un suplicio. Escribir sobre la enfermedad si uno, además de estar gravemente enfermo, es hipocondríaco, es un acto de masoquismo o de desesperación. Pero también puede ser un acto liberador [...]» (Bolaño, 2003: 136).

Otro ejemplo del rostro de Jano que en ocasiones forman la enfermedad y la escritura está representado en la visita que Archiboldi realiza en 2666 a «[u]na casa en donde se refugiaban todos los escritores desaparecidos de Europa. Este escritor también era un escritor que había desaparecido, así que sabía de lo que hablaba, por lo que

---

estaba en tratamiento cuando publica novelas como *La pista de hielo* (1993) o *La literatura nazi en América* (1996).

Archimboldi aceptó visitar la casa [...]» (Bolaño, 2004b: 1073). La casa, como el lector sospecha, no es tal, sino otra cosa: «Clínica Mercier. Casa de reposo-Centro neurológico. Sin sorpresa comprendió de inmediato que el ensayista lo había llevado a un manicomio [...]» (la cursiva es mía, *ibid.*: 1077). La ausencia de sorpresa por parte de Archimboldi proclama una verdad que el escritor conoce: no se puede comprender la escritura a través del raciocinio, tan solo describirla para conservar la cordura.

La locura en Bolaño ha sido estudiada de manera sistemática por Chiara Bolognese. Coincidió plenamente con su tesis principal: «[l]a idea que se percibe en las páginas de Bolaño es que los locos aceptan lo que los cuerdos, por miedo, niegan [...]» (Bolognese, 2009: 243). A partir de ahí analiza las siguientes figuras: Quim Font, Edith Oster y Amadeo Salvatierra de *Los detectives salvajes*; Carlos Wieder de *Estrella distante*; Auxilio Lacouture de *Amuleto*; el cura Ibacache de *Nocturno de Chile*; Bianca, la protagonista de *Una novelita lumpen*; Clara, Sofía y el Gusano, de *Llamadas telefónicas*; Buba, de *Putas Asesinas* y, por último, Amalfitano (cf. Bolognese, 242-260). A este análisis, cabría añadir las alucinaciones y delirios de «William Burns» o el estado de ensimismamiento perpetuo del protagonista de «Últimos amaneceres en la Tierra». Cabría mencionar también los accesos de locura que no implican un delirio permanente como ocurre en «Una aventura literaria», cuando B. sospecha de manera paranoica que A. ha venido armado a la recepción literaria de la condesa con las peores intenciones (Bolaño, 1997: 58). Por último, de forma análoga, merecen añadirse a la lista las explosiones de locura que son catárticas para los personajes —como la de Joanna Silvestri cuando Jack aparece en el rodaje o la de Mauricio, «el Ojo» Silva, cuando decide salvar a los niños y provoca solo locura y violencia en el burdel.

El tratamiento de la enfermedad en Bolaño, entendida la locura como máxima expresión de esta, bebe —entre otras— de las siguientes fuentes: la focalización malsana de los narradores de Poe, la monomanía del capitán Ahab de Melville, el temor y la curiosidad de los narradores de Lovecraft, el contagio y exaltación de Kerouac y Burroughs y, por último, la negación y esquizofrenia de Philip K. Dick.

En primer lugar la herencia de Poe es innegable. Los relatos de Bolaño, como muchos de los grandes clásicos del narrador de Boston, están invadidos por la locura, como si de un tratado de fobias y miedos se trataran. Los narradores de ambos construyen relatos de mundos percibidos desde la constante alucinación. Sus personajes —Lagrand, Usher, Arthur Gordom Pym o bien William Burns, Lalo Cura o B.— son seres que viven en estados alterados y sus narraciones se convierten en casi testimonios

donde el lector no puede deslindar lo real de lo ficticio.<sup>209</sup> Comparto la opinión de Cándido Pérez sobre Poe y creo, además, que es aplicable de forma análoga a Roberto Bolaño: «[e]l cuento de Poe era como una sesión de psicoanálisis donde la invención tuviera más valor que la realidad, y este mismo uso insistente de la primera persona es un ejemplo claro de quien consigue integrarse en su arte de forma obsesiva [...]» (Pérez Gómez, 1988: 75). Poe incluye en sus narraciones todo un muestrario de obsesiones, temores y pulsiones que invitan al análisis psicoanalítico de sus obras, como pone en evidencia la cantidad de textos críticos y académicos sobre ese tema.<sup>210</sup> «The Murders in the rue Morgue», «The Fall of the House of Usher» pueden leerse como metáforas de la psique obsesiva. Aunque quizás el mejor ejemplo de enfermedad entendida como locura esté en «Berenice»:

El golpe de una puerta al cerrarse me distrajo y, alzando la vista, vi que mi prima había salido del aposento. Pero del desordenado aposento de mi mente, ¡ay!, no había salido ni se apartaría el blanco y horrible espectro de los dientes. Ni un punto en su superficie, ni una sombra en el esmalte, ni una melladura en el borde hubo en esa pasajera sonrisa que no se grabara a fuego en mi memoria. Los vi entonces con más claridad que un momento antes. ¡Los dientes! ¡Los dientes! Estaban aquí y allí y en todas partes, visibles y palpables, ante mí; largos, estrechos, blan-quísimos, con los pálidos labios contrayéndose a su alrededor, como en el momento mismo en que habían empezado a distenderse. (Poe, 1970: 295.)

La locura se manifiesta, en este caso, en la repetición sin medida de un objeto. Se pierde completamente la perspectiva y el universo se subordina a uno solo de sus elementos. Algo similar es lo que le ocurre a Clara, la protagonista del cuento del mismo título en *Llamadas telefónicas*: «[s]olía soñar con ratas, solía oír las por la noche en su cuarto, y, durante meses, los meses previos a su matrimonio, estuvo durmiendo en el sofá de la sala.» (Bolaño, 1997: 151.) Más adelante, el problema persiste: «Supongo que con la boda desaparecieron las jodidas ratas [...] Clara volvió a hablarme de las ratas que no la dejaban en paz [...]» (151-153).

Es interesante que en los dos autores la conciencia de sus personajes les lleva a buscar formas que ocupen un vacío que en ocasiones es existencial. Pienso en el vacío que experimenta el narrador de «*The Pit and the Pendulum*»: «[m]e espantaba esa primera mirada a los objetos que me rodeaban. No es que temiera contemplar cosas

---

<sup>209</sup> En su ensayo sobre Poe, D.H. Lawrence destaca que una de las mayores preocupaciones del poeta es la desintegración de su propia psique. Sin embargo su labor será dar cuenta de este proceso: «Poe had a pretty bitter doom. Doomed to seethe down his soul in a great, continuous convulsion of disintegration, and doomed to register the process [...]» (Lawrence, 1985 (1923): 21).

<sup>210</sup> No es solo que los críticos literarios utilicen el psicoanálisis sino que este también puede valerse de la literatura, como en el conocido análisis de *The Purloined letter* de Jacques Lacan (1972: 39-72).

horribles, pero me horrorizaba la posibilidad de que no hubiera *nada* que ver [...]» (en cursiva en el original, Poe, 1970: 77). Otras veces, el narrador recobra momentáneamente la consciencia y es capaz de enjuiciar su propio discurso: «[a]unque me daba cuenta de que ese hecho, esa casualidad, estaba cargada de significados, no podía descifrar ni uno. Las analogías solo me confunden [...]» (Bolaño, 1997: 142).

En definitiva, Poe plasma dos facetas de la locura que influyen en dos o evocan dos obras tan distintas como *Moby Dick* de Melville y *At the Mountains of Madness* de H.P. Lovecraft. La primera describe la obsesión individual que degenera en locura colectiva y tragedia; la segunda muestra la locura como amalgama de dos opuestos: la curiosidad y el terror a lo desconocido. Ambas formas de locura conviven en una obra de Poe: *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Mi hipótesis entonces es que Bolaño alinea estas tres obras en un diálogo intertextual al final de *Amuleto*. Así, el personaje de Auxilio Lacouture, frente a la visión «de un abismo sin fondo», invoca al personaje de Poe en un intento de recuperar la cordura:

¿Me estoy volviendo loca?, pensé. ¿Fue ésta la locura y el miedo de Arturo Gordon Pym? ¿Estoy recobrando la cordura a una velocidad de vértigo? Las palabras restallaban en el interior de mi cabeza, como si una gigante estuviera gritando dentro de mí, pero afuera el silencio era total. (Bolaño, 1999b: 150.)

Auxilio está aludiendo implícitamente al final de la narración de Poe. Un final abrupto, altamente simbólico y que todavía mantiene a la crítica especializada en un debate complejo sobre la naturaleza e intenciones del texto. Lo cierto es que a partir de que Arthur comienza a adentrarse en el polo norte, la narración pierde las pocas reminiscencias realistas que daban estructura al texto y se sumerge en una fantasmagoría simbólica con la cual concluye. A partir del capítulo XXV, la narración, sin que medie ningún tránsito, se convierte en un diario: «1 de marzo — Muchos fenómenos inusitados nos indicaban ahora que estábamos entrando en una región de maravilla y novedad [...]» (Poe, 1980: 221). Cabe entonces relacionarlo también con el final de *Los detectives salvajes*: de la misma manera que en la novela de Poe los narradores desconfían de la exactitud y veracidad de su propio relato, García Madero avanza en su diario hacia un final cada vez más etéreo:<sup>211</sup> «[n]o sé si hoy es el dos de

---

<sup>211</sup> En la «NOTA PRELIMINAR» firmada por Arthur Gordon Pym aduce una razón para no publicar las páginas que vendrán a continuación: «Una consideración que me desalentaba era que, no habiendo llevado diario alguno durante buena parte del tiempo en que estuve ausente, temía no poder escribir de memoria una relación tan minuciosa y detallada que tuviese la “apariencia” de veracidad que realmente

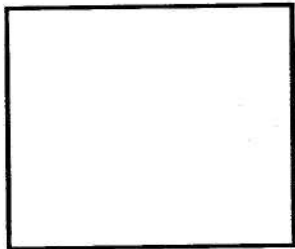


febrero o el tres [...] Pero para mis propósitos es lo mismo. Éste es nuestro treno [...]» (Bolaño, 1998: 605). Nótese asimismo que el final de la narración de Arthur Gordon Pym implica un descenso a los abismos con un trasfondo de canto de pájaros. Tal y como sucedía en el sueño de Lacouture, en el que los jóvenes se precipitaban al abismo ante la atenta mirada de un quetzal y un gorrión (Bolaño, 1999b: 151), el protagonista de la narración de Poe desaparece en parecidas circunstancias:

Múltiples aves gigantescas y de un blanco pálido volaban sin cesar por detrás del velo, y su grito era el eterno «¡Tekeli-li!» [...] Y entonces nos precipitamos en brazos de la catarata, en la que se abrió un abismo para recibirnos. Pero he aquí que surgió en nuestra senda una figura humana amortajada de proporciones mucho más grandes que las de ningún habitante de la tierra. Y el tinte de la piel de la figura tenía la perfecta blancura de la nieve. (Poe, 1980: 224.)

El final tan abrupto todavía plantea enigmas a la crítica (Frank y Hoeveler, 2010) se discute especialmente la simbología que el color blanco transmite, especialmente como representación de la página en blanco y la escritura. Bolaño también coquetea con esta idea en el final de la novela *Los detectives salvajes*, donde una ventana dibujada en líneas discontinúas puede funcionar como metáfora de la vida más allá de la literatura:

14 de febrero  
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 de febrero  
¿Qué hay detrás de la ventana?

---

poseía, exceptuando tan solo la natural e inevitable exageración a la que todos somos propensos al narrar sucesos que han ejercido poderosa influencia en nuestra imaginación [...]» (Poe, 1980: 9). (En la nota final se reincide sobre el tema: «El señor cuyo nombre se menciona en el prefacio, y a quien, por la afirmación que allí se hacía se supone capaz de llenar el vacío, ha declinado la tarea, y esto por razones atendibles, relacionadas con la inexactitud general de los detalles que le han proporcionado y por su incredulidad en la completa veracidad de las últimas partes de la narración [...]» (225).



Figura 8 (Bolaño, 1998: 609)

El color blanco se ha interpretado como la muerte y el vacío. Para entender este motivo resultan útiles las palabras de Borges en «El arte narrativo y la magia» sobre el relato de Poe: «[e]l secreto argumento de esa novela es el temor y la vilificación del blanco [...]» (Borges, 1989: 86). El autor argentino la relaciona así con la blancura del leviatán: «creo que Poe prefirió ese color por intuiciones o razones idénticas a las declaradas luego por Melville en el capítulo de “The whiteness of the Whale” de su también espléndida alucinación *Moby Dick* [...]» (87). Quisiera ahora llamar de nuevo la atención sobre el comentario de Auxilio. Ella menciona la locura y el miedo que la invaden para acto seguido describir el baile de palabras que restallan en su cabeza a pesar del silencio total que la rodea. Se puede discernir entonces una línea que une a escritores aparentemente tan dispares: en todos ellos, el horror de la obsesión y la locura están representados por el color blanco. El viaje de la locura siempre acaba en el vacío: en Lovecraft serán el miedo y las palabras los que pugnan por emerger del silencio y estos tienen su correlato en el doblón de oro del capitán Ahab.

En *Moby Dick: la atracción del abismo*, Constantino Bértolo afirma que «[p]ocos libros hay tan capaces como *Moby Dick* de narrar una historia trágica que resulta ser al tiempo un destino personal y colectivo [...]» (2013: 90). Ese doblón de oro cifra la monomanía de Ahab y es la moneda de cambio para aquel que comparta su obsesión. Esto sucede en el capítulo 36, cuando Ahab convoca a toda la tripulación y anuncia el verdadero propósito de su viaje. Starbuck, el primer oficial lo calificará de locura: «Vengeance on a dumb brute! [...] that simply smote thee from blindest instinct! Madness!» (Melville, 2003 (1851): 178). Lo cual llevará en el capítulo siguiente al propio Ahab a examinarse en su conocido monólogo: «They think me mad — Starbuck does; but I’m demoniac, I am madness maddened! That wild madness that’s only calm to comprehend itself! The prophecy was that I should be dismembered; and — Aye! I lost this leg. I now prophesy that I will dismember my dismemberer.» (183.) La

capacidad de Ahab para poder comprender lo que los demás piensan de él demuestra que es consciente de la locura de su destino.

Por tanto, la afinidad electiva de un tema que se convierte en un propósito vital recuerda a los críticos de *2666*, cuya pasión por Archiboldi deviene la fuente y el significado de sus vidas mismas. Recuérdese la descripción que se ofrece de su primer encuentro y su paseo nocturno en Bremen: «[l]os cuatro alineados y detenidos junto al murete de un río [...] que ya no era salvaje, hablando de su obsesión alemana sin interrumpirse entre ellos, ejercitando y degustando la inteligencia del otro, con largos intervalos de silencio que ni siquiera la lluvia podía alterar [...]» (Bolaño, 2004b: 31). En *Moby Dick*, la ballena se convierte en un tema recurrente, abrasivo y continuo para Ahab: «[a]ll the subtle demonisms of life and thought; all evil, to crazy Ahab, were visibly personified, and made practically assailable in *Moby Dick* [...]» (Melville, 200). En los críticos la obsesión por Archiboldi se manifestará en un desgaste que alcanza su clímax en México, aunque ya antes la fijación por Archiboldi y su sublimación en el amor por Liz Norton irá marcando el paso a la pérdida de cordura, como se puede observar en la descripción de su paso por la conferencia de Bolonia: «[s]us rostros de treintañeros abotargados por el éxito, visajes que iban desde el hastío hasta la locura [...]» (Bolaño, 100).

En Melville, un exceso de conocimiento o una focalización obsesiva contiene el germen de la enfermedad mental: «There is a wisdom that is woe; but there's a woe that is madness [...]» (Melville, 465). En la obra de Bolaño, la locura iguala: «[d]e lejos, pensó, igual todos los locos se parecen [...]» (Bolaño, 456). Visto así, el *Pequod* es un barco de locos gobernado por el más demente de todos ellos, el capitán Ahab. Lo que invita a reflexionar sobre las implicaciones que tiene para la tripulación no solo ser capaz de reconocer la locura de Ahab sino aceptarla y ser cómplice de ella de manera consciente. El narrador de Melville hará partícipe al lector del carácter colectivo que la caza de *Moby Dick* termina adquiriendo para la tripulación (*crew*): «I, Ishmael, was one of that crew [...]» (Melville, 2003: 195). Esto es, Ishmael se reconoce como parte de los que claman por ayudar a Ahab a consumir su venganza. Más tarde advierte de la naturaleza de esta enfermedad y su capacidad de contagio: «Human madness is oftentimes a cunning and most feline thing. When you think it fled, it may have but come transfigured into some still subtler form.» (201.)

Esta capacidad de transfiguración y contagio es un fenómeno que narra Bolaño en *2666*: «La locura es contagiosa», piensa Amalfitano (Bolaño, 2004b: 128). Lo que

lleva tomar medidas desesperadas para controlarla, como en el relato del capitán mutilado a Popescu: «[y]o tenía que acomodar a los soldados sanos en los establos y a los soldados enfermos en las caballerizas. En el granero acomodé a los locos y tomé las medidas oportunas para prenderle fuego si la locura de los locos sobrepasaba la locura misma [...]» (Bolaño, 2004b: 1067). Quisiera destacar igualmente que la obsesión que alcanza grado de locura implica la proyección de uno mismo en aquello que aterroriza. Como la mirada que el abismo devuelve en la conocida cita de Nietzsche (véase *supra* p. 69, n. 29), tanto en los personajes de Melville como en los de Bolaño, lo irracional responde a nuestra propia visión del mundo. En el tercer día de la fatal cacería, Starbuck le grita a Ahab: «[n]ot too late is it, even now, the third day, to desist. See! Moby Dick seeks thee not. It is thou, thou, that madly seekest him!» (Melville, 2003 (1851): 619). Una búsqueda fatal que encuentra su eco en la del narrador de *Estrella distante*: «[l]o único reseñable es que cada día estoy más obsesionado con el cabrón de Wieder, dije [...]» (Bolaño, 1996b: 133). Cabe apuntar que su papel al final de la novela será similar al de Starbuck, advirtiendo a Abel Romero, el detective encargado de acabar con Wieder: «[n]o vale la pena, insistí, todo se acabó. Ya nadie hará daño a nadie. Romero me palmeó el hombro. En esto es mejor que no se meta, dijo. Ahora vuelvo [...]» (155). Carlos Wieder, el artista, el asesino, como mostraré en el apartado del mal, sufría de la misma dolencia que Ahab: «For all men tragically great are made so through a certain morbidity. Be sure of this. O young ambition, all mortal greatness is but disease [...]» (Melville, 2003 (1851): 82).<sup>212</sup>

Por último, recordar que el blanco, símbolo al mismo tiempo del horror y la locura, hermana la narración de Melville con la de Poe —en la que, por cierto, se inspiró para componer el viaje del *Pequod* (cf. Peck, 2001)— y lo une en un diálogo textual con Lovecraft. De hecho, la locura de Ahab posee un cierto aspecto fantástico, incluso parece cobrar vida, y se la compara a un buitre torturador en una versión moderna de Prometeo: «Therefore, the tormented spirit that glared out of bodily eyes, when what seemed Ahab rushed from his room, was for the time but a vacated thing, a formless somnambulistic being, a ray of living light, to be sure, but without an object to colour, and therefore a blankness in itself [...]» (Melville, 2003 (1851): 219-220).

---

<sup>212</sup> Para el desplazamiento y mezcla de actitudes del personaje de Carlos Wieder y el capitán Ahab de Melville, véase *infra* 4.3.1.

El blanco es el color predominante en la región Antártica, el lugar a donde llega Arthur Gordon Pym y donde se oculta el territorio que da título a *At the Mountains of Madness* de H.P. Lovecraft. La exposición «Archivo Bolaño» señalaba la afición del joven escritor por la lectura de Lovecraft en su temprano periodo en Barcelona. Si bien en Bolaño destaca la ausencia del elemento fantástico, cabe destacar la presencia de unos motivos comunes al autor norteamericano y sobre todo una atmósfera de desasosiego similar. *At the Mountains of Madness* se construye a partir de un narrador homodiegético que se siente obligado a escribir un relato que advierta a los posibles aventureros de la región de un horror latente que no debe ser liberado.

Las montañas en las que se localiza la locura de la novela son la materialización de una morbidez que implica dos aspectos: la curiosidad y el miedo a lo desconocido. Esto se concreta en la manera en que el científico protagonista y su compañero, Danforth, acceden al último estadio de su viaje en el capítulo séptimo: «[c]omo es natural [...] estudiamos con interés especial y un temor reverencial muy personal todo lo que se encontraba en la zona inmediata y nos rodeaba [...]» (Lovecraft, 1968: 117). Los narradores de Lovecraft suelen ser atemorizados científicos cuyas capacidades deductivas los llevan a enfrentarse a deidades superiores, como los *Antiguos*, convertidos estos en el principal misterio de la novela, sin que el temor que sienten les haga perder el deseo de continuar aprendiendo: «[d]esde el primer momento debimos saber que la curiosidad humana es imperecedera, y que los resultados que anunciábamos bastarían para impulsar a otros en la misma búsqueda milenaria de lo desconocido [...]» (62). En Bolaño, esta curiosidad está vinculada inequívocamente a la locura, como muestra el retrato del joven Hans Reiter y su afición por el mar: «[m]ientras los pescadores hablaban de la curiosidad irreprimible del joven Hans Reiter, o su locura, que a veces lo llevaba a hacer cosas que más valía no hacer, provocó que, sin previo aviso, se dejara caer del bote y se sumergiera en el fondo del mar [...]» (2004b: 808). En Lovecraft, cuando el narrador alcanza la primera expedición que ha ido más allá del campamento base, la encuentra completamente destruida. Las consecuencias de la curiosidad se manifiestan de una manera cruel: «[e]l entierro demente de los ejemplares arqueanos dañados eran parte de la locura desintegrante [...]» (Lovecraft, 67). Más adelante el narrador afirma que la locura de Gedney (uno de los integrantes de la expedición cuyo cadáver no aparece) es la explicación más factible a los extraños sucesos que presencian. La cordura les impide aceptar el carácter fantástico de lo que está ocurriendo (68).

De esta manera, los científicos protagonistas de *En las montañas de la locura* viven en la curiosidad constante. Lo cual los hermana con los personajes y lectores de Bolaño en la acertada analogía que propone Patricia Espinosa: «[l]a única posibilidad de seguir vivo es convertirse en un rastreador cuya búsqueda será eterna; ya que si llega a encontrar aquello rastreado, esto morirá [...]» (Espinosa, 2006: 79). Hans Reiter, como comentaba, es el ejemplo de un escritor capaz de sumergirse en lo profundo, incluso antes de convertirse en Archiboldi:

Tampoco le gustaba el mar o lo que el común de los mortales llama mar y que en realidad solo es la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura. Lo que le gustaba era el fondo del mar, esa otra tierra, llena de planicies que no eran planicies y valles que no eran valles y precipicios que no eran precipicios [...] (Bolaño, 2004b: 797).

En el fondo, no deja de ser una de las variaciones sobre el mismo tema, como en «Literatura + Enfermedad = Enfermedad»: «[h]ay que seguir transitando por el sexo, los libros y los viajes, aun a sabiendas de que nos llevan al abismo [...]» (Bolaño, 2004b: 155-56). En Lovecraft, el abismo es la frontera necesaria para poder acceder al conocimiento: «[p]osiblemente no nos había abandonado el deseo de contemplar el propio abismo [...]» (1968: 138). Más evidente, si cabe, es la analogía con los *Antiguos*. Esta raza que construyó ciudades y pobló la Tierra en edades anteriores al ser humano —finalmente extinguida por su propia creación, los Shoggothos— entiende que abismo y conocimiento van de la mano: «[l]os mejores mapas y diagramas aparecían en los muros de un abismo espantoso [...] que sin duda había sido una especie de lugar de enseñanza [...]» (Lovecraft, 1968: 102).

Por último, la locura como combinación paradójica de curiosidad y temor a lo desconocido se muestra en Lovecraft en la lectura de las runas y distintos murales o figuras que los protagonistas se dedican a descifrar a lo largo de la narración: «[m]ientras penetrábamos en este silencioso laberinto de inhumana mampostería, es preciso imaginar un caos sin esperanzas, mezcla de muchos estados de ánimo, memorias e impresiones fugitivas [...]» (1968: 99). Esta bien podría ser la descripción del ánimo de Fate cuando describe su visita a Detroit. Como en una fantasmagoría que prefigurase el destino de una ciudad emblemática norteamericana, la lectura hace su aparición consignando curiosidad, temor y locura en una poderosa imagen:

Sobre el muro lateral de un edificio vecino vio un mural que le pareció curioso. Era circular, como un reloj, y donde debían estar los números había escenas de gente trabajando en las fábricas de Detroit. Doce escenas que representaban doce etapas en la cadena de producción. En

cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no solo estaba allí para hacernos reír. Parecía la obra de un loco. La última pintura de un loco. En el centro del reloj, hacia donde convergían todas las escenas, había una palabra pintada con letras que parecían de gelatina: *miedo*. (Bolaño, 2004b: 307.)

Como conclusión, cabe comentar como Lovecraft consigue dotar a sus narraciones del reverberante efecto del desasosiego. La clave se encuentra en un fragmento del cuarto capítulo en el que el protagonista plantea una reflexión metaliteraria que cualquiera de los narradores de Bolaño podría rubricar: «[s]iento la tentación constante de pasar por alto los detalles, y dejar que las insinuaciones sean hechos reales y deducciones ineluctables [...]» (Lovecraft, 1968: 63).

Más próximos en el tiempo a Bolaño, influencias contemporáneas son Kerouac, Burroughs y Philip K. Dick. De los dos primeros apuntaré la idea de locura como pérdida de control y, por último, valoraré a Dick como fuente literaria de la revelación final de las relaciones entre literatura y enfermedad. Tal y como afirma el narrador de *2666*: «La locura es contagiosa, en efecto, y los amigos, sobre todo cuando uno está solo, son providenciales.» (Bolaño, 2004b: 229.) Dos amigos cuya locura fue contagiosa y transformó la literatura fueron precisamente Jack Kerouac y William Burroughs. A lo mucho que ya se ha comentado de Kerouac, cabe añadir que la locura es un motivo que parece afectar al narrador de *On the Road*. Sal, en sus perturbados monólogos, hace alusión a la pérdida de sus propias facultades: «[f]ui varias veces a Frisco con la pistola y cuando en el retrete de un bar se me acercaba un marica sacaba la pistola y decía: “¿Cómo? ¿Qué estás diciendo?” y el tipo salía disparado. Nunca entendí por qué hacía eso; conozco a maricas de todo el país. Debía tratarse de la soledad de San Francisco y del hecho que tenía una pistola. Tenía que enseñársela a alguien. Había llegado el momento de marcharme de Frisco o me volvería loco [...]» (Kerouac, 2012: 100). En el fondo, lo que manifiesta el narrador es el temor a perder el control, a no ser capaz de gobernarse. Algo similar le ocurre tanto a Edith Oster, de *Los detectives salvajes*, en la cita que recopila Chiara Bolognese: «[m]i madre me preguntó si me había vuelto loca. Todavía no, le dije y me reí, no sé por qué [...]» (Bolaño, 1998: 403, cf. Bolognese, 2009: 254). Similar ejemplo encontramos en Bianca, la narradora y protagonista de *Una novelita lumpen* (Bolaño, 2002: 112-113). En Kerouac dicho temor llega incluso a momentos paralizadores que recuerdan a los *estados alterados* analizados *supra* en el

apartado 3.5.3. Los narradores de Bolaño en ocasiones sufren de visiones o alucinaciones que afectan a su propia percepción del mundo y los sacan de su zona de control. Piénsese en el ejemplo de «Últimos amaneceres en la Tierra»: «[y] se ve a sí mismo como Gui Rosey, un Gui Rosey enterrado en algún baldío de Acapulco, desaparecido para siempre [...]» (Bolaño, 2001: 63). Similar viaje y transfiguración temporal se hallan ya en el Kerouac de *On the Road*:

Ahora no tenía a nadie, nada. Anduve por las calles cogiendo colillas del suelo. Pasé junto a un puesto de comidas de la calle Market y, de pronto, la mujer que despachaba me miró aterrada; era la propietaria y parecía pensar que iba a entrar con una pistola y atracarla. Caminé unos cuantos pasos. En esto, se me ocurrió que aquella mujer era mi madre de hace doscientos años en Inglaterra, y que yo era su hijo, un salteador de caminos, que acababa de salir de la cárcel e iba a perturbar su honrado trabajo. Me detuve congelado por el éxtasis en mitad de la acera. Miré calle Market abajo. No sabía si era esa calle o la calle Canal de Nueva Orleans: llevaba hasta el mar, el ambiguo y universal mar, lo mismo que la calle 42 de Nueva York lleva al agua, y uno nunca sabe dónde está. [...] Estaba delirando. (Kerouac, 2012: 224.)

Burroughs contempla la locura desde su propia poética e influye en Bolaño de manera tangencial. Para el autor norteamericano, todo es enfermedad, pues, como se analizó anteriormente, el mismo lenguaje es un virus (ver *supra* el apartado 3.3). No se trata tanto de un caso de intertextualidad sino de que ambos comparten una percepción de la enfermedad como un condicionante intrínseco a la vida. Roberto Bolaño, como se adelantó, escribe sus obras desde las condiciones que impone la enfermedad hepática que más tarde acabó con su vida. Burroughs cree que la enfermedad es la metáfora de la existencia: el lenguaje es un virus porque el mismo ser humano es un virus. Por supuesto, enfermo y delirante:

Es el Virus Humano (todos los virus son células deterioradas que llevan una existencia parásita... Tienen una afinidad especial con la Célula Madre; así, las células hepáticas deterioradas buscan el dulce hogar de la hepatitis, etcétera. De tal manera que cada especie tiene su Virus Maestro: Imagen Deteriorada de esa especie). La imagen rota del Hombre avanza minuto a minuto, célula a célula... Pobreza, odio, guerra, delincuencia policíaca, burocracia, locura, síntomas todos del Virus Humano. Ahora puede ser aislado y tratado el Virus Humano. (Burroughs, 2007: 167-168.)

En cuanto a Philip K. Dick, Bolaño realiza un pequeño elogio a su uso literario de la locura en el artículo que le dedica en *Entre paréntesis*. De las tres imágenes del autor que afirma llevar consigo además de sus libros, la última es el ejemplo de la enfermedad como revelación: «Tercera imagen: Dick y su hijo enfermo y las voces que escucha dentro de su cerebro y que le aconsejan volver otra vez al médico, sugerirle otro tipo de enfermedad más rara, más grave, cosa que Dick hace, y los médicos se dan cuenta de su error, y operan de urgencia y salvan la vida al niño [...]» (Bolaño, 2004a: 184).



Esta anécdota está presente en diferentes biografías del autor norteamericano: Rickman (1989), Sutin (1989) y Carrère (1993). Lo cierto es que uno de los aspectos biográficos más conocidos del autor es su esquizofrenia, agravada por el consumo de drogas y por lo que Bolaño llamó «ese gasto incesante en divorcios californianos» (Bolaño, 2004a: 134). La muerte de su hermana melliza, con la que él afirmaba tener todavía vínculos después, supuso al mismo tiempo el desarrollo de un trastorno de personalidad del que dan cuenta no solo sus novelas sino su imagen pública: «Éstas son algunas conclusiones a las que hemos llegado: Dick era un esquizofrénico. Dick era un paranoico [...]» (Bolaño, 2004a: 183).

Apuntaba anteriormente que Dick constituye un ejemplo de lo que Bolaño entiende por revelación a través de la locura. Recuérdese que ciertas fotos de la exposición de Carlos Wieder en *Estrella distante* representan «una epifanía de la locura» (Bolaño, 1996b: 97). En el autor chileno hay dos momentos epifánicos en que dos personajes perturbados serán expuestos como los únicos capaces de ver más allá: el primero ocurre en la novela ya mencionada, a través de la figura de Norberto. Se le describe como alguien trastornado: «[q]ue se estaba volviendo loco (al menos eso era lo que había diagnosticado otro de los detenidos, un psiquiatra socialista al que luego, según me dijeron, fusilaron en pleno dominio de sus facultades psíquicas y emocionales) [...]» (Bolaño, 1996b: 36). Sin embargo, es Norberto quien descifra el tipo de avión que utiliza Wieder y, lo más importante, el poema que está escribiendo con humo en el cielo, pues es el único que sabe latín:

¿Te diste cuenta que era un Messerschmitt? Si tú lo dices, te creo, dije yo. Era un Messerschmitt, dijo Norberto, y yo creo que venía del otro mundo. Le palmeé la espalda y le dije que seguramente era así. [...] Y escribía en latín, dijo Norberto. Sí, dije yo, pero no entendí nada. Yo sí, dijo Norberto, no en balde he sido maestro tipógrafo algunos años, hablaba del principio del mundo, de la voluntad, de la luz y de las tinieblas [...] También, al final, a todos nos deseaba buena suerte. ¿Te parece?, dije yo. Sí, a todos, sin excepción. Un poeta, dije. Una persona educada, sí, dijo Norberto. (Bolaño, 1996b: 40.)

El segundo lo hallamos en *2666* a través de Florita, la vidente. En un programa televisivo, cuya señal se emite desde Hermosillo, ella describe su visión hasta que al final entra en un trance próximo a la locura, desde el que da cuenta de la realidad de una manera más acertada que la de los informativos: «[r]epitió lo que ya había dicho: un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. [...] ¡Es Santa Teresa! ¡Es Santa Teresa! Lo estoy viendo clarito. Allí matan a las mujeres. Matan a mis hijas. ¡Mis hijas!» (Bolaño, 2004b: 547.) El grito

de Florita y el escalofrío del conductor del programa, Reinaldo, condensa el motivo central de la novela de Bolaño.

En Philip K. Dick, la locura entendida como forma y al mismo tiempo contenido cristaliza en *Valis* —traducida en castellano como *Sivainvi*—. De ella, el mismo Bolaño afirma: «[e]n este sentido su novela de hierro sería *Valis*, que es una de las últimas, y en donde, entre otras muchas cosas, Dick aborda lo cerca que se encuentra de la locura. Y lo hace con la lucidez y con la elocuencia de un gran artista [...]» (Braithwhite, 2006: 136). El libro de Dick es una obra compleja cuya naturaleza perturbadora lleva al lector a plantearse frente a qué tipo de libro se encuentra: o bien una novela de ciencia ficción o bien una ambigua autobiografía o una autoficción a través de la cual Dick trata de exorcizar esas voces que el mismo Bolaño menciona en la cita sobre su hijo. La obra está narrada por Horselover Fat, quien es al mismo tiempo un escritor de ciencia ficción en la California de los años sesenta (tiempo en que fue redactada la novela) y un cristiano en el siglo IV. Al mismo tiempo, la realidad donde se desarrolla la novela es otra ficción de historia alternativa donde, como en muchas novelas de Dick, se concluye que no podremos distinguir lo que es real de lo que no. Este tipo de locura semiinconsciente y revelación recuerda a la que sufre Amalfitano, el profesor protagonista de la segunda parte de *2666*. A lo largo de las páginas, asistiremos a la descomposición de la psique del profesor a través de intromisión de unas voces en su cabeza. El homenaje a Marcel Duchamp con el libro de geometría de Rafael Dieste colgando de un tendedero representa el inicio de un viaje a la locura que es al mismo tiempo un diálogo consigo mismo: «[y] la voz le dijo: no, de ninguna manera, si lo que tienes es miedo a volverte loco, despreocúpate, no te estás volviendo loco, solo estás manteniendo una plática informal [...]» (Bolaño, 2004b: 267). Bolaño, como el Philip K. Dick de *Valis*, construye una historia capaz de condensar la ironía, la tragedia y sobre todo la lucidez —revelación— de alguien que asiste impasible a su propio proceso de degradación:

Primero pensó en la locura. En la posibilidad, alta, de que se estuviera volviendo loco. Se sorprendió al darse cuenta de que tal pensamiento (y tal posibilidad) no menguaba en nada su entusiasmo. Ni su alegría. Mi entusiasmo y mi alegría han crecido bajo las alas de una tormenta, se dijo. Puede que me esté volviendo loco, pero me siento bien, se dijo. Contempló la posibilidad, alta, de que la locura, en caso de padecerla, empeorara, y entonces su entusiasmo se convirtiera en dolor e impotencia y, sobre todo, en causa de dolor e impotencia para su hija. (Bolaño, 2004b: 271.)

Por último, quisiera concluir con una cita de 2666 en la que cristaliza la idea principal del libro de Dick y el destino de Amalfitano, esto es la enfermedad que en su cenit se niega a sí misma, cuando ya ni siquiera es una patología sino parte inherente del organismo que la cobija, «Literatura + Enfermedad = Enfermedad». Popescu conversa con su admirado profesor, un matemático enfermo: «[a]bordó [...] la locura, o la supuesta locura de su maestro. El matemático se rió. La locura no existe, le dijo. Pero usted está aquí, constató Popescu, y esto es una casa de locos [...]» (895).

### 4.3 «Distintas formas de egoísmo»: el mal y la violencia

A Roberto Bolaño le interesa el mal como concepto y es éste un motivo que vehícula y cohesiona la mayor parte de sus novelas. Para el autor chileno: «[h]ay un mal “cobarde”, aunque todo mal es, por definición, cobarde. Pero también hay un mal “valiente”. Un mal que se trasciende a sí mismo. [...] Es decir la alteridad total [...]» (Braithwhite, 2006: 122). Michel Foucault, en *Historia de la locura en la época clásica*, estudia las relaciones entre la locura y el mal a lo largo de una época y en sus diferentes manifestaciones culturales. El filósofo francés recuerda que desde la teoría medieval, el origen del mal se halla en un movimiento del espíritu:

[e]se movimiento es peculiar: continuo, violento, con capacidad permanente para hacer nuevos poros en la materia cerebral, y constituye una especie de soporte material de los pensamientos incoherentes, de las actitudes explosivas, de las palabras ininterrumpidas que denuncian la manía. (Foucault, 1967: 173.)

Foucault distingue dos representaciones del mal en la época medieval: la que proviene de la enfermedad y otra de naturaleza más compleja. La primera se relaciona con lo analizado en el apartado anterior: es la locura, que se puede materializar en «rostros simbólicos» (de bestias y diferentes animales). La segunda es la metamorfosis de un mal carente de materia que lo aprisione y precisamente por ello de presencia más abrumadora. Esto es puede asumir cualquier forma y devenir omnipresente. Respecto a este mal, afirma el teórico: «[a]hora es un bestiario abstracto; el mal no aparece aquí con su cuerpo fantástico; en él solo se capta la forma más extrema, la verdad carente de contenido de la bestia [...]» (112). Liberado del cuerpo de una bestia que confine a unos límites en su representación, solo queda la «verdad» o el mal en estado puro. Ésta es la noción que encontramos en la narrativa de Bolaño, un mal que es absoluto, que trasciende cualquier persona, lugar y época a través de diversas manifestaciones: «[y] cuando hablo del mal no me refiero al mal vulgar, a ese que es producto de una

educación o de la mezquindad del resentimiento, sino al mal absoluto, el que altera irremediabilmente todos nuestros asideros morales. Es decir, el mal que aparece, antes que en cualquier otra parte, en el espejo [...]» (Entrevistado por Stolzmann, 2012: 374).

Definitivamente el mal y la descripción de sus posibles encarnaciones son parte central de la propuesta estética de Roberto Bolaño. Este motivo ha fructificado en la abundante bibliografía sobre el tema que me dispongo a repasar por orden de autor y cronológico.

En primer lugar, Celina Manzoni destaca como en *La literatura nazi en América* «[s]e reproduce el desconcierto frente al desafío que presuponen los modos de relatar el horror [...]» (2002: 17); para la estudiosa argentina, el tema principal de dicha obra son las distintas máscaras del mal, con el añadido de una pátina de humor y algunos componentes lúdicos (se puede leer como un *roman-à-clé*) que la obra posee. En sus propias palabras:

La fascinación por lo perverso, lo bárbaro, el entusiasmo por el juego y la necesidad, casi compulsiva, de poner en movimiento lo oscuro, lo tenebroso, lo escondido, lo que no tiene nombre, parece alimentar estas biografías ínfimas que pueden ingresar en la categoría de lo siniestro, pese a que los infames de su galería parecen estar más cerca del grotesco que del drama. (Manzoni, 2002: 27.)

Posteriormente Patricia Espinosa introducirá la noción de «secreto y simulacro» en referencia a la estética de 2666. La lectura de La estética del mal de Jean Baudrillard la lleva a definir el mal en la obra póstuma de Bolaño como «infinito»: «2666 opera a partir de la lógica de la dispersión, lo que determina que el bien ya no está en la vertical del mal, porque el mal y el bien parecen haberse liberado de su esencia, reproduciéndose al infinito.» (2006: 72-73).

Por su parte, Daniuska González vincula la noción del mal en Bolaño con la historia y analiza cómo sus novelas «dan cuenta del horror a partir de viñetas o cuadros históricos» (2003: 45). Con posterioridad, influenciada por la lectura de *El entusiasmo. Crítica kantiana de la historia* de Lyotard acuñará el término «Escritura bárbara» para Bolaño:

*Escritura bárbara*: es la de la narrativa de Roberto Bolaño, que fija lo inhumano, la violencia, el horror, un horror que todo lo atraviesa y que ha sido estetizado hasta un nivel *sublime*. Sublime por escenificarse como un sentimiento sobrecogedor que prevalece en el sujeto por encima del propio objeto de esa relación — el horror —, que le desconecta de su subjetividad literal (que, en este caso, involucra el sufrimiento), y produce una tensión vinculante no con ese objeto en sí sino con el dolor/emoción que transmite (González, 2011: 15).

Lo cierto es que el mal se ha asociado en muchas ocasiones a una noción abstracta del horror. Asimismo, Juan Carlos Galdo afirma que *2666* es una «cartografía del horror contemporáneo» (2005: 24),

Alexis Candía ya relacionó «Mal» y «Magia» en Bolaño a partir de lectura de «El arte narrativo y la magia» de Borges (Candia, 2005). Para el estudioso chileno, el vínculo residía en el diálogo que Amalfitano mantiene con las voces que pueblan su cabeza casi al final de la segunda parte de *2666*: «[m]agia es épica y también es sexo y bruma dionisiaca y juego [...]» (Bolaño, 2004b: 291). Con posterioridad, en su tesis doctoral, «El “paraíso infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño» la magia se contrapone a lo que él denomina la «estética de la aniquilación»:

Así, toma forma la «Estética de la Aniquilación», vale decir, la narración de las múltiples formas de destruir a los seres humanos a fin de exponer la orgía de aniquilación en la que se ha basado parte importante de la historia del hombre. [...] Bolaño narra el horror como una forma de contradecir los alcances del mal, exponiendo los mecanismos que mueven a las fuerzas de la aniquilación. 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 [...] (Candía, 2010: 69-70).

Diferente enfoque plantea Edmundo Paz Soldán, quien sitúa la estética del mal en Bolaño como descendiente del Cortázar de cuentos como «Apocalipsis en Solentiname». Así pues, novelas como *Estrella distante* o *Nocturno de Chile* se construyen, a partir de un «[i]maginario apocalíptico, el único que le hace justicia a la América Latina de los años setenta [...]» (13.) Para el estudioso boliviano, Bolaño utiliza este imaginario contrapuesto a lo que sería una visión naif de la realidad (cf. 11). Soldán hace, en cierta medida, una lectura política de Bolaño. Destaca su compromiso: «no hay otra opción que dar cuenta y del mal» (Paz Soldán, 2008: 13) y sostiene que «Bolaño se asoma como nadie al horror de las dictaduras» (*ibidem*). Chris Andrews destaca la experiencia sufrida por Bolaño con los «crímenes estatales» (2011: 37) en su artículo «El secreto del mal es un secreto». Sin embargo su visión es más matizada que la de Soldán, pues afirma que la ficción del escritor chileno «participa en el proyecto de comprender el mal, hasta cierto punto». Categoriza el motivo del mal en Bolaño en cuatro caras o aspectos que lo representan: el dictador, el administrador, el psicópata y el cómplice. De esta manera, *Nocturno de Chile* se ocupa del dictador y del cómplice. Las clases de marxismo a la Junta Militar y al mismísimo Pinochet por parte del Cura Ibacache son el ejemplo más luminoso de ambas figuras. El psicópata está representado por Carlos Wieder, en *Estrella distante*, al que analizaré con más detenimiento más

adelante. Por último, el administrador o burócrata se concreta en el eficiente y atormentado Sammer, de 2666. Carmen de Mora analiza, en el artículo del mismo título, «Los espacios del horror en Roberto Bolaño». El análisis espacial de las conocidas como novelas «chilenas» de Roberto Bolaño, *Estrella distante* y 2666, le permite comprender dichas obras como una subversión de las tradicionales oposiciones sociales de la novela realista como «dentro/fuera» o «arriba/abajo» y así mostrar naturaleza ubicua del horror (2011: 196). Por último, en su reciente tesis «Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño», Arndt Lainck explica desde una perspectiva axiológica una de las funciones de la narrativa del escritor: «Bolaño ha abierto nuevos caminos y ha tratado de decir lo que aún no se ha dicho, o se ha dicho poco, por su capacidad de sensibilizar al lector con una visión “sintomática” del mal para que reflexione sobre la *inmanencia del mal* en nuestra cultura [...]» (en cursiva en el original, 2012: 240). Al mismo tiempo, Lainck traza una de las descripciones más completas de la visión del mal en Bolaño, tema fundamental del próximo apartado.

#### **4.3.1 El mal en Bolaño y los límites del absoluto**

Sostiene Bolaño que «el crimen parece ser el símbolo del siglo XX» (2004a: 206). En consecuencia, su narrativa podría leerse como la continuación del proyecto ilustrado de diseñar un espacio de análisis sobre la naturaleza del mal fuera de las discusiones teológicas o deterministas (cf. Andrews, 2011: 37). William Burroughs ya lo anunció en *El almuerzo desnudo*: «América no es una tierra joven: ya era vieja y sucia y perversa antes de los indios. El mal está en ella, esperando [...]» (Burroughs, 2007: 26). Se ha de tener en cuenta asimismo que la discusión sobre la existencia y morfología del mal absoluto pobló el imaginario cultural de finales de siglo pasado, justo cuando Bolaño estaba gestando la narrativa que finalmente consolidaría su proyecto literario. Como muestra del carácter global de este planteamiento, cabe recordar que el 10 de Junio de 1991 se dedicó la portada de la revista *Time* al cuestionamiento sobre las raíces del mal.



Figura 7. *Times Magazine*<sup>213</sup>

En dicho número de la revista se incluye un ensayo de Lance Morrow —germen de lo que más tarde constituirá su libro *Evil: an investigation*—, donde se pone de manifiesto la imposibilidad de una discusión franca sobre la naturaleza del mal puesto que siempre que nos referimos a él necesitamos hacerlo utilizando un lenguaje preñado de metáforas: «[i]t is imposible to discuss evil, surely one of the two or three most significant and mysterious facts of human existence, while employing euphemism or other methods of veiling [...]» (2004: 19). Precisamente, el arte de la década de los noventa buscó reflejar a partir de diversas metáforas la fascinación que ejerce el mal al final de un siglo que ha sido testigo de algunas de las mayores matanzas de la Historia. Las instalaciones de Robert Gober o los crueles coqueteos de Damien Hirst, así como el culto cinematográfico a la figura del psicópata o *serial-killer* son parte de un contexto cultural y unas ideas que en parte gracias a los medios de comunicación devienen tendencias globales.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Extraída de la web de la revista: [http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1704183\\_1704257\\_1704506,00.html](http://content.time.com/time/specials/2007/article/0,28804,1704183_1704257_1704506,00.html) Consultada el 15 de marzo de 2014.

<sup>214</sup> La película que inicia el thriller contemporáneo es *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991), basada en una novela de Thomas Harris, al que Bolaño dedica un divertido artículo en *Entre*

El mal como motivo literario ha sido tratado de diferentes formas por parte de Roberto Bolaño. Se puede afirmar que gran parte de su obra consiste en la revelación de las distintas formas del mal y su enigma. Coincido por tanto con la tesis fundamental de Arndt Lainck:

El origen del mal consiste, según Bolaño, en una falta de empatía, en una concepción del yo que ignora los límites, que se entrega a un afán de lucro, de fama de poder, y que no retrocede ante el sufrimiento o incluso la aniquilación del otro. Dado que el mal en general, o una fechoría en particular [...] tienen que ser conceptualizados [...] como un momento de visibilidad de algo estructural, el mal es ante todo una brújula [...] (2012: 239).

El mismo Bolaño lo explicita en una entrevista: «[e]l mal es básicamente el egoísmo narrado de diferentes formas. La frontera la delimita la mirada que tengas sobre el otro, el saber que el otro existe [...]» (Braithwhite, 2006: 81). Esa mirada proyecta que el horror en Bolaño sea en determinadas ocasiones político, como muestra a través de relatos autobiográficos, en otras metafísico o se conjugue por último como una tentativa o aproximación al mal en mayúsculas, al “horror”, que lo vincula a la obra de Melville y al Cormac McCarthy de *Blood Meridian*.

Por lo que refiere al horror político, se suele dar en diferentes narraciones de Bolaño la espeluznante asociación entre historia política y actividad literaria como única manera de abordar la experiencia del mal. Por no citar de nuevo *Estrella distante* o *Nocturno de Chile*, piénsese en los cuentos. El mal también aparece en la violencia de la secta del Dios castrado en la India de «El Ojo Silva», el secuestro y la tortura del joven hincha en «Putas asesinas», las trampas que tiende el clavadista a B. y a su padre en «Últimos amaneceres en la Tierra», el nazismo que acaba con la vida de Henri Levfebre en «Vagabundo en Francia y Bélgica» o que está latente en «Henri Simon Leprince». Tal y como expone Celina Manzoni, el novelista chileno busca mostrar «[l]a recurrencia en distintos tiempos y espacios de una voluntad ideológica y estética significada por la irracionalidad, la violencia, la intolerancia y los tópicos del nacionalismo cuyos clisés más burdos desmenuza [...]» (Manzoni, 2002: 21).

En relación con dicha exploración del mal y sus raíces, abundan, como he destacado, los críticos que entienden la obra de Bolaño como una escritura política donde muestra, a través de una renovación formal, su compromiso contra el horror de

---

*Paréntesis*. Como muestra de películas que siguen esta estela: *Basic Instinct* (Verhoeven, 1992), *Kalifornia* (Sena, 1993), *Death and the Maiden* (Polanski, 1994) o *Se7en* (Fincher, 1995). Así mismo, cabe resaltar la influencia de *Twin Peaks* de David Lynch, director que comentaré más adelante.



las dictaduras y el trágico destino de Latinoamérica. La tesis de la que parten es que Bolaño allega de nuevo la esfera política e histórica a la literatura a partir de una propuesta provocativa. Edmundo Paz Soldán lo resume como la tensión que emerge de la dificultad de hermanar un arte comprometido con el pueblo con una escritura difícil, vanguardista o «hermética» (Cf. 2008: 11-30). Al respecto comenta: «Bolaño era a su manera un escritor comprometido con las causas de América Latina [...]» (Paz Soldán, 2008: 30).

En el mismo sentido se pronuncia Richard Eder, para quien el tema central de *Los detectives salvajes* y en realidad toda la obra de Roberto Bolaño es que «[t]he pen is as blood-stained as the sword, and as compromised [...]».<sup>215</sup> Estos críticos encuentran un potencial político en la literatura del escritor chileno: una voluntad de desvelar los entresijos y oscuridades del poder y el mal. En esta misma línea se encontrarían sus comentarios, críticas y alguna que otra *boutade* contra el estatus literario: la literatura, a parecer de Bolaño, solo puede entenderse como un arma de combate que no se somete a ninguna dictadura e ideología. Así, según Manzoni, Bolaño:

[s]e propone preguntas que resuelve con originalidad y audacia: de qué manera la ficción puede contar lo público, cómo narrar el horror, cómo construir una memoria y una escritura que trastornen los límites entre lo manifiesto y lo subyacente. Esta propuesta, que se adueña de tradiciones heterogéneas y las refuncionaliza, se despliega con un ritmo arrollador, contradice imágenes estereotipadas y perturba espacios canónicos consagrados tanto por la academia como por algunas pautas del mercado. (Manzoni, 2002: 14)

A mi juicio, resulta difícil hablar de un Bolaño «comprometido» en el sentido político de la palabra o tratar de buscar los vínculos que adscriban sus textos a una ideología concreta. En este sentido creo que en el escritor que nos ocupa las narraciones sobre el horror y la violencia son motivos, elementos temáticos que se encuentran en la base de su obra pero que, sin embargo, no se superponen ni condicionan el resto del conjunto hacia una literatura de tesis. Más que la propuesta de una alternativa social y política de izquierda o una reivindicación para Latinoamérica de movimientos revolucionarios, Bolaño rememora la utopía en la que su época creyó. Así nos ofrece casi una autopsia o una elegía de los sueños de revolución que alimentaron a toda esa generación de Latinoamericanos cuya adolescencia bebió los ideales del mayo francés, el movimiento hippy norteamericano y la poesía *beat*. En palabras del propio escritor,

---

<sup>215</sup> El juego de palabras de Eder es con el viejo refrán que supone la primacía de las letras sobre las armas: «La pluma es más poderosa que la espada» (2007).

cuando recibió el premio Rómulo Gallegos: «[l]uchamos y pusimos toda nuestra generosidad en un ideal que hacía más de cincuenta años que estaba muerto, y algunos lo sabíamos, y cómo no lo íbamos a saber si habíamos leído a Trotski o éramos trotskistas, pero igual lo hicimos, porque fuimos estúpidos y generosos [...]» (Bolaño, 2004a: 37).

Una primera conclusión sería entonces que el mal y la violencia aparecen como un motivo recurrente en sus narraciones sin que por ello podamos atribuir una postura comprometida a la narrativa del autor. Para Roberto Bolaño el mal es un egoísmo que no se focaliza en un determinado objeto y que se narra de diferentes maneras: puede ser transmitido como un poder simbólico, un azar que opera bajo signos oscuros, la temida inminencia del desastre, la cotidianidad que conduce a la locura o una violencia que recorre de forma subterránea sus cuentos y que explota cuando éstos terminan de forma abrupta, como el final de «Últimos atardeceres en la Tierra», uno de sus mejores relatos.

Por otra parte, la aproximación al mal con mayúsculas se puede ilustrar a partir de la novela *Estrella distante*. En una entrevista con Dunia Gras, Bolaño afirma: «[e]s que *Estrella distante* básicamente es eso. Es una inmersión en el mal. El mal absoluto, si es que existe. Es intentar ver el rostro del mal absoluto, pero absoluto, absoluto [...]» (Gras, 2000: 58). Similares palabras emplea en su «Preliminar autorretrato»: «[e]n *Estrella distante* (1996) intento una aproximación, muy modesta, al mal absoluto [...]» (Bolaño, 2004a: 20). El diccionario de la RAE define dicho adjetivo como «dependiente, ilimitado, que excluye cualquier relación». Desde un punto de vista filosófico, especialmente escolástico, lo «absoluto» se opone tanto a «lo dependiente» como a «lo relativo». En otras palabras: la escolástica cree que la categoría de lo absoluto es propia de la divinidad, pues solo ésta tiene carácter infinito y aislado de todas las cosas.

El carácter absoluto y la aspiración a la divinidad es el concepto que anuda y triangula las vidas y destinos de tres encarnaciones literarias del mal: Carlos Wieder de *Estrella distante*, el Capitán Ahab de *Moby Dick* y el Juez Holden de *Blood Meridian*. Estos personajes se creen o actúan como dioses. La atormentada naturaleza de los tres personajes así como la consagración de su vida a una misión —Wieder a su obra, Ahab a la caza de la ballena, Holden al imperio de la ley— son el reflejo de la pesadilla que

supone la creación.<sup>216</sup> Esto no es ninguna novedad desde un punto de vista literario. Baste con recordar a Arthur Rimbaud, uno de los poetas que inspiran a Bolaño y que da nombre a su áter ego Belano. En el inicio de *Une saison dans l'enfer* (1873) se invoca a Satán no tanto para apelar al mal a la manera romántica sino como punto de partida de un camino por los infiernos que el poeta debe transitar para conseguir crear una escritura de vanguardia. Similares caminos transita Arturo Belano, otro de los narratarios de *Estrella distante*, al regresar del golpe de Estado chileno, como se narra en *Amuleto*: «[p]ensaba en Arturito Belano, por ejemplo, que cuando regresó al DF comenzó a salir con otros, [...] a mirarlo todo como si él fuera el Dante y acabara de volver del Infierno, qué digo el Dante, como si él fuera el mismísimo Virgilio [...]» (Bolaño, 1999b: 142). El mal aparece en *Estrella distante* con la figura de la noche, en la narración del primer asesinato, en el capítulo en el que Ruiz-Tagle deviene finalmente Carlos Wieder. Nótese la textura borgiana, el lenguaje entre épico y nostálgico en comparación con el Bolaño de obras posteriores:

Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios. (Bolaño, 1996b: 33)

Tanto Ahab como Wieder tienen una presencia de resonancias míticas. Piénsese en el capitán del *Pequod*, en quien la obsesión, la subordinación de todos los elementos de su vida a la caza de la ballena blanca representa un portentoso ejemplo de lo que aguarda tras el abismo. Tanto Carlos Wieder como Ahab aparecen una vez avanzada la narración. El personaje de Bolaño no será llamado así hasta su transformación, a finales del segundo capítulo. El de Melville, quien se lleva anunciando como una presencia majestuosa, no se muestra hasta el capítulo veintiocho.

La aparición de Ahab es misteriosa, con una cicatriz que le cruza el rostro y el silencio como uno de sus rasgos principales, rasgo que comparte con Wieder. Si en la cita anterior se comparaba al poeta y asesino con un dios, en el caso de Ahab similares son los calificativos con los que se le describe antes de que Ishmael se embarque. El narrador-personaje —así como los lectores— asisten a una descripción cargada de

---

<sup>216</sup> En el escritor chileno será también el caso de la creación literaria. De esta manera se equiparando la omnipotencia de la que presumen estos personajes a la del narrador o el autor, demiurgo capaz de manipular los destinos de sus creaciones.

elementos mitificadores: «[h]e's a queer man, Captain Ahab —so some think— but a good one. Oh, thou'lt like him well enough; no fear, no fear. He's a grand, ungodly, *god-like man*, Captain Ahab; doesn't speak much; but, when he does speak, then you may well listen [...]» (la cursiva es mía: Melville, 2003: 88). Más adelante se especifica su naturaleza demoníaca. Primero se afirma que es un rey y luego se concreta: «And a very vile one. When that wicked King was slain, the dogs, did not lick his blood?» (*Ibid.*) Con todo, Ishmael es el que mejor describe la tortura y, al mismo tiempo, la voluntad que anidan en el alma de Ahab: «He looked like a man cut away from the stake, when the fire has overrunningly wasted all the limbs without consuming them, or taking away one particle from their compacted aged robustness [...]» (Melville, 2003: 134).

Si Wieder y Ahab son dos tentativas de representación del mal absoluto, el Juez Holden de *Blood Meridian* podría completar esta siniestra trinidad. En su artículo «Meridiano de Sangre», Bolaño lo define así: «[e]l juez es un hombre ilustrado y un asesino de niños, un músico y un pederasta, un naturalista y un pistolero, un hombre que ansía saberlo todo y destruirlo todo [...]» (Bolaño, 2004a: 187). Quisiera destacar dos rasgos que comparten dichos personajes: la fascinación que ejercen sobre aquellos que les rodean o, yendo más lejos, la mórbida ansia de conocimiento que provoca su naturaleza maligna y, por último, las referencias bíblicas que componen las tres novelas.

Alberto Ruiz-Tagle, el joven poeta, es un personaje fascinante: «alto, delgado pero fuerte y de facciones hermosas» (Bolaño, 1996b: 15). Ya como asistente al taller de poesía es capaz de despertar la curiosidad de sus compañeros, así como de enamorar a las hermanas Garmendia, sus futuras víctimas. Incluso la Gorda Posadas cae en su embrujo. Cuando, más tarde, se haya finalmente convertido en Carlos Wieder, poeta y piloto, la sociedad chilena se hará eco de sus proezas. En el capítulo tercero se disculpan sus malas compañías y hábitos nocturnos pues está destinado a una tarea superior: «[a]lgo incluso imprescindible, conjeturaron algunos, para su carrera literaria que pretendía el conocimiento y el absoluto [...]» (44). Finalmente, incluso una vez ya desterrado del panorama literario chileno y desaparecido o bajo otra identidad en Europa, en los manuales de literatura «[s]u figura, como se suele decir más bien tristemente en Latinoamérica, brilla con luz propia [...]» (117).

En esta misma línea, el capitán del *Pequod* es una de las mejores representaciones de la fascinación que ejerce el mal: Ahab domina todo el *Pequod*, esté o no presente en la narración. Su mitología personal es tan poderosa que impregna

cualquier rincón del barco. Es capaz de controlar el destino de su tripulación y su poder y posición le permiten ver y entender cómo ganarse sus voluntades:

Nor was Ahab unmindful of another thing. In times of strong emotion mankind disdain all base considerations; but such times are evanescent. The permanent constitutional condition of the manufactured man, thought Ahab, is sordidness. Granting that the White Whale fully incites the hearts of this my savage crew, and playing round their savageness even breeds a certain generous knight-errantism in them, still, while for the love it they give chase to Moby Dick, they must also have food for their more common, daily appetites. [...] I will not strip these men, thought Ahab, of all hopes of cash, aye, cash. They may scorn cash now; but let some months go by, and no perspective promise of it to them, [...], this same cash would soon cashier Ahab. (Melville, 2003: 231-232)

Recuérdese asimismo cómo el discurso de Ahab logra vencer la reticencia de Starbucks y aproa el *Pequod* rumbo a la caza de la ballena blanca y hacia su muerte segura. El discurso es la herramienta de estas fascinantes encarnaciones del mal. En *Blood Meridian* hay un momento crítico en el que el Juez Holden enseñará a la banda de mercenarios a los que acompaña a hacer pólvora, y evitará, de esta manera, que fueran masacrados por los indios. Al mismo tiempo que otorga el conocimiento, como Ahab, y como Wieder, el Juez Holden predica: «It was like a sermon but it was no such sermon as any of us had ever heard before [...] Then he turned and led the horse he had been riding across that terrain of black and glassy slag, treacherous to men and beast alike, and us behind him like the disciples of a new faith [...]» (137). Algo similar le ocurre a Norberto cuando lee los primeros versos de Carlos Wieder. Frente a la inicial indiferencia de algunos presos, el loco Norberto adquiere una particularidad religiosa: «[e]l rostro de Norberto, por el contrario, permanecía fijo en su eje. Era una cara simpática que se estaba hundiendo en la tierra. Una figura que a veces daba saltitos como la de un infortunado profeta que asiste a la llegada del mesías largamente anunciado y temido [...]» (Bolaño, 1996b: 39).<sup>217</sup> La atracción que estas figuras del horror provocan viene dada por la naturaleza de sus discursos.<sup>218</sup> La retórica del mal es irresistible. Tanto Melville como McCarthy y Bolaño dotan a sus personajes de un gran poder de persuasión proveniente de la retórica. Al contrario que el discurso irónico o el expositivo, el de los personajes que nos ocupan se construye a base de certezas. Téngase

---

<sup>217</sup> Desde el otro punto de vista, en el capítulo 19 de *Moby Dick*, Queequeg e Ishmael sufren el acoso de un vagabundo quien profetiza la tragedia de embarcarse con Ahab. Su nombre rubrica su verdad: Elijah.

<sup>218</sup> Recuérdese que Rimbaud alaba a Satán al inicio del poema. Véase *supra* al comienzo del apartado.

en cuenta las posibles consecuencias que puede acarrear la fascinación por la elocuencia del mal. El escritor chileno ya lo advirtió en una entrevista de la verdadera naturaleza de estas construcciones: «[e]l absoluto monologa, no dialoga. El discurso del absoluto es un monólogo, no un diálogo. Toda medida moral, toda razón, toda consideración ética es dejada de lado. La Ilustración deja de existir y se instaura el terror [...]» (Stolzmann, 2012: 375).

En cuanto al juego literario con la tradición cristiana, en concreto la Biblia, en la construcción de estos personajes malvados, conviene remarcar que se trata de uno de los nodos de las tres novelas. En el caso de Melville, me remito a la vasta bibliografía que existe sobre el tema y que destacan desde el uso de nombres como Ishmael o Elijah hasta la singular repetición del motivo de Job (Cf. Sterling, 2008: 105).<sup>219</sup> De la novela de McCarthy, Bolaño destaca al Muchacho (The kid): «[e]l Muchacho, por el contrario, es un sobreviviente, es feroz pero es un ser humano, es decir es una víctima [...]» (Bolaño, 2004a: 187). De esta víctima se nos ha dicho, al principio de la novela, que no sabe leer ni escribir: «[h]e can neither read nor write and in him broods already a taste for mindless violence [...]» (McCarthy, 2010: 3). Sin embargo, sabremos que lleva consigo una Biblia. Este libro será motivo de discusión en la novela: «“The good book says that he that lives by the sword shall perish by the sword”, said the black. The judge smiled, his face shining with grease. “What right man would have it any other way,” he said [...]» (261). Al mismo tiempo, la Biblia en las manos de un muchacho analfabeto podría haber representado el respeto por la palabra escrita y la única posibilidad del muchacho para salvarse. Sin embargo, al ser incapaz de descifrar lo que está escrito no hay salvación para él, como se explicará al final de la novela. El libro funciona entonces como un artefacto a nivel simbólico de lo yermo. Algo similar ocurre en *Estrella distante*. En su primera exhibición aérea, Wieder cita en latín el inicio de la Biblia: «*IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM*» (Bolaño, 1996b: 36). Más tarde, el Cura Ibacache, posterior protagonista de *Nocturno de Chile* glosa las creaciones del joven poeta y «se explayaba en comentarios crípticos y en ocasiones incoherentes sobre diferentes ediciones de la Biblia [...]» (45). Wieder utiliza las citas del Génesis porque se dispone a iniciar una nueva era en la poesía chilena con el texto que mejor ilustra su ambición creadora.

---

<sup>219</sup> Una introducción a este tema se encuentra en la antología crítica de Harold Bloom: *How to write about Herman Melville* (2010).

Cabe por último singularizar la transgresión de los motivos religiosos por parte del capitán Ahab, quien decide bautizar el arpón que ha mandado construir para asesinar a *Moby Dick* no con agua sino con sangre. En dicho bautismo parodia las palabras de los sacramentos: «“Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli!” deliriously howled Ahab, as the malignant iron scorchingly devoured the baptismal blood [...]» (Melville, 2003: 532). En el fondo, la alusión a la Biblia puede funcionar como una manera no solo de connotar literariamente el texto sino de aproximarlos a estructuras y a símbolos más trascendentes. Los personajes devienen así portentosas leyendas, encarnaciones del mal pero al mismo tiempo literatura y mito. José María Valverde dice, a propósito de la novela de Melville: «Moby Dick no es una novela, sino un himno: no importa mucho distinguir si un himno a Satán o a Dios, porque sería un Dios inexorable y fatalista [...]» (Valverde, 1968: xxi). Carlos Wieder, incluso cuando se aproxima su muerte, sigue despertando en el narrador y en el lector una fascinación que aleja su análisis de una condena moral. Nótese la ambigüedad del párrafo que sigue. Tras una afirmación categórica, se van matizando sus cualidades de manera que la figura de Wieder, como recordaba en casos análogos el narrador, siempre está en movimiento:

Parecía dueño de sí mismo. Y a su manera y dentro de su ley, cualquiera que fuera, era más dueño de sí mismo que todos los que estábamos en aquel bar silencioso. [...] Era duro y no tenía nada o tenía muy poco y no parecía darle demasiada importancia. [...] Tenía la cara de los tipos que saben esperar sin perder los nervios o ponerse a soñar, desbocados. No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos. (Bolaño, 1996b:153.)

Cuando muera el hombre, quedará la leyenda. Algo que bien puede recordar a *The Man Who Shot Liberty Valance* (John Ford, 1962) y que está representado en el final de *Blood Meridian*. Allí, la marca textual que supone la transición de los tiempos verbales en pasado a una narración en presente simple, nos muestra que el Juez, como artista —es músico— al igual que el Wieder creador, no duerme nunca y su condición es eterna:

Towering over them all is the judge and he is naked and dancing, his small feet lively and quick and now in doubletime and bowing to the ladies, huge and pale and hairless, like an enormous infant. He never sleeps, he says. He says he will never die. He bows to the fiddlers and sashays backwards and throws back his head and laughs deep in his throat and he is a great favorite, the judge. He wafts his hat and the lunar dome of his skull passes palely under the lamps and he swings about and takes possession of one of the fiddles and he pirouettes and makes a pass, two passes, dancing and fiddling at once. His feet are light and nimble. He never sleeps. He says that he will never die. He dances in light and shadow and he is a great favorite. He never sleeps, the judge. He is dancing, dancing. He says that he will never die. (McCarthy, 2010: 353)

### 4.3.2 «De la verdadera violencia no se puede escapar»

Roberto Bolaño abre su cuento «El Ojo Silva» con un párrafo que culmina de forma lapidaria: «[d]e la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década del cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende [...]» (Bolaño, 2001: 12). Más tarde, en una entrevista argumentará que dicho párrafo condensa la idea de «La violencia como destino» (Stolzmann, 2012). El escritor entiende la violencia como una manifestación intrínseca del ser humano: «Pero, en realidad, la violencia es el destino final de todos los seres humanos, ¿no? Toda muerte es un acto de extrema violencia, aunque uno se muera mientras está durmiendo.» (*Ibid.*).

La indagación del mal, ese horror absoluto comentado que puede recordar también a Conrad, a menudo viene asociado a la violencia y es capital en los relatos de Bolaño. Esta violencia se crea ante todo a partir de un ambiente hostil y una terrible sensación opresiva que espera el estallido en cualquier momento. La violencia, entendida como materialización del mal, es de un interés supremo para muchos de sus personajes y vincula a criminales y policías con esos escritores y lectores marginales que pueblan su narrativa. Esta omnipresencia de elementos violentos la convierte en rutina, en un constante desgaste, por lo que aparece aquí otro aspecto del mal mucho más vulgar. Esto es: en un mundo sin dioses, en una épica del fracaso, el mal se vuelve cotidiano, normalizado e incluso banal, como se muestra en los crímenes de *2666*.

Por consiguiente, si *Estrella distante* era una tentativa sobre el mal absoluto, la gran novela póstuma de Bolaño explora otro tipo de mal: el que nace del vacío y una existencia carente de sentido. Esta idea está presente en Baudelaire. Recuérdese el comentado ensayo «Literatura + Enfermedad = Enfermedad». Allí se realizaba un comentario o glosa del poema del autor de *Las flores del mal* titulado «El viaje». Llama la atención que el verso «En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror», al que Bolaño dedica una extensa glosa, será la cita que encabezará las cinco monumentales partes de *2666*.

Allí se condensa en un aparente oxímoron toda la orgía de violencia que la novela alberga. Al mismo tiempo refleja una evolución del pensamiento de Bolaño a la hora de representar el mal y la violencia. El crimen ya no será la representación del siglo XX porque el hombre juegue a ser Dios y busque el absoluto a partir de la



abolición de sus límites. Más bien la idea es la contraria: para recuperar su humanidad frente al vacío y el absurdo existencial, según Bolaño lo único que le queda al hombre es la destrucción, el fuego:

Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos, como el tipo aquel que después de asesinar a su mujer y a sus tres hijos dijo, mientras sudaba a mares, que se sentía extraño, como poseído por algo desconocido, la libertad, y luego dijo que las víctimas se habían merecido lo que les pasó, aunque al cabo de unas horas, más tranquilo, dijo que nadie se merecía una muerte tan cruel y luego añadió que probablemente se había vuelto loco y les pidió a los policías que no le hicieran caso. (Bolaño, 2003: 151.)

Por tanto, a la hora de explicar este doble motivo mal/violencia, fundamental en la obra de Bolaño, habrá que tener en cuenta sus manifestaciones, esto es cómo y de qué forma, incluso a partir de qué autores podemos rastrear la violencia en sus textos. Para una mejor exposición de sus afluentes y resonancias, hablaré de dos vertientes: por un lado una violencia elidida pero inminente y, por otro lado, una violencia explícita, literal, casi pornográfica y muy plástica. Me inspiro en la digresión del narrador de *La literatura nazi en América*, cuando explica el camino que debe seguir Max Mirabelais para poder mejorar socialmente y alcanzar el mundo de la alta sociedad: «Pronto comprendió que solo existían dos maneras de acceder a él.» Dos formas que necesariamente implican violencia: «[m]ediante la violencia abierta, que no venía al caso pues era un hombre apacible y nervioso al que repugnaba hasta la vista de la sangre, o mediante la literatura, que es una forma de violencia soterrada y que concede respetabilidad y en ciertos países jóvenes y sensibles es uno de los disfraces de la escala social [...]» (Bolaño, 1996a: 137-138). Cabe añadir que esta clasificación es meramente expositiva pues, como adelanto, pueden convivir los dos tipos dentro de una misma obra e incluso beber de similares referentes, algunos de ellos cinematográficos.

La violencia elidida se puede manifestar de distintas maneras en Bolaño: por una parte es la sensación de inminente desastre, de explosión, que desprenden la mayoría de sus obras. La crispación de sus narradores conduce a relatos tensos, como «Últimos amaneceres en la Tierra» o «Un cuento ruso». Esa tensión está latente también en novelas, como *Estrella distante*. Recuérdese el monólogo de la Gorda Posadas cuando narra su visita a la casa de Carlos Wieder. El golpe de Estado ha triunfado, la mayoría de estudiantes se han exiliado o desaparecido: «Esto se acabó, gordita, dijo. Entonces a mí me dio miedo y le dije que se dejara de enigmas y me contara algo más entretenido [...]» (Bolaño, 1996b: 49). En ese momento el poeta y asesino, el cual se nos ha

descrito como una serpiente o un faraón, ambas imágenes amenazadoras, saca ciertas conclusiones que poseen el sabor de una confesión:

Todas las poetisas están muertas, dijo. [...] Estábamos sentados en el suelo. Yo en un rincón y él en el centro del living. Te juro que pensé que me iba a pegar, que de repente, pillándome por sorpresa, me iba a empezar a dar de cachuchazos. Por un momento creí que me haría pipí ahí mismo. Alberto [el que luego llamarán Carlos Wieder] no me quitaba la vista de encima. (Bolaño, 1996b:49.)

Aquí se puede establecer otro vínculo con la literatura de Poe. Es decir, tanto en el narrador norteamericano como en Bolaño se vislumbran mundos en perpetua tensión. Son narraciones de una violencia soterrada, inminente, capaz de sostener un relato salpicado de explosiones puntuales y cínicos contrapuntos. En el ejemplo anterior, cuando la Gorda Posadas insinúa «Quería preguntarle qué iba a pasar conmigo pero no me salió la voz [...]», el narrador, que escucha con atención la historia junto con Bibiano, la interrumpe: «Déjate de novelas, susurré.» Creo que en ambos autores el contrapunto viene marcado por la distancia irónica analizada *supra* en el apartado 3.4.2. De modo que la lejanía o incluso la ausencia del narrador permite que la brutalidad del relato no solo sea un *leit-motiv*, sino el telón de fondo, oscuro pero constante de sus narraciones. Piénsese en el relato «Detectives», en el que el lector asiste a la conversación entre dos policías chilenos donde la tensión está presente desde su inicio, cuando comentan cuáles son sus armas preferidas (cf. Bolaño, 1997: 114.) De Poe, dice Cándido Pérez Gallego que su obra «[e]s un apasionante tributo a la literatura en su más descarnada violencia [...]» (Pérez Gallego, 1988: 73) y Bolaño, junto con otros motivos, tomará la idea de que violencia y belleza pueden ir unidas.

Por otra parte, el uso de la elipsis narrativa como aproximación estética a la violencia ofrece la segunda perspectiva a partir de la cual entender la violencia elidida. En primer lugar hay que hacer notar que la presencia de estas elipsis o la decisión de no mostrar sino en todo caso contar (*show / tell*) actos de virulencia, abunda en el Bolaño anterior a 2666.<sup>220</sup> Piénsese, por orden cronológico, cómo se narra la exposición de fotos de mujeres asesinadas que Ramírez Hoffman —y más tarde Carlos Wieder— organizan como celebración del nuevo arte chileno. En ambos, la fuerza del relato reside en que se nos narran los efectos que las imágenes causan entre los asistentes:

---

<sup>220</sup> En todo caso, si bien la violencia siempre está presente —en relatos como «La nieve» o «William Burns» o en La literatura nazi en América— no se le dedican más de dos líneas a estos estallidos. Compárese esto con el detalle escabroso de muchos fragmentos de 2666, como analizaré más adelante.

«Tatiana von Beck, la primera en mirar, termina vomitando en el pasillo por la impresión [...]» (Bolaño, 1996a: 205 y 1996b: 94). Llama la atención que si bien la escena es similar y se repiten los nombres de los protagonistas, en *La literatura nazi en América* no se especifica el contenido de las fotos: «El padre de Ramírez Hoffman contemplaba algunas de las cientos de fotografías que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación.» (1996a: 206.) En *Estrella distante* se narran a partir del comentario de un libro titulado *Con la soga al cuello*, narración autobiográfica de uno de los asistentes, el teniente Julio César Muñoz Cano. Este artificio literario permite distanciar y narrar el horror: «Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea [...]» (1996b: 97). En ambas novelas también se escatimarán a los lectores la muerte —presumiblemente violenta— de Hoffman / Wieder a manos de Romero: «Traté de imaginarme a Wieder, digo, pero no pude. O no quise. Media hora después Romero regresó». (155). Hay un silenciamiento voluntario por parte de Bolaño. La voluntad estética que reside detrás ha sido analizada por Daniuska González. Coincido con la estudiosa en la función que cumple la elipsis y en su posible interpretación:

El silencio permea la estructura narrativa, la transforma desde su propia génesis. En cierto momento, luce lúdico, mas guarda revelaciones tremendas. Es un lugar de enunciación tan inmenso como cualquier palabra: deja de decir lo que, paradójicamente, logra argumentar. Pero aún aparece otra implicación sobre ésta: ese silencio encubre el mal, en la dirección que las ideas o los conflictos están sumergidos bajo una capa de ocultación y si emergen a la superficie, quedan a medias, son contados a *sotto voce* o murmurados (González, 2004:28).

En el libro de relatos *Putas asesinas* se encuentran dos muestras de este procedimiento narrativo. En el comentado «El Ojo Silva», cuando Mauricio decida liberar a los niños de la brutal ceremonia de castración, todo serán conjeturas que concluyen con una palabra: «Lo que sucedió a continuación de tan repetido es vulgar: la violencia de la que no podemos escapar. [...] Por supuesto, el Ojo intentó sin gran convicción el diálogo, el soborno, la amenaza. Lo único cierto es que hubo violencia [...]» (Bolaño, 2001: 22). El segundo ejemplo se representa en el abrupto final de «Últimos amaneceres en la Tierra». El desasosiego y malestar de B. va creciendo a lo largo del relato hasta llegar al final abrupto donde él y su padre se encuentran en el bar envueltos en una situación que no podrá resolverse de otro modo: «El desconocido vuelve a insultar al padre de B, lo insta a volver a la mesa, a volver a jugar. Ya no se juega, dice el padre de B, [...] Después su padre camina encorvado hacia la salida y B,

le concede espacio suficiente para que se mueva a sus anchas. [...] Comienzan a pelear.» (63.) La elipsis se puede entender también como una información que se escamotea al lector para precisamente dotar a la narración de mayor intensidad. Vargas Llosa lo llama «dato escondido» y lo vincula a la narrativa de Hemmingway y Faulkner. Respecto al último, afirma que el «más notable» que aparece en la novela moderna es la violación de Temple Drake por «Popeye» en *Sanctuary*. En el apartado 3.5.2, referente a la estructura del enigma, hice alusión a dicha escena. Aquí me gustaría destacar el comentario de Vargas Llosa al respecto, pues ilumina de manera singular el porqué de la decisión narrativa de Bolaño: «De este ominoso, abominable silencio, irradia la atmósfera en que transcurre Santuario: una atmósfera de salvajismo [...] da a Jefferson, Memphis y los otros escenarios de la historia un carácter simbólico, de mundo del “mal”, de la perdición y caída del hombre, en el sentido bíblico del término.» (Vargas Llosa, 2002: 131-132.) De modo que, si bien estéticamente el mundo de Bolaño dista mucho de los horizontes expresivos de Faulkner, la concepción de una violencia omnipresente los acerca y muestra una cierta influencia en su obra. No compartirá la lucha de sus personajes contra un constante destino adverso pero sí late una similar pulsión y ferocidad.

La otra representación de la violencia es la explícita, elaborada a partir del detalle y una sobreexposición al lector. La plasticidad de esta violencia tiene a mi juicio no solo un poso literario sino una notable herencia cinematográfica. Esto vincula a Bolaño como un autor capaz de integrar y asimilar presupuestos estéticos de obras como *The Wild Bunch* o *Bring me the head of Alfredo García*, de Sam Peckinpah o de las películas de uno de sus discípulos más aventajados: Quentin Tarantino.<sup>221</sup> Más que influencias incluso se puede hablar de semejanzas, líneas estéticas, discursos que van más allá del propio universo de un autor y surgen de manera similar en diferentes lugares geográficos. Por ejemplo: *Confesiones de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* es una novela escrita a cuatro manos por Roberto Bolaño y Antonio García Porta (1984) cuyo argumento enlaza con el guión que Tarantino, a finales de los

---

<sup>221</sup> Algo hay también de las revistas alternativas de cómic que se publicaron en los años ochenta en Barcelona. Publicaciones como *Cimoc*, *Totem* o *El Víbora* poseían historias escritas desde la más absoluta libertad creativa y sin ningún tipo de restricciones morales en cuanto a su cantidad de sexo y violencia. Bolaño se confiesa lector de Nazario y en el «Archivo Bolaño» se comenta su interés por Ran Serox, las hiperviolentas aventuras del cyborg creado por Liberatore.

ochenta<sup>222</sup> escribiría para *True Romance* (Tony Scott, 1993) o incluso con *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994). La historia de amor y muerte contada por Ángel Ros (una de las partes del texto se titula «Manuscrito encontrado en una bala») sobre su relación con Ana combina escenas eróticas de alto voltaje con atracos a bancos de una violencia, sangre y plasticidad que semejan inequívocamente irreales:

Me levanté y los encañoné a todos. Ana estaba tirada en el suelo, de lado y con un agujero en la frente. La miré sin acercarme pero con cuidado y en efecto, lo que tenía en la frente era un agujero. La sangre le bajaba por la nariz hasta construirle una especie de antifaz que se coagulaba con rapidez. (Bolaño, 1984: 132.)

Más irreales si cabe son las muertes de *La literatura nazi en América*. Recuérdese la comentada muerte de Rory Long (ver *supra* apartado 3.4.3) o la de la desgraciada Luz Mendiluce, digna de un final de película de serie B: «Al día siguiente Luz regresa a Buenos Aires en su Alfa Romeo. A mitad del camino se estrella contra una gasolinera. La explosión es considerable [...]» (Bolaño, 1996a: 37). Lo carnavalesco y el mal como parodia exhuman un tono histriónico que se traslada a una violencia que es ante todo estética. Al respecto, en el *post-scriptum* (2005) de *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, tras un repaso a *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl, Roman Gubern argumenta los vínculos entre el auge de movimientos neo-nazis y esta representación «vacía» de la violencia:

Si Walter Benjamin relacionó el fascismo con la «estetización de la vida política», ante la actividad de los skins comprobamos que ha quedado como residuo de aquel fenómeno un rudimento de estética sin política, o con sus aspectos más superficiales y violentos. Se trata de uniformes vacíos, sin doctrina ni proyecto estatal. La chatarra que portan sobre sus cuerpos les procura un tintineo que intenta acallar su enorme vacío intelectual. Son la mala caricatura de un pasado político terrible [...] (Gubern, 2005: 279).

Al respecto, valórese *Los detectives salvajes* y la violencia plástica, casi caricaturesca, que aparece en numerosas ocasiones, especialmente a través de la presencia del padrote de Lupe, Alberto. La persecución final que concluye con la muerte de la ansiada Cesárea Tinajero tiene los rasgos del pastiche, tal y como lo

---

<sup>222</sup> El cine de los ochenta, reflejo de la era Reagan, está poblado de justicieros y vigilantes que protagonizaron películas de acción cuyo mensaje bordea su misma caricatura. En los noventa, como comentamos, se evolucionó hacia un *thriller* donde la investigación de un crimen, generalmente un asesinato, dotó de un esqueleto a películas que elevaban la violencia a una categoría estética. (Cf. Muller, 2002: 6-19.)

entiende Jameson:<sup>223</sup> «[v]i la mole de Cesárea Tinajero que apenas podía correr pero que corría, derrumbándose sobre ellos, y oí dos balazos más y bajé del coche. [...] Los tres estaban manchados de sangre pero solo Cesárea estaba muerta. Tenía un agujero de bala en el pecho.» (Bolaño, 1998: 604.) Nótese la comicidad del fragmento y el humor malsano que destila. La violencia es caricaturesca. Otro ejemplo de una violencia mediatizada está presente en el cuento que da título al libro de relatos comentado «Putas asesinas». Este relato es un monólogo que se interrumpe por una serie de acotaciones que remedan una pieza de teatro o un guión cinematográfico: «—(El tipo mueve la cabeza afirmativamente. [...] El rostro, debido al esfuerzo, se le enrojece notablemente, las venas se hinchan, los ojos se le desorbitan.)— [...]» (Bolaño, 2001: 125). El argumento es bien simple: la narradora, posiblemente una psicópata, decide secuestrar a un joven neo-nazi, seguidor de un equipo de fútbol, y torturarlo hasta la muerte, que el relato elude. Durante sus quince páginas encierra las palabras de la torturadora a su víctima: «[t]e he puesto un esparadrapo en la boca no porque tema que tus gritos alerten a nadie sino porque no deseo escuchar tus palabras de súplica, tus lamentables balbuceos de perdón, tu débil garantía de que tú no eres así, de que todo era un juego, de que estoy equivocada [...]» (125). El cuento exhibe un intercambio de papeles entre víctima y verdugo que, más que recordar a *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman, posee reminiscencias del sadismo con que uno de los delincuentes de *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992) tortura al policía que ha capturado. En ambos casos, la visión de la violencia es hiperbólica.

Esta afirmación entronca con uno de los debates intelectuales más interesantes de los años noventa, que surge precisamente a raíz del éxito del cine de Tarantino y otras representaciones esteticistas —e incluso en algunos casos hagiográficas— de la violencia y de elementos antisociales.

De 1995, un año antes de la publicación de *La literatura nazi en América*, son los artículos que Antonio Muñoz Molina (al que Bolaño parodia y homenajea en «Una aventura literaria») y Javier Marías intercambian en referencia al estreno de *Pulp Fiction*, de Quentin Tarantino. Muñoz Molina en «Tarantino y la muerte», expresa su indignación por las risas que provoca en los espectadores la muerte de inocentes en una

---

<sup>223</sup> Dice Jameson en *El posmodernismo o la lógica del capitalismo tardío*: «El “pastiche” es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad.» (1991: 43.)

representación que pretende hacerse pasar por «cine de calidad». Al respecto argumenta que en la película «[s]olo hay una inhumana falta de piedad, o de compasión, para ser más exactos, una incapacidad aturdida y embrutecida de comprender el dolor, y por lo tanto de crear personajes.» (Muñoz Molina, 1995a.)

En su artículo «Y encima recochineo», Javier Marías argumenta que es esta una visión muy moralista pues: «En, el arte no se trata de absolver o condenar a nadie (bueno, sí en el mal arte de tesis), sino de comprender mejor el mundo precisamente porque se asiste a su transcurso.» (Marías, 1995a). En su posterior réplica, Muñoz Molina contrargumenta que si bien no cree que el cine tenga que moralizar «[e]n el arte hay siempre una dimensión moral e ideológica, y de que las reacciones ante una obra y los juicios de valor estéticos, conscientes o intuitivos, nunca son exclusivamente formales [...]» (Muñoz Molina, 1995b). Concluye Marías en su turno de réplica que lo intentado por Muñoz Molina es «[u]na aplicación elitista de esa moralidad de la vida real llevada a la ficción [...]» (Marías, 1995b).

Al respecto, Fernando De Felipe, (1999: 111-155) rescata exponentes de similares posturas que tienen en lugar en el debate sobre la representación de la violencia. Para ello cita a Olivier Monguin y su «*La violence des images. Ou comment s'en débarrasser*» y establece dos visiones parecidas a las anteriores: por un lado, violencia como una marca de género, «zombificación carente de vida» y, por otro, la utilización de la violencia como una «variación contemporánea de la catarsis» (118).

Aquí es donde a mi juicio se puede situar al Bolaño de 2666 y «La parte de los crímenes» y vincularlo a otra obra de similar poética: *American psycho*, de Brett Easton Ellis. Así, en los crímenes de Santa Teresa, en el recuento a través de la literatura de las más de trescientas mujeres que han sido violadas y asesinadas en Ciudad Juárez, las muertes constituyen el hilo conductor de un conjunto de vidas truncadas —las descripciones de cadáveres funcionan como un *leit-motiv* que interrumpe y al mismo tiempo cohesiona la narración— frente a otras tantas vidas consagradas a descubrir el origen de estos crímenes. La estructura es policíaca pero la narración es morosa, detenida, salpicada de unos cuadros detallistas sobre los cadáveres, los rastros de esos cuerpos violados, miniaturas de los zapatos, bolsos y ropas de víctimas en medio del paisaje árido de vertederos o afueras donde estas son abandonadas: «La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres.» (Bolaño, 2004b:

443.) Así, con la frialdad de un forense, con un lenguaje objetivo, distante, cercano al informe policial, Roberto Bolaño irá trenzando el relato de esta parte, donde cada muerte será la pista de una imagen que nunca veremos completa.

De esta manera el escritor chileno consigue lo que él mismo afirma caracteriza a *Huesos en el desierto*, la obra del periodista mexicano Sergio González que sirve de ayuda «técnica» para su novela: «[u]na fotografía imperfecta, como no podía ser de otra manera, del mal y de la corrupción [...] un libro no en la tradición aventurera sino en la tradición apocalíptica, que son las únicas dos tradiciones que permanecen vivas en nuestro continente, tal vez porque son las únicas que nos acercan al abismo [...]» (Bolaño, 2004a: 215). De esta manera, la Santa Teresa de 2666 es el territorio del mal, aquel cuya violencia es sistémica y cuyos crímenes se reproducen provocando la saturación. En «Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño», Patricia Espinosa define de manera acertada las capas que estructuran esta parte de la novela: «Es el delirio de la información, la acumulación, la saturación hermanada íntimamente con la imposibilidad de un orden, una finalidad. [...] Es el horror de los cuerpos, el horror ante el secreto, el horror de la literatura que casi es obligada a ceder.» (Espinosa, 2006.) Nótese el adverbio *casi* que utiliza la estudiosa: finalmente la literatura resiste.

Cabe entonces la posibilidad de comparar la poética de la violencia que subyace detrás con la que Brett Easton Ellis intentó diez años antes en *American Psycho*. «La parte de los crímenes» guarda tres aspectos en común que no necesariamente implican una influencia pero sí un conocimiento o directamente la asunción de una serie de ideas que flotaban en el imaginario popular: la saturación de crímenes o escenas violentas como mecanismo narrativo, la descripción de estos con frialdad forense o ausencia de empatía con lo narrado como focalización y, por último, la idea de que detrás del crimen se encuentra la deshumanización, la incapacidad de aceptar al «otro» como igual.

*American Psycho* (1991) pone al lector frente al espejo de Patrick Bateman, un joven ejecutivo de veintiséis años cuya rutina, además de la compra incesante de artículos, el consumo de drogas y las cenas desorbitadas, consiste en asesinar mendigos, compañeros de trabajo en ocasiones y descuartizar mujeres: «I tried to make meat loaf out of the girl but it becomes too frustrating a task and instead I spend the afternoon smearing her meat all over the walls [...]» (Ellis, 2006: 345). Se trata de una novela delirante: durante sus casi cuatrocientas páginas se suceden distintas viñetas de una violencia extrema dando como resultado una trama ausente. El mecanismo narrativo es la repetición: asesinatos que una y otra vez interrumpen el desarrollo de cualquier



argumento y que provocan tanto la crispación como el desasosiego del lector. Éste asiste impotente a la proliferación de crímenes que inundan y finalmente anegan las expectativas del lector. Para entender las razones por las cuales ambos narradores optan por provocar la extenuación a partir de este procedimiento, resulta muy ilustrativa la crítica que Norman Mailer realizó de la novela de Ellis: «Hijos del flautista de Hamelín: una crítica de *American Psycho*», publicada en *The Times* el 2 de diciembre de 1990. Mailer parte de la idea de que el horizonte de sensibilidad de los lectores actuales es distinto: «Somos fundamentalmente inmovibles... Esta generación ha sido cortejada, desde la infancia, con visiones de violencia, tanto ficticias como reales. Si la violencia en las películas, la literatura y en cierta música heavy metal y rap es tan extrema... puede que refleje la necesidad de sentir terror [...]» (Mailer, 2005: 430). Por lo tanto, en una época en que la violencia deviene gesto o pastiche, Bolaño recuperará esta apuesta en *2666*. Como dice Mailer más adelante en algo que podría valer para los dos: «Es evidente. Ellis quiere atravesar paredes de acero. Intenta conmover lo inmovible [...]» (430). El procedimiento a seguir es el exceso. Solo a partir de la reproducción con variaciones del mismo tema se consigue agitar la conciencia del lector. Tanto en Ellis como en Bolaño, «los asesinatos son episódicos, no tienen consecuencia» (433) y eso provoca un sentimiento de repulsa y al mismo tiempo de empacho insoportable. Mailer entiende que se ha de leer pues con cierta perspectiva: «Tenemos que recordar que al leer a Beckett por primera vez, era difícil no gritar de cólera ante la monotonía del lenguaje [...]» (434) Esta monotonía tiene un propósito, como dice De Rosso sobre Bolaño «[v]olver a contar infinitamente, sin origen ni fin, para dar cuenta de lo inaprensible de la experiencia del horror [...]» (De Rosso, 2002a: 61).

El segundo punto, la ausencia de empatía, la frialdad de sus narradores a la hora de describir el horror, es otro de los núcleos comunes. Salvando las distancias ideológicas, Ellis y Bolaño conciben en ambas novelas la existencia de un mal fruto de la banalidad, del aburrimiento. Recuérdese la cita que abre *2666* y que Bolaño comentaba en «Literatura + Enfermedad = Enfermedad»: «Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento [...]» (Bolaño, 2004b: 9). William Burroughs se plantea su mismo origen: «Pero no hay tedio como el tedio norteamericano. No lo ves ni sabes de dónde sale. [...] Entrás y te topas con él. Pero ¿de dónde sale?» (Burroughs, 2007: 27.) El mismo monólogo de Patrick Bateman en *American Psycho* no evita ser consciente de su propio vacío. Las muertes y el sadismo que practica son fruto de que si bien hay una

idea de «Patrick Bateman», por supuesto, no tiene nada que ver con él: «It is hard for me to make sense on any given level. Myself is fabricated, an aberration. I am a noncontingent human being. My personality is sketchy and unformed, my heartlessness goes deep and is persistent. My conscience, my pity, my hopes disappeared a long time ago (probably at Harvard) if they ever did exist.» (Ellis, 2006: 377). Los crímenes, como en la cita que abría la reflexión sobre la violencia son la manera de combatir el tedio de una vida consagrada al consumo y a la nada. Bolaño afirma a través del personaje de Florita que «[m]irar cara a cara al aburrimiento era una acción que requería valor y que Benito Juárez lo había hecho y que ella también lo había hecho y que ambos habían visto en el rostro del aburrimiento cosas horribles que prefería no decir [...]» (2004b: 542). Las atrocidades que no se mencionan también parecen ocultarse detrás del tedio del hijo del decano, Marcos Guerra, a quien se vincula con las películas *snuff* que se ruedan en su ciudad: «Al finalizar el año 1996, se publicó o se dijo en algunos medios mexicanos que en el norte se filmaban películas con asesinatos reales, *snuff-movies*, y que la capital del *snuff* era Santa Teresa.» (669.)

Estas películas son la metáfora perfecta de la frialdad, el desapego con el que se van a narrar los crímenes, tanto en Bolaño como en Ellis. Antonio García Porta afirma que Bolaño, en sus conversaciones sobre la marcha de la novela decía estar haciendo una labor de «fontanería» a la hora de describir los crímenes. La grabación de un asesinato en directo tergiversa la naturaleza de la narración, como afirma Roman Gubern: «Con el *snuff cinema* [...], la cámara deja de ser la máquina para rehacer la vida, como quería Marcel L'Herbier, y pasa a ser la máquina para robar la vida [...]» (324). La morbidez que puede provocar en potenciales espectadores busca la necesidad de sentir algo cuando ya nada se siente: «There are no more barriers to cross. All I have in common with the uncontrollable and the insane, the vicious and the evil, all the mayhem I have caused and my utter indifference toward it, I have now surpassed. I still, though, hold on to one single bleak truth: no one is safe, nothing is redeemed. Yet I am blameless.» (Ellis, 2006: 376-377). Con posterioridad, el narrador de *American Psycho* plantea una causa que explique su comportamiento: el deseo de infligir el mismo mal que sufre en otros. Sin embargo él mismo se corregirá para asumir que el vacío y la falta de sentido es paradójicamente la única certeza: «But even after admitting this —and I have countless times, [...] there is no catharsis. I gain no deeper knowledge about myself, no new understanding can be extracted from my telling. There has been no reason for me to tell you any of this. This confession has meant nothing.» (Ellis:

Íbidem) De esta manera, tanto la función de Ellis como la de Bolaño optan por una distancia y ausencia de empatía que persigue el efecto contrario en el lector. A través de un relato no emocional al lector no le queda otra opción que reaccionar: «Michele Sánchez estaba envuelta en cobijas viejas, junto a una pila de neumáticos [...] La víctima presentaba varios golpes en la cara y laceraciones en la región torácica de carácter leve, y una fractura de cráneo, mortal, justo detrás del oído derecho [...]» (Bolaño, 2004b: 699). Desde dos ópticas diferentes —Ellis busca que nos metamos en la piel de Bateman para así *entenderlo* y Bolaño deconstruye la narración de un crimen—<sup>224</sup> en ambos se muestra el poder de la literatura para acceder a lugares vedados por otras aproximaciones. Como resume Mailer: «La ficción puede servirnos para explorar las junglas y los abismos de la conducta humana, inaccesibles a la psiquiatría, la historia, la teología, la sociología debido al excesivo lastre de intelectualismo de estas disciplinas. [...]» (Mailer, 2005: 442).

El último punto decíamos que era la incapacidad de aceptar la «otredad» o, yendo más lejos, la igualdad del otro. Este hecho posee dos manifestaciones que pueden además valorarse como factores causales y complementarios: la deshumanización del sujeto y la sociedad de consumo que el capitalismo tardío ha homogeneizado. Llama la atención al respecto la voz narrativa, uno de los aspectos más logrados de la novela *American Psycho*. Patrick Bateman se describe a sí mismo como un ser humano cuya compasión ha sido arrancada: no puede sentir nada por los demás:

I had all the characteristics of a human being —flesh, blood, skin, hair— but my depersonalization was so intense, had gone so deep, that my normal ability to feel compassion had been eradicated, the victim of a slow, purposeful erasure. I was simply imitating reality, a rough resemblance of a human being, with only a dim corner of my mind functioning [...] (Ellis, 2006: 282).

Si el sujeto es incapaz de concebirse a sí mismo como un ser humano, difícilmente podrá valorar aquello que lo identifica con el resto: «I think a lot of snowflakes are alike... and I think a lot of people are alike too.» (378). Al respecto, uno de los aciertos de Ellis es mostrar el discurso directo de Bateman, pues en su misma forma residen los valores morales del personaje. El narrador de *American Psycho*

---

<sup>224</sup> En cierta medida recuerda el tratamiento cinematográfico de películas como *Se7en* (David Fincher, 1995) cuya fuerza reside en dejar en manos del lector o el espectador la propia narración del crimen al describir tan solo sus consecuencias, es decir, el cadáver. En *2666* se asistirá con frecuencia a las explicaciones del narrador sobre las marcas del cuerpo y a los comentarios y conjeturas de los detectives al respecto.

describe a los personajes de acuerdo a lo que llevan puesto, a las marcas de perfume, ropa, relojes, etc. Esto es lo que los define según su punto de vista. La ropa de las muertas ocupará también un lugar fundamental en el proceso de identificación de las muertas de Santa Teresa. Valga el ejemplo de «El cuerpo estaba completamente desnudo y solo llevaba unos pendientes dorados, de latón, con forma de elefantitos.» (684.) o bien «Vestía pantalón negro con abalorios blancos, que la policía encontró bajados hasta la rodilla, blusa rosa, con grandes botones negros, subida por encima de los senos [...]» (699).

Cabe añadir que una de las lecturas —Mailer la tilda de obvia— de *American Psycho* es que Bateman representa la quintaesencia del capitalismo salvaje. El veinteañero ejecutivo obsesionado por consumir: drogas, sexo y personas. Lo cierto es que la novela de Bolaño alude de forma directa a la situación de las muchachas. Hay un momento en que corrigen a Sergio González (personaje basado en el autor de mismo nombre) sobre la profesión de las muchachas, no son prostitutas sino de clase baja: «Obreras, obreras, dijo. Y entonces Sergio le pidió perdón y como tocado por un rayo vio un aspecto de la situación que hasta ese momento había pasado por alto.» (Bolaño, 2004b: 583.) Lo que ocurre en el fondo de ambas novelas es la existencia de diferentes estratos sociales que configuran discursos de poder y niegan la condición del otro. Bateman puede comentar con igual desapego el último disco de Genesis (133-134) y la condición de las ratas que utilizar a para torturar a las mujeres que asesina (309). En «La parte de Fate», el protagonista escucha una conversación entre «un tipo canoso» y un joven que funciona como síntesis de la idea del mal y la violencia en Bolaño: «Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles. [...] Usted dirá: todo cambia. Por supuesto, todo cambia, pero los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza tampoco cambia [...]» (Bolaño, 2004b: 336).

A partir de ahí se esboza una comparativa entre la muerte de grandes masas de personas que no pertenecen a la sociedad frente a muertes menores en número pero capaces de conmover a toda la población: «Respuesta: los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad, mientras que la mujer muerta en una capital de provincia francesa [...] sí pertenecía es decir, lo que a ellos les sucediera era escribible, era legible [...]» (339). Más tarde, el «tipo canoso» se revela como el profesor Kessler, quien trazará el

diagnóstico más lúcido de las causas de la cosificación de las muertas: «[e]sa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos cristianos en el circo.» (Bolaño, 2004b: 339.)

El crimen se ha convertido así en la metáfora de la sociedad. No es la excepción sino el denominador común de una civilización en crisis. Esta concepción «normalizada» del crimen, es decir aceptada, habitual, vincula también la novela de Bolaño con *In cold blood* de Truman Capote o *Red Harvest* de Dashiell Hammet. Con todo, la sintonía se halla en la visión del crimen no como una pulsión pasional sino como parte de una cultura enferma de tedio. La única pasión que podemos exceptuar es el dinero. Al respecto, Ellis crea un marco de violencia donde el dinero sirve como cauce para las obsesiones de su narrador. Bolaño no aspirará a dicho empeño, lo que encontraremos en él será un cinismo muy representativo del vínculo de dinero y violencia. A lo largo de «La parte de los críticos» se desarrolla la historia secundaria de Edwin Johns, el pintor que decide amputarse su mano para exhibirla y que finalmente terminará en un manicomio. Los críticos se plantean múltiples teorías artísticas —el fin del arte, la última expresión— para explicar las razones. La realidad es mucho más prosaica y es un producto contemporáneo:

—Por dinero.

—¿Por dinero?

—Porque creía en las inversiones, en el flujo de capital, quien no invierte no gana, esa clase de cosas.

Norton puso cara de pensárselo dos veces y luego dijo: puede ser.

—Lo hizo por dinero —dijo Morini. (Bolaño, 2004b: 131-132.)

En este sentido, subyace la idea de que la deshumanización conduce a la masa, al enfrentamiento y a la violencia. Bolaño comenta al respecto una escena de *Huckleberry Finn* que a su juicio «prefigura lo que [...] Faulkner y Hemmingway quisieron ser». Es la escena de la muerte de Boggs a manos del tendero del pueblo, Sherburn. Tras dar muerte al borracho que no dejó de insultarlo públicamente, la gente del pueblo se junta para ajusticiarlo, pero finalmente no harán nada. El mismo Sherburn saldrá a recriminárselo: «The pitifulest thing out is a mob; that's what an army is'a mob; they don't fight with courage that's born in them, but with courage that's borrowed from their mass, and from their officers.» Lo que le lleva a concluir: «But a mob without any man at the head of it, is beneath pitifulness [...]» (Twain, 2001: 279). La masa deshumaniza, la responsabilidad se diluye y los crímenes, tanto los de Bateman como las jóvenes asesinadas de Santa Teresa continúan impunes. Ambos libros

terminan con el mismo motivo con el que Bolaño reseñaba la autobiografía de James Ellroy: «Termina con sangre. Es decir, no termina nunca [...]» (Bolaño, 2004a: 207).

No quisiera cerrar este apartado sin comentar siquiera brevemente los vínculos entre la creación artística y el asesinato. El conocido verso de Eliot,<sup>225</sup> *Time to murder and create*, servirá para reflexionar sobre otra de las imágenes y analogías que la literatura transmite en la obra de Bolaño: a través de su relación con el crimen. Son numerosos los ejemplos de Bolaño donde sus personajes son capaces de lidiar con el sublime influjo de la belleza y sustraerse a las pulsiones homicidas como si ambas actividades fueran producto de una misma *energeia*. No se debaten entre dos extremos sino que las asumen como parte de un mismo fenómeno. La perspectiva del autor chileno es la de un arte que todo lo destruye, incluso los seres humanos, y que al mismo tiempo todo lo crea. Es decir, la versión más extrema de un Huidobro que hubiera asimilado *el asesinato como una de las bellas artes* de Thomas De Quincey y una cierta ironía posmoderna. Como se sabe, De Quincey, en la primera mitad del siglo XIX, postuló que arte y moral son entes disociados y que lo macabro puede utilizarse con fines exclusivamente estéticos. Piénsese en lo comentado con Ellis o los asesinos de 2666:

[e]l asesino en serie deja su firma, ¿entienden?, no tiene un móvil, pero tiene una firma, [...]. Al ver que no lo atrapaban sus asesinatos se fueron personalizando. La bestia salió a la superficie. Ahora cada crimen lleva su firma personal, dijo el judicial Ángel Fernández [...] (Bolaño, 2004b: 589-590).

Tanto en dicha pulsión creativa como en su opuesto, la destructiva subyace una visión del mundo controladora, megalómana y totalitaria que tiene su máxima representación en el personaje principal de *Estrella distante*. En palabras de Bolaño: «Wieder es la encarnación del mal absoluto [...]. Y también es un artista. Por lo tanto es mal absoluto y también arte absoluto, en donde pueden existir muchas cosas pero no la presencia del “otro”.» (Stolzmann, 2012: 375.) En *Estrella distante* el poeta es al mismo tiempo un asesino, no solo un cómplice sino un agente activo de la representación dictatorial. Así pues, Bolaño hace sospechar de la literatura y del arte en general, allegándolo con el crimen y los jóvenes que construyen una forma de vida esencialmente poética. Recuérdese el fragmento:

---

<sup>225</sup> Autor ya comentado *supra* en el apartado 3.3.2.

¿En qué puedo ayudarle?, le pregunté. En asuntos de poesía, dijo. Ramírez Hoffman era poeta, yo era poeta, él no era poeta, ergo para encontrar a un poeta necesitaba la ayuda de otro poeta. Le dije que para mí Ramírez Hoffman era un criminal, no un poeta. Bueno, bueno, dijo él, tal vez para Ramírez Hoffman o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él o ellos sí. Todo depende, ¿no cree? (Bolaño, 1996b: 211.)

Sus personajes suelen ser literatos y criminales al mismo tiempo: las pequeñas trampas y picarescas de Sensini para ganar los concursos literarios, la paranoica relación que se establece entre A y B en «Una aventura literaria». Bolaño sospecha de todo texto y muy especialmente de la inocencia de cualquier mecanismo estructurador: desde el inventario del motivo argumental, su conflicto central, las acciones que califican a los personajes hasta los protagonismos y personalidades públicas. De hecho la práctica poética se resuelve en sus novelas de forma análoga a la práctica criminal: Arturo Belano y Ulises Lima trafican para poder subvencionar sus revistas literarias, el cineasta alemán de «Prefiguración de Lalo Cura» coquetea con los carteles mexicanos y el gobierno en busca de apoyo a sus películas, sórdidas pero repletas de poesía y experimentación. En definitiva, la poesía retoma una actitud maldita, se distancia de la torre de marfil y muestra su condición subversiva en la obra del chileno. En coincidencia con el crítico José Promis entendiendo que: «La práctica poética es, por naturaleza —y aquí reside asimismo el peligro de sus “desviaciones”— un acto “criminal” porque al colocar frente a los ojos del lector lo que éste no quiere ver amenaza su comodidad y desfamiliariza su fundo [...]» (Promis, 2002: 47-63).

Respecto a la idea de las relaciones entre arte y crimen, no debemos olvidar la mencionada devoción que Bolaño siente por Rimbaud, no solo por su obra sino por su vida. Su renuncia prematura al arte, el gusto por la muerte, el tráfico de armas, el crimen. El editor Lisandro Morales de *Los detectives salvajes*, define a los *infrarrealistas* como criminales: «Estos poetas, le dije, y me quedé observando disimuladamente su reacción, son como chulos de putas desesperadas buscando a una mujer para hacer negocio con ella.» (Bolaño, 1998: 207.) Lo antisocial de ambas manifestaciones estriba en la superación de los límites establecidos y el desprecio por el orden y la cultura «[n]o para enmascarar una denuncia, sino para hacer estallar el poder desde su propia realidad discursiva: lo bello puede convivir con lo perverso y este con la moral y la santidad y salvación del alma [...]» (Espinosa, 2001). Si Mailer, en el comentado artículo, sostenía que «El arte ya no es el gran amor sabio, chispeante, vigorizante, tierno, saludablemente apasionado, seguro, vivificante; no, [...] ahora el arte se ha convertido en nuestra necesidad de sentir terror.» (2005: 435.) Para el autor

norteamericano se da la paradoja de que ahora que estamos más cerca de desentrañar los secretos del universo, mayor es nuestro miedo a la destrucción. Por lo que continúa «De modo que hoy se puede necesitar el arte para que nos proporcione precisamente esas temibles visiones que las molestas autocomplacencias de nuestros líderes hacen todo lo posible por evitar. El arte debe intentar alcanzar todas las verdades de las que nuestra sociedad de medios de comunicación se aísla por completo [...]» (435).

Para ello el arte ha de situarse en los márgenes y así asomarse al abismo. Recuérdese la analogía que se traza en «El policía de las ratas» entre arte y crimen. La rata que ha cometido los terribles asesinatos le dirá a Pepe: «Yo soy una rata libre» por oposición al resto. Al mismo tiempo, le dará las claves del arte: «Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia dónde se encamina nuestro pueblo [...]» (Bolaño, 2003: 81). En este sentido, coincido con Rafael Gutiérrez, quien, en su tesis doctoral, «De la literatura como un oficio peligroso: Crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño», sostiene:

[I]a ambigüedad que se presenta en los textos de Bolaño, la relación entre fascinación y repulsa por lo perverso, no permite liberar al autor completamente de su parte de culpa. Bolaño deja en abierto la posibilidad de pensar en ambos —el escritor y el criminal— como culpables y en la práctica de la literatura, más allá de las particularidades éticas de cada individuo, como una actividad que posee por sí misma un alto grado de proximidad con lo perverso. (Gutiérrez, 2010: 158-159.)

La conclusión entonces es que solo la literatura puede abolir la muerte, como deseaba Ivanov para la revolución en su monólogo en 2666: «[s]umergirnos todos en lo desconocido hasta encontrar otra cosa [...]» (2004b: 888). Por tanto, si el siglo XX acaba con los interminables asesinatos de Ciudad Juárez, Bolaño utilizará para narrarlo una violencia omnisciente, en ocasiones plástica e hiperbólica, en otras excesiva y monótona, pero siempre capaz de provocar el terror que Mailer atribuía al arte contemporáneo.



## 5. Conclusiones

Borges, uno de los otros maestros de Bolaño, apuntaba en su conocido ensayo sobre Kafka que «Cada escritor crea a sus precursores» (Borges, 1976: 162-167), esto es que cada escritor no solo modifica e influye en las tendencias futuras sino que también reconstruye un pasado, una tradición en la cual se inscribe. Así pues, el presente trabajo ha perseguido mostrar los lugares comunes que Roberto Bolaño comparte con los escritores estadounidenses que leyó, admiró y en ocasiones imitó para poder así dar forma a su propia creación artística. A modo de precaución, durante este proceso he tratado de tener presentes las reflexiones con las que José Carlos Mainer abre el volumen de *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española 1944-2000*:

Elegir a un autor, leer una obra escogida entre otras, establecer una trama que enlace nombres y títulos de libros supone que construimos (los críticos, los historiadores) cristalizaciones de sentido. Precarias, pese a todo, y parecidas a los tanteos que ensayamos cuando estamos en casa ajena y encendemos luces que clarifican lo que hay alrededor pero quizá, sobre todo, nuestro papel en el dominio que nos acoge. (Mainer, 2005:7)

Para establecer los límites de ese dominio, ahora es el momento de verificar si se cumplieron los objetivos propuestos al inicio de esta investigación.

1. Elaborar una biografía «literaria» del autor que explique no solo datos y peripecias vitales sino lecturas y, especialmente, la recepción de las mismas: qué autores lee y sobre todo cómo integra o asimila sus lecturas.

A este objetivo responden los apartados 1.2 y 2.1 (incluidos los subapartados) y sus conclusiones son múltiples. La biografía de Roberto Bolaño requiere de un distanciamiento que enjuicie con criterio la distorsión que su figura ha sufrido con el paso del tiempo. Once años después de su muerte, la imagen y la lectura de Bolaño ha sufrido diversas mutaciones fundamentales. Tras la publicación de *2666* y el interés despertado por esta en EEUU, se establece una dicotomía entre su calidad literaria y su éxito. Su carisma ha construido un mito que potencia la lectura de su obra como el producto de una vida caótica, poblada de avatares y no la de un gran lector y, sobre todo, un gran conocedor de los clásicos.

La novedad en mi propuesta respecto a otros esbozos biográficos es el énfasis en el contexto social de Bolaño. Como hijo de una incipiente clase media chilena, su hogar carece de un fondo bibliográfico a partir del cual iniciarse en la lectura. Asimismo, desde la perspectiva de Bolaño, la literatura es una forma de realización personal —como ejemplifican muchos de sus personajes— y, en ocasiones, fuente de poder (Bolaño, 2004a: 312). En este sentido, en el apartado 2.3 se apunta que la historia de Bolaño es un ejemplo de la democratización cultural del país, en tanto en cuanto se puede leer como la del hijo de un transportista y una maestra de primaria que finalmente, sobre todo tras su muerte, logra convertirse en un escritor reconocido. Conviene sin embargo matizar que mi intención no es simplificar sus valores literarios a partir de un relato edificante, sino tener en cuenta todos los factores que hacen posible el cumplimiento de una vocación. Bolaño abandonará la escuela temprano para dedicarse a la literatura y este hecho no solo condiciona su carácter autodidacta sino que contribuye a explicar su posicionamiento en la periferia o los márgenes (cf. Ríos Baeza, 2011: 11-27). La obra del novelista se convierte en un magma que asimila rasgos y motivos de diferentes autores que pueblan sus lecturas con una visión mitificadora de sus experiencias juveniles. La principal conclusión de este apartado es que el escritor chileno tiene más de orfebre que de salvaje. Téngase en cuenta que en un periodo de trece años publicará once novelas y esto, al contrario de lo que se suele apuntar, no es solamente el fruto de un genio tardío u obedece al definitivo asentamiento del escritor. Al contrario: es el producto de una metodología creativa y de muchos años con una disciplina de trabajo casi espartana.

Para la exposición de su metodología, analizo los dos textos en los que Bolaño comenta su particular poética: «Consejos sobre el arte de escribir cuentos» y «Un narrador en la intimidad». En ambas piezas se expone su proceso creativo. Para él, la literatura es el arte de la composición y, si bien en su retórica la escritura juega con un carácter épico y nimbado de trascendencia, en sus «consejos» se impone una visión pragmática. Bolaño trabaja varios manuscritos al mismo tiempo: toma motivos y argumentos de los periódicos y de otras fuentes para transformarlos, homenajearlos, revisitarlos y, en definitiva, emplearlos de manera que sirvan a su proyecto literario (Bolaño, 2004a: 324). En su obra también está presente la idea de *collage* o incluso del juego con el fragmento. Sus cuadernos, citados en esta tesis, muestran cómo se entremezclan citas de lecturas, ideas para argumentos, anécdotas personales e incluso sentimentales y son la consecuencia de una obra proteica, poderosamente referencial.

Literatura y juego, movimiento y experiencia son las bases de la construcción de un imaginario reconocible: poetas o escritores en busca de otros y de sí mismos en un «territorio en fuga» (cf. Echevarría, 2002: 193).

En consecuencia, una de las conclusiones de esta tesis es que la obra de Bolaño obedece a una estrategia compositiva fragmentaria. Esta se fundamenta en tres aspectos: el primero es la noción de literatura de la extenuación, saturada de referencias a otras obras y autores, el segundo se refiere a la perspectiva lúdica que las influencias adoptan en Bolaño y el tercero es la valoración de su obra como un todo, hecho que hermana su obra con la de William Burroughs.

El primer aspecto, tomado de un ensayo de Pozuelo Yvancos sobre la ficción de finales del siglo XX, me ha permitido demostrar que la obra de Bolaño funciona por saturación de referentes. No se trata tanto de una concepción metaliteraria de un texto sino la ejecución y relectura de la poética de Borges donde todo es susceptible de convertirse en literatura. El segundo aspecto revisa el concepto de Bloom de «ansiedad» o «angustia» de las influencias para aplicarlo a la poética del escritor chileno. Si para el crítico estadounidense cada autor padece la angustia por superar a sus maestros precedentes, en Bolaño, por el contrario, encontraremos un matiz lúdico. La influencia es alegría en lugar de angustia, pues permite crear un espacio textual donde es posible la yuxtaposición de propuestas narrativas. Valga como ejemplo *La literatura nazi en América*: la novela ejemplifica la convivencia de diferentes narrativas pero también de diferentes estéticas. Los escritores filonazis invocan la obra de Poe (Bolaño, 1996a: 18-22), frecuentan la poesía y a los poetas *beatnik* (147-150) y escriben ciencia ficción (109-121).

Por último, el tercer aspecto es la idea de que la obra constituya un todo interconectado. Para William Burroughs, especialmente a partir de la trilogía *Nova* y de sus experimentos con el *Cut-Up* y *Fold-In*, cada libro supone la pieza de un puzle que invita a buscar una visión global del resto. Bolaño pone en práctica una similar dinámica donde sus libros, como los del escritor norteamericano, devienen variaciones sobre temas o personajes recurrentes y —aquí radica su innovación— dialogan entre sí, ofreciendo distintas versiones de una misma historia. Mi tesis sostiene que lo que Ignacio Echevarría denominó «Literatura fractal» (En Paz Soldán (ed.), 2008: 443) puede ser producto de una lectura e influencia de William Burroughs. En ambos autores literatura y vida se articulan en fragmentos narrativos, textos móviles, a veces intercambiables, como elementos que viajan a otros libros para ser narrados

idénticamente y conformar un mismo universo. Dice Bolaño que todos sus libros se refieren a todos: «Estoy condenado, afortunadamente, a tener pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra [...] para entenderlo hay que leerlos todos [se refiere a sus libros]. Y ahí entra el problema [...]» (cf. en Braithwhite, 2006: 118).

2. Sistematizar las influencias de los diferentes autores a partir de la lectura y mención explícita que Bolaño realiza de ellos.

A este objetivo corresponden los apartados 2.1. y 2.3. He tratado de impulsar una visión que no se conforme a la geografía estatal sino que permita explicar su obra en diálogo con otras literaturas. Mi propuesta y primera conclusión, a partir de los estudios previos de Espinosa (2002), Echevarría (2008) y Bolognese (2009) es poder estudiar a Bolaño desde una óptica *posnacional*. Esto es aceptando que el Estado-nación se encuentra en un proceso de erosión y desgaste que comenzó en la segunda mitad del siglo pasado y que la literatura provee el enfoque idóneo para dar cuenta de estos cambios. El marco teórico en el que me he basado proviene de Bernat Castany, quien en su libro *Literatura posnacional*, sostiene que la literatura es al mismo tiempo producto y herramienta descriptiva de los cambios que el mundo está experimentando: globalización económica, aumento de flujos migratorios, evolución de los procesos comunicativos, etc. Desde esta perspectiva privilegiada, la literatura puede dar cuenta del proceso de evolución entre el uso de referentes o tradiciones nacionales a partir una escritura que se dirige —consciente o inconscientemente— a un lector implícito mundial. Bolaño ejemplificará la tesis de Castany sosteniendo que este proceso es irreversible y de consecuencias notables para lo literario, tal y como comenta al recordar a los trovadores: «[e]l tiempo, que ha sido incapaz de borrar sus nombres y algunas de sus obras, finalmente borrará también estas diferencias nacionales [...]» (Bolaño, 2004a: 188).<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Mi opción por el término posnacional tiene que ver con su potencial para expresar el sentir de una época; se trata de una literatura que ya ha superado la supremacía del Estado-nación pero que es consciente de que el proceso de mundialización aún no ha concluido. En la obra de Bolaño se puede encontrar la revisión histórica de Chile desde su perspectiva de desplazado en España (*Estrella distante*) y al mismo tiempo asistir a un calidoscopio de historias con vocación cosmopolita como son *Los detectives salvajes* o *2666*, cuyos personajes atraviesan cuatro de los cinco continentes.

Una vez establecido el marco teórico posnacional se llevó a cabo un registro de las referencias explícitas a la literatura estadounidense en sus principales obras (véase *supra* la tabla del apartado 2.3.1.). Una de las conclusiones, al contrario de lo que ocurre con otros autores donde se ocultan o no se mencionan las fuentes, fue que en Bolaño los nombres de escritores, citas y menciones son explícitos y numerosos. Este rasgo corroboraba la tesis principal de este trabajo, la presencia de la literatura estadounidense en la narrativa del autor pero sin embargo todavía no confirmaba o evaluaba la amplitud de esa influencia.

La reflexión inicial fue que las listas de nombres de escritores eran un reflejo de la imposibilidad del lenguaje para abarcar el mundo: una taxonomía de autores y obras que, por acumulación, pierde intensidad y sus referentes se diluyen. Con todo, la atenta lectura desmentía el uso gratuito o aleatorio de este mecanismo. La obra de Bolaño, atravesada y sostenida por las referencias a otros autores, exigía plantearse el significado y función de éstas. Tres hipótesis fueron planteadas como motivación del uso de listas: la exhibición de sus lecturas, la invocación a otros autores precisamente para situarse a su altura literaria o verse a sí mismo como compañero u homólogo de estos y, por último, aquella que sugiere que las listas son parte de su experiencia lectora y biográfica. A mi juicio, esta última sería la más verosímil de las tres. El autor no pretendería tanto exhibir sus lecturas como hacer partícipe al lector de un proceso, buscando la complicidad de este a partir de una experiencia lectora compartida. El análisis de más de un centenar de referencias arrojó principalmente tres conclusiones:

La primera es constatar el volumen de referencias explícitas que abundan en su obra, especialmente en sus primeras novelas y su evolución. Dejando de lado el «Archivo» y *Entre paréntesis*, las listas y las referencias explícitas decrecen conforme Bolaño va madurando en su carrera como escritor. *La literatura nazi en América* (1996), quizás debido a su carácter enciclopédico, es la que más referencias contiene. En *Los detectives salvajes* (1998), si bien aparecen en mayores tiradas —hay tres páginas dedicadas a nombrar los autores que colaboran con las publicaciones del realismo visceral (Bolaño, 1998: 218-220)— en conjunto son menos abundantes. Por último, se da la paradoja de que siendo *2666* (2004) una novela más voluminosa que los dos libros anteriores juntos —1119 páginas— y teniendo como uno de los protagonistas a un escritor, es en la que menos autores cita. Esto puede deberse al hecho de que, a medida que progresa en su escritura, el autor no tiene la necesidad de anclarse bajo la mención explícita a otras obras o narradores.

En segundo lugar, desde una perspectiva genérica, Bolaño cita principalmente a poetas, novelistas, filósofos y ensayistas y, en último lugar, críticos de arte. En proporción, los poetas y los escritores de género, en concreto la ciencia ficción, son los que aparecen en mayor número, aunque su influencia, como expuse, no se da en su temática o escritura sino en cierta técnica. Por ejemplo, el poeta Walt Whitman es el autor que Bolaño menciona con mayor asiduidad. La razón que supuse detrás y espero haber demostrado es que como la mayoría de personajes de Bolaño son poetas, la mención explícita a sus modelos es una forma de apropiación de los clásicos. Recuérdese al respecto la función del retrato de William Carlos Williams en *Estrella distante*.

En tercer lugar, llama la atención que en un autor del que siempre se ha destacado su apuesta por la periferia narrativa se hallen tantas referencias a autores clásicos: Poe, James Fenimore Cooper, Mark Twain, Gertrude Stein, etc. Valórese al respecto *Entre paréntesis*, el libro de artículos que ha representado la piedra de toque o el manual orientativo de este trabajo. Este libro representa mucho de la visión literaria de Bolaño, donde las obras no son compartimentos estancos sino mundos en diálogo permanente. En sus páginas, circulan menciones a clásicos indiscutibles, rarezas bibliográficas e incluso guiños a círculos sociales más reducidos, por ejemplo los *wargames*, como demuestra la novela póstuma *El Tercer Reich*.

Teniendo como criterio el número de citas, los escritores que Bolaño menciona con mayor frecuencia son: Walt Whitman, Mark Twain, Edgar Allan Poe, William Burroughs, Ezra Pound, Herman Melville, T.S. Eliot, Ernest Hemingway, Philip K. Dick y William Faulkner. A esto habría que añadir, a mucha distancia, otros autores de la lista como Hunter S. Thompson, Malcom Lowry o Thomas Pynchon. Los escritores más citados por Bolaño son clásicos indiscutibles de la tradición estadounidense y su mención creo que haber demostrado que obedece, como apuntaba, a su deseo de situarse en la órbita de otros escritores como un *primun inter pares* y que su obra dialogue con otros textos canónicos. De esta manera, la mención busca condicionar una lectura como clásico —así, *Los detectives salvajes* es un libro en la estela de *The Adventures of Huckleberry Finn* y 2666 codicia la estatura literaria de *Moby Dick* (Bolaño, 2004b: 289)—, razón por la cual, una última conclusión de este apartado sería constatar la diferencia entre lo que Bolaño menciona y lo que probablemente tomó de modelo para su obra. Como ejemplo téngase en cuenta el caso de Ambrose Bierce, un escritor que Bolaño tan solo menciona en las listas de sus cuadernos («Archivo Bolaño») y que sin

embargo influye, como he analizado, en más de un aspecto de su escritura. También durante la investigación se ha demostrado lo contrario: la presencia de un escritor estadounidense nombrado por el novelista chileno no implica, por falta de vínculos, el análisis en los capítulos posteriores, como comentaré a continuación.

3. Elaborar un canon —no necesariamente exhaustivo— del escritor donde se dé cuenta de la jerarquía que ocupan determinados autores y los valores que representan en la obra de Bolaño.

Bolaño aficionaba crear sistemas, redes de autores que se relacionan por diversos motivos y que responden a una jerarquía que en ocasiones solo él mismo conoce. Su labor como escritor se ha destacado por establecer vínculos entre la periferia y el canon occidental. Dentro de este, una hipotética lista de autores preferentes denota una actitud aglutinadora, en el sentido de que no rechaza ningún modelo de antemano.

Si en el apartado 2.4.2. esbozaba un canon a partir de los comentarios del autor en *Entre paréntesis* y las referencias explícitas de las novelas, aquí cotejaré esa imagen o valoración con los resultados que ha deparado mi investigación de formas y motivos presente en los capítulos tercero y cuarto. Llama poderosamente la atención el contraste entre las referencias explícitas y las influencias mostradas. Como comentaba más arriba, los nombres no cambian pero sí la cantidad de menciones. Así, los autores que Bolaño menciona con mayor frecuencia son un poeta y un novelista: **Walt Whitman** (1819-1892) y **Mark Twain** (1835-1910). Sin embargo, a la hora de valorar su eco en Bolaño, los autores que parecen dejar mayor impronta y que comento en diferentes apartados son **William Burroughs** (1914-1997) y **Kurt Vonnegut** (1922-2007).

Para ejemplificar de manera gráfica este contraste, he realizado una reordenación de dicho canon atendiendo no a la mención por parte de Bolaño sino al número de vínculos que el análisis provee. Los números que aparecen en la parte superior de la tabla corresponden al apartado donde he clasificado dicha influencia. Ténganse en cuenta todas las salvedades y simplificaciones que una sistematización de lo literario implica. El gráfico, por tanto, es de carácter orientativo y pretende servir como modelo para una posterior explicación:

AUTOR	3.1	3.2	3.3	3.4	3.5	4.1	4.2.1	4.2.2	4.2.3	4.3
Walt Whitman			X				X			
Mark Twain				X	X		X			X
Herman Melville					X	X				X
Edgar Allan Poe					X		X			
Ezra Pound										
T.S. Elliot										
Ernest Hemingway					X					X
William Burroughs		X	X	X	X			X		X
Phillip K. Dick	X				X					
Jack Kerouac		X	X				X			
William Faulkner					X				X	X
Malcom Lowry										
Cormac McCarthy										X
Henry Miller		X	X					X		X
Novela Negra					X					X
<i>SF</i>	X									
Raymond Carver				X	X					
Kurt Vonnegut	X	X	X	X	X				X	
Hunter S. Thompson		X		X						X
J.D. Salinger					X					X
Thomas Pynchon	X				X			X	X	X
Charles Bukowski		X								
Poetas <i>beatnik</i>				X				X		
Ambrose Bierce				X	X					

**William Burroughs** es sin duda uno de los modelos de Bolaño, tanto en la ejecución de su obra como en la imagen que proyecta como artista. Como se ha comentado la idea de la obra de un escritor como un universo autorreferencial donde los diferentes elementos —personajes, temas, frases— se repiten y van construyendo nuevos significados es la gran innovación de Burroughs y una de las principales propuestas de la escritura bolañiana. No se debe olvidar también que el novelista estadounidense es otro de los autores cuya mezcla de autobiografía y ficción pasa por convertir al propio autor en personaje: una leyenda que en su simpatía por lo marginal fomenta un posicionamiento en los márgenes no solo literarios sino sociales. Asimismo, los textos de ambos comparten un sentido del humor que les permite lidiar con el horror, la violencia y la enfermedad con la distancia del que relata un sueño. Con todo, conviene matizar los límites de esta influencia: si bien se ha demostrado que la estructura de una obra como *Amberes* responde al modelo de novela que Burroughs realizaba en los setenta, este experimentalismo no se repite en toda la producción de Bolaño.



La influencia de **Kurt Vonnegut** está presente desde los inicios narrativos del escritor chileno como ejemplifican las menciones explícitas a algunos de sus personajes en *La literatura nazi en América*. A lo largo de este trabajo se ha podido constatar que las similitudes tanto formales como temáticas hermanan dos propuestas artísticas que en apariencia podrían semejar opuestas. Desde un punto de vista formal, los narradores de Vonnegut influyen poderosamente en Roberto Bolaño: son confesionales y distantes, contruidos a partir de una mimesis del relato oral y una tendencia al biografismo, como los del novelista chileno. La lectura analítica de *Slaughterhouse-Five*, *Mother Night* o *Breakfast of Champions* invita a valorar la construcción episódica, la acertada mezcla de autobiografía e Historia y un humor basado en la crueldad como elementos comunes. Por ejemplo, el narrador de *Estrella distante* comparte los mismos prejuicios con el relato oficial de su pasado reciente que alberga el de *Slaughterhouse-Five*. Por otro lado, la visión de la infancia o la inmadurez de sus personajes se materializa en la obra de ambos autores a través de la inclusión de dibujos, elementos gráficos o literalmente chistes, como ocurre en *Los detectives salvajes*, *2666* y *Breakfast of Champions*. Por último, destaco la inocencia que caracteriza el comportamiento de Billy Pilgrim y Hans Reiter, futuro Archiboldi, durante su periodo como soldados en la segunda guerra mundial.

En sus consejos para escribir cuentos, el escritor chileno afirma: «La verdad de la verdad es que con **Edgar Allan Poe** todos tendríamos de sobra [...]» (Bolaño, 2004b: 325). Bolaño retoma del autor estadounidense dos ideas fundamentales en su escritura: la primera es la importancia de la composición a la hora de desarrollar una escritura que busque el papel activo del lector y la necesidad de construir un enigma. Las narraciones del chileno emulan la soberbia ambientación y la angustia frente a un mundo ajeno que destaca en los mejores cuentos de Poe. Los personajes de ambos son buscadores perpetuos, seres de altas capacidades conscientes de que su vida depende de la interpretación de cada símbolo: la obra de Archiboldi para los críticos o el poema «Sión» de Cesárea Tinajero.

**Mark Twain**, la siguiente gran influencia, es elogiado por el escritor chileno por su actitud ante la vida, su humor y, sobre todo, por su habilidad para escribir sobre seres marginales o derrotados sin perder la ternura. Es el autor que Bolaño más cita junto a Whitman y reivindica su magisterio como modelo, junto a Melville, de la novela moderna. Entre *The Adventures of Huckleberry Finn* y *Los detectives salvajes* existen conexiones tanto formales como de contenido. La influencia de Twain en el trabajo del

lenguaje y la mimetización de la oralidad es imitado por Bolaño. Además, se comparte el motivo del viaje constante, representado por la vida en la armadía donde Jim y Huck escapan, metáfora de la vida literaria, alejada de cualquier tipo de orden o «civilización», como la que Ulises Lima y Arturo Belano pretenden llevar (cf. Bolaño, 2004a: 327).

**Herman Melville**, como apunté *supra*, es para Bolaño el otro gran camino de todo escritor junto al de Twain. Si este último representaba la aventura, Melville será el camino de la erudición y el horror. Erudición porque *Moby Dick*, un libro que fascina a Bolaño, es al mismo tiempo una novela y un símbolo. Para él representa la visión de un abismo, entendido este como la metáfora del mal absoluto. El leviatán del escritor chileno es el feminicidio de Santa Teresa de 2666. Son dos obras que lidian con la existencia de un mal que nos supera y sin embargo son distantes, irónicas y muy eruditas: están habitadas por las obras que las precedieron.

Por último, la resonancia de la obra de **Jack Kerouac** en Bolaño viene principalmente por *On the road* y el diálogo intertextual que se establece con ella en *Los detectives salvajes*. Arturo Belano y Ulises Lima, como Sal Paradise y Dean Moriarty son el referente de una amistad forjada a partir del viaje y una concepción vital que exige estar en continuo movimiento. Ambas obras invitan a ser leídas como el monumento a una existencia dedicada íntegramente a lo literario, lo que sería producto de la influencia contextual y vital del ideario *beatnik*. Los escritores surgidos en los años 60 son el modelo literario de lo que la generación de Bolaño aspira a ser. Sin embargo, la innovación del escritor chileno es mostrarlo desde una distancia irónica, en ocasiones recurriendo a la degradación paródica o el homenaje intertextual.

Los poetas estadounidenses ocupan en Bolaño también un lugar central y no exclusivamente por su obra. También su figura en el campo literario los convierte en símbolos que Bolaño reutiliza para incorporarlos a sus narraciones. **Walt Whitman** es para Bolaño el centro del canon —es el escritor que más cita— y, quizás mediado por la lectura de Bloom, el padre de toda la poesía moderna. **Edgar Lee Masters** y su *Spoon's River Anthology* parecen influenciar esa percepción de las vidas de los personajes de Bolaño a partir de pequeños fragmentos o poemas narrativos. El retrato de **William Carlos Williams** es el bien máspreciado de Juan Stein, el personaje de *Estrella distante* que representa la literatura más comprometida. El poeta estadounidense funciona principalmente como símbolo. El caso de **Ezra Pound** es diferente. Bolaño se contagia del deseo de Pound de ampliar el campo y literario y reconoce que descubre a los

trovadores a través de su lectura. Como *The Cantos*, que aglutina influencias de autores universales, el chileno desea que su escritura se convierta en el mismo *continuum* temporal que le permita dialogar con cualquier escritor como si fuera contemporáneo. Asimismo, ambos comparten la yuxtaposición y organización de unidades narrativas en medio de patrones más extensos como procedimiento creativo. Por último, lo que llama la atención respecto a **Allen Ginsberg** es cómo Bolaño asimila el tono elegíaco de *Howl* a la hora de narrar el destino de toda esa generación de jóvenes latinoamericanos que lo dieron todo por la revolución.

Otras influencias destacables son **Hemingway**, **Henry Miller** y **William Faulkner**. El primero está presente en Bolaño en la configuración enigmática de sus cuentos, en esa idea de dejar un dato enigmático al lector, como en la conocida teoría del iceberg, que sugiera algo más de lo que se puede deducir de la trama. Asimismo, destacó un similar uso de la representación de la violencia y la estructura de un cuento como «Detectives» debe mucho a «The Killers». **Henry Miller** es para Bolaño un ejemplo de que la literatura autobiográfica puede ser la forma idónea para explorar nuevos caminos literarios. En Miller y en Bolaño la carnalidad de su tratamiento del sexo, entendido este como una descripción explícita de la cópula, significa adentrarse en la intimidad también psicológica de sus personajes. Por último, destacó que el espíritu de ser un desplazado en Europa y la visión del ambiente marginal y bohemio que en ocasiones esconde la miseria hermanan *Tropic of Cancer* con *Los detectives salvajes*. De **William Faulkner** valoré la construcción focalizada de una obra como *As I Lay Dying*, donde el viaje —elemento clásico— se estructura a partir de los monólogos de los principales personajes que intervienen, similar a lo comentado en relación con *Los detectives salvajes*. Piénsese en el capítulo que contiene la narración de Heimito Kunst, que podría recordar a una revisitación irónica de los fragmentos narrados por Benji, el idiota, en *The Sound and the Fury*.

La infinidad de matices y variantes a partir de los cuales un escritor modula su visión de la realidad son el punto de contacto entre la literatura de **Philip K. Dick** y **Hunter S. Thompson**. El primero es un referente habitual en Bolaño e incluso aparece en *Estrella distante* como el inspirador de una asociación de estudiosos de su obra: la «Phillip K. Dick Society» (Bolaño, 1996b: 111). Bolaño rescata de Dick la existencia de escenarios más mentales que físicos, espacios donde los personajes caen en una perspectiva en abismo y quedan anegados por sus propias especulaciones. En Hunter S. Thompson no habrá universos paralelos ni saltos en el tiempo y sin embargo comparte

con el escritor chileno la creación de una voz narrativa neurótica. Es lo que se ha dado en llamar *histerical realism* (Wood, 2000) y apunta a la construcción de un discurso que sin dejar de ser realista prima la subjetividad de su enunciador. Desde una prosa desmesurada, ambos narradores integran suposiciones, hechos reales y delirios en un mismo discurso homogéneo.

En menor medida, también es destacable la influencia de autores como **H.P. Lovecraft** en la perspectiva enajenada de algunos personajes; **Cormac McCarthy** en el tratamiento de la violencia; **Ambrose Bierce** en la ironía o humor negro que destilan muchos de los relatos cortos del escritor chileno así como en la focalización de sus voces narrativas (véase 3.4.3); **Raymond Carver** en la sensación de melancolía y el tratamiento de la clase media y **Thomas Pynchon** en una común saturación narrativa de referencias eruditas y marginales. En este sentido cabría apuntar una última conclusión de este apartado: ante una mención de Bolaño a otro autor y su inclusión en un particular canon, es difícil saber cuándo estamos ante rasgos personales o motivos literarios. El juego, la confusión, los caprichos de escritor forman parte de la trama que teje como autor y como narrador y es un rasgo esencial de su poética.

#### 4. Elaborar una guía del estilo y motivos de la obra de Roberto Bolaño en diálogo con la literatura norteamericana.

Afirma Ricardo Piglia que la labor crítica de un escritor es un «espejo secreto» (2001: 141) y, con la voluntad de vislumbrar el producto de ese reflejo, se han desarrollado los capítulos tercero y cuarto de la presente tesis. En ellos doy cuenta de las relaciones que Bolaño establece, esas rutas no tan secretas entre distintos autores y su obra. De esta manera el escritor chileno imprime un territorio literario donde no hay fronteras aprovechando el amplio caudal de la literatura estadounidense.

Las conclusiones que arroja el primer apartado del tercer capítulo es que se podría entender la obra de Bolaño como un conjunto de ficciones en prosa que funcionan como estructuras de transición entre la modernidad vanguardista y las formas narrativas posmodernas. Ciertamente, la obra de Bolaño se ha considerado heredera de las vanguardias por su fragmentarismo narrativo o por la utilización de recursos gráficos. Sin embargo, desde mi punto de vista su influencia vanguardista es más una actitud antes que una cuestión de poéticas o propuestas narrativas. Los guiños al arte de

vanguardia que su obra contiene son ademanes de una poética esencialmente posmoderna. Para demostrarlo analizo los vínculos con la literatura de ciencia ficción, la cual Jameson cita como el ejemplo de uno de los «paisajes degradados» que fascina a los posmodernistas (1991: 13). La ciencia ficción en Bolaño se ha valorado con frecuencia como un elemento marginal dentro de su poética, es decir un simple motivo estético. A partir del análisis de sus referentes, mi conclusión es que esta significa mucho más. Es un caudal constante del que su obra se nutre y una influencia notable a la hora de construir la focalización narrativa de sus personajes. Las resonancias de la literatura de ciencia ficción se han trabajado a tres niveles: como enfoque narrativo, como generador de motivos temáticos o lugares comunes y como diálogo intertextual.

El segundo apartado del tercer capítulo investiga el que a mi juicio es uno de los aspectos fundamentales de la poética de Bolaño: la construcción de un relato ambiguo entre autobiografía y ficción. Por ello, frente a otras denominaciones como metaliteratura, novela autoreflexiva o *faction*, mi propuesta es la entender al autor como *autoficcional*, a la manera en que autores como Philippe Lejeune o Manuel Alberca han utilizado el término. La autoficción, pues, sería un «arte de la ambigüedad» que cuestiona las relaciones entre biografía y ficción para postular que existen múltiples niveles de existencia textual. Así concluyo que *Los detectives salvajes* y *On the road* comparten una similar motivación: las dos son ficciones autobiográficas provocadas por la fascinación personal y la amistad; también valoro que la coincidencia del nombre del autor como personaje y la creación de diversos avatares puede ser tomado de las estrategias formales de la obra de William Burroughs, puestas ya en práctica en *Junkie*.

El tercer apartado concluye confirmando la doble visión del lenguaje en la obra de Bolaño (cf. Cuevas Guerrero, 2009). Por un lado Bolaño practica una línea casi conversacional, dominada por los rasgos orales, de máxima legibilidad y ritmo regular; por otro lado, hay una línea hiperbólica, poblada de imágenes oníricas, arriesgadas metáforas y de asociaciones inasibles: «[e]s divertido escribir la palabra *plata* ahora: brilla como un ojo en la noche [...]» (Bolaño, 1996b: 16). Respecto a los rasgos orales de su escritura, la conclusión es que Roberto Bolaño articula sus discursos inspirado por modelos orales, una influencia que proviene no solo de autores como Borges o Cortázar sino de la narrativa estadounidense, con referentes como Mark Twain o Jack Kerouac. Se busca un lenguaje que no sea copia literaria sino imitación simultánea de la propia experiencia: son textos de naturaleza pretendidamente descuidada, inmediata. En cuanto a la línea del lenguaje descendiente de la poesía, hay que destacar que se construye a

través de imágenes oníricas, casi descontroladas panorámicas que pueden recordar a la poesía vanguardista. Bolaño busca sensaciones a través de la palabra. Su lenguaje viene condicionado por los sentimientos que evoca y no por la transmisión de información. En conclusión, la doble naturaleza de la prosa de Bolaño hace de sus textos un lugar ambivalente: en medio de la vorágine verbal de sus elocuentes personajes, se puede encontrar el fulgor onírico de quien siempre se consideró poeta.

El cuarto apartado estudia uno de los aspectos menos trabajados académicamente de la obra de Roberto Bolaño para concluir que el humor es un elemento imprescindible. Siguiendo a Claudio Guillén en su teoría de los géneros, se podría hablar del humor como una *modalidad literaria* (1989: 12) y cumple varias funciones al mismo tiempo: puede servir como punto de fuga al horror que muchas de sus narraciones encierran, buscar una sonrisa cómplice del lector a partir de una referencia literaria que compartir con él o también postular un tipo de literatura irreverente, al no tomarse en serio ni a sí misma. Tras analizar en el autor el juego con el lenguaje, el uso de la repetición, la hipérbole, el uso cómico del costumbrismo, el extrañamiento, el juego y los recursos gráficos, el manejo y frustración de las expectativas del lector y, por último, su vocación transgresora, concluyo que el humor y la ironía es el elemento fundamental de la poética del escritor chileno.

El capítulo tercero concluye con un apartado que es una reflexión respecto a la estructura de las novelas de Roberto Bolaño. La «Gran Novela Americana», aquella que según William DeForest es capaz de dar cuenta de las cuestiones esenciales de su tiempo, es el marbete utilizado en determinadas ocasiones para reseñar *2666* (Valdés: 2008 y Misham: 2009). Basándome en esta denominación concluí que dos son los elementos estructuradores que Bolaño comparte con novelas que han recibido la misma etiqueta: el viaje y la existencia de un enigma central en la narración. Este punto guarda relación con la necesidad de un lector modelo que comparta las trayectorias de los personajes e indague en el significado que sus obras proponen. La conclusión es que las novelas de Bolaño trabajan diferentes niveles de lectura a partir de fragmentos que se unen entre sí por personajes, frases, espacios y alusiones que se repiten, como demostró la comparativa con Philip K. Dick, Kurt Vonnegut y Thomas Pynchon.

En cuanto a los motivos, el capítulo cuarto abarca la que he considerado como una clasificación de los motivos recurrentes de Roberto Bolaño:

El primero de todos ellos es la épica, que en Bolaño no se representa como la materialización de una serie de virtudes nacionales sino como la exaltación de la

derrota. Si para el autor chileno la literatura es un «peligro» (Bolaño, 2004a: 37), en su autorretrato de escritor se concita la noción de la poesía como el oficio de los héroes, una fascinación absoluta por el fracaso al que están condenadas tantas aventuras y, por último, el relato de la muerte del sueño revolucionario que pobló el imaginario de su juventud. Relacionado con este tema, puede extraerse una segunda conclusión: el relato épico del fracaso de la revolución se construye a partir de la desconfianza sobre la memoria. El pasado es la fuente de la que Bolaño bebe para mitificar su juventud y explicar su historia pero a partir de un relato conjetural y metaliterario por el que avisa al lector de su consciente artificio. Así, *Estrella distante* o *Nocturno de Chile* son el reflejo de la inestable naturaleza del relato histórico.

El segundo gran motivo, el aprendizaje poético, es la manera en que Bolaño da en llamar tres elementos que se reiteran constantemente en sus libros: la literatura, el sexo y la enfermedad. Se ha de consignar que la literatura significa para Bolaño que cualquier obra puede ser aprehendida y transformada en símbolo de su proyecto poético. La narración del sexo en Bolaño, lejos de ser anecdótica es fundamental en la constitución de sus novelas. Está presente en todas ellas y, generalmente, se ha valorado por parte de la crítica en relación con la pornografía o se ha interpretado como un factor de provocación dentro de su poética. Mi conclusión al respecto matiza esas opiniones. Desde mi punto de vista no se integra como una «forma visual degradada» (cf. Pemjean, 2005: 121-133) sino que puede operar de dos formas distintas: por un lado es parte intrínseca del carácter de los personajes y comporta un aprendizaje, por otro se juzga como un elemento narrativo que distorsiona y busca la transgresión. La enfermedad, por último, además de un elemento de la biografía del escritor que condicionó la ejecución de *2666*, es un motivo que se repite profusamente en sus novelas. El motivo de la enfermedad, manifestado principalmente a través de locura, tiene ilustres precedentes en Bolaño, como demuestra el diálogo intertextual que supone el final de *Amuleto*, donde se dan cita intertextual *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, *Moby Dick* y *At the Mountains of Madness*.

El tercer motivo representa otros dos que funcionan enlazados en la obra de Bolaño: la existencia del mal absoluto y la violencia. Para Bolaño, lo «absoluto» hace referencia al carácter totalitario, donde no puede existir la diferencia. El mal es entonces la incapacidad de reconocer la otredad o, como él mismo postulaba: «El mal es básicamente el egoísmo narrado de diferentes formas [...]» (En Braithwhite, 2006: 81). En consecuencia, la fascinación de Bolaño por la existencia de un mal injustificable, de

raíces casi teológicas, se concreta en personajes que juegan a ser dioses. Mi conclusión al respecto es que en el retrato de Carlos Wieder, el protagonista de *Estrella distante*, se pueden encontrar ecos del capitán Ahab de *Moby Dick* y *The Judge*, el ilustrado asesino de niños de *Blood Meridian*. El estudio de la violencia ha sido un elemento común en la mayoría de trabajos académicos, tanto es así que en ocasiones se ha visto como el ejemplo de un posible compromiso político del escritor. A mi juicio, el primer compromiso de Bolaño es con lo literario. Podrá temáticamente revisar la historia reciente de su país o escribir sobre el feminicidio de Ciudad Juárez pero siempre a través de una aproximación estética. La representación de la violencia es un motivo cuya representación tiene más que ver a mi juicio con la poética y estética del cine de Tarantino y la obra de Brett Easton Ellis que con la influencia de los escritores de la generación anterior. Bolaño busca una violencia hiperbólica y repetitiva para conmover a un lector expuesto de forma continua a sus manifestaciones audiovisuales y por ello insensibilizado.

En definitiva, «La otra América: influencia de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño» es al mismo tiempo una guía y una propuesta. Mi intención aquí ha sido, además de demostrar la importancia de la literatura estadounidense en la obra de Bolaño, tejer una trama de autores que revelen, de manera indirecta, las analogías que su obra posee con la literatura precedente. Mi convicción es que cada texto contiene las huellas de aquellos que leyó y la semilla de los que vendrán. Frente a una lectura superficial, basada en la azarosa vida del autor, el análisis comparativo de estructuras y motivos de la obra de Bolaño con la literatura estadounidense evidencia a un escritor que conjuga de manera inusual la alusión a obras señaladas como clásicos universales de la literatura con otras formas artísticas que carecen del mínimo prestigio. Esto no obedece a un relativismo crítico sino a una propuesta narrativa aglutinadora que busca ampliar el campo literario con la intención —y quizá esperanza— de incluirse dentro. El mismo Bolaño lo expresaba como un deseo:

Si por casualidad cada lector ha podido ver en mis libros alguien cercano a él, pues yo me daría por satisfecho. Sobre todo a alguien cercano que no cerrara puertas, a alguien cercano que abra puertas y ventanas y que luego desaparezca, porque hay muchas cosas por leer y la vida no es tan breve como se piensa. (Citado por Braithwhite, 2006: 126.)

Cabe consignar, desveladas, algunas de esas puertas, esta ha sido también la secreta aspiración del presente trabajo. Confío en que, en la estela de los estudios precedentes sobre el escritor, haya servido para abrir ventanas a nuevas lecturas o que



pueda servir como inspiración de futuras monografías que nos permitan descubrir de nuevo y constantemente el secreto no tan distante que es la literatura de Roberto Bolaño.

## 6. Bibliografía

### 6.1 Fuentes primarias

#### 6.1.1 Obras de Roberto Bolaño

- Bolaño, Roberto y García Porta, Antoni (1984), *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona: Anthropos, 1984.
- Bolaño, Roberto (1993), *La pista de hielo*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- \_\_\_ (1996a), *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral, 2005.
- \_\_\_ (1996b), *Estrella distante*. Barcelona: Compactos Anagrama, 3ª, 2005.
- \_\_\_ (1997), *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 3ª, 2003.
- \_\_\_ (1998), *Los detectives salvajes*. Barcelona: Compactos Anagrama, 7ª, 2006.
- \_\_\_ (1999a), *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 2ª, 2007.
- \_\_\_ (1999b), *Amuleto*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2009.
- \_\_\_ (2000a), *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 4ª, 2006.
- \_\_\_ (2000b), *Tres*, Barcelona, Acantilado, 4ª, 2007
- \_\_\_ (2001), *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2002a), *Amberes*. Barcelona: Anagrama, 3ª, 2007.
- \_\_\_ (2002b), *Una novelita lumpen*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- \_\_\_ (2003), *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2004a), *Entre paréntesis*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2005.
- \_\_\_ (2004b), *2666*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2006), *Los perros románticos*. Barcelona: El Acantilado.
- \_\_\_ (2007a), *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama
- \_\_\_ (2007b), *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2009), «El contorno del ojo. Diario oficial chino Chen Huo Deng, 1980». *Revista electrónica 60 Watts*, 25 de septiembre de 2009. Disponible en: <http://60watts.net/2009/09/creacionrobertobolano/>, consultado el 17 de septiembre de 2010.
- \_\_\_ (2010), *El Tercer Reich*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_ (2011), *Los sinsabores del verdadero policía*. Barcelona, Anagrama, 2011.

#### 6.1.2 Obras de la literatura estadounidense analizadas

- Asimov, Isaac [1974], *Before the golden age*, (*La edad de oro de la ciencia ficción*), Barcelona: Martínez Roca, 2ª, 1976 (traducción de Horacio González Trejo).

- Bierce, Ambrose [1952], «Oil of Dog», en *The Collected Writings of Ambrose Bierce: 1909-1912*. Adelaide: University of Adelaide, 2013. Disponible en: <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/bierce/ambrose/parenticide-club/chapter2.html>, consultado el 16 de enero de 2013.
- \_\_\_ *The sardonic humor of Ambrose Bierce*, Londres: Dover Publications, 1963.
- Bester, Alfred. «The Men Who Murdered Mohammed» en *Virtual Unrealities*. Nueva York: Random House, 1997.
- Bloom, Harold [1994], *The Western Canon: The Books and School of the Ages (El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas)*, Barcelona: Anagrama, 4ª, 2005 (traducción de Damián Alou).
- Bukowski, Charles [1978]. *Women (Mujeres)*, Barcelona: Compactos Anagrama, 1979 (traducción de Jorge Berlanga).
- Burroughs, William [1953], *Junky*, Londres: Penguin Classics, 2008.
- \_\_\_ [1959], *Naked Lunch (El almuerzo desnudo)*, Barcelona: Compactos Anagrama, 12ª, 2007 (traducción de Martín Lendínez).
- \_\_\_ [1964], *Nova Express*, Barcelona: Bruguera, 1980 (traducción de Martín Lendínez).
- \_\_\_ [1985], *Queer*, Barcelona: Anagrama, 2013 (traducción de Marcial Souto).
- Carver, Raymond, [1983] *Cathedral (Catedral)*, Barcelona: Anagrama, 1992 (taraducción de Benito Gómez Ibáñez).
- Dean Foster, Alan, Goldin Stephen, Sheldon, Alice (alias James Triptree), *Dinotopia Lost (Mundos perdidos)*, Barcelona: Editorial Luis de Caralt, 1976. (traducción de María Victoria Lentini y Joaquín Adsuar Ortega).
- Dos Passos, John [1953], *Manhattan Transfer*, Barcelona: Seix-Barral, 1984 (traducción de José Robles Piquer).
- Easton Ellis, Bret [1991], *American psycho*, Londres: Vintage, 2006.
- Eliot, T. S., *Collected Poems 1909-1962*, Londres: Faber, 1963.
- Eliot, T. S. [1922], *The Waste Land (La tierra baldía)*, Madrid: Orbis, 1984 (traducción de José María Valverde).
- Eliot, T.S. [1943], *Four Quartets (Cuatro cuartetos)*, Madrid: Orbis, 1984 (traducción de José María Valverde).
- Faulkner, William [1929], *The Sound and the Fury (El ruido y la furia)*, Madrid: Alfaguara, 2006 (traducción de Ana Antón-Pacheco).
- \_\_\_ [1930], *As I lay dying*. Westminster, Maryland: Vintage Books, 1990.
- \_\_\_ [1931], *Sanctuary (Santuario)*, Barcelona: Espasa-Calpe, 1987. (traducción de Lino Novás Calvo).
- \_\_\_ [1936], *Absalom, Absalom! (¡Absalón, Absalón!)*, Barcelona/Buenos Aires: Alianza Editorial/ Emecé. 1980 (traducción de Beatriz Florencia Nelson).
- Farmer, Philip José, «Sketches Among the Ruins of My Mind» («Las ruinas de mi cerebro») *CF-Selección 24*, Barcelona: Bruguera, 1976 (traducción de Victoria Lentini e Ignacio Freixas).
- \_\_\_ «The Freshman» («El principiante») *CF-Selección 40*, Barcelona: Bruguera, 1980 (traducción de César Terrón).

- Silveberg, Robert, «Breckenridge and the Continuum» («Breckenridge y el continuum») *CF-Selección 24*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1976.
- Fitzgerald, F. Scott [1925], *The Great Gatsby*, Londres: Penguin Modern Classics, 2010 (introducción de Tony Tanner).
- Ginsberg, Allen [1956], *Howl and other poems*, Madrid, Visor, 2ª, 1993.
- Grauerholz, James, Silverberg, Ira, Douglas, Ann (eds.), *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*, Nueva York: Grove Press, 2000.
- Haldeman, Joe, *Cosmic Laughter (Humor cósmico)*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1977 (traducción de María Teresa Segur).
- \_\_\_ *Mindbridge (Puente mental)*, Barcelona: Edhasa, 1979 (traducción de Carlos Giardini).
- Hemingway, Ernest, *The essential Hemingway*, Londres: Penguin Books, 1964.
- Kerouac, Jack [1957], *On the Road (En el camino)*, Barcelona: Anagrama, 31ª, 2012 (traducción de Martín Lendínez).
- K. Dick, Philip [1962], *The man on the High Castle en Four Novels of the 1960s (The Man in the High Castle, The Three Stigmata of Palmer Eldritch, Do Androids Dream of Electric Sheep?, Ubik)*, Putnam: The Library of America, 2007.
- \_\_\_ [1969], *Ubik*, Nueva York: Vintage/Random House Internacional, 1991.
- K. Leguin, Ursula [1966], *Rocannon's World (El mundo de Rocannon)*, Barcelona: Bruguera, 1989 (traducción de Elena Rius).
- \_\_\_ [1969], *The Left Hand of Darkness (La mano izquierda de la oscuridad)*, Barcelona: Planeta de Agostini / Biblioteca de Ciencia Ficción, 2006 (traducción de Francisco Abelenda).
- \_\_\_ [1972], *The Word for World Is Forest (El nombre del mundo es bosque)*, Barcelona: Minotauro, 2008 (traducción de Matilde Horne).
- \_\_\_ [1973], «The ones who walk away from Omelas» («Los que se alejan de Omelas»), *CF-Selección 24*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1976.
- K. Leguin, Ursula, Wolfe, Gene, Sheldon, Alice, *The New Atlantis and Other Novellas of Science Fiction (La nueva Atlántida)*, Barcelona: Editorial Luis de Caralt, 1977 (traducción de Joaquín Adsuar Ortega).
- Lee Masters, Edgar [1915], *Spoon River Anthology (Antología de Spoon River)*, Madrid: Cátedra, 2014 (edición y traducción de Jesús López Pacheco).
- Leiber, Fritz [1961], *The Mind Spider and Other Stories (La mente araña y otros relatos)*, Editorial. Martínez Roca, 1978 (traducción de Diorki).
- \_\_\_ [1969], *A Specter is Haunting Texas (Un fantasma recorre Texas)*, Barcelona: Editorial. Martínez Roca, 1977 (traducción de Diorki).
- \_\_\_ «Catch that Zeppelin!» («¡Coge ese zepelín! »), *CF-Selección 24*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1976.
- \_\_\_ «Ship of Shadows» (Nave de sombras), *Fantasy & Science Fiction*, Barcelona: Martínez Roca, 1976 (traducción de J.M. Aroca).

- Lovecraft, H.P et ali, *Los mitos de Cthulhu*, Barcelona: Alianza Editorial, 1959 (edición y traducción de Francisco Torres Oliver y Rafael Llopis Paret).
- \_\_\_ [1964], *At the Mountains of Madness (En las montañas de la locura)*, Barcelona: Seix Barral, 1981 (traducción de Calvert Casey).
- Lowry, Malcom [1964], *Under the Volcano (Bajo el volcán)*, Barcelona: Bruguera, 1981 (traducción de Raúl Ortíz y Ortíz).
- McCarthy, Cormac [1985], *Blood Meridian*, Londres: Picador, 2010.
- Mailer, Norman, *América*, Barcelona: Anagrama, 2005 (traducción de Marco Aurelio Galmarini).
- Melville, Herman [1851], *Moby Dick*, Londres: Penguin Classics, 2003.
- Miller, Henry [1966], *Tropic of Cancer (Trópico de Cáncer)*, Madrid: Diario El País, 2002 (traducción de Carlos Manzano).
- Poe, Edgar Allan, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket (Aventuras de Arturo Gordon Pym)*, Madrid: EDAF, 1980 (traducido por Aníbal Froufe).
- \_\_\_ *Ensayos y críticas*, Madrid: Alianza Editorial, 1973 (traducción de Julio Cortázar).
- \_\_\_ *Tales of Mystery & Imagination*, Londres: Everyman's Library, 1993.
- \_\_\_ [1970], *Cuentos Completos*, 2 vols., Madrid: Alianza Editorial, 1992 (19ª ed.), vols. I y II. (traducción de Julio Cortázar).
- Pound, Ezra, *Selected Poems*, Londres: Faber, 1927.
- \_\_\_ [1945], *The Pisan Cantos*, Nueva York: New Directions Publishing, 1948.
- Pynchon, Thomas [1965], *The Crying of Lot 49*, Nueva York: Vintage, 1996.
- Salinger, J.D. [1951], *The Catcher in the Rye*, Londres: Penguin Books, 1994.
- Sheldon, Alice, «A momentary taste of being» («Un momento de pura esencia»), *CF-Selección 24*, Barcelona: Bruguera, 1976 (traducción de José María Pomares).
- Thompson, Hunter S. [1966], *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*, Londres: Penguin Modern Classics, 2003.
- \_\_\_ [1972], *Fear and Loathing in Las Vegas*, Londres: Flamingo, 1993.
- \_\_\_ [1998], *The Rum Diary*, Londres: Bloomsbury Publishing, 2011.
- Thompson, Hunter S. y Douglas Brinkley (ed.) *The Fear and Loathing Letters (El escritor gonzo. Cartas de aprendizaje y madurez)*, Barcelona: Anagrama, 2012 (traducción de Antonio-Prometeo Moya).
- Twain, Mark [1884], *The adventures of Huckleberry Finn*, Londres: Wordsworth Classics, 2001.
- Vonnegut, Kurt Jr. [1959], *The Sirens of Titan (Las sirenas de Titán)*. Barcelona: Planeta de Agostini/ Biblioteca de Ciencia Ficción, 2006 (traducción de Aurora Bernardez).
- \_\_\_ [1963], *Cat's Cradle*, Londres: Penguin Modern Classics, 2008
- \_\_\_ [1966], *Mother Night*, Nueva York: Harper & Row, 1966.

- \_\_\_ [1969], *Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death (Matadero Cinco)*, Barcelona: Anagrama, 6ª, 2009 (Traducción de Margarita García de Miró).
- \_\_\_ [1973], *Breakfast of Champions*, Nueva York: Random House, 2007.
- Whitman, Walt [1865], *Leaves of Grass*, Londres: Penguin Classics, 1961 (edición de Malcolm Cowley).

## 6.2 Fuentes secundarias

### 6.2.1 Libros sobre Roberto Bolaño

- Benmiloud, Karim y Estève, Raphaël (eds.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- Bolognese, Chiara (2009a), *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Margen, 2009.
- Candía, Alexis, *El «paraíso infernal» en la narrativa de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011.
- Corral, Wilfrido (2011a), *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*, Madrid: Ediciones Escalera, 2011.
- Espinoza, Patricia (ed.), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: Frasis, 2003.
- Gras, Dunia, Meyer-Kreuler, Leonie y Sánchez, Siqui, *El viaje imposible: En México con Roberto Bolaño*, Zaragoza: Tropo Editores, 2010.
- González González, Daniuska, *La escritura bárbara. La narrativa de Roberto Bolaño*, Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2010.
- Hernández, Josué, *Roberto Bolaño, el cine y la memoria*, Valencia: Aduana Vieja, 2011.
- Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona: Acantilado, 2005.
- Insua, Juan y Miles, Valerie, *Archivo Bolaño 1977-2003*, Barcelona: CCCB i Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2013.
- Lainck, Arndt, *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, Münster: LIT Verlag Münster, 2012.
- López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta (eds.): *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, 2012.
- Madariaga, Monserrat, *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraro Los detectives salvajes*, Santiago de Chile: RIL Editores, 2010.
- Manzoni, Celina (ed.), *Roberto Bolaño, la literatura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Manzoni, Celina, Gras, Dunia y Brodsky, Roberto (eds.), *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional*, Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005.
- Maristain, Mónica, *El hijo de Mister Playa*, Ciudad de México: Almadía, 2012.

- Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño: una literatura infinita*, Poitiers: Université de Poitiers, 2005.
- \_\_\_ *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, Santiago de Chile: Ediciones Lastarria, 2011.
- Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona: Candaya, 2008.
- Quezada, Jaime, *Bolaño antes de Bolaño: Diario de una residencia en México*, Santiago de Chile: Editorial Catalonia, 2007.
- Ríos Baeza, Felipe A. (ed.), *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*, Puebla: BUAP-EÓN, 2010.
- Sinno, Neige, *Lectores entre líneas: Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*, Ciudad de México: Aldus, 2011.
- Solotorevsky, Myrna, *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, Maryland: Ediciones Hispamerica, 2012.

#### 6.2.2 Artículos sobre Roberto Bolaño

- Abalo, Juan Pablo y Balmaceda, Paz, «Conmigo Roberto tenía muy claro que a un niño no hay que obligarle a leer. Entrevista a Lautaro Bolaño» en *Revista The Clinic*. Disponible en: <http://theclinicsemanal.blogspot.de/2008/07/exclusivo-lautaro-el-hijo-rockero-de.html>, consultado el 9 de agosto de 2012.
- Aguilar, Gonzalo, «Roberto Bolaño entre la historia y la melancolía» en Manzoni, Celina (2002: 145-152).
- \_\_\_ «“Pobre memoria la mía.” Literatura y melancolía en el contexto de la posdictadura chilena (*Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño)» en Paz Soldán y Faverón Patriau (eds.) (2008: 127-145).
- Agosín O, Gabriel, «La composición de un rompecabezas llamado Roberto Bolaño». Disponible en: [www.elmostrador.cl](http://www.elmostrador.cl), consultado el 15 de septiembre de 2009.
- Amícola, José, «Los gauchos insufribles», *Revista Pilquen*, n°13, ene./dic., Viedma, 2010. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-31232010000200012&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232010000200012&lng=es&nrm=iso), consultado el 15 de abril de 2013.
- Arenas Oyarce, Mauricio, «La articulación del fracaso en dos autores latinoamericanos: *Arturo*, la estrella más brillante de Reinaldo Arenas y *Estrella distante* de Roberto Bolaño», *Acta literaria*, n° 47, 2013, pp. 51-67. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S07176848201300020004&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S07176848201300020004&lng=es&nrm=iso), consultado el 13 de marzo de 2014.
- Ayala, Matías, «Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño» en Paz Soldán y Faveron Patriáu (eds.) (2008: 447-474).

- Bagué Quílez, Luis, «Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño» en *Revista Lectura y Signo*, nº 3, 2008, pp. 487-508.
- Bagué Quílez, Luis y Martín-Estudillo, Luis, «Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea» en: Paz Soldán y Faveron Patriau (eds.) (2008: 447-474).
- Benmiloud, Karim, «Odeim y Oido en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño». *Revista Aisthesis* 48, 2010. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071871812010000200015&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071871812010000200015&script=sci_arttext), consultado el 20 de enero de 2014.
- Bisama, Álvaro (2003), «Todos somos monstruos» en Espinosa, Patricia (2003: 79-93).
- Bolognese, Chiara (2009b), «Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción» en *Revista Acta literaria*, nº 39, 2009, pp. 131-140.
- \_\_\_ (2009c), «París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño» en ANALES DE LITERATURA CHILENA, año 10, nº 11, junio de 2009, pp. 227-239.
- \_\_\_ «Viaje por el mundo de los "letraheridos". Roberto Bolaño y la salvación por la escritura» en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 39, 2010 (Ejemplar dedicado a: La palabra suspendida: relaciones entre ensayo y poesía), pp. 465-476.
- Bril, Valeria, «La “caja negra” de Roberto Bolaño, una literatura sin residuos. Consideraciones críticas sobre el autor y su obra» en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero48/cajanegr.html>, consultado el 4 de abril de 2010.
- Boullosa, Carmen (2008), «La sinfonía gringa de Bolaño» en *Revista Letras libres*. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-sinfonia-gringa-de-bolano>, consultado el 15 de mayo de 2010.
- Bragado, María José Bruña, «Roberto Bolaño: Formas del mal y posiciones intelectuales» en Ríos Baeza (ed.) (2010: 399-418).
- Cabrera, E. et al. (2013), *Bolaño en el aula*, Servei Educatiu La Selva II. Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. Disponible en: <https://sites.google.com/site/robertobolanoenelaula>, consultado del 12 al 25 de julio de 2013.
- Campos, Javier, «Breve entrevista virtual con el escritor Bolaño: son muy pocos los escritores que se la juegan a todo o nada» e *El Mostrador.cl*, 3 de agosto de 2002. Disponible en: [https://www.uam.es/personal\\_pdi/stmaria/jmurillo/Roberto.Bolano/Entrevistas.html](https://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/Roberto.Bolano/Entrevistas.html), consultado el 17 de septiembre de 2011.



- Candia, Alexis (2005), «Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño» en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en:  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html>, consultado el 18 de Julio de 2009.
- \_\_\_ «Todos los males el mal: la “estética de la aniquilación” en la narrativa de Roberto Bolaño» en *Revista chilena de literatura*, nº 76, 2010, pp. 43-70.
- \_\_\_ «Las mil formas de Venus en *Los detectives salvajes*: “anarquía erótica” en los desiertos de Sonora» en *Revista chilena de literatura*, nº 83, 2013, pp. 35-60.
- Carrión, Jorge, «¿Es Bolaño una celebridad?», extraído del blog del autor, 2011. Disponible en:  
<http://jorgecarrion.com/2011/01/23/%C2%BFesbolanounacelebridad/>, consultado el 16 de marzo de 2014.
- Castellanos Moya, Horacio, «Sobre el mito Bolaño» en ADN Cultura, suplemento del diario *La nación*, 19 de septiembre de 2009. Disponible en:  
[http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota\\_id=117645](http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=117645), consultado el 8 de octubre de 2009.
- Catelli, Nora, «El laboratorio Bolaño» en *El País*, 14 de septiembre de 2002.
- Cercas, Javier, «Print the legend» en *El País*, 14 de abril de 2007. Disponible en:  
[http://www.elpais.com/articulo/semana/Print/the/legend/elpepuculbab/20070414/elpbabese\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/semana/Print/the/legend/elpepuculbab/20070414/elpbabese_1/Tes), consultado el 19 de noviembre de 2007.
- Cobas Carral, Andrea, «Déjenlo todo nuevamente: apuntes sobre el movimiento infrarrealista mexicano», 2006. Disponible en:  
<http://letras.s5.com.istemp.com/rb051105.htm>, consultado el 27 de agosto de 2009.
- \_\_\_ «"La estupidez no es nuestro fuerte". Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano» en *Osamayor. Graduate Student Review*, año XVII, nº 17, University of Pittsburgh, 2006, pp. 11-29.
- Corral, Wilfrido H., «Bolaño en inglés: la “nueva literatura mundial” y el apóstata» en Moreno, Fernando (ed.) (2011: 365-405).
- \_\_\_ «Roberto Bolaño: Portrait of the Writer as Noble Savage» en *Revista World Literature Today*, vol. 80, nº 6, noviembre-diciembre de 2006 (pp. 47-50).
- Correa Pemjean, Pablo Blas, «Dispositivos visuales en la narrativa de Roberto Bolaño» en *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*, nº 38, 2005, pp. 121-133.
- De los Ríos, Valeria, «Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño» en Paz Soldán y Faverón Patriu (ed.) (2008: 237-259).
- De Mora, Carmen, «Los espacios del horror en Roberto Bolaño» en Moreno, Fernando (2011: 183-197).
- De Rosso, Ezequiel, «Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial» en Manzoni, Celina (2002: 133-144).

- Donoso, Ángeles, «Violencia y literatura en las fronteras de la realidad latinoamericana. 2666, de Roberto Bolaño» en *Bifurcaciones: Revista de estudios culturales urbanos*, 2006. Disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/005/2666.htm>, consultado el 12 de septiembre de 2009.
- Echevarría, Ignacio (2002), «Relatos de supervivientes» en Manzoni, Celina (2002: 53-55).
- \_\_\_ (2002b), «Una épica de la tristeza» en Manzoni, Celina (2002: 193-197).
- \_\_\_ (2004), «Nota a la primera edición» en Bolaño, Roberto (2004b: 1121-1125).
- \_\_\_ (2007), «Nota preliminar» en Bolaño, Roberto (2007b: 7-11).
- \_\_\_ (2008), «Bolaño extraterritorial» en Paz Soldán y Faverón Patriau (2008: 431-447).
- \_\_\_ (2013), «Bolaño Internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño» en *Estudios Públicos*, n° 130, otoño 2013, pp. 175-202.
- Espinosa, Patricia, «Roberto Bolaño: un territorio por armar» en Manzoni, Celina (2002:125-132).
- \_\_\_ (2006), «Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño» en la revista *Estudios filológicos*, n° 41, pp: 71-79.
- \_\_\_ «Bolaño y el manifiesto infrarrealista» en *Revista Rocinante*, n° 84, octubre de 2005. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/rb2710051.htm>, consultado del 1 al 27 de septiembre de 2013.
- Fandiño, Laura, «Asedios a la representación del mal en la narrativa de Roberto Bolaño» en la *Revista de Humanidades*, Universidad Nacional de Córdoba, n° 26, julio-diciembre de 2012, pp. 97-118.
- Faverón Patriau, Gustavo, «El rehacedor: “el gaucho insufrible” y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina» en Paz Soldán y Faverón (eds.) (2008: 371-415).
- Fisher, María Luisa, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño» en Paz Soldán y Faverón (eds.) (2008: 145-163).
- Flores, María Antonieta, «Notas sobre Los detectives salvajes de Roberto Bolaño» en *Verbigracia*, año III, n° 38, 22 de enero del 2000. Disponible en: <http://garciamadero.blogspot.com.es/2009/01/notas-sobre-los-detectives-salvajes-de.html>, consultada el 4 de marzo de 2009.
- Franz, Carlos, «Roberto Bolaño: una pasión helada» en *Letras libres* (Argentina), noviembre, 2003.
- \_\_\_ «”Una tristeza insoportable”. Ocho hipótesis sobre la mela-cholé de B» en Paz Soldán y Faverón Patriau (eds.) (2008: 103-117).
- Fresán, Rodrigo «Pequeño Big Bang» en *Página 12* (Argentina), 27 de julio de 2003.
- \_\_\_ «El detective salvaje» en *Página 12* (Argentina), 14 de noviembre de 2004.
- \_\_\_ «El secreto del mal y *La Universidad Desconocida*» en *Letras libres* (Argentina), 2007. Disponible en:

- <http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-secreto-del-mal-y-la-universidad-desconocida-de-roberto-bolano>, consultado el 28 de octubre de 2009.
- \_\_\_ «Roberto Bolaño: el planeta de los monstruos» en *Rockdelux*, 2005. Disponible en: <http://www.rockdelux.com/radar/p/roberto-bolano-el-planeta-de-los-monstruos.html>, consultado el 15 de agosto de 2007.
  - \_\_\_ «El samurai» en *Página 12* (Argentina), 6 de mayo de 2006.
  - Galdo, Juan Carlos, «Fronteras del mal/genealogías del horror: 2666 de Roberto Bolaño» en la revista *Hipertexto 2*, 2005, pp. 23-34.
  - Gamboa, Jeremías, «¿Dobles o siameses? Vanguardia y posmodernismo en *Estrella distante*» en Paz Soldán y Faverón Patriau (2008: 211-237).
  - González, Dariuska, «Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra: La escritura del mal y la historia» en *Atenea* (Concepción), n° 488, 2003, pp. 31-45.
  - \_\_\_ «Roberto Bolaño: El silencio del mal» en *Quimera: Revista de literatura*, n° 241 (2004: 28-31).
  - \_\_\_ «Roberto Bolaño: la escritura bárbara» en Moreno, Fernando (ed.) (2011: 15-25).
  - Gonzalez Echevarria, Roberto, «Nocturno de Chile y el canon» en *Acta literaria*, 2010, n° 41, pp. 117-128. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482010000200008&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482010000200008&lng=es&nrm=iso), consultado el 12 de agosto de 2011.
  - Garfunkel, Andrea Paula, «Bolaño, El escritor insufrible» en la revista digital *Narrativas*, n° 12, enero-marzo de 2009. Disponible en: <https://onedrive.live.com/?cid=8daad0c208167bbc&id=8DAAD0C208167BBC%21133>, consultado el 5 de agosto de 2013.
  - Guerrero, Carlos Cuevas, «Escritura e hipérbole: Lectura de 2666 de Roberto Bolaño» en *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n° 34, 2006. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/hiperbol.html>, consultado el 3 de agosto de 2009, 10 de noviembre de 2010 y del 1 al 13 de septiembre de 2014.
  - Gutiérrez, Melissa, «Ignacio Echevarría y el documental sobre Bolaño: “La memoria de un escritor es propiedad de sus lectores”» en *Revista The Clinic*, 17 de abril de 2013. Disponible en: <http://www.theclinic.cl/2013/04/17/ignacio-echevarria-y-documental-sobre-bolano-la-memoria-de-un-escritor-es-propiedad-de-sus-lectores/>, consultado el 21 de marzo de 2014.
  - Gras, Dunia, «Entrevista con Roberto Bolaño», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 604, Madrid, 2000, pp. 52-75.
  - \_\_\_ (2006), «Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño», en Usandizaga, Helena (ed.) *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Madrid / Iberoamericana; Frankfurt del Main / Vervuert, pp. 73-98.

- \_\_\_ (2010), «Bolaño vs. Bloom, una revisión del canon. O buscando a Sophie Podolski» en *Quimera: Revista de literatura*, nº 314, 2010, pp. 58-61.
- Hartwig, Susanne, «Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño» en *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Notas. Reseñas iberoamericanas 7.28, 2007, pp. 53-71.
- Hostettler-Sarmiento, Milene, «Búsqueda, errancia y degeneración en *Los detectives salvajes*» en López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta (eds.) (2012: 126-148).
- Hernández Tello, Carlos, «*Estrella distante* y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: la fotografía como evidencia, instrumento de poder y de conocimiento» en *Revista Laboratorio*, nº 4, 2011. Disponible en: <http://www.revistalaboratorio.cl/2011/06/estrella-distante-y-los-detectives-salvajes-de-roberto-bolano-la-fotografia-como-evidencia-instrumento-de-poder-y-de-conocimiento/>, consultado el 8 de marzo de 2012.
- Herrera López, Gustavo Pierre, «Bolaño en el camino: El viaje como búsqueda de identidad en *Los detectives salvajes*» en la revista *CONFLUENZE*, vol. 4, nº 1, 2012, pp. 134-144. Disponible en: <http://confluenze.unibo.it/article/viewFile/3088/2499>, consultado el 25 de mayo de 2013.
- Hevia, Elena y Vendrell, Ramón, «Bolaño, mito y secretos» en *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 16 de noviembre de 2008.
- Hevia, Elena, «Bolaño desconocido», en *El Periódico de Cataluña*, 6 de marzo de 2013. Disponible en: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/bolano-desconocido-2333303>, consultado el 3 de agosto de 2013.
- Jösch, Melanie, «Roberto Bolaño: “Si viviera en Chile nadie me perdonaría esta novela”» en *Diario electrónico Primera Línea*, Buenos Aires, diciembre de 2000. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/bolao21.htm>, consultado el 15 de septiembre de 2011.
- Kunz, Marco, «Cuando Bolaño “habla” mexicano: en torno a la oralidad fingida en *Los detectives salvajes*», en López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta (eds.) (2012: 148-175).
- Labbé J., Carlos, «Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño» en *Taller de letras*, nº 32 (Chile), 2003, pp: 91-98.
- Lago, Eduardo, «Sed de mal (Sobre 2666, de Roberto Bolaño)» en *Revista de Libros*, 2005, p. 100.
- Lapidario, Josep, «14.000 páginas y una servilla: explorando el “Archivo Bolaño”», publicado online en *Jotdown Magazine* el 14 de abril de 2013. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2013/04/14-000-paginas-y-una-servilleta-explorando-el-archivo-bolano/>, consultado el 2 de mayo de 2013.

- Lethem, Jonathan, «The Departed» en The New York Times, 12 de noviembre de 2008. Disponible en:  
[http://www.nytimes.com/2008/11/09/books/review/Lethem-t.html?\\_r=1&](http://www.nytimes.com/2008/11/09/books/review/Lethem-t.html?_r=1&),  
consultado el 16 de febrero de 2009.
- López-Vicuña, Ignacio (2009), «Malestar en la literatura: escritura y barbaria en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño» en *Revista chilena de literatura*, nº 75, pp.199-215. Disponible en:  
[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22952009000200010&lng=es&tlng=pt.10.4067/S0718-22952009000200010](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952009000200010&lng=es&tlng=pt.10.4067/S0718-22952009000200010),  
consultado el 21 de septiembre de 2013.
- Macaya, Ángeles Donoso, «Estética, política y el posible territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño» en *Revista hispánica moderna* 62.2, 2009, pp.125-142.
- Magi, Lucía, «“Cuando Roberto aún no publicaba, lo leíamos sus amigos y yo.” Entrevista con Carolina López, viuda de Roberto Bolaño» en *Diario La Tercera*, 1 de junio de 2013. Disponible en:  
<http://diario.latercera.com/2013/06/01/01/contenido/cultura-entretencion/30-138193-9-carolina-lopez-cuando-roberto-aun-no-publicaba-lo-leiamos-sus-amigos-y-yo.shtml>, consultado el 9 de agosto de 2013.
- Manzoni, Celina, «Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal» en Manzoni, Celina (ed.) (2002: 17-33).
- \_\_\_ «Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño» en Paz Soldán y Faverón Patriau (2008: 335-359).
- Masoliver Ródenas, J.A. Manzoni, «Espectros mexicanos» en Manzoni, Celina (ed.) (2002: 65-69).
- Massot, Josep, «Cuando Bolaño decidió ser novelista» en *La Vanguardia*, 29 de enero de 2012. Disponible en:  
<http://www.lavanguardia.com/libros/20120129/54246673993/cuando-roberto-bolano-decidio-ser-novelist.html>, consultado el 25 de abril de 2013.
- Montes, Cristian, «La seducción del mal en *Estrella Distante* de Roberto Bolaño» en *Revista Mitologías hoy. Bolaño 60/10: nuevas lecturas*, nº 8, 2013, pp. 85-99.
- Moreno, Javier, «Roberto Bolaño: A naive introduction to the geometry of his fictions» en *The Quarterly Conversation* (EE.UU). Disponible en:  
[http://www.quarterly-conversation.com/TQC\\_8/bolaño-printer.html](http://www.quarterly-conversation.com/TQC_8/bolaño-printer.html), consultado el 10 de febrero de 2014.
- Nitrihual Valdebenito, Luis Alejandro, «Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia» en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 2007, nº 36. Disponible en:  
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/borgbola.html>,  
consultado el 19 de diciembre de 2009.
- \_\_\_ «¿Civilización y Barbarie? *El gaucho Insufrible*. Reescritura del tópico civilización-barbarie.» en *Revista de estudios literarios* 38, Universidad Complutense de Madrid, 2008. Disponible en:

- <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero38/civibarb.html>, consultado el 10 de julio de 2012.
- Oviedo, José Miguel, «*La literatura nazi en América*, de Roberto Bolaño» en la revista *Letras Libres*, noviembre de 2005. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=10820>, consultado el 6 de agosto de 2009.
  - \_\_\_ «El temprano fin de Roberto Bolaño» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 640, 2003, pp. 111-112.
  - Pauls, Alan, «La novela que viene del futuro». Disponible en: <http://www.anagrama-ed.es/PDF/2666,%20Alan%20Pauls.pdf>, consultado del 8 al 13 de noviembre de 2012.
  - Paz Soldán, Edmundo, «Bolaño, el maestro de nuestros días» en *La prensa* (Bolivia), 29 de septiembre de 2003. Disponible en: <http://garciamadero.blogspot.com.es/2008/04/bolao-el-maestro-de-nuestros-das.html>, consultado el 5 de junio de 2005.
  - Perea Esparragoza, Mónica Marcela, *Roberto Bolaño, vaganz, stilnovista, caballero salvaje*. Tesis inédita. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2012. Disponible en: <http://www.bdigital.unal.edu.co/9784/1/4848048.2012.pdf>, consultado el 3 de febrero de 2013.
  - Perera San Martín, Nicasio, «Los narradores felisbertianos de Roberto Bolaño», en Moreno, Fernando (ed.) (2005: 87-100).
  - Pereira, Sergio, «La prefiguración de la utopía en *2666* de Roberto Bolaño», *Argus A Revista de Humanidades*, vol. I, Edición nº 5, julio de 2012.
  - Pérez Santiago, Omar (2003), «Bolaño: El coraje del *Cult-pop*» en la revista *El Utopista Pragmático*, nº 109, agosto-septiembre de 2003.
  - Pinto, Rodrigo, «La lista de Bolaño y Pereg», en la revista *UPD 09*, pp. 173-175. 2009. Disponible en: [http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/bolao\\_y\\_perec.pdf](http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/bolao_y_perec.pdf), consultado el 2 de abril de 2012.
  - \_\_\_ «Bolaño a la vuelta de la esquina» en *Las Ultimas Noticias*, domingo 28 de enero de 2001. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/bolao1.htm>, consultado el 23 de junio de 2005.
  - Porta, Antonio García, «RB/BCN 1977/1980» en Insua, Juan y Miles, Valerie (eds.) (2013: 43-51).
  - Pron, Patricio, «Roberto Bolaño como personaje y su lugar en la constitución de una nueva tradición literaria hispanoamericana» en López de Abiada, José Manuel y López Bernasocchi, Augusta (eds.) (2012: 343-364).
  - Rial, Julia Elena, «Los no lugares y el desarraigo en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño». Disponible en: [www.juliaelenarial.com/ve/doc\\_download.aspx?document\\_id=14](http://www.juliaelenarial.com/ve/doc_download.aspx?document_id=14), consultado del 12 de abril de 2008.

- Rodríguez, Augusto, «Tras los pasos de un escritor inolvidable», 2006. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/rb0901071.htm>, consultado el 3 de diciembre de 2007.
- Rodríguez, Mario, «Oír y no leer a Bolaño. La entonación oral de la prosa» en *Universum*, 2009, vol. 24, nº2, pp. 154-171. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S07182376200900020009&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S07182376200900020009&lng=es&nrm=iso), consultado el 17 de enero de 2014.
- Rojo, Grinor, «Bolaño y Chile», en *Anales de literatura chilena*, año 5, diciembre de 2004, nº 5, pp. 210-211.
- Rohter, Larry, «A Writer whose Posthumous Novel Crowns an Illustrious Career», en *The New York Times*, 9 de agosto de 2005. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2005/08/09/books/09bola.html>, consultado el 17 de junio de 2007.
- \_\_\_, «A Chilean Writer's Fictions Might Include His Own Colorful Past», en *The New York Times*, 27 de enero de 2009. Disponible en: <http://www.nytimes.com/2009/01/28/books/28bola.html?pagewanted=all>, consultado el 4 de marzo de 2010.
- Sainz Borgo, Karina, «Ignacio Echevarría: “Bolaño terminó con el síndrome del boom”» en el diario *Voz Pópuli*, 20 de diciembre de 2012. Disponible en: <http://vozpopuli.com/ocio-y-cultura/17357-ignacio-echevarria-bolano-termino-con-el-sindrome-del-boom>, consultado el 3 de enero de 2013.
- Sanchís, Ima, «Entrevista a Roberto Bolaño», *La Vanguardia*, 23 de septiembre de 2002.
- Swinburn, Daniel, «Roberto Bolaño: Catorce preguntas», *El Mercurio*, 2 de marzo de 2003. Disponible en: <http://www.letras.s5.com/bolano010403.htm>, consultado el 2 de julio de 2008.
- Stolzmann, Uwe, «Entrevista a Roberto Bolaño» en López Bernasocchi, José Manuel y López de Abiada, Augusta (2012: 364-377).
- Torres Perdigón, Andrea, «Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: tradición y narratividad» en *Revista Perífrasis*, vol. 3, nº 6, 2012, pp. 23-41.
- Undurraga, Vicente, «Asedios a Bolaño» en la revista *Dossier*, nº 23, Universidad Diego Portales. Disponible en: <http://www.revistadossier.cl/autores.php?id=43>, consultado el 3 de agosto de 2013.
- Veres, Luis, «Metaliteratura e identidad: Roberto Bolaño», en *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, nº 3, 2010. Disponible en: <http://amerika.revues.org/1644>, consultado el 26 de febrero de 2014.
- Vila-Matas, Enrique (2008), «Un plato fuerte de la China destruida», en Paz Soldán y Faverón Patriau (2008: 45-53).
- Volpi, Jorge (2008), «Bolaño, epidemia», en Paz Soldán y Faverón Patriau (eds.) (2008: 191-211).
- Villoro, Juan, «La batalla futura» en Paz Soldán y Faverón Patriau (eds.) (2008: 73-89).

- Wimmer, Natasha, «Roberto Bolaño and *The Savage detectives*». Disponible en: <http://us.macmillan.com/CMS400/uploadedFiles/custompagecontents/titles/bolano-biographicalessay.pdf>, consultado el 4 de junio de 2007.

### 6.2.3 Tesis defendidas sobre el autor

- Trelles Paz, Diego, *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*, Austin: The University of Texas, 2008. Disponible en: <http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/18788>, consultado el 19 de diciembre de 2010
- Poblete Alday, Patricia, *El balido de la oveja negra. La obra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa chilena*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006. Disponible en: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fil/ucm-t29557.pdf>, consultado el 25 de marzo de 2009.
- Gutiérrez Giraldo, Rafael Eduardo, *De la literatura como un oficio peligroso: crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. Río de Janeiro: Pontificia Universidad Católica de Rio de Janeiro, 2010. Disponible en: <http://www.catedraabierta.udp.cl/oficio-peligroso/>, consultado el 3 de julio de 2013.
- Páez Barrera, Oswaldo, *La ciudad de la presencia. Memorias, deseos y narrativas*, Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2010. Disponible en: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0615110-134128/P.142>, consultado el 12 de abril de 2011.
- Ríos Baeza, Felipe Adrian, *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2011. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/48709>, consultado el 20 de octubre de 2012.
- Saucedo Lastra, Fernando, *El país enemigo: México en la obra de Roberto Bolaño, 1980-2004*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2012. Disponible en: <http://www.tdx.cat/handle/10803/94144>, consultado el 22 de junio de 2014.

### 6.2.4 Fuentes audiovisuales: documentales y entrevistas para la televisión

- Villagrán, Fernando (1998), «Entrevista con Roberto Bolaño» en Off the record, Canal Universidad Católica de Valparaíso (televisión).
- Warnken, Cristián (diciembre de 1999), «Entrevista con Roberto Bolaño» en La belleza de pensar, Canal 13 Cable (televisión).
- Haasnoot, Erik (2008), *Bolaño cercano*. Barcelona: Candaya. 40 minutos. Documental editado junto con el libro *Bolaño Salvaje* (Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo, 2008).



### 6.2.5 Páginas webs y blogs

- <http://www.infrarealismo.com>
- <http://cinosargo.bligoo.com/content/view/485914/El-Coloquio-de-los-Perros-Monografico-sobre-el-Infrarrealismo.html#content-top>
- <http://www.llegirencasdincendi.es/2013/04/el-cccb-muestra-el-universo-intimo-e-inedito-de-roberto-bolano/>
- <http://quarterlyconversation.com/roberto-bolano-the-geometry-of-his-fictions>.
- <http://www.elortiba.org/bolano.html>
- [http://www.uam.es/personal\\_pdi/stmaria/jmurillo/Roberto.Bolano/Enlaces.html](http://www.uam.es/personal_pdi/stmaria/jmurillo/Roberto.Bolano/Enlaces.html)
- <http://garciamadero.blogspot.com.es/>
- <http://revistaderiva.blogspot.com.es/>
- <http://www.catedrabolano.cl/presentacion/directorio/>
- <http://www.letras.s5.com/archivobolano.htm>
- <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3688.html>
- <http://ellamentodeportnoy.blogspot.com.es/>

## 6.3 Literatura estadounidense y miscelánea ordenada por capítulos

### Capítulo 1. Introducción

- Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Chicago: The University of Chicago Press, 1971.
- \_\_\_ *La angustia de las influencias*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1973; 2ª, 1991.
- \_\_\_ *La ansiedad de la influencia: una teoría de la poesía*, Madrid: Trotta, 2009.
- Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- Borges, Jorge Luís, *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1974.
- C. A., «Stories from Elsewhere» en *The Economist*, 2 de julio de 2012, Disponible en: <http://www.economist.com/blogs/prospero/2012/07/books-translation>, consultado el 5 de noviembre de 2012.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1981.

- Greenblatt, S., Abrams, M.H., David, A., Lewalski, B., Lipking, L., Logan, G. y Simpson, J., (eds.), *The Norton Anthology: Vol 2. The twentieth century*, Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 2006.
- Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Barcelona: Taurus, 1989 (traducción de Celia Fernández Prieto).
- Raskin, Jonah, *American Scream: Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*, University of California Press, 2004.

## Capítulo 2. La alegría de las influencias.

- Anderson, Benedict, *Imagined Communities*, Londres/Nueva York: Verso, 1991.
- Barth, John, «The Literature of Exhaustion», en *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Londres: The John Hopkins University Press, 1984.
- Bauman, Zygmunt, *La globalización. Consecuencias*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Beck, Ulrich, *La mirada cosmopolita*, Barcelona: Paidós, 2005.
- Bolaño, Roberto y Fresán, Rodrigo, «Dos hombres en el castillo. Una conversación sobre Philip K. Dick», en la revista *Letras libres*, nº 9, junio de 2002. Disponible en:  
<http://www.letraslibres.com/hemeroteca/edicion-espana/horizontes-de-la-ciencia>, consultado el 6 de enero de 2004.
- Borges, Jorge Luís, *Otras inquisiciones*, Barcelona/Buenos Aires: Alianza Editorial, Emecé, 1960.
- Burroughs, William (1963), «The Cut Up Method» en Leroi Jones (ed.) *The Moderns: An Anthology of New Writing in America*, Nueva York: Corinth Books, 1963.
- Carey-Webb, Allen, *Making Subject(s): Literature and the Emergence of National Identity*, Nueva York: Garland Publishing, 1998.
- Casanova, Pascale, *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Castany Prado, Bernat, *Literatura posnacional*, Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2007.
- Cortázar, Julio, *Último round*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1969.
- Damrosch, David, *What is world literature?*, Princeton: Princetown University Press, 2003.
- De Lucas, Javier, *Globalización e identidades*, Barcelona: Icaria, 2003.
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona: Ariel, 2003.
- García Clancini, Néstor, *Culturas Híbridas*, Buenos Aires: Paidós, 2001.
- \_\_\_\_ *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Barcelona: Paidós, 2002.
- Habermas, Jürgen, *La constelación posnacional*, Barcelona: Paidós, 2000.
- Hemingway, Ernest [1935], *Green Hills of Africa*, Londres: Penguin, 1966.

- Kermode, Frank, *Formas de atención*, Barcelona: Gedisa, 1988.
- Land, Christopher, «Apomorphic silence: Cutting-up Burroughs' theory of language and control». Disponible en: [www.ephemeraweb.org](http://www.ephemeraweb.org) volume 5(3): 450-471, consultado el 2 de noviembre de 2013.
- Lyotard, J., *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 1987.
- Maalouf, Amin, *Les identitats que maten*, Barcelona: Edicions La Campana, 1999.
- Mikriammos, Phillipe, *William S. Burroughs. La vida y obra*, Gijón: Editorial Júcar, 1980.
- Nietzsche, Friedrich, *Más allá del bien y del mal* (Fragmento 146, p.106), Madrid: Alianza Editorial, 1988 (1972).
- Pastor García, Daniel, *El individualismo anárquico y radical de William S. Burroughs*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988.
- Pérez Gallego, Cándido, *Historia de la literatura norteamericana. Síntesis forscítica y temática*, Madrid: Taurus, 1988.
- Picó, Josep, «Modernidad versus posmodernidad», en *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza Editorial, 1988, pp. 87-102.
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona: Anagrama, 2001.
- Poe, Edgar Allan [1846], «Filosofía de la composición» en *Ensayos y críticas* (traducción de Julio Cortázar), Madrid: Alianza Editorial, 1973, pp. 65-79.
- Prado, Ignacio M. Sánchez, *América Latina en la «literatura mundial»*, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- Pozuelo-Yvancos, José Marí, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica siglos XX y XXI*, Barcelona: Península, 2004.
- Said, Edward W., *Cultura e Imperialismo*, Barcelona: Anagrama, 1996.
- Schneiderman, Davis y Walsh, Philip, *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*, Londres: Pluto Press, 2004.
- Vásquez Roca, Adolfo, «William Burroughs: literatura ectoplasmoide y mutaciones antropológicas. Del virus del lenguaje a la psicotopografía del texto» en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, nº 26, febrero de 2010, pp. 251-265.
- Vila-Matas, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama, 1985.

### **Capítulo 3. Las máscaras y los espejos: influencias formales**

#### **3.1 El paradigma posmoderno y la ciencia ficción.**

- Brooke-Rose, Christine, *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

- De Toro, Alfonso, *Postmodernidad y postcolonialidad: breves reflexiones sobre Latinoamérica*, Frankfurt del Main: Vervuert-Iberoamericana, 1997.
- \_\_\_ «Postmodernidad y latinoamérica: un modelo para la narrativa postmoderna» en *Revista Iberoamericana*, vol. LVII, nº 155-156, abril-septiembre de 1991. Disponible en: <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4906>, consultado el 10 de marzo de 2012.
- Dick, Phillip K. (1981), «Fragmento de una carta, 14 de mayo de 1981», en *Cuentos completos I* (traducción de Eduardo G. Murillo), Barcelona: Minotauro, 2007.
- Ferrerías, Juan Ignacio, *La novela de ciencia ficción: interpretación de una novela marginal*, Madrid: Siglo veintiuno, 1972.
- Gual, Antoni, *100 años de Bruguera. De El Gato Negro a Ediciones B*, Barcelona: Ediciones B, 2010.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Nueva York: Routledge, 1988.
- James, Edward, *Science Fiction in the 20th Century*, Nueva York: Oxford University Press, 1994.
- Jameson, Fredric, *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*, Madrid: Akal, 2009.
- Martín Párraga, Javier, *Medio siglo de crítica vonnegutiana*, Sevilla: Bienza, 2010.
- Moix, Terenci, *Historia social del cómic*, Barcelona: Ediciones B, 2007.
- Novell Monroy, Noemí, *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas* (tesis inédita), Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. Disponible en: <http://ddd.uab.cat/record/54992>, consultado el 5 de septiembre de 2013.
- Ortega, Julio, *El principio radical de lo nuevo*, Ciudad de México: FCE, 1997.
- Roberts, Adam Charles, *The history of science fiction*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.
- Sadler, Frank, *The unified ring: Narrative art and the science-fiction novel*, Michigan: UMI Research Press, 1984.
- Scholes, Robert y Rabkin, Eric S., *Science Fiction. History, Science, Vision. (La ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva)*, Madrid: Taurus, 1982 (traducción de Juan Antonio Méndez).
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre*, New Haven: Yale University Press, 1979.
- Todorov, Tzvetan, *Crítica de la crítica*, Caracas: Monteávila, 1991.
- Winkler, Martin M., *Classical Myth and Culture in the Cinema*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

### 3.2 Máscaras: literatura autobiográfica

- Alberca, Manuel, «El pacto ambiguo» en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 1, 1996, pp.9-19 (reproducido en: Francisco Rico, 2000. *Historia y Crítica de la Literatura Española, Los nuevos nombres (1975-2000)*, Suplemento 9/1 (Jordi Gracia ed.), Barcelona: Crítica, 2000, pp. 425-430.
- \_\_\_ *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- \_\_\_ «La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción» en *Autobiografía en España: un balance* (Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001), Madrid: Visor, 2004, pp. 235-255, esp. pp. 237-239.
- \_\_\_ «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», Cuadernos del CILHA, Cuyo, nº 7/8, 2005-2006.
- Ardanaz, Margarita, «Introducción» en Williams, William Carlos, *Paterson*, Madrid: Cátedra: 2001 (traducción de Margarita Ardanaz), pp: 9-62.
- Arroyo Redondo, Susana, *La autoficción: entre la novela y el ensayo biográfico*. (tesis Inédita), Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 2011.
- Black, Jack, *You can't win*, Oakland: Ak Press, 2000.
- Burroughs, William S y Harris, Oliver, *The Letters of William S. Burroughs: Volume I: 1945-1959*, Londres: Picador, 1992.
- Brassai (Halász, Gyula), *Henry Miller: The Paris Years*, Nueva York: Arcade Publishing, 1975.
- Caballé, Anna, *Narcisos de tinta*, Madrid: Megazul, 1995.
- Ceserani, Remo, *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona: Crítica, 2003.
- Charters, Ann (ed.), *The Portable Jack Kerouac*, Nueva York: Penguin Group, 1995.
- Cunnell, Howard, «Fast This Time: Jack Kerouac and the Writing of *On The Road*» en *On the Road: The Original Scroll*, Howard Cunnell (ed.), Nueva York: Penguin Group, 2008, pp: 1-52.
- Dearborn, Mary V., *The Happiest Man Alive: A Biography of Henry Miller*, Nueva York: Simon & Schuster, 1991.
- Doležel, Lubomir (1998), *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid: Arco Libros, 3ª, 1999.
- Durrell, Lawrence (ed.), *The Henry Miller Reader*, Nueva York: New Directions Publishing, 1959.
- Ferguson, Robert, *Henry Miller: A Life*, Nueva York: W. W. Norton & Company, 1991.
- Hintikka, Jaakko (1989), «Exploring Possible Worlds» en S. Allen (ed.), *Possible Worlds in Humanities, Arts and Science: Proceedings of Nobel Symposium 65*, Nueva York: de Gruyter, 1989. pp. 52–73.

- Cunnell, Howard, Vlagopoulos, Penny, Mouratidis, George y Kupetz, Joshua, *Kerouac en la carretera. Sobre el rollo mecanografiado original y la generación beat*, Barcelona: Anagrama, 2010 (traducción de Antonio Prometeo Moya).
- Lejeune, Phillipe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul/Endimión, 1994 (traducción de Susana Castillo Rodríguez).
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, Waterloo (Ontario): Wilfrid Laurier University, Press, 1980.
- \_\_«Historiographic metafiction», en *Passionate Doubts: Designs of Interpretation in Contemporary American Fiction*, 1995, pp. 3-32.
- McNally, Dennis, *Desolate Angel: Jack Kerouac, the Beat Generation, and America. (Jack Kerouac, América y la generación beat. Una biografía)*, Barcelona: Paidós, 1992 (traducción de Jorge Piatigorski).
- Maher Jr., Paul, *Kerouac: The Definitive Biography*, Lanham: Taylor Trade Publishing, 2004.
- Martínez Bonati, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile, 1962.
- Nicosia, Gerald, *Memory Babe. A Critical Biography of Jack Kerouac. (Jack Kerouac)*, Barcelona: Circe, 1994 (traducción de Ángela Pérez).
- Morgan, Ted, *Literary Outlaw: The life and times of William S. Burroughs*, Nueva York: W. W. Norton & Company, 2012.
- Porter, Ben, *Henry Miller. A chronology and Bibliography*, Berkeley: The Waverlery Press, 1945. Disponible en: <https://archive.org/details/henrymille00port.>, consultado el 10 de marzo de 2012.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Figuraciones del yo en la narrativa*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Ensayos Literarios, N° 6. Cátedra Miguel Delibes, 2010.
- Rimbaud, Arthur, *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*, Ginebra: Librairie Droz, 1975 (edición y comentario de Gérald Schaeffer).
- Turner, Frederick, *Renegade: Henry Miller and the Making of Tropic of Cancer*, New Haven: Yale, University Press, 2011.
- Turner, Steve, *Angelheaded Hipster: A Life of Jack Kerouac*, Nueva York: Viking Books, 1996.
- Villoro, Juan, «La velocidad del sueño». Disponible en: <http://losverdaderospoemasonincendios.tumblr.com/post/77643245606/la-velocidad-del-sueno>, consultado el 2 de agosto de 2013.

### 3.3 Lenguaje: oralidad y poesía

- Benson, Heidi, «Howl» en *San Francisco Chronicle*, 4 de octubre de 2005.  
Disponible en:  
<http://www.sfgate.com/entertainment/article/HOWL-When-Allen-Ginsberg-hurled-his-shattering-2604715.php>, consultado el 3 de enero de 2013.
- Berryman, Jo Brantley, *Circe's Craft: Ezra Pounds's Hugh Selwyn Mauberley*, Michigan: UMI Research Press, 1983.
- Boves Naves, María del Carmen, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos, 1992.
- Briz, Antonio, *El español coloquial en la conversación. Esbozo de una pragmatística*, Barcelona: Ariel, 1998.
- Cohen, Esther, «Heredar» en *Acta Poética*, nº 23, Ciudad de México: UNAM, 2002, pp. 109-117.
- Coolidge, Clark, *Now It's Jazz: Writings on Kerouac & the Sounds*, Albuquerque : Living Batch, 1999.
- Espey, John Jenkins, *Ezra Pound's Mauberley: a study in composition*, California: University of California Press, 1955.
- Greenspan, Ezra, *The Cambridge Companion to Walt Whitman*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Leibowitz, Herbert, «Something Urgent I Have to Say to You»: *The Life and Works of William Carlos Williams*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.
- Loving, Jerome, *Walt Whitman. The Song of Himself (Walt Whitman. El canto a sí mismo)*, Barcelona: Paidós, 2002 (traducción de Carles Roche).
- Kaplan, Justin, *Walt Whitman: A Life*, Nueva York: Simon & Schuster, 1979.
- Morrison, Blake, *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s* Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Murphy, Francis E., *Walt Whitman: a critical anthology*, Londres: Penguin, 1969.
- Nadel, Ira (ed.), *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- \_\_\_«Introduction» en *Understanding Pound*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Olson, Charles, «Projective Verse» en *Poetry Foundation—Essays on Poetic Theory*, 1950. Disponible en:  
<http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/237880>, consultado el 24 de enero de 2013.
- Pluta, Nina, «El aprovechamiento de la conversación en tres obras de narrativa actual», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. XXVII, pp. 275-293.
- Pound, Ezra, *The spirit of romance*, Cornell: Cornell University Library, 1931.  
Disponible en:  
[http://archive.org/stream/cu31924027097330/cu31924027097330\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/cu31924027097330/cu31924027097330_djvu.txt), consultado el 16 de febrero de 2013.
- Raban, Jonathan, *Mark Twain: Huckleberry Finn*, Londres: Edward Arnold, 1968.
- Reyes, Graziella, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid: Gredos, 1984.

- Reynolds, David S., *Walt Whitman's America: A Cultural Biography*, Nueva York: Vintage Books, 1995.
- \_\_\_ *A Historical guide to Walt Whitman*, Nueva York-Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Ruthven, K. K., *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), California: University of California Press, 1969.
- Sánchez, Ana María Amar, *Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2000.
- Smith, Henry Nash, *Mark Twain: The Development of a Writer*, Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1962.
- Walter, Georges, *Poe: Enquête sur Edgar Allan Poe: Poète américain (Edgar Allan Poe, poeta americano)*, Barcelona: Anaya y Mario Muchnik, 1995 (traducción de Alberto Clavería).
- Walton Litz, A., Baechler, Lea y y Longenbach, James, *Ezra Pound's Poetry and Prose: Contributions to Periodicals*, Nueva York y Londres: New Directions, 1991.
- Weaver, Mike, *William Carlos Williams. The American Background*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- Weinreich, Regina, *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*, Southern Illinois University Press, 1987.
- Whitman, Walt, *Leaves of Grass (Hojas de hierba)*, Barcelona: Lumen, 1999 (selección, traducción y prólogo de Jorge Luis Borges).
- Williams, William Carlos, *The William Carlos Williams Reader*, Nueva York: New Directions Publishing, 1966.
- \_\_\_ «Prólogo» en Ginsberg, Allen (1993: 13-14).

### **3.4. El humor en el rellano: ironía, sátira y parodia**

- Almería, Luis Beltrán, *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona: Montesinos, 2002.
- Anscombe, J. C. y Ducrot [1983], *La argumentación en la lengua*, Madrid: Gredos, 1994.
- Apte, Mahadev L., *Humor and laughter: An anthropological approach*, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- Bajtin, Mijail Mijaïlovich, Forcat, Julio y Conroy, César, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Ballart, Pere, *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- \_\_\_ «La ironía como último recurso», en la revista *Quimera*, nº 232-233, Barcelona, julio-agosto de 2003, pp. 12-18.
- Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris :PUF, 1985. Disponible en:



- <http://nouvellelecturefrancaise.blogsdevoyage.fr/wpcontent/blogs.dir/12554/files/2007/12/Bergson.2.pdf>, consultado el 8 de diciembre de 2013.
- Berressem, Hanjo, *Pynchon's Poetics: Interfacing Theory and Text*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 1992.
  - Bonaut Iriarte, Joseba y Ojer Goñi, Teresa, «Transgresión y y ruptura en la creación del humor en la nueva sitcom» en Piedad Fernández Toledo (coord.): *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Sevilla: Editorial Comunicación Social, 2009.
  - Bremmer, Jan y Roodenburg, Herman, *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*, Madrid: Sequitur, 1999.
  - Bryant, John, *Melville and Repose: The Rhetoric of Humor in the American Renaissance*, Nueva York: Oxford University Press, 1993.
  - Carrol, Noel, *Humour: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
  - Castany Prado, Bernat, *Que nada se sabe: el escepticismo en la obra de Jorge Luis Borges* [prólogo de Fernando Iwasaki], Alicante: Universidad de Alicante, 2012.
  - Chapman, Anthony J. y Foot, Hugh C., *Humour and laughter: Theory, research and applications*, Nueva Jersey: Transaction publishers, 1996.
  - Cobo, Rosa María Díez, *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*, Valencia: Universitat de València, 2011.
  - Cook, Fred J., *The Muckrakers*, Garden City, Nueva York: Doubleday & Co. 1972.
  - Cox, James M., (1966) *Mark Twain: The Fate of Humr*, Missouri: University of Missouri, 2002.
  - Díaz Migoyo, Gonzalo, *La diferencia novelesca: lectura irónica de la ficción*, Madrid: Visor, 1990.
  - Elliott, Emory (ed.), *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid: Cátedra, 1991 (traducción de María Coy Girón con la colaboración de Juan José Coy), Phillip Fisher, «Mark Twain», pp. 583-597.
  - Freud, Sigmund [1905], *El chiste y su relación con el inconsciente*, Buenos Aires: Amorrortu Ediciones, 1991. Disponible en: <http://centrodedifusionyestudiospsicoanaliticos.files.wordpress.com/2014/08/8-freud-sigmund-obras-completas-vol-08-1905.pdf>, consultado del 1 al 12 de noviembre de 2013.
  - Gallagher, Aileen, *The Muckrakers, American Journalism During the Age of Reform*, Nueva York: The Rosen Publishing Group, 2006.
  - Guillen, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona: Crítica, 1985.
  - Haro Ibars, Eduardo, «Otra generación perdida: la Generación Beat» en *Tiempo de historia*, año VII, nº 78, 1 de mayo de 1981, pp. 48-63.
  - Helitzer, Melvin, *Comedy Writing Secrets - How to Think Funny, Write Funny, Act Funny and Get Paid for It*, Cincinnati: Writer's Digest Books, 1992.
  - Hodgart, Matthew, *La sátira*, Madrid: Guadarrama, 1969.

- Huerta Calvo, Javier, «Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtin», en Huerta Calvo, Javier (ed.) *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989, pp. 13-31.
- Huizinga Johan, *Homo Ludens*, (1954), Barcelona, Alianza Editorial, 1972.
- Kennedy, J. William, Introducción en Thompson, Hunter S. y Brinkley, Douglas (ed.) (2012: 9-16).
- Martin, Rod A., *The Psychology Of Humour: An Integrative Approach*, Londres: Elsevier Academic Press, 2007.
- Mendelson, Edward, “The Sacred, the Profane, and the The Crying of Lot 49” en Mendelson, E. (ed.) *Pynchon: a collection of critical essays*, Londres: Prentice Hall, 1978.
- Mushabac, Jane, *Melville's Humor: A Critical Study*, Londres: Archon Books, 1981.
- Reed, Peter J., «Appendix: The Graphics of Kurt Vonnegut» en *The Vonnegut Chronicles: Interviews and Essays*, Westport: Greenwood, 1996, pp. 205-222.
- Reed, Peter J. y Leeds, M., *Kurt Vonnegut: Images and Representations*, Westport: Greenwood Press, 2000.
- Roas, David, «Editorial», en la revista *Quimera*, n° 232-233, Barcelona, julio-agosto de 2003.
- Sareil, Jean, *L'écriture comique*, Paris: PUF, 1984.
- Searle, John R., [1979]. *Actos de habla: ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid: Cátedra, 1980.
- Shklovski, Víctor, «El arte como artificio» [1917] en Todorov, T. *Teoría de la literatura*, Madrid: Siglo XXI, 1970.
- Sperber, Dan y Deirdre, Wilson [1981]: «Irony and the mention-use distinction» en Cole (ed.) (1981: 295-318). Reimpresión en Davis (ed.) (1991: 550-63).
- Twain, Mark y Anderson, Frederik, *A pen warmed-up in hell. Mark Twain in protest*, Nueva York: Harper & Row, 1979.
- Veatch, Thomas C., «A theory of humor» en *Humor*, n° 11 (1998: 161-215).  
Disponible en:  
<http://www.juliegrenonmorin.com/medias/files/a-theory-of-humor.pdf>,  
consultado el 24 de noviembre de 2013.

### **3.5 La «gran novela americana» de Roberto Bolaño: estructuras y lector modelo**

- Bartlett, Lee (ed.), *The Beats: Essays in Criticism*, Londres: McFarland, 1981.
- Bierce, Ambrose [1891], «An occurrence at Owl Creek Bridge», Millenium Fulcrum Editions, 1988. Disponible en:  
<http://www.gutenberg.org/files/375/375-h/375-h.htm>, consultado el 17 de octubre 2013.

- Bloom, Harold (ed.), *Thomas Pynchon (Bloom's Major Novelists)*, Nueva York: Chelsea House, 2003.
- Bockris, Victor, *With William Burroughs. Private conversations with a modern genius* (Con William Burroughs; Conversaciones privadas con un genio moderno), Barcelona: Alba Editorial, 1998 (traducido por J.M. Álvarez Flórez).
- Bridgman, Richard, *Traveling in Mark Twain*, Berkeley: University of California Press, 1987.
- Camfield, Gregg, *The Oxford Companion to Mark Twain*, Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Castany Prado, Bernat, «Reformulación escéptica del género policial en la obra de Jorge Luis Borges» en *Tonos Digital*, nº 11, julio de 2006. Disponible en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/35>, consultado el 19 de agosto de 2009.
- Charters, Ann (ed.), *The Portable Beat Reader*, Nueva York: Penguin Books, 1992.
- DeForest, William, «The Great American Novel» en *The Nation*, 9 de enero de 1868. Disponible en: <http://utc.iath.virginia.edu/articles/n2ar39at.html>, consultado el 23 de octubre de 2012.
- Dick, Philip K. [1965], *Dr Bloodmoney*, Londres: Hachette UK, 2011.
- \_\_\_ [1967] *Counterclock World*, Londres: Sphere, 1968.
- \_\_\_ [1977] *A Scanner Darkly*, Nueva York: Vintage, 1991.
- \_\_\_ [1981] *VALIS (SIVAINVI)*, Barcelona: Minotauro, 2007 (traducción de Rubén Maserá).
- \_\_\_ *The Exegesis of Philip K Dick*. (Editado por Pamela Jackson y Jonathan Lethem), Londres: Hachette UK, 2012.
- Emerson, Everett H., *The authentic Mark Twain: a literary biography of Samuel L. Clemens*, :University of Pennsylvania Press, 1984.
- Frieden, Ken, «Poe's Narrative Monologues» en Bloom, Harold (ed.) *The Tales of Poe*, Nueva York: Chelsea House Publishers, 1987.
- Hamilton, Ian, *In Search of J. D. Salinger*, Nueva York: Random House, 1988.
- Hemingway, Ernest [1928], «The Killers», en *The essential Hemingway*, Londres: Penguin Books, 1964.
- James, Henry, *The turn of the screw and other short novels*, Londres: Penguin, 2007.
- Kaplan, Justin, *Mr. Clemens and Mark Twain: A Biography*, Londres: Penguin Books: 1970.
- Kermode, Frank, «Decoding the Trystero» en Mendelson , E. (ed.), *Pynchon: a collection of critical essays*, Londres: Prentice Hall, 1978.
- Kerry Grant, J., *A Companion to The Crying of Lot 49*, Georgia :University of Georgia Press, 2011.
- LeMaster, J.R y Wilson, James D. (eds.), *The Mark Twain Encyclopedia*, Nueva York: Garland, 1993.

- Levine, Robert S., *The Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- \_\_\_ *The New Cambridge Companion to Herman Melville*, Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Melton, Jeffrey Alan, *Mark Twain, Travel Books, and Tourism: The Tide of a Great Popular Movement*, Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2002.
- Miller, James C., *A reader's guide to Herman Melville*, Nueva York: Farrar & Strauss, 1962.
- Millgate, Michael, *William Faulkner*, Barcelona: Barral Editores, 1972, p. 227,.
- O'Donnell, Patrick, *New essays on The crying of lot 49*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Oliver, Charles M., *Ernest Hemingway A to Z: The Essential Reference to the Life and Work*, Nueva York: Checkmark, 1999.
- Piglia, Ricardo, «Tesis sobre el cuento» en Piglia, Ricardo, *Formas breves*, Barcelona: Anagrama, 2000, pp: 105-111.
- Ron Powers, *Mark Twain: A Life*, Nueva York: Random House, 2005.
- Rasmussen, R. Kent y Asa Tenney, Thomas, *Mark Twain A to Z: The Essential Reference to His Life and Writings*, Nueva York: Facts on file, 1995.
- Sampedro, Ma Gema Fernández, *El viaje en la ficción norteamericana: Símbolos e identidades*, Valencia: Universitat de València, 2008.
- Schmidt, Leigh Eric, *Restless souls: The making of American spirituality*. California: University of California Press, 2012.
- Tarantino, Quentin *et al.*, *Pulp fiction*, California: Miramax Films, 1994.
- Thompson, Anita, *The Gonzo Way*, Golden: Fulcrum Publishing, 2007.
- Vonnegut, Kurt [1965], *God Bless You, Mr. Rosewater*, Nueva York: Random House LLC, 2007.
- \_\_\_ [1979], *Jailbird: a novel*, Nueva York: Random House LLC, 2010.
- \_\_\_ [1985], *Galápagos: a novel*, Nueva York: Random House LLC, 2009.
- \_\_\_ [1987], *Bluebeard: a novel*, Nueva York: Random House LLC, 2009.
- \_\_\_ [2005], *A man without a country*, Nueva York: Random House LLC, 2007.
- Wenner, Jann y Seymour, Corey, *Gonzo: the life of Hunter S. Thompson*, Londres: Hachette UK, 2008.
- Wood, James, «Hysterical realism» en Wood, James, *The Irresponsible Self: On Laughter and the Novel*, Londres: Jonathan Cape, 2000. pp. 178-194.

## **Capítulo 4. Paisajes de Sonora: motivos temáticos**

### **4.1 «El reverso de la miseria»: épica y memoria**

- Brenner, Gerry, «A Classical Epic: *For Whom the Bell Tolls*», The Ohio State University» 1983. Disponible en:

- [https://ohiostatepress.org/Books/Complete%20PDFs/brenner\\_gerry/10.pdf](https://ohiostatepress.org/Books/Complete%20PDFs/brenner_gerry/10.pdf), consultado el 2 de marzo de 2014.
- Dimock, Wai Chee, *Through other continents: American literature across deep time*, Princeton: Princeton University Press, 2008.
  - Echevarría, Ignacio; «La estrategia del Exilio» en *El País*, 19 de octubre de 2002. Disponible en: [http://elpais.com/diario/2002/10/19/babelia/1034983034\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/10/19/babelia/1034983034_850215.html), consultado el 20 de enero de 2014.
  - Fishkin, Shelley Fisher, *Was Huck Black?: Mark Twain and African-American Voices*, Oxford University Press, 1993.
  - Fitzgerald, F. Scott, *The Great Gatsby*, Londres: Penguin Modern Classics, 2010 (introducción de Tony Tanner).
  - Highet, G., *The classical tradition: Greek and Roman influences on western literature*, Nueva York: Oxford University Press, 1949.
  - Hungerford, Amy, *Lecture 8 - Jack Kerouac, On the Road*, University of Yale Open Courses. Disponible en: <http://oyc.yale.edu/english/engl-291/lecture-8#ch2>, consultado el 4 de diciembre de 2013.
  - James, Cyril Lionel Robert, *Mariners, renegades, and castaways: the story of Herman Melville and the world we live in*, Evanston: Northwestern University Press, 2003.
  - Jiménez Nuñez, Alfredo, «El fenómeno de frontera y sus variables. Notas para una tipología» en *Estudios fronterizos*, nº 40, 1997. Disponible en: <http://www.americanistas.es/biblo/textos/08/08-014.pdf>, consultado el 5 de julio de 2014.
  - \_\_\_ «La historia como fabricación del pasado: la frontera del Oeste o American West» en *Anuario de estudios americanos*, vol. 58, nº 2 (S), 2001, pp. 737-755.
  - Leonard, James S., Tenney, Thomas A., y Thadious M., Davis (eds.) *Satire or evasion?: Black perspectives on Huckleberry Finn*, Durham: Duke University Press, 1991.
  - Miller, James E., «Personal Mood Transmuted into Epic: T.S. Eliot's "Waste Land"», en Bloom, Harold (ed.) *T.S. Eliot's The Waste Land (Bloom's Modern Critical Interpretations)*, Nueva York: Infobase Publishing. 2007 (pp: 49-75).
  - Peperato, Patricia A., «The Inspiration to Activism: Mark Twain and Kurt Vonnegut as Hopeful Critics of Humanity» (2006) en *English Master's Theses. Paper 38*. Disponible en: [http://digitalcommons.brockport.edu/eng\\_theses/38](http://digitalcommons.brockport.edu/eng_theses/38), consultado el 12 de octubre de 2010.
  - Safer, Elaine B., *The contemporary American comic epic: the novels of Barth, Pynchon, Gaddis, and Kesey*, Wayne State University Press, 1988.
  - Sandage, Scott A., *Born losers: A history of failure in America*, Harvard University Press, 2009.

## 4.2 «El aprendizaje poético»: literatura, sexo y enfermedad

- Ackroyd, Peter, *Poe: A life cut short (Poe. Una vida truncada)*, Barcelona: Edhasa, 2009 (traducción de Bernardo Moreno).
- Aguilera Garramuño, Marco Tulio, «Sexus: Las variedades de la carne» (2000: 93-104). Disponible en: <http://148.226.12.104/bitstream/123456789/844/1/2000114P93.pdf>, consultado el 4 de abril de 2013.
- Avalor-Arce, Juan B., *Las novelas y sus narradores*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Bértolo, Constantino, «El doblón de oro que Rockwell no quiso enseñarnos» en VV. AA. *Moby Dick. La atracción del abismo*, Madrid: Ilarion, 2013, pp: 88-94.
- Carrère, Emmanuel, *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos. Philip K. Dick 1928-1982*, Barcelona: ediciones Minotauro, 2007.
- Del castillo, Marcelo, «El erotismo de Bolaño», 2013. Disponible en: <http://delcastilloencantado.blogspot.com.es/2013/07/el-erotismo-de-bolano.html>, consultado el 29 de agosto de 2013.
- Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Barcelona: Anagrama, 2005.
- Juárez Hervás, Luisa, *Poe in the century of anxiety*, Madrid :Instituto Universitario de Investigación en Estudios Norteamericanos Benjamín Franklin, 2010.
- Lacan, Jacques y Mehlman, Jeffrey, «Seminar on “The purloined letter”» en *Yale French Studies*, 39-72, 1972. Disponible en:
- <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2929623?uid=2&uid=4&sid=21104622303077>, consultado el 4 de octubre de 2013
- Lawrence, D.H. [1923], «Edgar Allan Poe en Bloom, Harold (ed.) *Edgar Allan Poe*, Nueva York: Chelsea House Publishers, 1985.
- Lee, Grace Farrell, «The Quest of Arthur Gordon Pym » en *The Southern Literary Journal*, 1972, pp. 22-33.
- Lerate de Castro, Jesús, «The narrative function of Kilgore Trout and his fictional works in *Slaughterhouse-Five*» en *Revista alicantina de estudios ingleses*, nº 7, 1994, pp: 115-122.
- Marvin, Thomas F., *Kurt Vonnegut: a critical companion*, California: Greenwood Publishing Group, 2002.
- Miller, Henry, *The world of sex*, Nueva York: Grove Press, 1965.
- Moldenhauer, Joseph J., «Imagination and Perversity in The Narrative of Arthur Gordon Pym» en *Texas Studies in Literature and Language*, 1971, pp. 267-280.
- Peck, John, *Maritime Fiction: Sailors and the Sea in British and American Novels, 1719-1917*, Londres: Palgrave, 2001.
- Rickman, Gregg, *To the High Castle: Philip K. Dick: A Life 1928-1962*, London: Fragments West, 1989.

- Sutin, Lawrence, *Divine Invasions: A Life of Philip K. Dick*, Nueva York: Citadel Press, 1989.

#### 4.3 «Distintas formas de egoísmo»: el mal y la violencia

- Borges, Jorge Luis, *Discusión. Obras Completas*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1964, pp. 81-103.
- Castro, Antonio, «Grupo Salvaje de Sam Pekinpah» en *Dirigido por...: Revista de cine*, nº 313, 2002, pp. 45-46.
- De Felipe, Fernando, *Joel y Ethan Coen. El cine siamés*, Barcelona: Glénat, 1999.
- Dorfman, Ariel, *La muerte y la doncella*, Santiago de Chile: Lom Ediciones, 1997.
- Eder, Richard, «A Line Divides Art and Life. Erase It at Your Own Risk» en *The New York Times*, 12 de abril de 2007. Disponible en: [http://www.nytimes.com/2007/04/12/books/12eder.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2007/04/12/books/12eder.html?_r=0), consultado el 3 de marzo de 2012.
- Fincher, David *et al.* [1995], *Se7en*, New Line Home Video, 2000.
- Ford, John *et al* [1962], *The man who shot Liberty Valance*, Paramount Home Entertainment, 2009.
- Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- Gubern, Román, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama, 2005.
- Jameson, F., «De cómo el pastiche eclipsó a la parodia» en *El posmodernismo o la lógica del capitalismo tardío*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Marías, Javier, (1995a) «Y encima recochineo» en *El País*, 2 de mayo de 1995.
- \_\_\_ (1995b), «La risa y la moral» en *El País*, 28 de junio de 1995.
- Melville, Herman, *Moby Dick, Benito Cereno, Billy Budd, Taipi*, Barcelona: Planeta, 1968 (introducción, traducción y notas por José María Valverde).
- Morrow, Lance, *Evil: an investigation*, Nueva York: Basic Books, 2004.
- Müller, Jürgen, *El cine de los noventa*, Madrid: Taschen España, LLC, 2002.
- Muñoz Molina, Antonio (1995a), «Tarantino y la muerte» en *El País*, 19 de abril de 1995.
- \_\_\_ (1995b), «Tarantino, la muerte y la comedia: una respuesta a Javier Marías» en *El País*, 10 de mayo de 1995.
- Murphet, Julian, *Bret Easton Ellis's American Psycho: A Reader's Guide*, Londres: Bloomsbury Publishing, 2002.
- Sterling, Laurie A., *Bloom's how to Write about Herman Melville*, Nueva York: Infobase Publishing, 2008.

## 7. Resumen / Summary

Los vínculos entre la literatura estadounidense y la obra de Roberto Bolaño han sido objeto de numerosas reseñas y artículos. Sin embargo su estudio hasta la fecha no ha cristalizado en un trabajo monográfico. «La otra América: influencias de la literatura estadounidense en Roberto Bolaño» tiene entre sus objetivos construir un mapa literario que dé cuenta del diálogo entre textos y autores. El corpus de la tesis se ha extraído de las más de cien menciones explícitas a escritores y libros estadounidenses que el poeta y novelista chileno inserta en sus obras principales.

En las siguientes páginas se propone una lectura posnacional de Roberto Bolaño como marco de referencia para un estudio comparativo. Asimismo se plantea una revisión de su poética a partir de la influencia de William Burroughs y la experimental *Nova Trilogy*. Ambos escritores combinan la invitación al lector a unirse a su particular mitología, una común disposición del fragmento narrativo que incluye la repetición literal de elementos y la similar concepción de la obra literaria como un todo interconectado.

El análisis de los vínculos entre Bolaño y la literatura estadounidense se estructura a partir de los rasgos formales y los motivos intertextuales del escritor chileno. En primer lugar se destaca la importancia de los autores de ciencia ficción de la *New Wave* (Alice Sheldon, Fritz Lieber o Theodore Sturgeon) con la perspectiva que adquieren los narradores de Bolaño. Seguidamente se vincula el componente biográfico de muchas de sus novelas a la creación de álgos egos y ambigüedad autobiográfica de *Tropic of Cancer* de Henry Miller o de *On the Road* de Jack Kerouac. En tercer lugar, el estilo de Bolaño se analiza explorando la oralidad como rasgo influenciado por Mark Twain y algunos de los novelistas de la generación *Beat*. Además se estudia cómo la prosa de Bolaño está marcada por la figura de poetas como William Carlos Williams o Ezra Pound. Uno de los rasgos menos estudiados del escritor chileno, el humor, ha sido analizado en cuarto lugar junto a los trabajos de Alfred Bierce o Hunter S. Thompson. Por último, se compara la estructura narrativa de algunas obras de Bolaño con aquellos trabajos que han merecido el calificativo de *Great American Novel*, clásicos como *Moby Dick* de Herman Melville o *The adventures of Huckleberry Finn* de Mark Twain y novelas del siglo XX como *The crying of lot 49* de Thomas Pynchon.



Una vez revisadas las cuestiones formales, se analiza el amplio espectro que conforman los motivos de Bolaño y sus posibles intertextualidades con la narrativa estadounidense. Primeramente, se lleva a cabo una revisión crítica del pasado en *Estrella distante* similar a la de *Slaughterhouse-Five* de Kurt Vonnegut. Más adelante se descifran recurrencias temáticas para Bolaño como la enfermedad, el sexo y la literatura a través de ejemplos como la presencia de *The narrative of Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe y *At the mountains of Madness* de H.P. Lovecraft en *Amuleto*. En un tercer epígrafe, la representación del mal, ampliamente estudiada en Bolaño, se vincula en una nueva lectura a obras como *Blood Meridian* de Cormac McCarthy y *American Psycho* de Brett Easton Ellis. Para concluir, se estudia el carácter inmaduro, casi infantil, de muchos protagonistas de novelas de Bolaño a partir de algunos de los textos mencionados y las similitudes existentes con *The Catcher in the Rye* de J.D. Salinger.

### Summary

The relationship between Roberto Bolaño's works and the US Literature has been the target of countless articles and papers. However, academia is yet to produce a monographic study on the subject. *The other America: influence of US Literature in Roberto Bolaño*, aims, *inter alia*, to establish a literary map of the dialogue between authors and texts. The corpus, which my study is based on, comes from the more than one hundred explicit citations extracted from his most acclaimed works.

In the following pages a post-national vision of Bolaño's work is suggested as a framework for its comparative study with US Literature. I also propose a new approach to the Chilean writer's poetics through the influence of William Burroughs and the narrative experiment of *Nova Trilogy*. Both writers combine a disposition of the narrative fragment, an invitation to the reader to engage with their particular mythology and a common vision for their work as a closed and inter-linked universe.

The analysis has been structured using the formal aspects of Bolaño's work and the intertextual *motifs* he shares with US narrative. First, I outline the importance of Science Fiction writers from the *New Wave* (Alice Sheldon, Fritz Lieber and Theodore Sturgeon) in the perception of Bolaño's narrators. Second, the biographical ambiguity and the creation of the alter egos of Henry Miller's *Tropic of Cancer* and Jack

Kerouac's *On the Road* are linked with Bolaño's *The Savage Detectives*. Third, Bolaño's style is examined and compared—in its orality—with Mark Twain and some of the *Beat* novelists. Furthermore, it is explored how Bolaño's prose is influenced by poets such as William Carlos Williams and Ezra Pound. Fourth, the humour, which is one of Bolaño's most significant features, is researched in conjunction with the work of Alfred Bierce and Hunter S. Thompson. As a conclusion, the narrative structure of Bolaño's novels is compared to some of those works, which have achieved the label of *The Great American Novel*: e.g. *Moby Dick* and *The adventures of Huckleberry Finn* and XXth century examples such as Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*.

Regarding the wide spectrum of *motifs* that Bolaño shares with US Literature I've focused on the intertextualities. First, Kurt Vonnegut's critical recreation of the past in *Slaughterhouse-Five* is echoed by Bolaño's *Estrella distante*. Second, some of the thematic recurrences that Bolaño displays are analyzed, e.g. the presence of Poe's *The narrative of Arthur Gordon Pym* and Lovecraft's *At the Mountain of Madness* in *Amuleto*. The multiple representation of evil in Bolaño's work has been widely studied, however I suggest a new approach based on his similarities with *Blood Meridian* by Cormac McCarthy and the aesthetics of violence within *American Psycho* by Brett Easton Ellis. Finally, the immaturity shown by most of his characters is showcased in relation to J.D. Salingers' *The Catcher in the Rye*.