

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

El sujeto escindido en los relatos de Roberto Bolaño y su reconstrucción a través de la literatura

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Hispanoamericana y
Chilena

Tesista:

Julio Henríquez Munita

Profesor Guía: Guillermo Gotschlich Reyes

Santiago, Chile 2007

..	1
Agradecimientos .	3
I.- Introducción. . .	5
II.- Marco Teórico. . .	9
II.1.- Teorías Postmodernas. . .	9
II.2.- Superrealidad. . .	15
II.3.- Teoría del cuento: una comparatística a partir de Cortázar y la reflexión de otros autores. .	17
III.- Análisis textual. .	23
III.1.- Teorías de la posmodernidad en los relatos de Bolaño. .	23
III.2.- La superrealidad en los relatos de Bolaño. . .	38
III.3.- Imágenes de Latinoamérica¹⁹² en los textos de Bolaño. . .	41
III.4.- La teoría del cuento en los relatos de Roberto Bolaño. . .	43
IV.- Comentarios y Conclusiones. .	49
Bibliografía .	53
Bibliografía del autor. . .	53
Bibliografía sobre el autor. . .	53
Entrevistas, artículos, datos bibliográficos. . .	54
Bibliografía General. . .	54

¹⁹² Este conjunto de imágenes forma parte de un conjunto mayor, listadas a partir del seminario “Cuento latinoamericano siglo XX”, dictado por el profesor Manuel Jofré durante el primer semestre de 2005 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

A la memoria de Eufemia Sepúlveda.

Agradecimientos

Al Divino Maestro por no dejarme solo en el destierro.

A mi esposa por su infinita paciencia en las horas de ausencia.

A mis padres y hermanos por creer en mí.

Al profesor Guillermo Gotschlich por su tiempo, dedicación y guía.

I.- Introducción.

Roberto Bolaño es para muchos entendidos el mejor escritor latinoamericano de su generación, y para los menos, un narrador de segundo orden que figuró más por sus polémicas declaraciones sobre sus colegas chilenos. Lector empedernido, nació en el año 1953 en Santiago de Chile, pero vivió su adolescencia en México y su época madura en España. Falleció a los cincuenta años dejando tras sí una sólida obra, pero a todas luces inconclusa. Murió escribiendo y corrigiendo *2666*, su proyecto más ambicioso. No lo terminó, pero aquello puede ser considerado un sino literario, ya que una de las características de la narrativa de Roberto Bolaño es justamente la sensación de inconclusividad de sus textos. O de otra forma, su discurso se plantea sobre la base de una lectura infinita y que sin embargo, concluye cuando menos se lo espera el lector.

Lo anterior alcanza una dimensión superior en sus relatos, objeto de estudio de esta tesis, y que abarcará la producción cuentista del autor chileno publicada en vida ¹ : *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*. Se trata de un cuerpo más bien heterogéneo, pero con una intertextualidad interna evidente y de claros rasgos autobiográficos, como el propio autor ha declarado.

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, que tiende a fundirse con la masa, que es el potrero de la unanimidad, el sitio donde todos los rostros se confunden. Yo

¹ En forma póstuma se publica el libro de relatos inconclusos: *El secreto del mal*. Barcelona, Editorial Anagrama. 184p.

escribo desde mi experiencia, tanto mi experiencia, digamos, personal, como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se han fundido en una sola cosa.²

Sin embargo, antes de focalizar el análisis directamente en los relatos y profundizar en estos y otros tópicos, será necesario en forma previa situar su producción cuentista dentro del movimiento cultural y artístico conocido como posmodernidad y que afecta a los últimos años del siglo XX. Ello más que un capricho historiográfico o contextualizador, obedece más bien, como se pretende demostrar, a la serie de elementos posmodernos que evidentemente se reflejan en los relatos del autor chileno.

Pero hablar de posmodernismo como un movimiento propiamente tal puede resultar paradójico, ya que justamente se diferencia de su antecesor, el modernismo, por ser una corriente cada vez menos referencial, sin un norte u objetivo agrupador que dirija las fuerzas o energías en pos de algún objetivo mancomunado. Aquí, el “pensamiento” vanguardista, las utopías, la conciencia revolucionaria que caracterizaran al modernismo, dan paso a un individualismo desorientador o, en palabras de Jameson³, *esquizoide* y de signo negativo. El resultado es un individuo que ha perdido la conciencia y el sentido histórico, que vive en un presente sin memoria, donde “la gente quiere vivir en seguida, aquí y ahora, conservarse joven y no ya forjar el hombre nuevo.”⁴ Se está frente a un movimiento que produce, literalmente, un individuo fragmentado, escindido, regido, en palabras de Lipovetsky⁵, por el vacío, un vacío imposible de llenar y que lo conduce a una apoteosis del consumo, al cual no escapa ni siquiera el arte, siendo su consecuencia más palpable, la reificación del mismo.

Este individuo no encuentra un sentido último a su vida. Se ha extraviado en un laberinto de posibles significados, ninguno posible de atrapar. En palabras de Jameson⁶ y Baudrillard⁷, el significado y el referente han perdido poder frente a los significantes, provocando la cosificación del individuo, justamente porque en términos del lenguaje el sujeto no logra escapar o diferenciarse del objeto (significante), confundándose con éste.

Lo anterior no implica una simplificación en la dimensión ontológica del individuo. El posmodernismo es también una compleja unión de tesis y antítesis (no sólo históricamente entendida), una dialéctica socio-cultural en cuyas aguas el individuo navega indistintamente, sin que por ello tome partido por una u otra postura, en

² BRAITHWAITE, Andrés (compilador). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. p.76

³ CONNOR, Steven. *Cultura Posmoderna: introducción a las teorías de contemporaneidad*. Madrid, Akal ediciones. 1996. p.37

⁴ LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Decimocuarta edición. Barcelona, Editorial Anagrama, 2002. p.9

⁵ *Ibid.*, p10

⁶ Connor, Op. cit. p.39

⁷ *Ibid.*, p.43

aparición, totalmente opuestas. Un día puede estar conectado a Internet para no sentirse solo, y otro (o quizá ese mismo día, pero más tarde) puede estar buscando la soledad, el encuentro consigo mismo mediante la respiración yoga o técnicas de meditación oriental.

En el campo específico de la literatura, el posmodernismo muestra “una prevalencia de la metaficción paródica, o la exploración realizadas por los mismos textos literarios de su propia naturaleza y condición como ficción.”⁸, pero además “adopta como tema privilegiado la locura, las inmundicias, la degradación moral y sexual...”⁹, todas características que deberán formar parte de este análisis.

Es dentro de este contexto donde habrá que examinar la narrativa de Bolaño. Y aquello no parece forzado, porque en una primera lectura de los relatos abundan los *letraheridos*, el escritor de situación precaria, el actor porno, el narcotraficante, la prostituta, el exiliado, entre una larga galería de actantes... todos sujetos imposibles de aprehender. A lo más se puede intentar reconstruirlos a través de ellos mismos y de los otros, del “yo” y del “tú”, que conforman el universo de personajes de sus relatos.

Con todo, se cree que es posible encontrar al sujeto que sobrevive a través de la escritura y por la escritura (hay otros que rozan las letras a través de la lectura), un sujeto cuyo único camino posible es la propia literatura, aunque sabe de antemano que aquello le conducirá a la derrota. Y es justamente en aquello donde el sujeto, como se intentará demostrar en este trabajo, encuentra su triunfo definitivo merced a un proceso dialéctico, propio de las teorías posmodernas.

Antes de cerrar esta descripción general, es necesario mencionar que se escogió los relatos de Bolaño, por sobre sus novelas, como campo de investigación, porque en primer lugar se juzga un área poco atacada por la crítica actual (en ocasiones, relegada al plano de obras menores, entidades larvarias de las “obras mayores” –las novelas–). En segundo término, porque el discurso del relato permite por sobre la novela, establecer un análisis desde el punto de vista de la superrealidad, que por sí mismo constituye un objetivo interesante de trazar en esta tesis, no abandonando el corpus central, que es reconstruir al sujeto a partir de la literatura. En tercer término, porque es interesante identificar si el autor chileno, plasma en sus relatos imágenes propias de Latinoamérica. En cuarto término, porque el estudio crítico de los relatos, permite revisar la vigencia o no de las teorías del cuento contemporáneo. Finalmente, porque el propio Bolaño no separa su discurso novelesco de su discurso cuentístico.

Borges sabía mejor que nadie, que la novela y el cuento son dos hermanos siameses. Uno grande y el otro pequeño, con cerebros distintos y almas separadas, pero unidos y probablemente compartiendo el mismo hígado o el mismo corazón, lo que entraña que a la muerte de uno sigue la muerte del otro.¹⁰

Lo anterior desde un punto de vista metodológico, se enfrentará de la siguiente manera.

⁸ Connor, Op. cit., p.92

⁹ Lipovetsky, Op. cit., p.119

¹⁰ Braithwaite, Op. cit., pp.77-78

En primer lugar, se construirá un marco teórico que comprende: i) establecer las características del sujeto posmoderno mediante las teorías de la contemporaneidad, encontradas en la bibliografía, principalmente, en Connor y Lipovetsky; ii) analizar el concepto de superrealidad en la literatura latinoamericana ¹¹; iv) mostrar la teoría del cuento latinoamericano a partir de Cortázar y otros escritores. En segundo término, a través del análisis textual, los estudios críticos de la obra de Bolaño y las herramientas teóricas entregadas en el seminario *Cuento latinoamericano del siglo XX* ¹² (donde destacan la construcción de una imagen de Latinoamérica y la teoría de la superrealidad), se analizarán los textos del autor chileno para identificar las características encontradas en i), y demostrar que es posible reconstruir a ese sujeto a partir de la propia literatura.

¹¹ JOFRÉ, Manuel. Teoría y práctica de la superrealidad en la literatura contemporánea: Borges, Cortázar y Neruda. Revista Logos N°2, Universidad de La Serena, 1990.

¹² Dictado por el profesor Manuel Jofré en el primer semestre de 2005 y con las restricciones propias del caso, al tratarse de una interpretación personal del seminario.

II.- Marco Teórico.

II.1.- Teorías Postmodernas.

Para algunos estudiosos, hablar de postmodernismo como un movimiento propiamente tal, parece forzado o artificial. Más bien lo plantean como el ocaso de otro movimiento: el modernismo. Como sea, si se quiere reflexionar sobre las teorías posmodernas, es necesario mirar al modernismo, un movimiento artístico, cultural (y por qué no decirlo, político), nacido a fines del siglo XIX y que se prolonga hasta la década del sesenta del siglo pasado, constituyéndose desde el principio en una instancia de revolución y de vanguardia, que no sólo aplicó al ámbito estético, sino también, desde la dimensión del arte, desbordó hacia otras dimensiones y de éstas al propio arte, influyendo en el orden político, religioso, psicológico.

El modernismo es la importación del modelo revolucionario a la esfera artística.¹³

Se habla de revolución, porque el movimiento pretendía reemplazar el modelo burgués y los valores que éste representaba; porque entendía que esta estructura política-económica había mostrado su incapacidad de solucionar los problemas del hombre; porque pregonaba que de mantenerse el hombre en ese estadio, la humanidad iba directo a su aniquilación. Sin embargo, esta actitud salvadora, colectiva, de

¹³ Lipovetsky. *Op. cit.*, p.91

mancomunidad, convivió con tendencias más bien individualistas, que buscaban básicamente el goce personal, el hedonismo.

(...) los innovadores artísticos de la segunda mitad del siglo XIX y XX preconizarán, inspirándose en el romanticismo, valores fundados en la exaltación del yo, en la autenticidad y el placer, valores directamente hostiles a las costumbres de la burguesía centradas en el trabajo, el ahorro, la moderación, el puritanismo.¹⁴

Paradójicamente, no sólo la influencia artística generada en el seno del propio movimiento modernista, sino también el estado de desarrollo en que se encontraba el capitalismo, contribuyó a la formación de este nuevo hombre.

El estilo de vida moderno resulta no sólo de los cambios de las sensibilidades impulsados por los artistas hará algo más de un siglo, sino con más profundidad de las transformaciones del capitalismo de hace sesenta años.¹⁵

Ahora bien, se habló de vanguardia, porque en términos estéticos el artista moderno quería renovarlo todo. Para ello necesariamente debía romper las cadenas del pasado, olvidar a los artistas y sus obras de antaño, única manera de crear, en definitiva, obras absolutamente nuevas. No obstante aquel principio terminó por fabricar nuevas cadenas: siempre habría una propuesta que reemplazara a la anterior, a tal punto, que las creaciones artísticas no alcanzaban a nacer, cuando ya estaban en su ocaso, siendo necesaria una nueva creación.

(...) las obras de vanguardia, tan pronto como han sido realizadas, pasan a la retaguardia y se hunden en lo ya visto, el modernismo prohíbe el estancamiento, obliga a la invención perpetua, a la huída hacia delante, esa es la “contradicción” inmanente al modernismo: “El modernismo es una especie de autodestrucción creadora... el arte moderno no es sólo el hijo de la edad crítica, sino el crítico de sí mismo.”¹⁶

Sin embargo, como pudiera pensarse, no era el reconocimiento artístico el que impulsaba este cambio permanente; más bien el deseo de experimentar cosas nuevas todo el tiempo, con prohibición de estancarse, era el motor que daba movimiento a esta rueda. Es decir, la propia ideología individualista.

La ideología individualista tuvo un efecto incomparablemente más profundo que la lucha por el reconocimiento artístico, fue ella la fuerza histórica que desvalorizó la tradición y las formas de heteronimia, que desplazó el principio de imitación, que obligó a buscar sin tregua, a inventar combinaciones en ruptura con la experiencia inmediata.¹⁷

Este constante experimentar, no obstante, bajo una lectura marxista, trajo como consecuencia la instalación de un sistema totalitarista, centrado en sí (algo así como el

¹⁴ *Ibid.*, p.83

¹⁵ *Lipovetsky. Op. cit.*, p.84

¹⁶ *Ibid.*, p.81

¹⁷ *Ibid.*, p.96

propio sistema en una fase de personalización), que ahogó la identidad del individuo, haciendo que perdiera su identidad, hecho que por sí constituye una nueva paradoja.

La modernidad se ha convertido en un nombre para designar a un pasado ciego y logocéntrico, expresión de un deseo totalitario de poder absoluto.¹⁸ Con los análisis marxistas se ha visto en el arte moderno el reflejo más o menos directo de la alienación capitalista.¹⁹

Esta alienación del individuo es el punto de partida del posmodernismo, o como se dijo al principio de este capítulo, el establecimiento del último estadio adoptado por el modernismo a lo largo de su ciclo de vida, caracterizado por una fase de estancamiento o modorra, donde los ideales o la energía renovadora que proponían en un comienzo arrollador, se han desgastado; o lo que es lo mismo, las nuevas propuestas que pretendían remover las bases establecidas, se han canonizado, y hoy ya no ofrecen novedad alguna, forman parte de una tradición.

Aún más, se ha llegado, a un estado tal, que no es posible distinguir lo social de lo cultural, donde las antinomias conviven sin anularse. Ha nacido un hombre dialéctico, que necesita de elementos duales y contradictorios para sobrevivir, y que una vez alcanzado ese estado de sobrevivencia, se conforma con mantenerse respirando.

La cultura posmoderna es descentrada y heteróclita, materialista y espiritual, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa; el futuro no tendrá que escoger una de esas tendencias, sino que por el contrario, desarrollará las lógicas duales, la correspondencia flexible de las antinomias.²⁰

Atrás quedó el mundo ideal al que aspiraba el hombre moderno. En la posmodernidad el mundo es como es y punto. Las vanguardias han llegado a su fin, al igual que las revoluciones. No interesa mayormente el pasado, menos el futuro. Hay un perpetuo presente que se vive más bien con indiferencia y a ratos con depresión. Hay un vacío que no puede llenarse, porque el hombre, además de haber perdido su identidad, ahora se encuentra disipado, fragmentado.

(...) la gente quiere vivir en seguida, aquí y ahora, conservarse joven y no ya forjar el hombre nuevo.²¹ (...) la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis.²²

En términos económicos, el hombre hedonista del modernismo se ha personalizado en el postmodernismo, dando paso al hombre narcisista. El placer como propuesta de

¹⁸ Connor, *Op. cit.*, p.84

¹⁹ Lipovetsky, *Op. cit.*, p.92

²⁰ *Ibid.*, p.11.

²¹ Lipovetsky, *Op.cit.*, p.9

²² *Ibid.*, p.10

búsqueda ya no es cuestionada, porque en el postmodernismo el sujeto burgués ha muerto²³ y con ello se ha democratizado el hedonismo. El hombre ahora puede ocuparse libremente de sí mismo sin que haya un cuestionamiento social. Es más, la misma sociedad lo promueve.

(...) hemos entrado en una fase desencantada, posmaterialista en la que la calidad de vida priva sobre los récords cuantitativos; el propio hedonismo se personaliza y se vuelve narcisismo (...) ²⁴ (...) el posmodernismo aparece como la democratización del hedonismo, la consagración generalizada de lo Nuevo, el triunfo de la “anti-moral y del antiinstitucionalismo”, el fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano. ²⁵

Esta democratización del hedonismo, refleja para Jameson, la última fase del capitalismo y la de mayor intensidad. Se trata de un ciclo donde todo es posible de cosificar y reificar, incluso el arte, que “se ha integrado a la producción de mercancías en general”²⁶, convirtiéndose en un no arte, donde el collage o eclecticismo cultural del arte moderno, han dado paso a un pastiche, a una parodia vacía cuyas piezas se juntan sin ningún propósito, o con ese propósito vacío, sin profundidad.

El efecto de collage, expresivamente utilizado por el dadaísmo, el cubismo y el surrealismo, es transmutado en el efecto del pastiche, al desproveer a los elementos formales de su significado particular. ²⁷

Lo anterior implica una pérdida de la trascendencia. Es decir, la forma se ha impuesto por sobre el contenido, generándose un culto a la imagen, canal²⁸ o signo²⁹, una especie de religión en la cual el principal dogma es el consumo y donde “la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil”³⁰. Que la imagen sea confundida con el contenido equivale a que éste nunca sea aprehendido. En otras palabras, el contenido queda permanentemente aplazado, nunca es posible llegar a él, lo que en términos lacanianos es equivalente a la ruptura de la cadena del significante³¹. La consecuencia de lo anterior es la conformación de un sujeto esquizofrénico, para el cual no es posible

²³ JAMESON, Frederic. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991. p.37

²⁴ Lipovetsky, Op.cit., p.116

²⁵ Ibid., p.105

²⁶ Jameson, Op. cit., pp.17-18

²⁷ SUBIRATS, Eduardo. “El lenguaje posmoderno”. En su: *El fin de las vanguardias*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989. p.153

²⁸ MCLUHAN, Marshall. La comprensión de los medios como las extensiones del hombre. México. Editorial Diana. pp.29-45

²⁹ Connor, Op. cit., p.42

³⁰ Ibid , p.45

³¹ Para contrastar lo anterior, ver a: Jameson, Op. cit., p.63

capturar el significado de las cosas, porque éste nunca se cierra, queda permanentemente intermediado por otro significante.

Al romperse la cadena del sentido, el esquizofrénico queda reducido a una experiencia puramente material de los significantes o, en otras palabras, a una serie de meros presentes carentes de toda relación en el tiempo.³²

Es esta pérdida de relación con el tiempo que alude la cita anterior, lo que explica que el sujeto viva sin memoria en un eterno presente, prevaleciendo en él una mirada sincrónica por sobre una diacrónica. Ello trae como consecuencia una desligación del pasado, en cierta forma un hastío de éste. El hombre vuelca sus energías a vivir el momento actual, no quiere reflexionar sobre su historia ni hacerse cargo de ella. Y es justamente esta particular amnesia lo que en el arte tiene consecuencias creativas, porque los artistas giran en torno a los mismos temas, los reciclan, los visten con ropaje prestado para que luzcan como nuevos. Si bien hay una tendencia por intentar parecer innovador (herencia del modernismo), no hay ningún proceso de reflexión histórica que permita separar aguas. En este sentido, una especie de *deja-vu* flota en el aire, una sensación de que todo ya ha sido creado y no hay nada que inventar, lo que no deja ser una paradoja, ya que el sujeto ha querido olvidar conscientemente.

(...) las rupturas se hacen cada vez más raras, la impresión de *déja-vu* gana sobre la de novedad, los cambios son monótonos, ya no se tiene la sensación de vivir un período revolucionario.³³

Bajo este prisma, todo puede ser considerado intertextualidad, pero una intertextualidad sin mayor profundidad. Aun cuando las disciplinas artísticas se espían unas a otras, produciéndose una canibalización permanente, no hay mayor contenido a partir de esa apropiación, como se vio anteriormente. Más bien todo es superficie, meros puntos de contacto que recuerdan a otras estéticas, sin lograr superarlas, siempre ancladas a un pasado lejano, o peor aún, a un pasado reciente que quiere recubrirse pronto para parecer como la última propuesta, el último invento de un creador inexistente, de una creación parodiada, vacía.

Estamos abandonados "... a ese juego puro y fortuito de significantes que denominamos postmodernidad, que ya coproduce obras monumentales de tipo moderno, sino reconstrucciones incesantes de fragmentos de textos preexistentes, amasijos de antiguas producciones sociales y culturales en una especie de enorme bricolage: metalibros que canibalizan otros libros, metatextos que cotejan pedazos de otros textos..."(Jameson. *Postmodernism and the vides-Text*, 222)³⁴

No obstante el arte sufre de sequía creativa, de todas formas el artista se las arregla para explorar nuevos territorios, antaño no considerados estetizables. Es que la democratización del hedonismo "ilumina" el lado oscuro de la sociedad, haciéndolo aparecer como un espacio canonizado, que perfectamente puede convivir con los valores

³² Jameson, *Op. cit.*, p.64

³³ Lipovetsky, *Op. cit.*, p.120

³⁴ Connor, *Op. cit.*, p.39

hasta entonces hegemónicos. Hay un culto a lo feo, a lo grotesco, sirviéndose de aquello el artista, adoptando “como tema privilegiado la locura, las inmundicias, la degradación moral y sexual...”³⁵.

En efecto todo, lo que fascina a los posmodernismos es precisamente todo ese paisaje “degradado”, feísta, kitsch, de series televisivas y cultura Reader’s Digest, de la publicidad y 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...³⁶

Pero no es solo el “lado B” de la sociedad lo que estetiza el artista en su afán de innovar. Quizá por el carácter dialéctico del hombre posmoderno, el artista pretende equilibrar su propuesta en lo cotidiano, en lo “normal”, en el lugar y en el tiempo donde no pasa nada. Surge un nuevo tipo de revolución: la no revolución, donde su centro o bandera de *no lucha* es justamente lo *cotidiano*, transformándose en un *leitmotiv* por sí mismo.

Es la revolución de lo cotidiano lo que ahora toma cuerpo (...)³⁷

Lo anterior, en términos ontológicos, quiere decir que la propuesta estética se ha equilibrado privilegiando la concepción heideggeriana por sobre la hegeliana, una concepción de “ser en el mundo en vez de ser en abstracto”³⁸, donde se prioriza la experiencia del sujeto, por más plana que ésta pudiera parecer.

En la postmodernidad, uno siempre está irreparablemente en el mundo, organizado en estructuras locales, temporales, que funcionan sin referencia a causas secretas o finales.³⁹

Por supuesto que este equilibrio que manifiesta el sujeto no es estático. El punto de convergencia está siempre desplazándose, porque se trata de una meta individual que nace justamente al no haber voluntad para proyectos universales. En los artistas predominan las propuestas aisladas, pequeñas piezas de un gran rompecabezas lanzado al aire. Es tiempo de los nichos, donde el público, el receptor puede llegar a ser el mismo emisor: el propio artista convertido en público. Ya no existe un solo centro, éste se ha disipado. En su lugar surgen múltiples centros. La hegemonía ha cesado. Los discursos son variados. Hay micro-narraciones, fragmentos de un todo perdido en el tiempo, un todo en principio irrecuperable.

La condición postmoderna, se nos dice repetidamente, se manifiesta en la multiplicación de centros de poder y actividad y en la disolución de cualquier narración totalizadora que pretenda gobernar el complejo terreno de actividad y representación social.⁴⁰

³⁵ Lipovetsky, Op. cit., p.119

³⁶ Jameson, Op. cit., p.13

³⁷ Lipovetsky, Op. cit., p.107

³⁸ Connor, Op. cit., p.89

³⁹ *Ibid.*, p.87

El fin de la hegemonía en el campo de la literatura tienen consecuencias claramente identificables ⁴¹ : los principios se han descompuesto. Reina la reconstrucción, la forma ha dado paso a la antiforma, la jerarquía a la anarquía, la profundidad a la superficie, la selección a la combinación, la síntesis a la antítesis, la metáfora a la metonimia, el significado al significante, la paranoia a la esquizofrenia, la metafísica a la ironía, la determinación a la indeterminación, la trascendencia a la inmanencia. En la novela, específicamente, se refleja un desencanto del mundo, una derrota del individuo, incluso la liquidación de él mismo.

Con todo, y a manera de conclusión, se puede señalar que el posmodernismo efectivamente muestra los últimos estertores de su antecesor movimiento, tanto así, que es posible hablar de un único movimiento con diferentes fases. En este último ciclo, el sujeto ha pasado de una alienación a una fragmentación. No sólo no sabe quién es, sino también desconoce dónde encontrar esa identidad perdida. Aún así, de una u otra forma intenta llenar ese vacío, no con proyectos universales ni con revoluciones, sino con experiencias individuales que lo llevan a explorar áreas completamente opuestas, principios irreconciliables en el pasado, pero que en este movimiento tienen un patrón común: todas son posibles de reificar, sustituyendo cada valor de uso por un valor de cambio.

En la obra cuentística de Bolaño, la mayoría de estas características, como se espera demostrar, están presentes, conformando un universo inestable, donde la conjunción y la divergencia conviven en una alternancia que se prolonga indefinidamente.

II.2.- Superrealidad.

La superrealidad aparece como concepto o dimensión de análisis teórico en el año 1954, cuando Enrique Anderson Imbert utilizó este término para dar cuenta de las tendencias generadas en la literatura latinoamericana a partir del año 1925, con la poesía de vanguardia, y en 1935, con la narrativa cuentística y novelesca. Es una arista poco explotada en el análisis crítico de los relatos, en general. Su inclusión obedece, como se verá, porque permite analizar los discursos de los relatos en función de las distintas realidades que se presentan, y de las cuales, se hacen cargo o no, los actantes de dichos relatos.

La superrealidad, es por sobre todo, una estructura lingüística que toma la forma de una realidad textual nueva, que compite, por decirlo de alguna forma, con la realidad inicialmente presentada en el discurso. Puede definirse como “un lugar de síntesis, anulación o contradicción; o como espacio de felicidad, de lo irracional o del saber” ⁴² al

⁴⁰ Connor, *Op. cit.*, p.13

⁴¹ Ibid. pp.83-84

⁴² Jofré, *Op. cit.*, p.54

cual aspira el sujeto del relato. También como “un ámbito que es cruce de tiempos y espacios, una dimensión cualitativamente diferente que está debajo, detrás, más allá de la realidad cotidiana”⁴³. La irrupción de la superrealidad, en la obra cuentística de Borges y Cortázar, se establece por oposición o por absorción de la realidad inicial, respectivamente. Es justamente este proceso discursivo el que interesa analizar en la obra de Bolaño.

Ahora bien, dentro de la estructura lingüística, la superrealidad es localizable tanto en el nivel de la expresión, como en el nivel de lo expresado⁴⁴; o en ambos. Borges, por ejemplo, representa la superrealidad construida, mayoritariamente, en la expresión misma, en la escritura, valiéndose para ello de la metáfora como figura literaria dominante; Cortázar, por el contrario, construye básicamente en la dimensión de lo expresado, en la acción, siendo la metonimia la figura dominante⁴⁵.

La superrealidad amplía el nivel de realidad inicial a través de fenómenos que van más allá de un modelo racional o científico, siendo sus mecanismos de configuración parte de lo que se conoce como literatura fantástica, un género característico (no exclusivo⁴⁶) de la narrativa latinoamericana. “Esta ampliación se manifiesta mediante yuxtaposiciones temporales, quiebres de la identidad, apertura de espacios mágicos, etc.”

⁴⁷

También expande la dimensión humana, constituyendo “conciencias, lenguajes, modos narrativos y templos de ánimo muy variados, que configuran perspectivas míticas, poéticas, oníricas, existenciales, patológicas, sociales, etc.”⁴⁸

La superrealidad puede considerarse una realidad utópica, inalcanzable, en el mejor de los casos, efímera. En la obra narrativa de Borges, esta realidad constituye la tesis de un proceso dialéctico.

La noción de superrealidad no es propiamente una síntesis sino más bien una tesis en el sentido de que la condición deficitaria la tiene la realidad cotidiana degradada y no la reacción que se le opone.⁴⁹

La antítesis, por lo tanto, es la propia realidad degradada. La dialéctica se completa con la destrucción verbal, psicológica, social o material de la realidad aspirada⁵⁰,

⁴³ Ibid., p.55

⁴⁴ Ibid., p.54

⁴⁵ Ibid., pp.57-58.

⁴⁶ Ver introducción de: BORGES, Jorge Luis. Bioy Casares, Adolfo. Ocampo, Silvina. Antología de la literatura fantástica. Segunda reimpresión. Barcelona, Edhasa, 1991. pp.5-12

⁴⁷ Jofré, Op. cit., p.54

⁴⁸ Ibid., p.54

⁴⁹ ***Ibid., p.56***

constituyendo la síntesis del proceso.

Así, en los cuentos de Borges, se pueden establecer tres momentos de este proceso dialéctico: i. *antítesis*: la presentación de la realidad rechazada o realidad objetiva; ii. *tesis*: la presentación de la realidad aspirada o superrealidad; iii. *síntesis*: la destrucción de la superrealidad o la supremacía de la realidad objetiva, a través de la ironización.

En Cortázar, por el contrario, no existe una dialéctica propiamente tal. Más bien, es la realidad objetiva la que es absorbida por la superrealidad, en un proceso que no distingue quiebres de identidad ni sincronía de espacios o tiempos. Hay un paso continuo de una realidad a otra, sin mediar más fenómeno que la propia cotidianidad.

Los diferentes modos de ser ya no se repelen sino que entran en conjunción entre sí. Realidad y superrealidad tienen la misma dimensión, y los personajes fluctúan de un ámbito a otro con gran facilidad. Lo cotidiano se vuelve el asiento principal de lo superreal.⁵¹

La cotidianidad, sin embargo, no implica un estado contemplativo o pasivo. La superrealidad en Cortázar, se construye mediante la acción, una acción que tiende a “a reemplazar el actor por la acción, permitiéndose incluso la unificación de ambos, con la cual se consigue una personalización de lo que acontece, proponiendo una gran amplitud de lo que es causa, casi en identificación con lo que es efecto”.⁵²

En resumen, se puede ver que escritura y acción, metáfora y metonimia, teoría y práctica, parecieran ser los ejes que sostienen a la superrealidad en las obras de ambos autores.

Así, el universo de Borges corresponde a una funcionalidad del ser y el universo de Cortázar a una funcionalidad del hacer. La antigua batalla entre el logos y la praxis.⁵³

Una batalla que en el autor chileno, como se espera demostrar, pareciera revitalizarse continuamente, sin lograr determinar un ganador; o lo que es lo mismo, un ganador que queda pospuesto indefinidamente, tanto, como relatos interconectados hay en Bolaño.

II.3.- Teoría del cuento: una comparatística a partir de Cortázar y la reflexión de otros autores.

El cuento tiene orígenes en la tradición oral y está presente en todas las culturas conocidas. Básicamente nace como un sistema de discurso que se relaciona con mitos,

⁵⁰ Ibid., p.56

⁵¹ JOFRÉ, *Op. cit.*, pp.58-59

⁵² Ibid., p.62

⁵³ Ibid., p.64

fábulas y leyendas. Sólo en el siglo XIX, a partir de los movimientos realista y naturista, el cuento comienza a independizarse y a tomar las características por las cuales hoy se le conoce.

Lo anterior reafirma la postura de Morales ⁵⁴, en el sentido de que una clase de discurso puede al mismo tiempo constituirse en género literario, siempre y cuando sea factible definirlo por su historicidad (entendido como fenómeno histórico y como existencia social). Histórico por las transformaciones que a lo largo de la historia puede sufrir el género; social por la regularización que ciertos entes institucionalizados pueden dar al género en determinado punto de la historia.

Bajo la hipótesis de Morales, el discurso cuentista califica como un género literario. Por un lado, baste mirar las continuas transformaciones que ha sufrido a lo largo de su historia, siendo una de las más relevantes, el despertar de conciencia del narrador como ente generador de discursos. Y por otra, las críticas literarias que ha experimentado la producción cuentista, en determinados puntos del tiempo.

Con todo, uno de los elementos que sigue caracterizando más a este género es la brevedad como relato. En este sentido, Cortázar plantea la cuestión de la extensión discursiva, en términos de la eficiencia de los recursos, esto es, cumplir la función objetivo del cuento (usando palabras del propio autor, ésta sería ganar por knock-out al lector) con el mínimo de recursos.

Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios (...) ⁵⁵

Pero también se atreve a plantear el tema de la extensión en términos comparativos, siendo su referente inmediato la nouvelle. Esta comparación contempla algo tan cuantitativo como el número de páginas, o en forma más indirecta, el tiempo de lectura del lector.

(...) el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma ya el nombre de nouvelle (...) ⁵⁶ ***(...) la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman nouvelle y los anglosajones long short story se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado (...)*** ⁵⁷

Cortázar, sin duda, no trata como en alguna forma lo hace Kayser, de establecer una cantidad de páginas (el teórico alemán, citando a Foster, establece en cincuenta mil el número máximo de palabras que debe tener el relato para que califique como cuento ⁵⁸),

⁵⁴ MORALES, Leonidas. La escritura de al lado. Géneros referenciales. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001. pp.22-23

⁵⁵ CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*. [en línea] <<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>> [consulta: 7 de diciembre de 2007]

⁵⁶ CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*. [en línea] <<http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>> [consulta: 7 de diciembre de 2007]

⁵⁷ CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*, Op. cit.

más bien se alinea con Poe, en el sentido de darle a un relato la categoría de cuento en la medida de poder abarcarlo en una sola sesión. Esto es, que el lector, sea capaz de “consumir” el cuento en un solo momento.

Para que lo anterior sea posible, entran a conjugarse otros elementos del cuento como la intensidad y tensión del relato, aspectos que más destaca Cortázar, pero que define con cierta ambigüedad. El primer elemento, a juicio de éste, está asociado a la acción del cuento

Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige.⁵⁹

Para Bosch, la intensidad marca el rasgo fundamental que diferencia el cuento con la novela.

La diferencia fundamental entre un género y el otro está en la dirección: la novela es extensa; el cuento es intenso⁶⁰.

La tensión para Cortázar se relaciona con su forma de narración.

(...) el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado⁶¹.

Pero también sus reflexiones del cuento, dejan traslucir implícitamente ambos elementos, intersectándose con conceptos tales como tiempo y espacio, y trascendencia del relato.

El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa “apertura” a que me refería antes.⁶² ***Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta***⁶³.

Aunque pudiera parecer contradictorio con lo anterior, para Cortázar no hay anécdotas miserables. Para él, no hay temas buenos ni malos, lo que importa, es que estos hayan atrapado al autor desde el primer momento. En este sentido, el tema en el cuento, más allá de la forma con la cual pretenda desarrollarse, sería una entidad que descoloca, interviene e influye, en el espacio psíquico-emocional, tanto del autor, como del lector del cuento.

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema debe ser extraordinario,

⁵⁸ Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Cuarta edición. Madrid, Editorial Gredos. p.489

⁵⁹ CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, Op. cit.

⁶⁰ BOSCH, Juan. *Apuntes sobre el arte de escribir cuentos*. [en línea]
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/bosch.htm>> [consulta: 7 de diciembre de 2007]

⁶¹ CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, Op. cit.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad (...) ⁶⁴ Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria, y a su vez un buen lector de cuentos distinguirá infaliblemente entre lo que viene de un territorio indefinible y ominoso, y el producto de un mero métier ⁶⁵ .

Bosch ⁶⁶ , por el contrario, plantea más bien un análisis racional, técnico (la “tekné” de los griegos) a la hora de escoger un tema, de tal manera de determinar si el material es propicio o no, para construir un cuento. Esto a juicio del autor dominicano viene dado por la importancia que pueda tener dicho tema, aunque no da muchas luces de cómo identificarlo. Es posible que dada la categoría de “maestro de emociones o de ideas” ⁶⁷ que le da al cuentista, la importancia se identifique más bien por un rol psico-social que pueda tener el relato para el lector. En este sentido no basta que el tema aprehenda al autor.

Lo anterior podría tomar la forma de una catarsis, esto es, exigirle a un relato provocar ese efecto en el lector. Cortázar, sin embargo, examina ese fenómeno, pero desde la perspectiva de quien escribe el relato. Plantea la escritura como la única posibilidad que tiene el escritor de cuentos (bajo esta visión, también aplicable al poeta, al novelista, y al artista, en general) para liberarse o purificarse de ciertas entidades mentales-emocionales que perturban su vida. En este sentido, la creación cuentista, es a su vez, un auto exorcismo que el autor realiza de sus propios demonios.

Como corolario de lo anterior, la inspiración del escritor podría establecerse como efecto de la residencia temporal de estos “demonios” en su psique.

El hombre que escribió ese cuento pasó por una experiencia todavía más extenuante, porque de su capacidad de transvasar la obsesión dependía el regreso a condiciones más tolerables (...) ⁶⁸ Un verso admirable de Pablo Neruda: Mis criaturas nacen de un largo rechazo, me parece la mejor definición de un proceso en el que escribir es de alguna manera exorcizar, rechazar criaturas invasoras proyectándolas a una condición que paradójicamente les da existencia universal a la vez que las sitúa en el otro extremo del puente, donde ya no está el narrador que ha soltado la burbuja de su pipa de yeso. ⁶⁹

⁶⁴ CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, Op. cit.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ BOSCH, Op. cit.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, Op. cit.

Tanto Borges, como Hernández, plantean puntos de vistas cercanos a las ideas de Cortázar en este último sentido: un autor poseído por la trama, un creador aprehendido por sus creaciones o personajes. El escritor uruguayo deja entrever la presencia de la subconciencia, un espacio donde no interviene la racionalidad de Bosch.

Obligado o traicionado por mi mismo a decir cómo hago mis cuentos, recurriré a explicaciones exteriores a ellos. No son completamente naturales, en el sentido de no intervenir la conciencia⁷⁰.

Borges no habla directamente de la creación cuentística, pero se puede extrapolar una idea central a través de sus comentarios sobre la creación poética. Plantea la idea de la inspiración como contrapunto a la teoría de Poe, donde el escritor estadounidense dice que la creación poética es un acto intelectual. Para el escritor argentino, el poeta es una especie de secretario, “como alguien que recibe el dictado de una fuerza desconocida”⁷¹. Esto sin duda puede ser aplicado al relato, si se toma en cuenta que el propio Cortázar aproxima el género cuentista al género poético, en cuanto a la experiencia mental-emocional común que vive su creador.

La génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen “normal” de la conciencia (...)⁷²

Esta idea de relegar la figura del escritor a un segundo plano, sin embargo, en Bosch no tiene asidero. Él deidifica la figura del autor, porque plantea que todo nace y se estructura a partir de un orden que establece a priori el creador y que no debe dejar escapar. La mediumnidad de Cortázar y Borges, y la subconciencia de Hernández, no tienen cabida en este modelo.

El cuento tiene que ser obra exclusiva del cuentista. Él es el padre de sus Criaturas; no puede dejarlas libres ni tolerarles rebeliones.⁷³

Finalmente, en esta revista que se ha intentado pasar a la teoría del cuento contemporáneo, sobre la base de lo que señalan los propios escritores, principalmente, Cortázar, no puede quedar afuera la cuestión de la estructura. Para el autor argentino la estructura del cuento debe ser de forma cerrada, como una esfera, tal como lo sugiere el punto diez del decálogo de Quiroga en el extracto: “Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno”⁷⁴. Ese párrafo, para Cortázar, estructura “la noción de pequeño ambiente”⁷⁵

⁶⁹ CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, Op. cit.

⁷⁰ HERNÁNDEZ, Felisberto. *Explicación falsa de mis cuentos*. [en línea] <<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/hernandez/explicacion.htm>> [consulta: 7 de diciembre de 2007]

⁷¹ BORGES, Jorge Luis. La voz de Borges. Una conferencia. [en línea] <<http://sololiteratura.com/bor/borunaconferencia.htm>> [consulta: 7 de diciembre de 2007]

⁷² CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*, Op. cit.

⁷³ Bosch, Op. cit.

⁷⁵ CORTÁZAR, Julio. *Del cuento breve y sus alrededores*, Op. cit.

que debe conformar al relato. Plantea en este sentido una estructura preconcebida que debe asumir el narrador, sin posibilidad de cambiarla. A lo más podrá expandir esa forma, tensionarla al máximo, consiguiendo de paso la perfección de la esfera; en resumidas cuentas, del relato mismo.

Esta estructura, sin embargo, podría considerarse como una ley o principio que debiera tener en cuenta el autor de relatos, hecho que abiertamente contradice lo que el propio autor argentino señala en su teoría del cuento:

Nadie puede pretender que los cuentos sólo deben escribirse luego de conocer sus leyes. En primer lugar no hay tales leyes (...)⁷⁶

Leyes que para Bosch existen y sostienen al género:

Los principios del género, no importa lo que crean algunos cuentistas noveles, son inalterables; por lo menos en la medida en que la obra humana lo es.⁷⁷

Más allá de intentar mostrar, acaso caprichosamente, una eventual contradicción en el autor argentino, no puede desconocerse que la esfericidad en sí, plantea la imposibilidad del narrador por construir su discurso bajo coordenadas más entrópicas y heterogéneas. Violar la intimidad que le da el ambiente familiar de sus personajes, sería cambiar la esfera por otra forma geométrica quizás desconocida. Y sobre este aspecto, va a ser muy interesante analizar la propuesta que tienen los relatos de Bolaño.

⁷⁴ QUIROGA, Horacio. Decálogo del perfecto cuentista. [en línea] <<http://www.literatura.us/quiroga/decalogo.html>> [consulta: 7 de diciembre de 2007]

⁷⁶ CORTÁZAR, Julio. *Algunos aspectos del cuento*, Op. cit.

⁷⁷ Bosch, Op. cit.

III.- Análisis textual.

III.1.- Teorías de la posmodernidad en los relatos de Bolaño.

Una de las primeras características que resalta en los relatos, y en general, en la narrativa de Bolaño, a la luz de las teorías de posmodernidad expuestas en el capítulo II.1., es la presencia permanente de la literatura dentro de la literatura. Es que el autor chileno recuerda como a ninguno a la metaliteratura que rodeaba los cuentos de Borges.

Como en todos los libros de Roberto Bolaño, abundan los letraheridos, la obsesión con la lectura, la literatura presentada como forma de vida y detonante de historias. Bolaño es tal vez el último escritor que se cree que la literatura es lo más importante que hay sobre la tierra. Lo curioso es que muchas veces consigue convencer al lector de que efectivamente es así.⁷⁸

La mayoría de los personajes de Bolaño, independiente de su condición social o de su oficio laboral (profesionales, prostitutas, narcotraficantes, actores pornos, mafiosos, ex-deportistas, por nombrar algunos), están relacionados con la literatura. O son lectores

⁷⁸ MANZINI, Celina. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. *En su: Mihály Dés*. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. p.198

o escriben, como si aquello fuera lo más natural del mundo.

En un estadio superior dentro de esta jerarquía están, por supuesto, los escritores y poetas propiamente tales, que han trazado un único camino posible: la literatura. Aun cuando conocen de antemano el fracaso de su proyecto y de la imposibilidad de ser felices, persisten en su idea y aquello finalmente constituirá su salvación, su sobrevivencia, al menos en el universo de Bolaño.

Es el caso del narrador de *Sensini*, un escritor novato que intenta abrirse paso en el mundo de las letras, participando en concursos literarios, mientras lleva una vida miserable, “más pobre que una rata”⁷⁹. Su futuro, en cierta forma, se refleja en el escritor consagrado, Sensini, pero ello no le significará mayor suerte: la vida del escritor siempre será igual, como lo atestigua Miranda, la hija de Sensini, cuando éste ya había muerto.

Le pregunté cómo le había ido en Argentina. Igual que aquí, dijo Miranda, igual que en Madrid, igual que en todas partes. Pero en Argentina lo querían, dije yo. Igual que aquí, dijo Miranda.⁸⁰

O de Henry Simon Leprince, escritor menor, que acepta su condición de narrador de segundo orden y más aún, cree necesaria la existencia de este tipo de escritores para que otros, las estrellas de primer orden puedan brillar.

En su corazón, Leprince ha aceptado por fin su condición de mal escritor pero también ha comprendido y aceptado que los buenos escritores necesitan a los malos escritores aunque sólo sea como lectores o escuderos.⁸¹

O de Enrique Martín, un poeta fracasado que aparenta abandonar la poesía para dedicarse a la investigación ufológica. Antes de suicidarse, le deja a su amigo Arturo Belano un paquete misterioso que termina siendo un manuscrito de poemas, confirmando así su perseverancia casi mística.

Su tenacidad (una tenacidad ciega y acrítica, como la de los malos pistoleros de las películas, aquellos que caen como moscas bajo las balas del héroe y que sin embargo perseveran de forma suicida en su empeño) a la postre lo hacía simpático, aureolado por una cierta santidad literaria que sólo los poetas jóvenes y las putas viejas saben apreciar.⁸²

Está también B, un escritor que envidia el éxito de A (famoso, rico y leído) y que usa un capítulo de su novela para burlarse veladamente de éste⁸³. O de un Arturo Belano de dieciséis años que se niega a asistir al colegio, porque su vida está en las librerías⁸⁴. O del joven obrero de Gómez Palacio, que pese a la precariedad de su situación, encuentra

⁷⁹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. *En su*: Sensini. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. p.13

⁸⁰ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. *En su*: Sensini. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.26-27

⁸¹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. *En su*: Henri Simon Leprince. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. p.35

⁸² Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. *En su* Enrique Martín. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. p.38

su libertad en la poesía.

Yo empecé a escribir porque la poesía me hace más libre, maestro, y nunca lo voy a dejar, dijo con una sonrisa que apenas ocultaba su orgullo y su determinación.⁸⁵

Y el viaje de vacaciones de B (a esta altura, otro alter ego de Bolaño) con su padre, donde se obsesiona con la vida de Gui Rosey⁸⁶, un poeta francés menor desaparecido tras la ocupación nazi. Y en *Vagabundo en Francia y Bélgica*, el mismo B, ahora convertido en un escritor capaz de vender por adelantado una novela, dilapida la mitad de los ingresos en buscar las huellas de otro autor, Henri Lefebvre, justamente porque no lo conoce, porque nadie se ocupa de él, y porque aquello de una u otra forma lo relaciona con su destino probable.

El eclipse, B lo sabe, es Henry Lefebvre. El eclipse es la relación entre Henry Lefebvre y la literatura. O mejor dicho: el eclipse es la relación entre Lefebvre y la escritura.⁸⁷

Y está el relato *Dentista*, donde el narrador visita a un amigo de los tiempos de universidad, odontólogo, que vive en Irapuato y donde todo converge a la experiencia literaria de ir a leer en la periferia, en una casa humilde, la de José Ramírez, un indio adolescente que asistió a un taller de poesía a pesar de escribir narrativa, porque en Irapuato sólo la poesía se enseña en forma gratuita. Esta experiencia sublime no estará exenta de costos, pero ambos personajes están dispuestos a pagar el precio.

(...) y aunque sabía que la dirección hacia la que éstos nos empujaban no entrañaba un peligro real para nosotros, también sabíamos que de alguna manera entrábamos en un territorio en donde éramos vulnerables y de donde no saldríamos sin haber pagado un peaje de dolor o de extrañamiento, un peaje que a la larga íbamos a lamentar.⁸⁸

Notable es el caso del propio Arturo Belano mirando las fotos de poetas que escriben en francés en una aldea de África, en un lugar imposible para leer poesía⁸⁹. O él mismo, en su época adolescente, en *Carnet de baile*⁹⁰ cuando se enfrasca en una discusión con

⁸³ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Una aventura literaria. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pp.52-62

⁸⁴ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: El gusano. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.71-83

⁸⁵ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: Gómez Palacio. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. p.31

⁸⁶ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: Últimos atardeceres en la tierra. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.37-63

⁸⁷ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Vagabundo en Francia y Bélgica*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. p.83

⁸⁸ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Dentista*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.191-192

⁸⁹ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: Fotos. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.197-205

⁹⁰ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Carnet de baile*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216

Alejandro Jodorowski, definiéndose nerudiano, para terminar dándole razón y asumir que su destino era ser parriano. O el propio Roberto Bolaño como personaje en un sueño laberíntico con Enrique Lihn, donde comenta sus inicios en el campo de la literatura.

y la literatura era un vasto campo minado en donde todos eran mis enemigos, salvo algunos clásicos (y no todos), y yo cada día tenía que pasear por ese campo minado, apoyándome únicamente en los poemas de Arquíloco, y dar un paso en falso hubiera sido fatal. Esto les pasa a todos los escritores jóvenes.⁹¹

Y está también el caso de Álvaro Rousselot, un escritor argentino que va en busca de un cineasta que rescribe sus novelas y las lleva al celuloide sin siquiera mencionarlo. Aún así, es su mejor lector, el único capaz de entenderlo.⁹²

Todos personajes que viven para la literatura y en función de la literatura, constituyendo sujetos que construyen sus destinos sin otro norte que las propias letras, aun cuando saben en forma anticipada la imposibilidad de ser felices, porque sus destinos están marcados por sus antecesores, o por las secuelas de la dictadura, o por los amores irremediamente perdidos, o simplemente porque son incomprendidos por la sociedad. Aún así persisten en el camino elegido, apenas se lo cuestionan. Habitan un universo paralelo al resto de los sujetos. Están conscientes que tienen los días contados, pero no les importa.

Las promesas más rutilantes de cualquier literatura, ya se sabe, son flores de un día, y aunque el día sea breve y estricto o se alargue durante más de diez o veinte años, finalmente se acaba.⁹³

Lo anterior no implica una inmolación de parte de ellos o que se arrojen algún rol mesiánico. Su misión no es salvar al mundo ni a sus habitantes, ni siquiera pretenden salvarse a sí mismos. Ellos están claros de que viven en un mundo irremediamente condenado y aún así gastan sus horas en una actividad tan intangible, tan poco material, como lo es la literatura.

Punto aparte lo constituye una lista aún más grande de personajes que de una u otra forma son tocados por las letras. Pareciera ser que todos los personajes de Bolaño, independientes de su condición social, de su profesión, o de su propia naturaleza humana, vuelven siempre a una matriz única y universal: la literatura. Y en este sentido, complementando el párrafo precedente, no significa que la literatura tome el lugar de la divinidad (como pudiera leerse en Borges). Simplemente ella aparece sin una metafísica que intente explicarla, no hay teologización al respecto, está presente y es lo único que importa para estos sujetos.

Pero más allá de esta presencia permanente de la literatura, los personajes de Bolaño son sujetos que han perdido su centro. No queda claro cuál es este centro en particular, quizás el lugar donde recuperarían sus sueños perdidos, aquello que los animó a vivir la literatura. Lo palpable es que se mueven desordenadamente de una experiencia

⁹¹ *Ibid.*, p.218

⁹² BOLAÑO, Roberto. El gaucho insufrible. En su: Álvaro Rousselot. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. p.87-113

⁹³ *Ibid.*, p.95

a otra, en una loca carrera por volver a ese punto, pero en el trayecto van olvidando quiénes son, llegando incluso a no reconocerse. En ese afán por “recuperarse a sí mismos”, terminan fragmentados, quedando sus egos dispersos en los ideales del sujeto latinoamericano, en la paz arrebatada, en la infancia-adolescencia robadas, en cada uno de los fracasos experimentados.

Es el caso de Arturo Belano, que tras días de detención en un cuartel policial a pocos meses del golpe militar, pasa frente a un espejo y no se reconoce.

Iba en la cola en dirección al baño y al pasar junto al espejo se miró de golpe la cara y vio a otra persona.⁹⁴

¿A qué otra persona ve Belano? Eso no puede saberse, pero lo que sí es factible aventurar es que la detención que sufre termina con el sueño de la revolución, una revolución más bien inventada como dirá Arturo Belano en otro relato. Y es justamente ese tránsito que es característico de la posmodernidad lo que fragmenta al sujeto, porque una parte de él ha quedado en la revolución de antaño.

O de Joanna Silvestre, con su teoría de que todos son fantasmas, sombras o proyecciones de algo que fue y que no volverá a ser.

Y entonces estoy tentada de decirle que todos somos fantasmas, que todos hemos entrado demasiado pronto en las películas de los fantasmas, pero este hombre es bueno y no quiero hacerle daño y por lo tanto me quedo callada. Además, quién me asegura a mí que él no lo sabe.⁹⁵

Y es que Joanna ha perdido toda esperanza de ser feliz. Su único amor quedó irremediabilmente en el pasado. Ahora aquejada de una enfermedad mortal (probablemente infectada del VIH) no puede tener otro discurso que el de la fatalidad.

O del amigo escritor de Mauricio Silva al referirse de éste, una vez que el tiempo había consumido su imagen.

Con el paso del tiempo empecé a olvidar hasta su rostro, aunque siempre persistió en mi memoria una forma de acercarse, un estar, una forma de opinar desde cierta distancia y de cierta tristeza nada enfática que asociaba con el Ojo Silva, un Ojo Silva que ya no tenía rostro o que había adquirido un rostro de sombras, pero que aún mantenía lo esencial, la memoria de su movimiento, una entidad casi abstracta pero en donde no cabía la quietud.⁹⁶

Se trata de una imagen donde sólo cabe el movimiento, una imagen distorsionada por la memoria, una memoria que en la posmodernidad apenas retiene el instante actual.

Están también los casos de los propios sujetos que no logran unificar o reconstruir sus historias, ni siquiera cuando hacen el ejercicio de contarle a un “otro”.

(...) terminé contándole mi historia por capítulo, siempre que hablo con

⁹⁴ BOLAÑO, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Detectives*. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. p.129

⁹⁵ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Joanna Silvestri*. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. p.174

⁹⁶ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *El Ojo Silva*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. p.14

argentinos termino enzarzándome con el tango y el laberinto, les sucede a muchos chilenos.⁹⁷

O porque el propio universo donde actúan los sujetos está irremediablemente fragmentado por el propio diseño del narrador.

Y eso es lo divertido y lo terrible en la obra de Bolaño, la presentación de un universo hipertrofiado que raya en el delirio y que sólo puede ser leído como si alguien acumulara sus partes.⁹⁸ **Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual conocemos sólo pedazos. El juego es: el fragmento que pervierte a la obra, que la desecha como totalidad, también la desea. Llegar al fragmentarismo es llegar al desastre, como territorio de lo que nunca podrá ser totalizado o visto en conjunto. Trozos sin límite externo, unidos ya no al deseo de la caída, sino a la caída puesta en funcionamiento.**⁹⁹

La fragmentación del discurso, sin embargo, no es consecuencia de elaboradas causas o situaciones extraordinarias. Sucede más bien lo contrario: los argumentos de los relatos se sostienen, muchas veces, sobre hechos sin mayor importancia, cotidianos, donde aparentemente “no pasa nada”, pero que tienen la notable propiedad de que van tejiendo telarañas que a la larga atrapan la atención del lector, dejándole la sensación de que podría continuar leyendo indefinidamente.

Es el caso de *Clara*¹⁰⁰, donde el narrador pareciera rescribir su pasado o el paso del tiempo a partir del personaje homónimo, un amor de juventud, con quien mantiene contacto a través del tiempo, basado en conversaciones más bien superficiales que nunca dejan entrever el por qué de la ruptura amorosa. O el de *Gómez Palacio*¹⁰¹, donde el narrador relata su estadía en una ciudad en medio del desierto de México, para evaluar si se hace cargo de un taller de poesía en Bellas Artes, y cuya directora, una poeta, intenta sobrellevar una vida rutinaria, sólo quebrada cuando se reúne con su mejor amiga, una cantante de relativo éxito. O *Últimos atardeceres en la tierra*¹⁰², historia del viaje de vacaciones de B y el padre de B, donde los actos de comer, nadar y transitar, son narrados en extremo detalle sin otro sentido que el de haber ocurrido.

Al interior de los relatos, también se encuentran personajes conscientes de que viven

⁹⁷ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Sensini*. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. p.18

⁹⁸ Espinosa H., Patricia. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. En su: *Todos somos monstruos*. Santiago, Frasis editores, 2003. p.81.

⁹⁹ Espinosa H., Patricia. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. En su: *Estudio preliminar*. Santiago, Frasis editores, 2003. pp.22-23

¹⁰⁰ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Clara*. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pp.148-158.

¹⁰¹ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Gómez Palacio*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.27-36

¹⁰² BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Últimos atardeceres en la tierra*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.37-63.

en una rutina, en una cotidianidad propia del postmodernismo.

Era, constaté un animal de costumbres, igual que yo. ¹⁰³ ***Nuestra historia es la multiplicidad de formas con que eludimos las trampas infinitas que se alzan a nuestro paso. Rutina y tesón. Recuperación de cadáveres y registro de incidentes. Días idénticos y tranquilos.*** ¹⁰⁴

Punto notable lo constituyen los relatos dentro de relatos, producto de procesos de transformación de actos tan cotidianos como contar los argumentos de una película. Es el caso de *Días de 1978* ¹⁰⁵, *Prefiguraciones del Lalo Cura* ¹⁰⁶ y *El gusano* ¹⁰⁷.

Incluso la metaliteralización tiende a ser rutinaria, por el solo hecho de que Bolaño va a acostumbrando a lector a concebir la literatura como un acto cotidiano, presente en casi todos los personajes bajo la plataforma de lectura, y en menor medida, bajo la escritura.

Pero en los relatos de Bolaño no sólo está presente la cotidianidad del mundo posmoderno, también aflora el lado más bien gris, donde los personajes arrastran las secuelas de la tortura, el fracaso y la precariedad. En ese mundo abundan las prostitutas, el cine porno, la droga, el narcotráfico, las muertes, los moteles de mala muerte, las cloacas. Es cierto que como antinomia aparece la literatura, la figura del escritor, el acto de leer, lo que constituye a la larga la forma de sobrevivencia y de triunfo en cierta forma, pero no alcanza para transformar la atmósfera en un día claro y de luz. De ahí que las sombras no sean siempre sombras, y la luz no es siempre luz. El gris se impone como síntesis de ambas fuerzas.

Es el caso de *La nieve* ¹⁰⁸, historia de Rogelio Delgado, exiliado chileno en Rusia, cuyo trabajo es servir a uno de los capos de la mafia de ese país. O de William Burns ¹⁰⁹, una especie de guardaespaldas que cuida a dos mujeres de un supuesto asesino, y que en el trayecto termina por matar a un inocente, siendo él también asesinado por desconocidos. O de Joanna Silvestre ¹¹⁰, una actriz porno que recuerda su último viaje a Los Ángeles y los momentos que vivió con Jack Holmes, su gran amor, la leyenda masculina de las películas triple equis. O de *El Ojo Silva* ¹¹¹, historia de un fotógrafo gay

¹⁰³ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *El gusano*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. p.71

¹⁰⁴ BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. En su: *El policía de ratas*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. p.69

¹⁰⁵ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Días de 1978*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.65-79

¹⁰⁶ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Prefiguraciones del Lalo Cura*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.97-112

¹⁰⁷ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *El gusano*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.71-83

¹⁰⁸ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *La nieve*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.84-100

¹⁰⁹ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *William Burns*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. p.105-113

(chileno exiliado en México), y su descenso al infierno de la India, donde rescata a dos niños de un ritual prohibido, cuyo sacrificio es la castración de los infantes. O de *Vagabundo en Francia y Bélgica*¹¹², donde en un segundo plano asoma el comercio sexual de la mano del narrador de este relato, que va en busca de los pasos de Henri Lefebvre, un poeta olvidado, y en cuyo itinerario las relaciones con prostitutas son parte de la rutina. O de *Prefiguraciones del Lalo Cura*¹¹³, donde nuevamente aparece el cine porno, esta vez en Colombia, pero tratado como cine arte, y cuyos argumentos acaparan gran parte del relato. También está presente en *Putas asesinas*¹¹⁴, el desquiciamiento de una mujer que elige a su víctima por televisión, rescribiendo las historias de amor entre príncipes y princesas. Y en *El retorno*¹¹⁵, se muestra la necrofilia de la mano de Jean – Claude Villeneuve, el más famoso modisto de Francia. Finalmente en *El policía de ratas*¹¹⁶, se construye una analogía entre las ratas y el género humano, donde un roedor detective investiga las muertes de ratas llegando a la terrible conclusión de que no se trata de muertes accidentales o producto de la cadena alimenticia; más bien son asesinatos ejecutados por una rata (el origen de una gangrena que no se detendrá), hecho que quiere ser ocultado por las autoridades.

Todos relatos que presentan el lado oscuro de la sociedad, pero que al mismo tiempo en mayor o menor cuantía, dejan entrar un haz de luz que viene dado por la literatura. Es que muchos de los personajes descritos en el párrafo anterior leen o escriben. Lee Rogelio Delgado, lee Jack Holmes, escribe una de las mujeres que cuida William Burns, escribe el amigo de Mauricio Silva.

Con todo, ambos lados de la sociedad no son sólo expuestos en distintos relatos, sino que también conviven en forma simultánea. Bolaño suele mostrar sujetos viviendo en atmósferas donde la existencia de elementos antinómicos no sólo es posible, sino necesaria. Esta forma de vida característica de la cultura posmoderna, trae como consecuencia que el sujeto sintetice estos polos para lograr un estadio, si bien, no de éxito, felicidad o de paz permanentes, si de sobrevivencia o conformidad.

Es el caso de Joanna Silvestre, que comparte estados de ánimo totalmente opuestos y que sin embargo le permiten, en cierta forma, partir en paz tras despedirse de Jack Holmes, su gran amor.

¹¹⁰ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Joanna Silvestre. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. p.159-174

¹¹¹ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: El Ojo Silva. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.11-25

¹¹² BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Vagabundo en Francia y Bélgica. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.81-96

¹¹³ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Prefiguraciones del Lalo Cura. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.97-112

¹¹⁴ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Putas asesinas. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.113-128

¹¹⁵ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: El retorno. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.129-145

¹¹⁶ BOLAÑO, Roberto. El gaucho insufrible. En su: El policía de ratas. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. pp.53-86

(...) y cuando por fin abrí la puerta me volví y Jack estaba allí, junto a su puerta, mirándome, y entonces supe que todo estaba bien, que podría partir. Que todo estaba mal, que podía partir. ¹¹⁷

O el caso de Tony, un adicto a las películas pornográficas, y que no obstante irradiaba una paz que lograba tranquilizar a Anne, aun en medio de toda la turbulencia que la rodeaba.

Vivir con Tony, recuerda Anne, era como vivir en una balsa de aceite. Afuera se desataba cada día una tempestad, la gente vivía con la amenaza constante de un terremoto personal, todo el mundo hablaba de catarsis colectiva, pero ella y Tony se introdujeron en un agujero en donde la serenidad era posible (...) *Un apunte curioso: a Tony le encantaban las películas pornográficas (...)* ¹¹⁸

O el de Pajarito Gómez ¹¹⁹, actor de películas pornográficas cuya única entretención en las postrimerías de su vida son las películas de Walt Disney. O de Linda ¹²⁰, amiga de Anne Moore que escribía cuentos para niños, pero que para sobrevivir vendía droga. O de Pavlov ¹²¹, un capo de la mafia rusa de sangre fría, pero que gustaba de leer y comentar al escritor y dramaturgo ucraniano Mijail Bulgakov. O de los detectives Arancibia y Contreras ¹²² hablando de las consecuencias del golpe militar y a la vez de Pezoa Véliz.

En otro orden está la figura del escritor/lector: en *Sensini* ¹²³, el sujeto que sabe que la literatura no le reportará beneficios materiales o reconocimiento, pero que acepta ese "peaje" con tal de continuar escribiendo. En *Henry Simon Leprince* ¹²⁴, el escritor que acepta su papel secundario a fin de que los escritores de primer orden brillen, o incluso salven su vida. O en *Enrique Martin* ¹²⁵, el poeta que no logra consagrarse y que en

¹¹⁷ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: Joanna Silvestri. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. p.173

¹¹⁸ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: Vida de Anne Moore. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. p.190

¹¹⁹ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Prefiguraciones del Lalo Cura. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. p.97-112

¹²⁰ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: Vida de Anne Moore. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.175-204

¹²¹ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: La nieve. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.84-100.

¹²² Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: Detectives. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.114-133

¹²³ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: Sensini. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.13-29.

¹²⁴ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: Henry Simon Leprince. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.30-36

aparición abandona la escritura, pero que continúa componiendo versos en las sombras, negándolo, hasta que su muerte devela el secreto. O en *Dentista*¹²⁶, cuando los dos ex-universitarios deciden adentrarse en una experiencia literaria de la cual anticipan no saldrán sin pagar una cuota de dolor, y aún así están dispuestos a vivir dicha experiencia.

Ahora bien, los procesos discursivos con los cuales Bolaño construye esas realidades antinómicas y metaliteraturizadas, no son planteamientos aislados. Más bien, cada relato forma parte de una extensa maraña de relaciones, un gran tejido de nodos interconectados, vasos comunicantes que dan cuenta de un solo texto dividido en múltiples partes, con la gran paradoja de que aún leyendo la totalidad, no sería posible aprehender la unidad, porque el autor chileno pareciera escribir una historia infinita, imposible de concluir.

Cada uno de los cuentos de Bolaño, a partir sobre todo de Los detectives salvajes, parece integrarse en un proyecto de novela total que reanuda una y otra vez el melancólico inventario de tantos destinos calamitosos y extraviados.¹²⁷ 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.¹²⁸

Uno de los ejemplos más emblemáticos se encuentra en la presencia casi transversal de Arturo Belano, el alter ego de Bolaño, en varios de sus relatos. En *Enrique Martín*¹²⁹ es ya un escritor que publica; en *El Gusano*¹³⁰ es un adolescente de dieciséis años que le hace el quite al colegio para visitar librerías y cines; en *Detectives*¹³¹ bordea los veinte años y está detenido en un cuartel policial donde sus captores son dos ex-compañeros de liceo; en *Fotos*¹³² se le encuentra en África contemplando un libro de poetas que escriben en francés; en *Carnet de baile*¹³³ reaparece un Arturo joven sosteniendo

¹²⁵ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Enrique Martín. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.37-51

¹²⁶ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Dentista. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.175-196.

¹²⁷ MANZINI, Celina. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. En su: Una épica a la tristeza. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. pp.193-194

¹²⁸ BRAITHWAITE, Op. Cit., p.118

¹²⁹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Enrique Martín. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.37-51

¹³⁰ BOLAÑO, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: El Gusano. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pp.71-83

¹³¹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Detectives. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pp.114-133

¹³² BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Fotos. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.197-205

conversaciones con Alejandro Jodorowski y partiendo a Chile, donde desde su perspectiva, relata su detención descrita en *Detectives*. O el caso de “B”, que bien podría ser el propio Bolaño o una abreviación de Belano (o un alter ego de ambos), presente en *Una aventura literaria*¹³⁴ como un escritor que se obsesiona con un encuentro con A, tras ridiculizarlo veladamente en uno de los capítulos de su última novela; en *Llamadas telefónicas*¹³⁵, relatando la relación de años que tuvo con X, un antiguo amor, hasta el asesinato de ella; en *Últimos atardeceres en la tierra*¹³⁶ como un adolescente que va de vacaciones con su padre; en *Días de 1978*¹³⁷ contando su arribo a Barcelona y la obsesión, otra vez, que mantienen con un U, un chileno exiliado, tras enfrascarse en una discusión; en *Vagabundo en Francia y Bélgica*¹³⁸, como escritor que viaja a Europa tras vender los derechos de una novela aún no escrita.

Todo lo anterior se estructura bajo una intertextualidad interna, que no requiere mayores antecedentes que la propia lectura de los relatos. No obstante, en una segunda dimensión, estos relatos y otros donde el narrador no se identifica, hay una interconexión con la propia biografía de Bolaño, hecho que el propio autor y los estudios críticos revelan.

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 donde todos los rostros se confunden. Yo escribo desde mi experiencia, tanto de mi experiencia, digamos, personal, como mi experiencia libresca o cultural, que con el tiempo se han fundido en una sola cosa.¹³⁹ ***El realismo de Bolaño se ve constantemente interrumpido por las señales de un proyecto literario que cuesta desligar de una estrategia autorial.***¹⁴⁰

En una tercera dimensión se encuentra la intertextualidad externa, la propia literatura, la conexión con escritores, poetas, críticos: Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Nicanor

¹³³ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Carnet de baile. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216

¹³⁴ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Una aventura literaria. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.52-62

¹³⁵ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Llamadas telefónicas. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.63-67.

¹³⁶ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Últimos atardeceres en la tierra. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.37-63

¹³⁷ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Días de 1978. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.65-79

¹³⁸ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Vagabundo en Francia y Bélgica. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.81-96

¹³⁹ *Braithwaite, Op. cit., p.76*

¹⁴⁰ *Espinosa H., Patricia. Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. En su: Estudio preliminar. Santiago, Frasis editores, 2003. p.26*

Parra, Enrique Lihn, Pezoa Véliz, Alejandro Jodorowski, Claudio Bertoni, Albert Camus, Mijail Bulgakov, Dostoievski, Henri Lefebvre, Gregory Corso, por nombrar algunos.

La intertextualidad en las tres dimensiones descritas, no podría considerarse como superficial, una de las características del arte posmoderno, sino todo lo contrario. Sin embargo, la profundidad de ese entretejido, va más bien por una estructura de reescritura permanente que Bolaño construye usando la multiplicidad de voces de sus personajes, más que por la novedad del discurso enunciado. "Se trata de contar un relato en el que todo avance es sólo una nueva versión de lo ya visto."¹⁴¹ Y por lo mismo, los finales no existen propiamente tal. El desenlace queda suspendido. Lo que hay es una repetición de hechos desde la perspectiva de distintas enunciaciones, pero que no logran dar cuenta del hecho completo.

Es esta una escritura que violenta la unicidad. Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual conocemos sólo pedazos. El juego es: el fragmento que pervierte a la obra, que la desecha como totalidad, también la desea.¹⁴²

O en otras palabras, nunca se llega al significado, pues los sujetos desde el punto de vista discursivo no logran cerrar el enunciado (el significado en palabras de Lacan), ya sea por la fractalización de las voces de los sujetos, por la intertextualidad de los relatos, o incluso, porque el sentido final ha sido desplazado conscientemente hacia el lector.

El nivel de la enunciación se sostiene con frecuencia sobre voces que han perdido su seguridad narrativa o sobre un dialogismo discursivo que puede contribuir ya sea a la contradicción recíproca de las voces o a establecer significativas relaciones inter y transtextuales que obligan a una fuerte participación del lector para desentrañar el sentido más profundo del relato.¹⁴³

Este volver a contar lo ya visto desde la perspectiva de los distintos personajes, no implica, sin embargo, que los sujetos hablen desde un mismo lugar. En este sentido, no existe un eje hegemónico para el planteamiento de los discursos (otro de los rasgos de la posmodernidad). Los personajes habitan y hablan, muchas veces, desde la periferia; o lo que es lo mismo, viven y se desarrollan en el interior de múltiples centros en constante movimiento.

El ejemplo más claro se encuentra en *Vida de Anne Moore*¹⁴⁴, que relata la historia de Anne contada por un narrador a partir de unos diarios y del propio testimonio de Anne a dicho narrador. Una vida marcada por el continuo desplazamiento físico y mental. Una vida amorosa intensa en la cual compartió con decenas de hombres, ejerciendo incluso la

¹⁴¹ MANZINI, Celina. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. *En su:* Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. p.60

¹⁴² MANZINI, Celina. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. *En su:* Roberto Bolaño: un territorio por armar. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. p.126

¹⁴³ Espinosa H., Patricia. Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. *En su:* Poética de Roberto Bolaño. Santiago, Frasis editores, 2003. p.54

¹⁴⁴ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. *En su:* Vida de Anne Moore. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.175-204

prostitución. Profesionalmente nunca se asentó. Estudió literatura y pintura. Su entorno social también era de los más variados: poetas, artistas, traficantes de droga, consumidores de porno. Todo, tal vez, como consecuencia de una vida marcada en su infancia-juventud por el primer novio de su hermana, quien asesinó a sus progenitores. Un deambular constante que incluso la llevó a Girona (España), donde trabajó impartiendo clases particulares de inglés y conoció al narrador, depositario de sus diarios de vida. Allí, tampoco encontró la paz, que pareciera ser el detonante del continuo cambio externo e interno en ella.

Por las noches no podía dormir y solía quedarse despierta hasta las seis o siete de la mañana, y cuando se dormía lo hacía en el sofá, incapaz de entrar en la habitación que compartía con Bill y meterse en la cama junto a él. No por rechazo, menos aún por asco, recuerda Anne, a veces incluso entraba a la habitación y se quedaba un rato mirando a Bill mientras dormía, pero era incapaz de echarse a su lado y encontrar la paz.¹⁴⁵

Pero hay otra decena de relatos, donde el sujeto es el tipo decadente, que vive en la marginalidad o en una situación precaria, que no aspira más que a sobrevivir, pero que mantiene intacta su conexión con la literatura, sin siquiera cuestionarse de su relación con ella ni menos considerar abdicar a su oficio de escritor.

Bolaño reformula la retórica de la marginalidad potenciando la clásica confrontación centro/periferia desde un entre paréntesis de la noción de centro. Es decir, todo ocurre en un mundo de sujetos marginales que han eliminado cualquier posible acceso a un nivel externo o modélico respecto de su condición. Las historias particulares, las microexistencias, las microtragicidades eluden la adscripción a metanarraciones universalizadoras.¹⁴⁶

Para lo anterior, véase el caso de José Ramírez¹⁴⁷, el joven indígena que escribe cuentos y que habita en la periferia de Irapuato. O en *Sensini*¹⁴⁸, donde ambos escritores, el novato y el consagrado viven al tres y al cuatro, el primero, como él mismo dice, “pobre como rata”¹⁴⁹. O de Henry Simon Leprince¹⁵⁰, escritor mediocre y fracasado. O los obreros del taller de Bellas Artes en Gómez Palacio¹⁵¹.

Por otro lado, la reescritura permanente del discurso, tampoco implica que los

¹⁴⁵ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Vida de Anne Moore*. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.175-204. p.175

¹⁴⁶ MANZINI, Celina. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. En su: *Roberto Bolaño: un territorio por armar*. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. p.128.

¹⁴⁷ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Dentista*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.175-196

¹⁴⁸ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Sensini*. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.13-29.

¹⁴⁹ *Ibid.* p.13.

¹⁵⁰ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Henry Simon Leprince*. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.30-36

sujetos estén atrapados en un presente perpetuo. En los textos de Bolaño, los personajes no olvidan ni evaden el pasado, como es característico de la posmodernidad. En este punto, en particular, la obra de Bolaño se aleja del patrón posmoderno, donde opera más la sincronía. En los textos del autor chileno funciona más bien la diacronía, porque hay un recordar permanente del pasado, ya sea en la forma de dictadura y exilio, de relaciones de pareja, de poetas o escritores olvidados, de figuras históricas. La memoria en este sentido, es un detonante del discurso del sujeto para su discurrir actual, donde el autor no esconde un proyecto autobiográfico.

Bolaño insta una historia y un estilo realista, quebrados desde una nueva zona de visibilidad del sujeto protagonista o narrador, enmarcado, situado o acosado por la historia (...)¹⁵² ***La escritura de Bolaño se inserta en la llamada metaficción que manipula una y otra vez la perspectiva narrativa incorporando figuras históricas actuales o pasadas (...)***¹⁵³

Es el caso del escritor argentino Sensini¹⁵⁴, que no cesa la búsqueda de su hijo Gregorio desaparecido bajo el régimen de Videla. O de los detectives Arancibia y Contreras¹⁵⁵, que repasan una y otra vez las secuelas del golpe militar en Chile. O de Arturo Belano¹⁵⁶ en África, cuando entra en una especie de devaneo con las imágenes de poetas francesas, o cuando recuerda un poema de Gregory Corso, donde el poeta norteamericano habla de su único amor, una egipcia muerta hace 2.500 años. O el mismo Arturo Belano¹⁵⁷, ahora adolescente, relatando su encuentro con Alejandro Jodorowski. O el escritor que se obsesiona con la figura del sociólogo marxista Henri Lefebvre¹⁵⁸, recorriendo los lugares donde vivió. O del propio Bolaño¹⁵⁹ personaje, relatando un sueño con Enrique Lihn. O de Héctor Pereda¹⁶⁰ viviendo las secuelas del

¹⁵¹ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Gómez Palacio. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.27-36

¹⁵² ***Espinosa H., Patricia. Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. En su: Estudio preliminar. Santiago, Frasis editores, 2003. p.25***

¹⁵³ ***Ibid. p.20.***

¹⁵⁴ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Sensini. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.13-29

¹⁵⁵ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Detectives. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.114-133

¹⁵⁶ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Fotos. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.197-205

¹⁵⁷ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Carnet de baile. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216

¹⁵⁸ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Vagabundo en Francia y Bélgica. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.81-96

¹⁵⁹ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Encuentro con Enrique Lihn. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.217-225.

¹⁶⁰ BOLAÑO, Roberto. El gaucho insufrible. En su: El policía de ratas. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. pp.53-86

corralito argentino.

Otro punto en el cual el discurso del autor chileno tiene una aproximación distinta a las teorías posmodernas, es en el de la dimensión material. Esto es, con elementos como el consumismo, la reificación, la cosificación y la personalización.

En general, como se ha mostrado a lo largo de este trabajo, los personajes de Bolaño viven en forma precaria, a lo sumo, sin zozobras, pero no se caracterizan por llevar una vida acomodada. De ahí, entonces, que el tema del consumismo no sea un elemento central en su discurso. O de otra forma, el discurso se plantea desde el otro lado del consumismo, con sujetos que prefieren continuar en la precariedad a dejar de lado la literatura.

No obstante lo anterior, el arte mirado bajo el prisma de la literatura, en ocasiones se reifica. Es una mercancía de cambio para sobrevivir (no para lucrar). Es el caso de Sensini¹⁶¹, que ante la premura o necesidad de habitación y alimento, concursa una y otra vez en concursos literarios, enviando en más de una oportunidad el mismo cuento a diferentes certámenes, sólo cambiando el título del mismo.

En el ámbito de la cosificación, el caso más representativo está en los niños que aparecen en el relato *El Ojo Silva*¹⁶², infantes utilizados en un rito prohibido de la India que amerita la castración previa de ellos. Una vez terminada la ceremonia donde supuestamente encarnan a algún dios, son devueltos a los padres, quienes terminan por entregarlos a prostíbulos para su explotación. En segundo orden están las prostitutas de los relatos: *Vagabundo en Francia y Bélgica*¹⁶³, *El viaje de Álvaro Rousselot*¹⁶⁴, *Buba*¹⁶⁵; y los actores de cine pornográfico de *Prefiguraciones del Lalo Cura*¹⁶⁶ y *Joanna Silvestri*¹⁶⁷.

En general, sin embargo, no se puede hablar de sujetos narcisistas. Más bien son sujetos que no se entregan al consumismo por el consumismo. Han preferido sobrellevar el dolor del exilio, la carga de ser artistas, la precariedad de la vida que eligieron.

Finalmente, antes de cerrar este capítulo, donde se ha procurado analizar los textos de Bolaño desde la perspectiva de las teorías posmodernas, es necesario tocar el tema

¹⁶¹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Sensini. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.13-29

¹⁶² BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: El Ojo Silva. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.11-25

¹⁶³ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Vagabundo en Francia y Bélgica. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.81-96

¹⁶⁴ BOLAÑO, Roberto. El gaucho insufrible. En su: Álvaro Rousselot. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. p.87-113

¹⁶⁵ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Buba, Editorial Anagrama, 2001. p.147-173

¹⁶⁶ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Prefiguraciones del Lalo Cura. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.97-112

¹⁶⁷ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Joanna Silvestri. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.159-174

que relaciona directamente estas teorías con el mundo de las letras: la descomposición de la literatura.

Al respecto, en los textos de Bolaño no puede hablarse de una descomposición absoluta de la literatura. Hay elementos que se mantienen, como son la forma y la estructura.

Si quieres una respuesta sincera, sí, creo que escribo bien y a la primera. Lo que pasa es que yo trabajo con formas y estructuras y de pronto el texto me puede quedar maravillosamente bien, pero si no se adapta a la estructura previa, empiezo a corregir como un loco.¹⁶⁸

También la jerarquía no se ha transformado en anarquía. En el universo del autor chileno el orden sigue imponiéndose tanto en lo político, como en lo económico. De ahí que existan los *letraheridos* en el caso del sujeto literato, porque han “osado” alejarse de ese orden y deben pagar el precio.

No obstante, hay elementos característicos de la descomposición literaria que se manifiestan con gran claridad. Por ejemplo, existe una reconstrucción permanente del discurso por parte de los sujetos. La superficialidad también se ha apoderado de dicho discurso, no en términos del contenido, sino por la imposibilidad de aprehenderlo, dado el carácter fragmentario de las voces narrativas. De ahí que el significado del mismo se vea postergado indefinidamente, manteniéndose en el nivel de la enunciación o del significante.

Nos enfrentamos así, a huellas, fragmentos discursivos que no pueden construir la presencia sino solo rondarla, rozarla para, en el mismo acto desviarse de su espejo, impidiendo la reproducción del original y los pactos mimesis con el lector.¹⁶⁹

En general, los sujetos están desencantados del mundo. Las secuelas de la dictadura, la precariedad económica, las rupturas de parejas no permiten otra cosa. El sujeto se siente derrotado, pero sobrevive. No hay en el discurso un cuestionamiento metafísico de la situación, más bien el proceso se sobrelleva a través de la ironía.

Por medio de una ironía continua y traslapada, desenfadadamente amarga, aparece una y otra vez, la figura del tipo decadente, por lo general vinculado a la literatura y “más pobre que una rata”.¹⁷⁰

Una ironía que pareciera ser el sello distintivo en Bolaño, tanto como la metaliteralización de sus relatos.

III.2.- La superrealidad en los relatos de Bolaño.

¹⁶⁸ Braithwaite, *Op. cit.*, p.118

¹⁶⁹ Espinosa H., Patricia. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. En su: Estudio preliminar.* Santiago, Frasis editores, 2003. p.20

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.25

En los relatos de Bolaño, a diferencia de lo que ocurre con Borges o Cortázar, la superrealidad queda generalmente postergada. Rara vez el sujeto la alcanza, y cuando ello ocurre, es destruida en forma natural por la aceptación de la condición inicial (la realidad cotidiana) por parte del individuo. Ésta se presenta como una estructura política y económica de carácter universal, donde si bien es cierto se acepta a los artistas, particularmente a los escritores, estos suelen ser sujetos desencantados del mundo, viviendo en una situación precaria. La mayoría de las veces se trata de un proyecto que permanece suspendido en el tiempo (quizás la única excepción la constituye el relato *El gaucho insufrible*¹⁷¹, como se verá más adelante).

La superrealidad en los relatos de Bolaño puede tomar diversos aspectos¹⁷², tales como: felicidad, reencuentro, reconciliación, descubrimiento, por nombrar algunos. Pero no se llega a menudo por algún mecanismo que produzca un quiebre cronotópico (están las excepciones de *Dentista*¹⁷³ y *Fotos*¹⁷⁴), menos por un hecho sobrenatural o mágico, como ocurre en los relatos de Borges. Más bien es a través del propio desarrollo de la realidad cotidiana que se pretende escalar hacia esta otra realidad, la aspirada (en este aspecto se acerca más a los relatos de Cortázar), pero siempre con un dejo de desesperanza, como declarando que el proyecto es de por sí, imposible. El sujeto camina hacia esa otra realidad sabiendo de antemano que fracasará.

En el caso de *Sensini*¹⁷⁵, la superrealidad toma la forma del encuentro de un hijo desaparecido en la dictadura de Videla. El escritor insiste en su búsqueda, acudiendo a cuanto organismo humanitario existe para lograr tal propósito, pero todo a su alrededor, la realidad cotidiana, le indica que su hijo está muerto.

Según Miranda, Sensini nunca se repuso de la muerte de Gregorio. Volvió para buscarlo, aunque todos sabíamos que estaba muerto. ¿Carmela también?, pregunté. Todos, dijo Miranda, menos él.¹⁷⁶

En el caso de Henry Limon Leprince¹⁷⁷, esa realidad aspirada es la de convertirse en un escritor de primer orden, pero termina aceptando su condición de escudero. Similar anhelo el de Enrique Martín¹⁷⁸ en el ámbito de la poesía. Para Joanna Silvestri¹⁷⁹, en

¹⁷¹ BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. En su: *El gaucho insufrible*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. pp.15-51

¹⁷² Se trata de elementos que dan cuenta de otra época, donde la revolución y las utopías eran posibles.

¹⁷³ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Dentista*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.175-196

¹⁷⁴ , Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Fotos*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. p.197-205

¹⁷⁵ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Sensini*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.13-29

¹⁷⁶ ***Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Sensini. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. p.26***

¹⁷⁷ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Henry Simon Leprince*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.30-36

cambio, es la posibilidad de mantener una relación de pareja con Jack Homes.

Notable es lo que sucede con Anne Moore ¹⁸⁰, donde la superrealidad viene dada por la consecución de la paz mental del personaje, y cuyo proceso está marcado por la acción que no cesa. O de Mauricio Silva ¹⁸¹, cuyo anhelo de ser “madre”, apenas es rozado como realidad aspirada. O en *Gómez Palacio* ¹⁸², donde la realidad rechazada ocupa la totalidad del relato, dejando la realidad anhelada oculta. O en *Últimos atardeceres en la tierra* ¹⁸³ y *Vagabundo en Francia y Bélgica* ¹⁸⁴, donde la realidad aspirada es el encuentro de los rastros de dos autores olvidados: Gui Rosey y Henri Lefebvre, respectivamente.

En *Dentista* ¹⁸⁵, la superrealidad está regida por un cronotopo. Por una parte, está el ingreso del dentista y su ex-compañero de universidad desde un espacio central, “ordenado” a un espacio marginal, la periferia; y por otra, por el ingreso simultáneo a un tiempo de experiencia literaria, marcada por los minutos que dura la lectura de los cuentos de José Ramírez. Similar proceso vive Arturo Belano en *Fotos* ¹⁸⁶, donde el espacio físico viene dado por África, y lo temporal por el tiempo que transcurre al hojear el libro de poesía.

El gaucho insufrible ¹⁸⁷, constituye el único caso en que la realidad rechazada es destruida, imponiéndose la superrealidad. Ella está alojada espacialmente en la Estancia Capitán Jourdon, donde Héctor Pereda decide vivir tras dejar Buenos Aires. Es un regreso a lo primigenio, a la naturaleza, un rechazo al orden político y económico de la Argentina del corralito, que también se ha apoderado del arte, en particular, de la literatura. Sin embargo de vuelta a Buenos Aires, la realidad cotidiana nuevamente

¹⁷⁸ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Enrique Martín. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.37-51

¹⁷⁹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Joanna Silvestri. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pp.159-174

¹⁸⁰ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Vida de Anne Moore. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.175-204

¹⁸¹ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: El Ojo Silva. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.11-25

¹⁸² BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Gómez Palacio. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.27-36

¹⁸³ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Últimos atardeceres en la tierra. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.37-63

¹⁸⁴ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Vagabundo en Francia y Bélgica. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.81-96

¹⁸⁵ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Dentista. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.175-196

¹⁸⁶ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Fotos. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.197-205

¹⁸⁷ BOLAÑO, Roberto. El gaucho insufrible. En su: El gaucho insufrible. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. pp.15-51

intenta imponerse en la figura de un perorata de la literatura universal, donde están contenidos todos los elementos de los cuales se apartó Pereda. Dicha realidad es finalmente destruida cuando Pereda decide volver a la Estancia tras acuchillar al perorata a la salida de un café.

Las sombras de la ciudad no le ofrecieron ninguna respuesta. Calladas, como siempre, se quejó Pereda. Pero con las primeras luces del día decidió volver.¹⁸⁸

En *El viaje de Álvaro Rousselot*¹⁸⁹ está también presente lo absurdo (el equivalente a la ironía en Borges) como mecanismo de postergación (no de destrucción como en el autor argentino) de la superrealidad, al concretarse finalmente el encuentro entre el escritor y el cineasta que reescribía sus novelas, encuentro que no tiene contenido ni menos resolución.

Soy Álvaro Rousselot, dijo, el autor de Soledad, quiero decir, el autor de Las noches de la Pampa. Morini tardó unos segundos en reaccionar, pero cuando lo hizo se levantó de un salto, lanzó un grito de espanto y se perdió por los pasadizos del hotel.¹⁹⁰

En síntesis, en el discurso de Bolaño la superrealidad se ubica en coordenadas espaciales y temporales inalcanzables (con las contadas excepciones expuestas). Sobre todo para la figura del escritor y del poeta, quien pese a ello, de todas maneras insiste en el proyecto, lo que a la larga le permite la sobrevivencia, un triunfo a estas alturas.

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 vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.¹⁹¹

III.3.- Imágenes de Latinoamérica¹⁹² en los textos de Bolaño.

Los textos de Bolaño se enmarcan, por supuesto, dentro de una cultura americanista, que se caracteriza por sus imágenes utópicas, revitalizadoras y de elementos yuxtapuestos.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.51

¹⁸⁹ BOLAÑO, Roberto. El gaucho insufrible. *En su*: Álvaro Rousselot. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. p.87-113

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.111

¹⁹¹ Braithwaite, *Op. cit.*, p.90

¹⁹² Este conjunto de imágenes forma parte de un conjunto mayor, listadas a partir del seminario "Cuento latinoamericano siglo XX", dictado por el profesor Manuel Jofré durante el primer semestre de 2005 en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Dentro de estas imágenes, emerge la de comprender a América como naturaleza pura, siendo este elemento hegemónico dentro del escenario. En este punto, se encuentra el relato *El gaucho insufrible*¹⁹³, donde lo primigenio en la forma de la Estancia Capitán Jourdon, viene a constituir el elemento dominante. La naturaleza transforma al sujeto, lo revitaliza y le permite triunfar sobre el orden imperante.

También está lo indígena, como cultura autóctona, como América vernacular. En este punto, puede describirse la experiencia literaria-mística que viven los dos amigos del relato *Dentista*¹⁹⁴, tras internarse en la periferia de la ciudad de Irapuato para leer los cuentos de José Ramírez, un joven indígena, que escribe relatos, y que en cierta forma, transculturiza dicha actividad.

Una América concebida como violencia irrumpe además como imagen, una historia marcada por la lucha y la muerte, donde la traición y la derrota son lugares comunes, al igual que las situaciones bélicas. En síntesis, un espacio dividido entre adversarios. En este punto se pueden situar todos los relatos de Bolaño que tienen que ver con la dictadura, con la secuela de ellas, con la tortura, con el exilio y con la imposibilidad de olvidar (*Sensini*¹⁹⁵, *La nieve*¹⁹⁶, *Detectives*¹⁹⁷, *Compañeras de celda*¹⁹⁸, *El Ojo Silva*¹⁹⁹, *Días de 1978*²⁰⁰, *Vagabundo en Francia y Bélgica*²⁰¹, *Carnet de baile*²⁰², *Encuentro con Enrique Lihn*²⁰³ y *El gaucho insufrible*²⁰⁴).

¹⁹³ BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. En su: *El gaucho insufrible*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. pp.15-51

¹⁹⁴ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Dentista*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.175-196

¹⁹⁵ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Sensini*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.13-29

¹⁹⁶ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *La nieve*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.84-100

¹⁹⁷ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Detectives*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.114-133

¹⁹⁸ Bolaño, Roberto. *Llamadas telefónicas*. En su: *Compañeras*. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.137-147

¹⁹⁹ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *El Ojo Silva*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.11-25

²⁰⁰ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Días de 1978*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.65-79

²⁰¹ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Vagabundo en Francia y Bélgica*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.81-96

²⁰² BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Carnet de baile*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216

²⁰³ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Encuentro con Enrique Lihn*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216

²⁰⁴ BOLAÑO, Roberto. *El gaucho insufrible*. En su: *El gaucho insufrible*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. pp.15-51

Por la obra de Bolaño transitan –errantes, fantasmales- los náufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga. Y si Chile, geografía marginal, viene a ser la cicatriz de una patria, el DF es el campo de batalla donde se decidió la derrota contra el tiempo de una generación entera –la de Bolaño mismo- de jóvenes malogrados, la mayoría poetas, todos olvidados.²⁰⁵

Finalmente, en la producción de Bolaño se encuentra una América plagada de ambigüedad, imagen de un espacio hecho de contrarios, marcado por la duda, abarcando forma y contenido. Y que a la vez, genera un espacio de síntesis, como promesa postergada, justamente de esos contrarios.

El nivel de la enunciación se sostiene con frecuencia sobre voces que han perdido su seguridad narrativa o sobre un dialogismo discursivo que puede contribuir ya sea a la contradicción recíproca de las voces o a establecer significativas relaciones inter y transtextuales que obligan a una fuerte participación del lector para desentrañar el sentido más profundo del relato.²⁰⁶

III.4.- La teoría del cuento en los relatos de Roberto Bolaño.

Uno de los rasgos principales de los relatos de Bolaño es que estos no ofrecen un desenlace propiamente tal. Da la impresión que el discurso enunciado podría extenderse indefinidamente, pero que de pronto, en forma abrupta termina.

Los enunciados narrativos de Bolaño tienden a exhibir, por ejemplo, argumentos que no exhiben un desenlace en el sentido tradicional de este término y donde la causalidad lógica es sustituida frecuentemente por el azar el absurdo, así como situaciones narrativas abiertas en que participan personajes de conducta enigmática o paradójica.²⁰⁷

Bajo esta mirada, no hay un encabalgamiento de ideas que vayan preparando un desenlace, ni menos una intensidad o tensión en el relato como lo entiende Cortázar. Más bien debe hablarse de una fragmentación del discurso, cuya resolución se posterga en el tiempo.

Lo anterior, sin embargo, no significa que los relatos estén desprovistos de cierta intensidad, pero es una intensidad que no lleva a ningún lugar, más bien es la repetición

²⁰⁵ MANZINI, Celina. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. *En su: Una épica a la tristeza*. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. p.193

²⁰⁶ Espinosa H., Patricia. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. *En su: Poética de Roberto Bolaño*. Santiago, Frasis editores, 2003. p.54

²⁰⁷ Espinosa H., Patricia. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. *En su: Poética de Roberto Bolaño*. Santiago, Frasis editores, 2003. p.54

del discurso a través de diferentes voces, a su vez fragmentadas, cuyo resultante son versiones regidas por su propia tensión interna.

Y luego está el género. Lo que ha hecho Bolaño con el género americano por excelencia: el cuento. La naturalidad con que ha trascendido sus alcances injertándole, por un lado, el lirismo y la intensidad del poema narrativo, para a su vez insertarlo en una estructura más amplia y más abierta, en una suerte de obra en marcha, incesante y abarcadora.²⁰⁸

Este discurso debiera desarrollarse en torno a un tema. Sin embargo, a juicio de Bolaño, este elemento es secundario dentro del relato. No tiene el carácter de epifanía que le da Cortázar (ni la *tekné* de Bosch). Más bien se centra en la estructura como el elemento diferenciador, lo que permite al relato su sobrevivencia en el tiempo.

De hecho, cuando imagino un cuento o una novela o una pieza teatral, lo que sea, menos tal vez un poema, el primer escollo, el primer problema a resolver es el de la estructura, es decir, el envoltorio. A fin de cuentas, lo que se cuenta siempre es una variación de lo que el hombre se viene contando a sí mismo desde hace miles de años. Lo que cambia, lo que permite que el árbol, si aceptamos darle esa figura a la experiencia literaria, se mantenga vivo y no se seque es la estructura, nunca el argumento. Esto, por supuesto, no quiere decir que el argumento, el tema, no importe, claro que importa, o tal vez lo que importa sea la dosificación del tema, la reformulación de la “dosis temática”, pero lo importante es la estructura. La estructura es la música de la literatura.²⁰⁹

Incluso, uno podría aventurar que los temas del autor chileno no varían significativamente, más bien se gatillan a partir de personajes tipos. Por ejemplo, están los *letraheridos*, escritores y poetas que han elegido la literatura como único camino posible (Sensini²¹⁰, Henry Simon Leprince²¹¹, Enrique Martín²¹², B en *Una aventura literaria*²¹³, el narrador de *Gómez Palacio*²¹⁴, B en *Vagabundo en Francia y Bélgica*²¹⁵, Arturo Belano en *Fotos*²¹⁶ y en *Carnet de baile*²¹⁷, el mismo Bolaño como personaje en

²⁰⁸ MANZINI, Celina. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. En su: *Una épica a la tristeza*. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. p.193

²⁰⁹ Braithwaite, *Op. cit.*, pp.74-75

²¹⁰ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Sensini. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.13-29.

²¹¹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Henry Simon Leprince. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.30-36

²¹² Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Enrique Martín. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.37-51

²¹³ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: *Una aventura literaria*. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.52-62

²¹⁴ BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. En su: *Gómez Palacio*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.27-36

*Encuentro con Enrique Lihn*²¹⁸ y *Álvaro Rousselot*²¹⁹); están también los sujetos que son hijos de la dictadura y que viven en un sempiterno (auto)exilio (Sensini²²⁰, el chileno de *La nieve*²²¹, Arancibia y Contreras y el mismo Belano en *Detectives*²²², Belano y Sofía en *Compañeros de celda*²²³, Mauricio Silva en el *Ojo Silva*²²⁴, B y los demás chilenos en *Días de 1978*²²⁵); y los sujetos que han perdido sus sueños de juventud (X y B en *Llamadas telefónicas*²²⁶, Clara²²⁷, Joanna Silvestre²²⁸, Vida de Anne Moore²²⁹). Lo relevante es la intertextualidad interna que Bolaño estructura con sus propios relatos, conectándolos en un macro-relato ejecutado a diferentes voces.

- ²¹⁵ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Vagabundo en Francia y Bélgica. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.81-96
- ²¹⁶ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Fotos. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.197-205
- ²¹⁷ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Carnet de baile. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216
- ²¹⁸ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Encuentro con Enrique Lihn. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216
- ²¹⁹ BOLAÑO, Roberto. El gaucho insufrible. En su: Álvaro Rousselot. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. p.87-113
- ²²⁰ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Sensini. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.13-29
- ²²¹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: La nieve. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.84-100
- ²²² Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Detectives. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.114-133
- ²²³ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Compañeras de celda. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.137-147
- ²²⁴ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: El Ojo Silva. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.11-25
- ²²⁵ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Días de 1978. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.65-79
- ²²⁶ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Llamadas telefónicas. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.63-67
- ²²⁷ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Clara. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pp.148-158
- ²²⁸ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Joanna Silvestri. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.159-1734
- ²²⁹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Vida de Anne Moore. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.175-204

Desde el punto de vista de la catarsis, no hay mayores diferencias con Cortázar (y con otros autores). El tema es una entidad que atrapa al autor y que debe ser erradicado, pero no hay una mayor reflexión en torno a las “criatura de Cortázar”. Más bien la cuestión del tema, como se vio anteriormente, es eclipsado por la construcción de la estructura.

Creo, con todas las reservas del caso, que en determinado momento las historias te escogen y no te dejan en paz. Afortunadamente esto no es muy importante, pues la forma, la estructura, siempre te pertenece a ti, y sin forma ni estructura no hay libro, o en la mayoría de los casos así sucede. Digamos que la historia y la trama surgen del azar, pertenecen al reino del azar, es decir al caos, al desorden, a ese territorio permanentemente perturbado que algunos llaman apocalíptico.²³⁰

Para esta estructura, si hubiera que definirle una forma geométrica, no sería precisamente la esfera de Cortázar. La intimidad o noción de pequeño ambiente que postula el autor argentino es constantemente violada. No se puede hablar de una estructura cerrada, dada la tendencia del autor chileno por fractalizar el discurso.

Adicionalmente, el discurso que debiera sólo incumbir a los personajes del relato, se propaga hacia otros lugares. Por ejemplo, toma la figura de testimonio autobiográfico para un lector tácito (*Sensini*²³¹, *Enrique Martin*²³², *El Gusano*²³³, *Gómez Palacio*²³⁴, *Carnet de baile*²³⁵, *Encuentro con Enrique Lihn*²³⁶); o la de un testimonio reservado para un personaje del propio relato, que no participó de la acción (*Joanna Silvestre*²³⁷, *La nieve*²³⁸, *El Ojo Silva*²³⁹); o porque es fruto de una especie de cadena que se va

²³⁰ MANZINI, Celina. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. En su: Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. p.111.

²³¹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Sensini. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.26-27

²³² Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Enrique Martin. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.37-51

²³³ BOLAÑO, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: El Gusano. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pp.71-83

²³⁴ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Gómez Palacio. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.27-36

²³⁵ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Carnet de baile. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216

²³⁶ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Encuentro con Enrique Lihn. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216

²³⁷ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Joanna Silvestri. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.159-174

²³⁸ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: La nieve. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.84-100.

transmitiendo de boca en boca (*Otro cuento ruso*²⁴⁰, *William Burns*²⁴¹); o porque es reconstruido desde los diarios de vida de los personajes (*Vida de Anne Moore*²⁴²); o simplemente porque está “contaminado” por la abundancia de micro-historias dentro de la propia historia que ofrece el relato, principalmente los argumentos de películas de cine (*Días de 1978*²⁴³, *El Gusano*²⁴⁴, *Prefiguraciones del Lalo Cura*²⁴⁵).

Con todo, sería aventurado hablar de la necesidad de reformular las teorías del cuento. Lo que sí puede decirse, es que la irrupción de la intertextualidad interna de los relatos, la presencia de micro-historias, la repetición del discurso dada la fractalización de las voces, y la postergación indefinida de un desenlace tradicional o con tintes de literatura fantástica, refuerzan el postulado de que el cuento es un género plenamente vigente, y por ende, sujeto a continuas transformaciones, como ha planteado Morales²⁴⁶. Capturar estos elementos no implica cambiar la teoría, más bien lo que corresponde es ampliarla.

²³⁹ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: El Ojo Silva. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.11-25

²⁴⁰ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Otro cuento ruso. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.101-104

²⁴¹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: William Burns. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. p.105-113

²⁴² Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Vida de Anne Moore. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.175-204

²⁴³ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Días de 1978. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.65-79

²⁴⁴ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: El gusano. Tercera edición en “Compactos”. Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.71-83

²⁴⁵ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Prefiguraciones del Lalo Cura. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.97-112

²⁴⁶ Morales, Op. cit., pp.22-23

IV.- Comentarios y Conclusiones.

Se ha mostrado con claridad que los relatos de Roberto Bolaño se enmarcan dentro de lo que se conoce como cultura posmoderna. Los ideales, las revoluciones, la necesidad imperiosa por renovar, de un sujeto moderno, han dado paso a otro que se conforma con sobrevivir en el mundo.

Es que los personajes de Bolaño, son hijos de la dictadura latinoamericana, permanentes (auto) exiliados, habitantes de mundos marginales que conviven a diario con la precariedad. Son hombres y mujeres que no logran encontrar la paz interior. Son adictos al sexo, narcotraficantes, prostitutas, actores de películas pornográficas, chulos fracasados, jueces jubilados, detectives, mafiosos, sicópatas, suicidas, ex-marines, asesinos, y como no, escritores.

Sin embargo, dentro de esa oscuridad, siempre hay tiempo para la literatura. Cada uno de esos personajes, son tocados por un universo paralelo compuesto por las letras. De una u otra forma, cada sujeto se las arregla para leer. Dicho acto los ilumina y les da una posibilidad de un mundo mejor, un mundo que probablemente jamás llegará, pero aún así, persisten en el intento. La lectura para ellos no es un mero elemento ornamental, porque Bolaño convence al lector de que la literatura es una necesidad permanente, a la misma altura de las necesidades básicas de todo ser humano.

Esa dualidad tan característica del sujeto posmoderno se sintetiza mediante un proceso dialéctico cuyo resultado es la sobrevivencia. Es cierto que algunos personajes traspasan el umbral que separa a los vivos y a los muertos (Enrique Martín²⁴⁷, X²⁴⁸, U²⁴⁹, los niños del Ojo Silva²⁵⁰, por nombrar algunos), pero en ese viaje van dejando

huellas en quienes los sobreviven (por ejemplo, Arturo Belano en el relato *Enrique Martín*²⁵¹, y el escritor novato en el relato *Sensini*²⁵²).

En un estadio superior, dentro de la jerarquía que ha construido Bolaño, se encuentran los personajes que, además de lectores empedernidos, son escritores o poetas. Mayoritariamente viven en condiciones de precariedad o aspiran a consagrarse en el círculo literario. Los hay que teniendo algo de dinero lo dilapidan buscando fantasmas literarios (B en *Vagabundo en Francia y Bélgica*²⁵³) porque ven en ellos el futuro que les espera. Aún así, persisten en la literatura como única posibilidad de existencia y de madurez. De otra forma no se explica encontrar a un Arturo Belano obviando las clases de secundaria, para sumergirse en las librerías de México (*El gusano*²⁵⁴); o a un Arturo Belano siendo el depositario de poemas póstumos de un poeta suicida (*Enrique Martín*²⁵⁵); o a un Arturo Belano convirtiéndose en parriano, luego de haberse declarado nerudiano hasta la muerte (*Carnet de baile*²⁵⁶); o al mismo Arturo hojeando un libro de poesía escrita en francés en un lugar imposible del planeta (*Fotos*²⁵⁷). Toda una vida dedicada a la literatura, pese a las adversidades.

Bolaño ha construido un mundo donde las letras no sólo son posibles, sino imprescindibles. Un mundo en que los sujetos se asoman permanentemente al abismo, sin detenerse a medir riesgos, porque se aferran a ciertos elementos que no forman parte

²⁴⁷ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Enrique Martín. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.37-51

²⁴⁸ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Llamadas telefónicas. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.63-67

²⁴⁹ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Días de 1978. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.65-79

²⁵⁰ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: El Ojo Silva. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.11-25

²⁵¹ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Enrique Martín. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.37-51

²⁵² Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Sensini. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.13-29.

²⁵³ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Vagabundo en Francia y Bélgica. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.81-96

²⁵⁴ BOLAÑO, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: El Gusano. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. pp.71-83

²⁵⁵ Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. En su: Enrique Martín. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. pp.37-51

²⁵⁶ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Carnet de baile. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.207-216

²⁵⁷ BOLAÑO, Roberto. Putas asesinas. En su: Fotos. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. pp.197-205

de su derrota diaria. La literatura es uno de ellos.

En suma, el universo de Bolaño muestra a los sujetos tales y como son en un mundo posmoderno. Sujetos fragmentados que no logran armar su ego, porque no hay ideales ni revoluciones posibles. Es un mundo decadente, pero no de total oscuridad. Para muchos de esos anti-héroes, la única posibilidad de sobrevivencia es aferrarse a la literatura, como exclusivo camino para encontrarse con ellos mismos. Independiente del resultado, intentarlo es ya la mejor de las victorias posibles.

Bibliografía

Bibliografía del autor.

Bolaño, Roberto. Llamadas telefónicas. Tercera edición en "Compactos". Barcelona, Editorial Anagrama., 2004. 205p.

Bolaño, Roberto. Putas asesinas. Barcelona, Editorial Anagrama, 2001. 227p.

Bolaño, Roberto. El gaucho insufrible. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003. 179p.

Bolaño, Roberto. Entre paréntesis. Echevarría, Ignacio (compilador). Barcelona, Editorial Anagrama, 2004. 381p.

Bibliografía sobre el autor.

Manzini, Celina. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires, Ediciones corregidor, 2002. 237p.

Espinosa H., Patricia. Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago, Frasis editores, 2003. 264p.

Entrevistas, artículos, datos bibliográficos.

Braithwaite, Andrés (compilador). Bolaño por si mismo: entrevistas escogidas. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. 145p.

Bibliografía General.

Connor, Steven. Cultura Posmoderna: introducción a las teorías de contemporaneidad. Madrid, Akal ediciones. 1996. 200p.

Lipovetsky, Gilles. La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo. Decimocuarta edición. Barcelona, Editorial Anagrama, 2002. 221p.

Jameson, Frederic. El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991. 121p.

Morín, Edgar. La noción del sujeto. En: Morales, Leonidas (compilador). Apuntes de seminario narrador y crisis del sujeto en la novela chilena. Santiago, 2002. pp.67-85.

Adorno, Teodoro. "La posición del narrador en la novela contemporánea". En su: Notas de literatura. Barcelona, Editorial Ariel, 1962. pp.45-52.

Benveniste, Emile. "De la subjetividad en el lenguaje". En su: Problemas de lingüística general 1. México, Editorial Siglo XXI, 1993. pp.179-187.

Subirats, Eduardo. "El lenguaje posmoderno". En su: El fin de las vanguardias. Barcelona, Editorial Anthropos, 1989. pp.151-157

McLuhan, Marshall. La comprensión de los medios como las extensiones del hombre. México, Editorial Diana. 443p.

KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Cuarta edición. Madrid, Editorial Gredos. 603p.

Jofré, Manuel. Apuntes del seminario "Cuento latinoamericano siglo XX". Santiago, primer semestre de 2005.

Jofré, Manuel. Teoría y práctica de la superrealidad en la literatura contemporánea: Borges, Cortázar y Neruda. Revista Logos N°2, Universidad de La Serena, 1990.

Morales, Leonidas. La escritura de al lado. Géneros referenciales. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2001. 209 p.

Cortázar, Julio. Del cuento breve y sus alrededores. [en línea]
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>> [consulta: 7 de

diciembre de 2007].

Cortázar, Julio. Algunos aspectos del cuento. [en línea]
<<http://www.literatura.us/cortazar/aspectos.html>> [consulta: 7 de diciembre de 2007].

Bosch, Juan. Apuntes sobre el arte de escribir cuentos. [en línea]
<<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/bosch.htm>> [consulta: 7 de diciembre de 2007].

Hernández, Felisberto. Explicación falsa de mis cuentos. [en línea]
<<http://letras-uruguay.espaciolatino.com/hernandez/explicacion.htm>> [consulta: 7 de diciembre de 2007].

Borges, Jorge Luís. La voz de Borges. Una conferencia. [en línea]
<<http://sololiteratura.com/bor/borunaconferencia.htm>> [consulta: 7 de diciembre de 2007].

Quiroga, Horacio. Decálogo del perfecto cuentista. [en línea]
<<http://www.literatura.us/quiroga/decalogo.html>> [consulta: 7 de diciembre de 2007]

Borges, Jorge Luis. Bioy Casares, Adolfo. Ocampo, Silvina. Segunda reimpresión.
Antología de la literatura fantástica. Barcelona, Edhasa, 1991. 441p.