

Adscripción, transgresión y metaliteratura en *Putas asesinas* de Roberto Bolaño

Javier LÓPEZ QUINTÁNS
IES Ramón María Aller Ulloa (Lalín)

RESUMEN

El trabajo analiza *Putas asesinas* de Roberto Bolaño. Se atiende a los principales rasgos narrativos y las temáticas esenciales desde tres bloques (adscripción, transgresión y metaliteratura) desde los que se concluye la presencia de varios ejes temáticos (sexualidad, muerte, violencia, literatura). Se plantean los fundamentos teóricos esenciales para el análisis narrativo. El mecanismo de análisis se sustenta en los presupuestos teóricos de autores como Todorov, Genette o Bremond.

Palabras clave: cuentos, temas, Bolaño, narratología, análisis.

Assignment, transgression and metaliterature in Roberto Bolaño's *Killer Whores*

ABSTRACT

The paper analyzes Roberto Bolaño's *Killer Whores*. It serves the main features and key thematic narrative from three blocks (secondment, transgression and metaliterature) from which we conclude the presence of various themes (sexuality, death, violence, literature). This raises the theoretical foundations to the narrative analysis. The analysis mechanism is based on the theoretical ideas of authors such as Todorov, Genette and Bremond.

Key words: stories, themes, Bolaño, narratology, analysis.

SUMARIO: 1.Adscripción. 2.Transgresión. 3.Metaliteratura.

Un halo transformador anega las páginas de *Putas asesinas*, tangencialmente en un ejercicio de metanarración que nos permite abordar y constatar diferentes niveles narrativos, como fructífero diálogo y espontáneo disenso. Una dialéctica desgajadora nos emplaza en la sucesión de relatos que componen este volumen de 2001, combinación patente de lo vivido, con posos autobiográficos evidentes, y un diálogo perenne con el mundo chileno. A su vez, el juego metaliterario se enquist

en sucesivas hojas, donde la diáfana sombra de Neruda se mezcla con tintes de Cortázar, Vargas Llosa o Huidobro, y otras voces (Henry Miller)¹. La lectura de *Putas asesinas* nos conduce a varios niveles de interpretación, que se subsumen en tres ciclos preeminentes instaurados en esencias maleables; esencias que, bajo forma genérica, aglutinamos en los siguientes membretes: adscripción, transgresión y metaliteratura. Nunca estancos, nunca ajenos, sino en fluida comunicación e intercambio.

El primero, la adscripción, nos conduce a un Bolaño en reconciliación con algunos postulados de sus propias memoraciones, el mismo Bolaño que abominaba de las autobiografías². Se percibe un empeño en traslucir ingredientes de su vivencia personal, infiltrados anónimamente en el proceso, que al cabo en algunos momentos suele ser una máscara autobiográfica de estampas e instantes de la biografía bolañiana. Herramienta discursiva que, por otra parte, aparece en la obra del autor como apoyo necesario en la exposición: en *Llamadas telefónicas*, en *Los detectives salvajes*, también en *Amuleto*, *Nocturno de Chile*, *2666* y tantas otras.

El segundo, la transgresión, induce al más descarnado Bolaño. Un creador que opta por el sexo, participando del influjo del pasado más lejano, como Henry James, y del más próximo, caso del cubano Pedro Gutiérrez; y la prostitución, también la violencia, en imágenes exánimes, languideciendo en personajes acabados como el preso-puto del rincón en *Amuleto*³. Más allá de lo estrictamente argumental, adver-

¹ Desde nuestro punto de vista, las innovaciones formales de la prosa de Bolaño deben mucho a algunos de los grandes nombres de la narrativa hispanoamericana: Cortázar, Rulfo, García Márquez o Vargas Llosa, muchos de ellos reconocidos en tanto que modelos del más temprano Bolaño. De sus lecturas de juventud, reconoce cuatro textos fundamentales: “Estas novelas son *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Márquez, *El perseguidor*, de Julio Cortázar, *El lugar sin límites*, de José Donoso, y *Los cachorros*, de Vargas Llosa [...]. Con estas cuatro novelas (si sus autores no hubieran escrito nada más, que no es el caso) sería suficiente para crear una literatura” (“De la diferencia a la dignidad”, *El Mundo*, Miércoles, 11 de agosto de 1999).

² “Siempre me parecieron detestables las autobiografías. Qué pérdida de tiempo la del narrador que intenta hacer pasar gato por liebre, cuando lo que un escritor de verdad debe hacer es atrapar dragones y disfrazarlos de liebres. Doy por descontado que en literatura un gato nunca es un gato, como dejó claro de una vez y para siempre Lewis Carroll. Pocas son las autobiografías realmente memorables. En Latinoamérica, probablemente ninguna” (“Autobiografías: Amis & Ellroy”, en *Las últimas noticias*, lunes 21 de octubre de 2002).

³ Sobre el sexo en su obra, matiza: -(En *Putas asesinas*) En términos generales, ¿el sexo es una entrada o una salida? //-Tengo la impresión de que es una entrada; al menos pasados los 25 años, es una entrada. Lo malo es que es una entrada a zonas en donde se ponen en funcionamiento otros factores, otras emociones, casi todas negativas, como la posesión o los celos o la uniformización. La gente, al hablar de sexo, se vuelve idiota. Tal vez siempre lo ha sido, pero el sexo, el monólogo sexual o el diálogo sexual (y ya no digamos nada del

timos procedimientos transgresivos en los esquemas de la narración, de prácticamente todas las narraciones que iremos viendo: voces trastocadas, géneros que confluyen, tiempos que se desdibujan en el transcurrir de los hechos. Ansias de renovación narratológica, en la línea del mejor Cortázar que, modelo no siempre asumido, se absorbe y a veces supera. Bolaño afirma que la estructura de un texto viene a ser la música de la literatura (Braithwaite, 2006). Por ello, participa de algunos de los mejores logros de la narrativa moderna en la implicación en nuevas vías del lenguaje narrativo, pues esta debe buscar la transformación y alcanzar en el futuro el hibridismo (así lo dice en *Las últimas noticias*, “Ocho segundos con Nicanor Parra”, el miércoles 25 de abril de 2001).

En su obra juega con la virtualidad de acciones, con actantes que actualizan dinámicas para después negarlas, rompiendo la linealidad de la trama hasta la configuración de un árbol de alternativas (al modo de Bremond, 1973) altamente sugestivo. Como él afirmaba en tono humorístico, en los comienzos del siglo XX, su taller de escritor, su “cocina literaria”, agrupa a “todos los seres vivos de la tierra, los extinguidos y los que dentro de no mucho se extinguirán, iluminada de forma heterodoxa, en algunas zonas con reflectores antiaéreos y en otras con teas [...]” (“Un narrador en la intimidad”, *Clarín*, 25 de marzo de 2001). Sus palabras, merced a ello, nos presentan un empeño iconoclasta que se cumple.

La narrativa bolañiana ofrece múltiples posibilidades. Las alternativas al modo de Bremond permitirán el contraste entre el tiempo de la historia y el del discruso (según los entiende Benveniste, 1974), con las imprecisiones, relatos itercalados o anacronías. Se manifiesta la aparición de narradores de diverso signo, heterodiegéticos neutrales o de imparable omnisciencia; homodiegéticos testigo o engañosamente protagonistas; autores implicados, y toda una familia de elementos que conviene mencionar con contención, no una retahíla en familia demasiado grande y quizás poco avenida, si rememoramos el irónico pensamiento que sobre el caso concreto del autor implicado nos dejó Genette (1993). Avanzaremos más allá del esquema tradicional de la narración, el mismo que adecuadamente estudió Todorov (1969), ese proceso de planteamiento-desarrollo-evaluación-situación final que se ve alterado desde sus cimientos.

Una adecuada aclimatación debe dirigir nuestros pasos. Conviene, como justamente matizó Prince (1993) en su ya clásico *Diccionario*, ajustar las dimensiones de lo narrativo, por lo que el texto debe ser el protagonista y no la excusa. O en otras palabras (en las palabras de Chatman, 1999, digamos), logremos que toda narración

mitin sexual), la vuelve aun más idiota y se limita a balbucear una serie de ideas preconcebidas, ideas cuyo fondo en nada difiere del antiguo Dios, Rey y Patria, que, como todo el mundo sospecha (pero se lo calla), significa Miedo, Amor y Jaula (*Las Últimas Noticias*, 4 de septiembre de 2001).

se inscriba en el nivel de la historia, que viene ser aquello que se cuenta, junto con un nivel del discurso, plasmación de cómo se cuenta. La riqueza de planteamientos en la obra de Bolaño nos permite aprovechar las posibilidades que un análisis narratológico nos ofrece, en una adecuada dosis, y muy cerca estableceremos las constantes temáticas fundamentales en ellos; obsesiones que se reiteran y, por lo tanto, no deben ser pasadas por alto. Todo en procesos que, asumiendo preceptos de la crítica moderna, podemos tildar de simbolización, sea sintagmática por proximidad (implicaciones del texto) o por relación analógica intratextual (con otras obras del autor). La violencia y el sexo, por ejemplo, constituyen ingredientes analógicos que encontramos en protagonismo basal en diferentes muestras (*Amuleto*, *Los detectives salvajes*, *Llamadas telefónicas...*). Lo advirtió genéricamente Barthes (1966) al afirmar que es posible alcanzar un alto nivel de codificación y análisis estructural de los temas de un texto, vocación que debe ser asumida y aprovechada en adecuada medida.

Volvamos al tercer membrete que en este trabajo se maneja, la metaliteratura (ya en el metatexto horaciano del inicio: "La demanda acabará en risas y tú te irás libre de cargos"), tomada en su dimensión epistemológica de constructo ficcional que introduce otros mundos y otras piezas de las que bebe el creador, en diálogo de aceptación de su magisterio, lo que no evita la misma iniciativa de negación de tal dinámica. Es un ejercicio de metaliteratura de nuevo, los posos de un universo ficticio que preocupa persistentemente a Bolaño; que adquiere insistentemente un protagonismo casi que necesario, como gota reiterada en un universo ficcional propio construido por el autor desde muy temprano. Este universo acoge de manera favorable notas consonantes en una repetición ansiada, en el caso presente Neruda o Huidobro como cálices propiciatorios en la narración en proceso. *Putas asesinas* se imbrica, en suma, en los principios de la metaficción (en su polivalencia, según el sentido de Eco, 1981); en los destellos de las propias herramientas de las que se vale la construcción de lo ficticio, entre un universo posible y otros probables junto a los cimientos que los erigen.

Adscripción, transgresión y metaliteratura ofrecen tres posibilidades ricas de interpretación de *Putas salvajes*, tres dinámicas que se retroalimentan desplegándose indiferentemente por los relatos.

Adscripción

"Gómez Palacio" es un ejemplo nítido de adscripción. Adscripción entre lo ficticio y novelado y la referencia real y posible de la autobiografía de Bolaño, un juego que permanece en su obra desvirtuando los límites entre lo posible y lo real. En este relato, el narrador homodiegético se confunde con la propia instancia del autor, confluyendo y confundándose unos límites visceralmente imprecisos: el viaje a la localidad gris de Gómez Palacio, también el aletargado trabajo en el taller de Bellas Artes, como también el enajenado discurrir por el México taciturno y dormido (piénsese en *Los detectives salvajes*), el miedo del protagonista y la frustración ante

un taller literario que nunca arraigará. Conocemos entonces otro ingrediente básico en la narrativa de Bolaño, el sentido de la alienación que conduce a una actitud en la que el actante, ante una aparente inclusión en el entorno en el que bucea, cultiva por el contrario una clara voluntad autoexcluyente, de sentimiento culposo de no pertenencia a ninguna parte. Sentimiento de alienación que se repite en otros cuentos (en breve hablaremos de "El ojo de Silva") y que entronca primigeniamente con el mundo de la pesadilla, plasmación directa de la lejanía íntima con el medio en el que se mueve. Alienación hermanada con la actitud obsesiva del protagonista y cierto comportamiento compulsivo y neurótico que se instaura como fórmula de defensa del inadaptado. Un viaje de alienación es el que viven el narrador y la directora, en el que la mujer bebe su frustración cansada y el hombre asiste en una expectante observación.

También "Últimos atardeceres en la tierra" participa de este juego de adscripción. El protagonista, B., se desliza en terrenos equívocos tratando de sugerir su presencia como trasunto del propio Bolaño, para participar después de la negación de tal equívoco a través del narrador heterodiegético. Las opiniones de ese narrador desdibujan las fronteras entre lo que es un discurso narrativo (distanciado) y un discurso doxal (subjetivo) (según lo que perfilan Booth, 1961, o Cohn, 1978). Pero volvamos al juego que antes se mencionaba, que se entona con la referencia al estado melancólico, de persistente permanencia, de B, como ocurre con otros actantes teñidos de melancolía (el del cuento anterior es muestra). El mismo juego persistente con el tono de crónica, la fase corta que golpea en toques taquigráficos al tono de una sesión pública en la que se transcriben los hechos. Y la sesión, en instancia abierta, descubre las lecturas del personaje (Unik, Desnos, Artaud, Crevel, Gui Rosey) como si testimoniase las preferencias propias de esa dicotomía confusa B-Bolaño y del propio arte de escribir ante las referencias de las que bebe.

Ese narrador en apariencia aséptico nos filtra por el contrario las sensaciones de los personajes, ese padre y ese hijo en ruta hacia Acapulco, para tejer la atmósfera del proceso de búsqueda, urdiéndose tramas paralelas (las incursiones del padre, las implicaciones del hijo, el valor de las biografías literarias) en una sola. La trama es, en efecto, un tejido, en el camino de lo que han matizado Forster (1927) o Ricoeur (1983). En palabras de Chatman (1990), en una narración podemos identificar una serie de núcleos narrativos jerarquizables, sobre los que a su vez pueden orbitar satélites que íntimamente los alimentan. En este cuento, pasamos del núcleo de la relación paterno filial al de los dilatados excursos literarios.

Se ensambla entonces la historia del poeta Gui Rosey y su extraña desaparición, proceso de relato intercalado que trastoca el paisaje dominante. A la vez, la poesía emerge de la voz de la mujer junta a la piscina de Acapulco. Lee a Longfellow, que por su parte atrae el remejoramiento de la poesía caduca, pasada y ajena. El juego de la imprecisión temporal la convierte en una persona de 60 años que aparenta treinta, y cerca de ella sumamos a la puta que aparenta 25 pero tiene muchos menos, como así el esclavadista cuenta con 50 aunque aparente muchos más. El mismo

exclavadista los induce, como lazarillo, al viaje a los burdeles de Acapulco, rompiendo la paz por la sordidez. Todo el relato, ejemplo como ninguno de *antinarración*, en la que se parece contener cada elemento que sugiera el avance de la trama, desliza la tensión con el padre y la exclusión del personaje con respecto del ambiente en el que se mueven. Solamente el final propone un conflicto, la pelea de la que nada se dice del padre y B frente a los jugadores de cartas. Sí de indudable interés son las diferentes células de interpretación del relato, según la concepción de Barthes del texto como unidad de lectura compuesta de lexías (sean hermenéuticas, culturales, sémicas, o simbólicas, entre otras). Lexías, o contenidos, que nosotros comprobamos en la construcción de la trama: primero, el cuento de carretera, *in itinere* (como *Los detectives salvajes*); después, la dicotomía entre el reflexivo B y su activo padre; la cuestión de la metaliteratura; el clímax último.

Reaparece B con halos del Bolaño real en la fiesta de chilenos exiliados en Barcelona, en el relato “Días de 1978”. Del narrador en tercera persona asistimos a la aparición en uno en primera que no duda en replantear, rectificar o justificarse si es preciso: “eso no lo digo yo”. Como el autor, se presenta un B que siente rechazo por la violencia y que milita en un partido de izquierdas. Y de un B inactivo y apático emerge su doble en U, por lo que se gesta el choque de la alteridad que en diámetros opuestos combate con sus dos oponentes. El otro, U, sin quererlo el actante, forma parte de su conciencia y de su cotidianidad, de su afán de revancha imposible dada su cobardía, de placer íntimo y regocijado ante las desventuras y avatares de U. Desdoble que tiene muchos ecos, como la complacencia en la reclusión de un enajenado U cuando el propio B confiesa, en algún momento, que su cotidianidad se concentra en un paseo de aburrimiento o locura (loco él, por tanto, como el otro).

A juicio de Bremond (1973), el progreso narrativo se construye en un árbol de alternativas, en las que los personajes deambulan y trazan el devenir de lo hechos, desde la virtualidad de su consecución hasta la actualización del proceso o la negación del mismo, lo que en suma supone una ruptura de toda supuesta linealidad de la trama (esta, por contra, se contagia de ricas imbricaciones). Tales dinámicas se palpan de forma notoria en el relato que nos ocupa, bebiendo de tónicas que le otorgan (además del espíritu adscriptor de sus concomitancias con la biografía de Bolaño) interpretaciones de rico flujo. Así, el narrador se infiltra en los pensamientos más íntimos de B, como si a lo mejor quisiese gritarnos que es él mismo en un nuevo desdoble. Por ello, encontramos significativos ejemplos de psiconarración según los plantea Colin (1978), es decir, de pensamientos de personajes desmigajados desde la óptica de la voz narradora.

En esta colección enajenada, se dibujan personajes alienados: la alienación con la patria, Chile, y el retorno imposible por las adscripciones políticas⁴; la alienación de B frente a U, en imposible fusión pero perdón postrero; la alienación propia ante la belleza y efusividad de la mujer de U, que después se transforma en distanciamiento de esta (cede su puesto a la presencia de K que, pese a la negación de B, nunca podrá suplir a la mujer de U). En el relato, conocemos que, en realidad, la fascinación por esta mujer es la consecuencia de la fascinación por el propio U, desamparado y dolido actante que termina suicidándose, como colofón final de lo que empezaba a ser poco antes la liberación de B (la muerte del interés) por U. Rota la ligazón por el otro, el actante que participa del desdoble desaparece y la dinámica actancial sujeto-oponente al modo de Greimas cesa.

“Vagabundo en Francia y Bélgica” constituye otro de los casos más palpables de adscripción, con la presencia de B. (de nuevo) y L., piezas del dominó que nos arrastran hacia los Belano y Lima de *Los detectives salvajes*, y en suma hacia Bolaño y su amigo Santiago. La focalización variable, al modo de Genette, sintoniza con los diferentes puntos de vista a los que se aproxima el narrador. También B., como Bolaño, viaja de Barcelona a Francia aprovechando adelantos de futuras publicaciones. Es este un viaje que conduce al protagonismo desatado de la literatura, como veremos. Y además sigue el proceso de adscripción, como ocurre con muchos de los cuentos que hemos visto: el motivo del viaje que supone un hallazgo, el escarceo fugaz con la mujer (sea la prostituta o sea M) encontrada casi fruto del azar, mujer que después desaparece en el mismo vacío en el que surgió; la biografía del autor lejano y desdibujado que se consume con el paso del tiempo (Lefebvre); el sentimiento de extravío y alienación del actante con respecto a su entorno; el mundo del burdel como escapada; y el universo onírico que en aparente confusión clarifica.

“Buba” responde por su parte a una construcción cronotópica habitual en estos relatos: Barcelona, México DF o París (lugares esenciales para el Bolaño real), entre los años 70 y 80 del siglo XX. El narrador en 1ª persona, antiguo jugador de fútbol, se fascina ante la magia de Barcelona, y acude al mundo del prostíbulo (como tantos otros actantes bolañianos) como medio de liberación y encuentro con uno mismo. Tantas putas (y putos) habitan el universo narrativo del escritor chileno que una especie de obsesión impenitente parece tomar forma. Putas consejeras, clarividentes, liberadoras, habitadoras de cochambres en las que maquillan una tragedia, cómplices y amantes silenciosas, abrazo de amparo y abrigo de mutismo. Putas instruidas, en este caso, que son el banal y lúbrico recreo de Acevedo, jugador profesional sin rumbo que hunde con pocos reparos su carrera en España.

⁴ Muy en conexión con estas palabras de Bolaño: “¿Usted es chileno, español o mexicano // -Yo soy latinoamericano” (Entrevista en *Página 12*, 23 de julio del 2003).

No es nueva tampoco la incursión en el compartimento de lo onírico, que en desbarajustada y difusa concentración amarra los confusos pensamientos del actante y lo guía en la premonición de lo venidero: la llegada de Buba, el accidental compañero de piso, pero también el reconforto de la presencia del padre que lo guía (cogidos de la mano) con todo el amparo que este representa (y que sugiere que conectemos este cuento con “Último atardecer en la tierra”). El manejo de los tiempos impone, de nuevo, la imprecisión en las edades: no la del protagonista, no, siempre claramente declarada, pero sí de los demás actantes en un continuo choque entre el parecer y el ser (entre los 19 y la apariencia de 29 de Buba, como ejemplo). Precisamente, el narrador homodiegético avanza de un protagonismo absoluto a un desplazamiento continuo tras la aparición de Buba; llega Buba al piso que comparten (aparece Buba en la narración) y la historia se centra en él y su soledad, su mutismo enquistado, sus rituales atávicos (o su locura) para lograr la victoria del equipo.

Arturo Belano, en “Fotos”, consume una interesante relación intratextual con *Los detectives salvajes*, inteligente ejercicio de adscripción del relato presente con la obra de Bolaño, como un todo coherente y vertebrado (otros datos nos lo apuntan, según lo que ya se ha visto, en “Vagabundo en Francia y Bélgica” y “Últimos atardeceres en la tierra”, obsesivas muestras de inclinación por la biografía de literatos). También ejemplo de anclaje con resonancias biográficas es “Carnet de baile”. El nombre de la madre es el mismo que la de Bolaño, quizás ya una declaración de intenciones, sin que ello niegue el afán transgresor de estos 69 puntos en los que lo literario alcanza dosis significativa de protagonismo.

María Victoria Ávalos Flores. La madre lectora que recita a Neruda, carente de una nitidez por la mezcla de datos reales de la biografía de Bolaño y la simple imposición ficcionalizada. La madre que lee los *Veinte poemas de amor*, obra que se calca y empaña el horizonte del narrador homodiegético, yendo con él (como también pasó con el propio Bolaño) “por diversos pueblos de Chile, después por varias casas de México DF, después por tres ciudades de España”. Texto por tanto trasterrado que se postula en el campo de la adscripción, rememorando eventos de la vida del autor que salpican en la ficción construida en este relato. Adscripción que tenemos, además, en la relación de preferencias lectoras del narrador, sugestivamente afines a las de Bolaño: Manuel Puig o la narrativa de ciencia ficción. La historia es también la crónica de un viaje, de un individuo que bucea en su ingenuidad apasionada, de entrega incondicional; del individuo que pasa de la sumisión a Neruda a la sumisión a Nicanor Parra (igual que confesaba Bolaño, 2004). Y en ese viaje se entremezcla la evolución literaria con la personal, con los escarceos de un socialista (como tantos otros personajes de Bolaño, también socialistas; como

también la febril insistencia en la “valentía” de los chilenos de su generación) que lucha por un Chile condenado a caer en las garras de Pinochet⁵.

No podemos obviar que este relato tiene mucho de transgresión, por la presencia inequívoca de la violencia (la vejación como negación, como medio de subyugación del individuo), pues adscripción y transgresión, igual que la metaliteratura, se empapan y confunden en ricos vasos comunicantes. Con ello entronca el tema de la melancolía, dilatada en numerosas páginas de Bolaño; melancolía que devora y aniquila llevando a la muerte. No menos interesante es el proceso de adscripción intratextual de este texto con otros como “Últimos atardeceres en la tierra” y el regusto por la biografía de la figura literaria, en este caso la de Sophie Podolski y Germain Nouveau; y desde otro plano, la delectación en el recurso al sueño enajenado, en el que afloran los miedos del actante (el fascismo, los magisterios literarios caducos y casi avergonzantes) y que puede acabar convirtiéndose en premonitorio.

“Encuentro con Enrique Lihn” perfila el último ejemplo de adscripción de la obra, tal vez la adscripción más sugestiva y a la vez transgresora, desde la misma condición del narrador que se identifica con Bolaño (y por tanto nos conduce de la mano hacia el ámbito de lo autobiográfico) en un paseo por los jardines de lo onírico (y así pues niega la verosimilitud de lo narrado).⁶ El lenguaje es artificiosidad

⁵ El protagonista sufre los mismos avatares que Bolaño, incluido el interrogatorio en el que es confundido con un extranjero: ¿Qué es lo que ocurrió en realidad? ¿Cómo logró salir?

—A mí me sacaron de la cárcel dos policías, que habían sido compañeros míos a los quince años. Yo salí a los ocho días porque estaban estos dos allí; si no me hubiera podido pasar un mes o dos. Pero un día voy y me encuentro a un detective que dice: “¿no te acuerdas de mí? Soy tu compañero”. Yo no me acordaba de nada. Fue impresionante. ¡Pero si en Llamadas telefónicas hay un cuento que narra exactamente esto! Yo pensaba que era puro invento, un juego literario. Incluso me recordó un poema de Nicanor Parra, donde unos personajes populares chilenos, “compadres”, si no me acuerdo mal, establecen el mismo diálogo absurdo que mantienen los detectives del cuento (*Lateral. Revista de cultura*, n° 40, abril de 1998). “Bueno, a mí cuando me detuvieron en Chile me acusaron de “terrorista extranjero”, porque mi acento era mexicano. Lo sentí como una medalla. Lástima que esa medalla no duró demasiado tiempo. El teniente de carabineros que me detuvo, en un control de carretera, era claramente un esquizofrénico y probablemente nadie le hacía caso” (*La Nación*, 25 de abril de 2001).

⁶ Respecto de lo biográfico en su obra, dice Bolaño: “Nunca me he planteado “trabajar” con mi autobiografía. Vivir sin trabajar para mí es algo que se parece a la felicidad. Así que procuro, cada vez que puedo, evitarme ése y cualquier esfuerzo. No trabajar con mi autobiografía (la palabra autobiografía me pone los pelos de punta), no trabajar con la escritura, no lavar los platos, dejar que mis hijos hagan lo que quieran y permanecer sentado delante de la tele viendo programas basura y refunfuñando o riéndome. Creo, por otra parte, que las únicas autobiografías interesantes, en realidad las únicas biografías interesantes, son las de

(retórica en toda su esencia, como defiende De Man, 1990; y si optamos por un afán deconstructivista al modo de Derridá, debemos desmitificar su valor y poner en duda sus postulados). La muerte del autor, al modo en que lo planteaba Barthes, 1970 (por la desconexión del texto, desde que se publica y por tanto se emancipa como entidad viviente y autónoma, del creador) no puede ser menos que cuestionada cuando el autor se esfuerza, por su parte, de dejar su huella como creador real y externo de su biografía e inquietudes propias, patentes y explicitadas en la diégesis. Sin llegar, eso sí, al extremo de lo que propone Tinianov (la vinculación del texto como serie literaria, en relación con otras series influyentes en él: la económica, la social, la cultural).

La presencia misma del nombre del autor solidifica el juego narrativo que se nos presenta. También su viaje a Chile, también su ansia de conocer al literato Lihn que, cosas de la vida, ya está muerto, pero que en su sueño (qué ironía -qué importante la ironía en la obra del chileno) aparece como un actor de Hollywood. La fragilidad del sueño se muestra en los espacios en los que se mueven, techos y suelos de cristal que denotan la inestabilidad del encuentro y el miedo propio al vacío. Todo ello refleja elementos surrealistas, en los que el sueño puede ser la válvula de escape del subconsciente, como a visto Spiller (2009) a propósito de *Los detectives salvajes*.

Transgresión

“Los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende”. Con tal apostilla cataloga a los protagonistas de un mundo, Latinoamérica, marcado por la violencia. Un membrete que se repite incansable en textos de Bolaño comunicando intratextualmente la esencia de su contenido. Es la violencia que arrastra a toda una generación, la de los 50, la misma con la que el autor crece. Transgresión y adscripción, en alimentación mutua, emergen, pues el mundo de la violencia se conecta irremisiblemente a ratos con la propia biografía bolañiana. El primer relato de este grupo, "El ojo Silva", introduce el halo descarnado de un mundo que se sustenta y continúa en la espiral sangrienta de la perversión y el atropello humano. El juego de la rememoración permite el salto al pasado para dar constancia de las circunstancias que rodearon a Silva. Con esto verificamos que una narración puede fluir por proce-

los grandes policías o la de los grandes asesinos (éstas últimas, por supuesto, publicadas bajo seudónimo o anónimamente, o publicadas post-mortem), porque de alguna manera rompen ese molde deprimente y real de que el destino de los seres humanos es respirar y un día dejar de hacerlo. El policía y el detective parecen ajenos a esa mecánica. En sus biografías o autobiografías siempre hay otra cosa: una propuesta, un juego, un crucigrama que te dice acércate al espejo y mira” (*La Voz del Interior*, Córdoba, Argentina, 26 de diciembre de 2001).

sos de repetición, intensificación, oposición, como ha visto Todorov (1968), y el orden temporal se puede dislocar, modificar, hasta un antojo subversivo, rompiendo el tiempo como mera concepción cronológica (véase Metz, 1968). Como asume Bolaño, el creador de cuentos debe ser audaz y erigirse sobre la valentía que proporcionan los cimientos de la lectura de Quiroga, Borges, Monterroso o Rulfo (“Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, *Entre paréntesis*).

La huida de Chile, tras el golpe de estado de Pinochet, conduce al protagonista hacia la gran urbe de México DF, alejándose de una cohorte de autóctonos y expatriados en confusión agónica que sí, por cierto, adquiere resonancia vital en otros textos de Bolaño (caso de los para nosotros fundamentales *Los detectives salvajes* y *Amuleto*). Conviene hacer notar aquí, de nuevo, el protagonismo esencial de México, en exangüe presencia cohabitando con los actantes: el café la Habana, la calle Versalles. Y en esa construcción inestable y perecedera, el narrador testigo en primera persona omite los datos, cargándolos de un vacío recuerdo que los trasfigura y los dota de una estampa de falsedad. Narrador que presume ignorar motivos y fuentes del camino de Silva, y en paralelo muestro un desinterés por la precisión adecuada de los hechos. Por ello insiste en la delineación de una atmósfera inconsistente y fantasmagórica que sirve como atenuante de la violencia cruda de los hechos. Es una atmósfera no contrastada en la que se vierten los rumores confundidos con los hechos para construir y a la postre desdibujar al personaje: su presunta homosexualidad muy rápidamente confirmada es una ilustración significativa. Se trata de una atmósfera inaprensible a la que contribuye el narrador cuando dice de Silva: "parecía translúcido", y que se afianza líneas después cuando se asume el olvido del rostro del amigo, convertido sin remedio en una sombra.

Pero todo ello no viene a ser más que notas que configuran nuevos patrones reiterados en el universo del autor: el mundo de los apátridas (más allá de un mero significado físico del término), la violencia opresiva que ahoga a los actantes sin que ellos puedan apartarse de su influjo, la homosexualidad como estigma insinuado, el carácter huidizo de los personajes que afloran y desaparecen de escena en fugaz repetición. Los saltos temporales en el relato ayudan a este juego, con franjas omitidas que chocan en sucesión procaz con movimientos analépticos y prolépticos, desde el pasado que parece volver amenazante hasta el anuncio de lo que pronto se verá y que inesperadamente aparece. La elipsis (años que pasan sin que quede constancia) contribuye a la sensación de vacío y de movimiento impreciso en el relato, como sucesivos baches que entorpecen pero en sus entrañas también incentivan el avance; y asimismo los saltos en el espacio de la historia, desde México a Berlín pasando por París.

Todo el planteamiento en la dinámica narratológica conduce a la transgresión definitiva en el ámbito de la trama, con la violencia como toque esencial. En la violencia se muestra el ritual bárbaro, con la entrega pagana del niño castrado a un dios infame; hay violencia asimismo en el descenso brutal al mundo de la marginalización y los prostíbulos; y vemos violencia en la misma foto que saca Silva ro-

bando los restos del alma del niño castrado o en la imagen del nuevo niño que formará parte del ritual sangriento. De ahí el juego clímax-anticlímax que persigue el autor, como si fuese posible la redención ante un lastre; otro rasgo más de la obra de Bolaño, con el desamparo, con la violencia que persigue en ansia ineludible a la generación de los nacidos en los años 50. Anticlimática es la huida con los niños, pero un anticlímax fallido, pues el mundo onírico de las pesadillas afianza la pesada carga del Ojo. Es ahí donde se mezclan las voces del narrador testigo y el personaje, confundiendo con las visiones del universo de la pesadilla. Este universo sacrifica finalmente a los niños.

En aclimatación similar, en “Dentista” el narrador homodiegético asiste como testigo a la desesperación de ese amigo odontólogo (ha asistido a la muerte de una paciente a manos de un estudiante-ayudante solidario). La diferencia entre un personaje- relator y uno reflector (según la diferenciación de Stanzel, 1977) conecta con que el primero es plenamente consciente de su implicación en los hechos en desarrollo, filtrando por tanto su cosmovisión en la trama, mientras que en el segundo caso este es ignorante de la información que se entresaca de su perspectiva personal de los hechos. Frente al narrador protagonista, el testigo trae nuevas relaciones de interesante plasmación, como advirtió Stanzel (1984). El papel del narrador testigo supone un distanciamiento observante, suficiente para poder intervenir en la narración y modificarla. Así, el dentista acaba asumiendo el protagonismo absoluto, en su afán redentor del joven Ramírez. Más allá de la trama discursiva y de la afanosa melancolía del médico, interesa la demorada reflexión sobre lo que es arte: arte como historia particular, como historia ligada a los individuos (aunque sea un abyecto engendro como el pintor Cavernas).

La reflexión sobre el arte conducirá a otras obsesiones de Bolaño: la indeterminación de las edades, como si los actantes fueran atemporales piezas de un discurso sostenido sobre una congelación conspiratoria del tiempo (indeterminación, apostillemos, que salpica a los secundarios, unas instancias delegadas en apariencia, prestadas, y por tanto al servicio del sustento de otros intereses principales para los que ellos son meramente comparsas); la literatura como frustración (los inútiles talleres literarios son exponente claro); el valor anticipatorio de los sueños; la ebriedad que confunde la mente al paso que se desata la sintaxis, largas frases en sucesión numerativa que reflejan los pensamientos idos; la pertinaz obsesión sobre el tema de la homosexualidad como lacra o hálito persecutorio que planea sobre las escenas en las que se mueven los actantes; la soledad, siempre, incluso en medio de cabezas que corren hacia todas partes. El arte se cuela por los rincones de la narración, a través de Cavernas y del pintor irapatuense, a través de los cuadros impresionistas en la paredes, pero también en las plásticas descripciones congeladas en una pose: de ahí la presencia de un “paisaje irreal”, inmóvil, denotado en un característico bucolismo.

En otro nivel transgresor, más allá de la cruda violencia que veíamos en los casos anteriores, es el uso de la ironía. El narrador en primera persona de “Prefigura-

ción de Lalo Cura” entronca con las dimensiones dislocadoras del texto justo desde el mismo arranque, cuando confiesa que él mismo es de los que ha “mandado matar” en esa Latinoamérica doliente y trágica (más tarde sabremos que es un matón a sueldo). El hijo del cura (y por tanto de apellido Cura) y de Connie Sánchez se mueve en el desamparo, pero más aún en el delirio. La lectura sarcástica, o sangrantemente irónica del texto, se desliza entre el sacerdote de adscripción religiosa desconocida que es confundido con un agente secreto y termina desapareciendo; entre la madre de nombre de suripanta que formaba parte de la tríada estelar de la Productora Cinematográfica Olimpo (nombre encumbrado de una factoría de tercera que crea películas pornográficas) junto también a una Leticia Medina que se hace llamar Mónica Farr.

La historia, filtrada desde el narrador en primera persona, se vuelca en un tono de distancia irónica frente a la burdidad de los hechos. Tal distancia tiende a deslegitimar en forma continua la entidad de los actantes hasta desfigurarlos como comparsas bufonescas de la trama. Estas comparsas incluyen nuevos títeres, como ocurre con el polifacético responsable de la productora, el alemán Bittrich, que alterna sus labores cinematográficas con las responsabilidades de matón esporádico y de actor (pornográfico, se entiende que, sin embargo, nunca mostró “su pene erecto”). Surge aquí la cuestión innegable del humor en este texto, que se relaciona con la reivindicación de Bolaño de que el tono humorístico, casi perdido, debe volver a la narración con renovado protagonismo (“El humor en el rellano”, en *Las últimas noticias*, lunes 20 de enero de 2003). En el cuento que ahora nos ocupa, el humor sarcástico se apuntala de continuo, sarcástica sombra del recuerdo de Lalo que desdramatiza y desvirtúa las redes de su pasado. El humor articula la dicotomía perfilación-negación irónica. Piénsese por ejemplo en que:

- a. Bittrich es actor porno, pero nunca mostró su virilidad (según se decía) y se limitaba a ocupar un puesto secundario (el de mirón). Pero puede mostrar una sensibilidad única con su colección de grabaciones de sonidos de la naturaleza.
- b. El chalet casi idílico (las flores, los perros, los recuerdos entre juegos en el patio) era set de rodaje (la cocina guarda en sus estantes enemas).
- c. La sordidez del mundo de la pornografía financiada por narcos, que incluye aberraciones varias que rozan lo histriónico y absurdo (las películas con mujeres embarazadas en las que estas muestran leche materna, elemento fetichista para el potencial público europeo).
- d. Connie ansía ser actriz de Broadway, pero acaba vendiendo sangre y ejerciendo la prostitución.
- e. Connie, Doris y Mónica configuran una tríada basada en la amistad, que se despeña en un mundo marginal.
- f. Connie y Mónica parten hacia Medellín, envueltas en poses especulares de estrellas de cine, abocadas al cabo al más estrepitoso fracaso: no en vano, su pri-

mera película es *Hecatombe*, muestrario lascivo de un mundo convulso por las guerras.

De mimética intención irónica es el recreativo excursio en las técnicas, tramas e ideaciones de las películas pornográficas, desde la citada *Hecatombe* pasando por *Impluvio* y *Kundalini*, de sinopsis desmitificadoras y absurdas que rozan los grotesco (amantes retozando entre excrementos de animales y muertos que resucitan para estupor de los rijosos interactuantes). Los mismos títulos de tales incursiones cinéfilas nos ofrecen la lectura irónica que domina el texto, que atraganta el espíritu de ese narrador que entre lágrimas recuerda a su madre, visualizando él los metrajés de tal pasado fílmico. Porque el humor irónico no impide la emergencia de un destino trágico para la inmensa mayoría de participantes de esa dimensión imposible; un humor que desemboca en lo que se mencionaba líneas atrás, la terrible desgracia asolando a Latinoamérica en un laberinto doloso que conduce a la muerte a jóvenes de valía nunca aprovechada. Ironía que vuelve a florecer, para atenuar la tragedia, con la figura de Pajarito Gómez, el más insulso de todos pero, paradójicamente, el único que sobrevive (con 49 años si bien 59 de apariencia -nótese de nuevo el afán deshebrador, desdibujante que hemos percibido en otros cuentos)⁷. Todos los demás son fracasados que se incorporan a la larga lista de actantes bolañianos, los que orbitan sobre una frustración irredenta, como ha visto Bolognese (2010).

En suma, advertimos una notable muestra de un humor al mejor uso de Vargas Llosa, del Llosa que es admirado bajo la estela de Balzac, como se nos advierte (“El principio del Apocalipsis”, *El mundo*, 24 de octubre de 2001).

Con “El retorno”, admiramos la transgresión formulada con la peculiaridad de la voz narrativa, la voz de un alma desde más allá de la muerte, y el recurso de nuevo a la ironía. A juicio del autor, en un artificio literario “el sufrimiento participa, el dolor participa, la muerte participa, pero con la condición de que jueguen riéndose” (“Un narrador en la intimidad”, *Clarín*, 25 de marzo de 2001). La mención al modista-ultrajador de cadáveres Jean-Claude Villeneuve como “necrófilo” anuncia lo que es la trama central del cuento, pues la voz asume su desunión con una vida rutinaria de condimentos grises y estampas desangeladas. El símil con la película *Ghost*, apunte neo-pop (que nos perdone él, tan escéptico como era en relación con las vanguardias) de un cine comercial en boga, entronca con el afán desdramatizador de la descripción del deceso del narrador homodiegético. Ahí empieza de nuevo el juego de la ironía: la muerte en la pista de baile, con la mujer de sus sueños a un lado manteniendo una mirada indiferente; el protagonista que se pone en parangón con el papel de Patrick Swayze; este mismo actante ya convertido en alma en inútil

⁷ Los planteamientos irónicos proliferan en la obra de Bolaño. Sobre el uso de la ironía, por ejemplo, en *Nocturno de Chile*, véase a Mora, 2010.

deambular, acomodada cerca de los asientos de los conductores de la ambulancia que trasporta su cadáver.

Supone “El retorno” un dilatado ejercicio de humor negro, entre el estupor y la demencia; humor negro que campa entre el cuerpo inerte en un rincón discotequero, y su traslado a una sala forense ante unos jóvenes de apariencia “alternativa” que inspiran “mala espina”. El humor negro se vuelve consistente con el secuestro del cadáver hasta la casa del célebre modisto Villeneuve para que este sacie sus perversiones sexuales. Hay humor negro además por el hecho de que sin negar la esencia perversa de sus actos se insista en la delicadeza de los movimientos del sastre y en la generosidad de que no caiga en la sodomización. Y al fin asistimos a la conversación enajenada entre el alma en pena y el hombre capaz de oírle, presa de una estupefacción angustiosa. Lo fundamental es que la extraña cohabitación que al final se forja, con el fantasma permaneciendo en la casa como compañía de Villeneuve, inicia un tema recurrente en Bolaño, el de la soledad. Es la soledad del modisto afamado que ansía la permanencia del alma en pena en la casa; así le sirve de compañía a su espíritu solitario.

De valor transgresor es también la dialogada “Putas asesinas”, migración trasmutadora de géneros literarios y del propio esquema conversacional, a la manera de lo estudiado por Labov (1978), y también forma peculiar de dramatización narrativa o narración dramatizada, modalidad mencionada por Hamon (1981). La teatralidad de su diseño permite la construcción de un único personaje, acotado por intervenciones de un narrador que en movimiento liminal semeja metamorfosearse en acotación escénica. Asimismo, en esa voluntad transgresora la extensa interpelación a Max adquiere la categoría de monólogo, a veces caótico y desquiciante. Pero no un monólogo interior, sino un monólogo de signo teatral, desaforado en metáforas o símiles imposibles (el sentimiento de abandono, como si la mujer fuese penetrada sexualmente- “por un ángel”; o la búsqueda de ella, princesa asesina, de su príncipe; o la amplia isotopía con el mundo del mar como trasfondo; y la fundamental: “las mujeres son putas asesinas”).

Al frente observamos al interlocutor mudo que aparece inmerso en su gestualidad a través de los datos del narrador-paratexto digresivo. Esta misma gestualidad imprime el carácter dramático del texto: el interlocutor silenciado (ese espejismo de un Max que ella persigue) se manifiesta en gestos de dolor, miedo, asentimiento o negación. La recreación en el dolor conecta de inmediato con la fragilidad humana, condena a un quebradizo equilibrio presto a caer en el más infinito desamparado, al modo de su admirado Dick (el que protagoniza reflexiones bolañianas varias, díganse las de “Philip K. Dick” en el periódico *Las últimas noticias*, un miércoles 23 de mayo de 2001). La secuestradora, exenta de cualquier motivo lógico para el secuestro, manifiesta que es la soledad el camino que los ha unido en esa tertulia macabra, la soledad que termina en un monólogo fundido en el delirio de la mujer.

Metaliteratura

No se puede entender *Putas asesinas* sin las múltiples referencias literarias, de persistente presencia. A veces, la mera cita emerge en diferentes páginas. Marguerite Duras y Herman Hesse en "El ojo Silva", como ejemplo comparativo del trabajo (un reportaje) de Silva en la India. En otro caso, la literatura se solidifica con la delectación en pasajes biográficos; tal ocurre en "Último atardeceres en la tierra", en especial en los hechos que tienen que ver con la vida de Gui Rosey (junto a Tzara y Bretón) en la Francia ocupada de Pétain. Otras veces, percibimos reflexiones esporádicas sobre lo literario: la novelas de detectives de "Vagabundo en Francia y Bélgica". Pero he aquí que, finalmente, la literatura se vuelve intrusa, en los paseos del actante, en los deambulares por un París en que se demuestra su interés por Roberto Altmann, por Baal, Roland Barthes, Jacques Calonne; también Carl-friedrich Claus, Mirtha Dermisache, Christian Dotremont, Pierre Guyotat, Brion Gysin, Henri Lefebvre y Sophie Podolski; y todos los que vagarán por la publicación del *Luna Park*. Igualmente se sumarán fantasmas agónicos y malditos, díganse Henri el de Masnuy o André du Bouchet. Practica Bolaño, con todo ello, un ejercicio de relectura y reescritura (lo ha apreciado Logie, 2005): una mirada hacia las corrientes más innovadoras y un retorno hacia autores olvidados.

Emergen figuras que logran su eco, en su medianía o genialidad, en el espectro gris de su obra o en la cumbre quimérica de sus aspiraciones; pero en suma teclas de la sinfonía en el encuentro de los actantes con la literatura, la literatura como fórmula de comunicación con el mundo. El "eclipse entre Lefevre y la escritura", la comunión entre el autor y la humanidad. El mejor ejemplo de metalitura se desliza en estas líneas, en el empeño de descifrar las composiciones de Lefevre.

Dicho esto, subrayemos que la literatura es la esencia de la vida y el fuego del pasado, aunque solamente sea en destellos, como el Elizondo y su *Narda o el verano* que fascinaba a los protagonistas de "Dentista" de jóvenes. Y por encima de todo nos atrae de este cuento la capacidad creativa del joven y desamparado Ramírez, capaz de condensar en un fragmento toda una novela. La literatura es también el asidero con el mundo y el agua con la que saciar su sed de interpretarlo, como le ocurre a Arturo Belano y su fruiccosa lectura de *La poésie contemporaine de langue française* de Serge Brideau. Pérol y Neveau son su agarre al mundo real en una aldea perdida; y Feyder y Salabreuil, y Dubacq. La biografía de Burine o de Nadia Tuéni adquieren tintes novelescos y aire poético en la mente enfebrecida por el calor de Belano.

Pero quizás sea "Carnet de baile" la más deliberada (pero no tal vez la más intencionada) demostración de inclinaciones literarias de la obra, tras la retahíla de los 69 puntos en los que afloran gustos, presupuestos e intenciones. En el número 1 está ya Neruda, imprescindible, con sus *Veinte poemas de amor y una canción desespe-*

rada; el modelo elemental que con el tiempo pasa a ser negado. Asimismo, el punto 6 nos ofrece la narrativa de ciencia ficción y a Manuel Puig, y el 8 la admiración por el directo teatral Jodorowski. Se suman la referencias a Parra⁸; pero también a Kierkegaard, como si todos ellos fuesen la esencia misma de la vida que se abre paso y sin su presencia nada tuviese sentido. Valle-Inclán y Borges, Owen y Giron-do, Parra de nuevo, se constelan en la rememoración y el asentamiento de un corpus literario⁹. Y la reflexión sobre las influjos en la poesía Chilena, desde Huidobro pasando por Mistral. Signo que lleva en su significante a un significado posterior, el de los poetas malditos, luchadores incansables por la libertad de Chile, por la liber-tad de Hispanoamérica, por una libre y doliente España que bebe su amargo cáliz. Poetas chilenos, en concreto, condenados a la destrucción, adscribiéndose en las resonancias autobiográficas a muchos otros cuentos que hemos visto¹⁰. Al cabo,

⁸ Referencia inexcusable en Bolaño: “Yo creo que todos los poetas, no sólo chilenos sino latinoamericanos, le debemos muchísimo a Parra. En algunos no se nota, porque supongo que son los buenos; en otros, como yo, que estoy más bien entre los malos, se nota mucho” (**La Tercera, 25 de febrero de 2000**). Muy ilustrativa es la lectura de “Ocho segundos de Nicanor Parra” y “Fragmentos de un regreso a un regreso al país natal” en *Entre paréntesis*, reconocimiento de la influencia de Parra y retrato desangelado de la polémica cena en casa de Diamela Eltit.

⁹ Sobre sus preferencias. Nicanor Parra por encima de todos, incluidos Pablo Neruda y Vicente Huidobro y Gabriela Mistral [...]. “Mis cinco libros en realidad son cinco mil. Menciono éstos sólo a manera de punta de lanza o embajada aviesa: *El Quijote*, de Cervantes. *Moby Dick*, de Melville. *La Obra Completa*, de Borges. *Rayuela*, de Cortázar. *La conjura de los necios*, de Kennedy Toole. Pero también debería citar: *Nadja*, de Breton. *Las cartas* de Jacques Vaché. *Todo Ubú*, de Jarry. *La vida, instrucciones de uso*, de Perec. *El castillo* y *El proceso*, de Kafka. *Los aforismos* de Lichtenberg. *El Tractatus*, de Wittgenstein. *La invención de Morel*, de Bioy Casares. *El Satiricón*, de Petronio. *La Historia de Roma*, de Tito Livio. *Los Pensamientos*, de Pascal” (Entrevista en *Página 12*, 23 de julio del 2003).

¹⁰ “¿Qué es la literatura chilena?:

–Probablemente las pesadillas del poeta más resentido y gris y acaso el más cobarde de los poetas chilenos: Carlos Pezoa Véliz, muerto a principios del siglo XX, y autor de sólo dos poemas memorables, pero, eso sí, verdaderamente memorables, y que nos sigue soñando y sufriendo” (Entrevista en *Página 12*, 23 de julio del 2003). La poesía (la literatura, por extensión) debe buscar el cambio y la transformación y, por tanto, arriesgar, lo que implica alejarse de la imposiciones del mercado: “Hay momentos en la travesía de un poeta en la que a éste no le queda más remedio que improvisar. Aunque el poeta sea capaz de recitar de memoria a Gonzalo de Berceo o conozca como nadie los heptasílabos y endecasílabos de Garcilaso, hay momentos en que lo único que puede hacer es arrojar al abismo o enfrentarse desnudo ante un clan de chilenos aparentemente educados. Por supuesto, hay que saber

encontramos alguna aseveración que nos ilumina. Nada impide el amparo innegable de un Neruda negado y paradójicamente reafirmado (quizás por lo que era de pesada carga en la nueva generación de autores, lastrados por su presencia), su sombra larga y proyectada sobre el futuro¹¹.

Finalmente, con “Encuentro con Enrique Lihn” el narrador homodiegético, de nombre Bolaño (motivo de adscripción), conoce en sus sueños al ya difunto escritor Lihn (convertido físicamente en la plasmación de su literatura, merced a la mente de Bolaño tocada por la adormidera), al que admira. Leemos un cuento-homenaje al gran escritor chileno, del que diría años más tarde: “En el ejercicio de la poesía, a la que siempre le fue fiel, sólo hay un poeta en lengua española que se le pueda comparar, Jaime Gil de Biedma, aunque el abanico de registros de Lihn es mucho más amplio. En el ejercicio del ensayo, de la reseña, del manifiesto e incluso del libelo, no hubo en Chile escritor más certero ni más libre” (“Unas pocas palabras para Enrique Lihn”, en *Las últimas noticias*, lunes 30 de septiembre de 2002).

Surgen las cartas que se intercambiaron años (antes del encuentro onírico) el exiliado chileno en Gerona y el autor encumbrado, se menciona el relevo de la nueva (los seis tigres) poesía chilena (la mediocre e insalvable, como se dicen en muchas páginas de Bolaño): Bertoni, Maquieira, Muñoz, Martínez, el malogrado Lira... Supera el autor modelos literarios para afirmar otros, hasta crear un canon personal en el que se abomina de la burda dimensión mercantilista de la literatura (así lo comenta Paz Soldán, 2008); porque, en la palabras del creador chileno, “la literatura, al contrario que la muerte, vive en la intemperie, en la desprotección, lejos de los gobiernos y de las leyes, salvo la ley de la literatura que sólo los mejores entre los mejores son capaces de romper” (“Las palabras y los gestos”, *El País*, lunes, 21 de enero de 2002).

En síntesis, transgresión, adscripción y metaliteratura se complementan en virtuosa retroalimentación en *Putas salvajes*. Entrelazadas, se logra una interpretación

atenerse a las consecuencias. Primer requisito de una obra maestra: pasar inadvertida” (*Las últimas noticias*, “Ocho segundos con Nicanor Parra”, miércoles 25 de abril de 2001).

¹¹ Afirma el autor al respecto: “A mí Neruda me gusta bastante, tal como lo digo en ese cuentito. Un gran poeta americano. Muy equivocado, por otra parte, claro, como casi todos los poetas. No era el sucesor de Whitman, en muchos de sus poemas, en la estructura de esos poemas, sólo podemos ver ahora a un plagiario de Whitman. Pero la literatura es así, es una selva un poco pesadillesca en donde la gran mayoría, la inmensa mayoría de escritores son plagiarios. Hay algunos jóvenes con voz propia, pero no saben escribir, lo que es un desastre. Entonces esos jóvenes van a los talleres literarios o a la universidad para aprender a escribir y cuando ya saben escribir no tienen voz propia. En fin, qué le vamos a hacer. Neruda, en algún momento de su vida, pensó que él era el paradigma del poeta, y se equivocó. Pero la verdad es que todos los poetas, en algún momento de sus vidas, se creen la muerte” (*La Voz del Interior*, Córdoba, Argentina, 26 de diciembre de 2001).

versátil de los sentidos del texto, compleja obra en la que se manifiestan ciertas obsesiones bolañianas y se manipulan las posibilidades de la técnica narrativa. Y así se consumen dialécticas de reconstrucción que fascinan al lector de este conjunto de cuentos hasta su cierre. Entonces sí, por fin, ya sí, la risa puede desatarse sin demora.

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke.
1985 *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Buffalo & Londres: Toronto University Press.
- BARTHES, Roland.
1970 *S/Z*. México: Siglo XXI, edición de 1999.
1966 “Introduction à l’analyse structurale des récits”, *Communications* 8.
- BOLAÑO, Roberto.
2001 *Putas asesinas*. Madrid: Anagrama.
2004 *Entre paréntesis (Ensayos, artículos y discursos)*. Madrid: Anagrama.
- BOLOGNESE, Chiara.
2010 “Viaje por el mundo de los *letraheridos*. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 39, pp. 465-474.
- BOOTH, Wayne C.
1961 *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BRAITHWAITE, Andrés (comp.).
2006 *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- BREMOND, Claude.
1966 “La logique des possibles narratifs”, *Communications* 8.
1973 *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- CHATMAN, Seymour.
1990 *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- COHN, Dorrit.
1978 *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness*. Princeton: Princeton University Press.
- DE MAN, Paul.
1990 *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto.
1981 *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

- ESPINOSA, Patricia (comp.).
2003 *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis editores.
- EZQUERRO, Milagros
2010 “El apocalipsis según Bolaño”, en Fabry, Geneviève, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, pp. 223-240.
- FABRY, Geneviève, Ilse LOGIE y Pablo DECOCK (eds.).
2010 *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang.
- FORSTER, E. M.
1927 *Aspectos de una novela*. Madrid: Debate.
- FRANZ, Carlos.
2008 “De Donoso a Bolaño: entre el lector culto y el lector o-culto”, en Jesús Montoya y Ángel Esteban, (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990- 2006)*. Madrid: Iberoamericana, pp.151-156.
- GENETTE, Gérard.
1969 *Figures II*. Madrid: Editorial Perspectiva.
1983 *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- HAMBURGUER, Käte.
1986 *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil.
- ISER, Wolfgang.
1974 *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore & Londres: The John Hopkins University Press.
- LOGIE, Ilse.
2005 “La originalidad de Roberto Bolaño”, *América. Cahiers du Criccal*, 33, vol. I, pp. 203-212.
- METZ, Christian.
1968 *Essais sur la signification au cinema*. Paris: Klincksieck.
- MONTOYA, Jesús y Ángel ESTEBAN (eds.).
2008 *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990- 2006)*. Madrid: Iberoamericana.
- MORA, Carmen de.
2010 “La tradición apocalíptica en Bolaño: Los detectives salvajes y Nocturno de Chile”, en Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, pp. 203-222.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo.
2008 “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, en Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana*

- mericana en el cambio de siglo (1990- 2006)*. Madrid: Iberoamericana, pp. 217-233.
- PRINCE, Gerald.
1973 “Introduction à l’etude du narrataire”, *Poétique* 14.
- RICOEUR, Paul.
1983 *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI, edición de 1996.
- SÁNCHEZ, Yvette y Roland SPILLER (eds.).
2009 *Poéticas del fracaso*. Tübingen: GNV.
- SPILLER, Roland.
2009 “Roberto Bolaño: fracasar con éxito o *navigare neccesum est*”, en Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *Poéticas del fracaso*. Tübingen: GNV, pp. 143-174.
- STANZEL, Franz.
1978 “Towards a ‘Grammar of fiction’”, *Novel*, 11:3, pp. 247-264.
1984/ 1986 *A Theory of Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SULEIMAN, Susan (ed.).
1980 *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton: Princeton University Press.
- TODOROV, Tzvetan.
1967 *Lectura y significación*. Madrid: Planeta, edición de 1974.