



Escuela de Postgrado

Magister en Literatura, mención Literatura Chilena e Hispanoamericana.

**REPRESENTACIÓN DE LOS SUJETOS EN “OTROS POEMAS” DE ROBERTO
BOLAÑO: DESDE LOS ESPACIOS HASTA LA DERROTA**

Tesis para optar al grado de Magister en Literatura.

JOSÉ LUIS LAGOS PIZARRO

Profesor guía: Dr. Alexis Candia Cáceres



Proyecto Fondecyt N°1181787

Investigador Responsable: Dr. Alexis Candia Cáceres

Valparaíso, Chile.

2022.

Esta tesis forma parte de proyecto FONDECYT Regular N°1181787 financiado por ANID y dirigido por el Dr. Alexis Candia Cáceres, investigador del Centro de Estudios Avanzados (CEA) de la Universidad de Playa Ancha. Su autor, José Lagos Pizarro, contó con el patrocinio en calidad de tesista de postgrado. En estos términos, el investigador responsable del Proyecto FONDECYT N°1181787, Dr. Alexis Candia Cáceres dirigió cada una de las etapas investigativas de la tesis, revisando tanto las versiones preliminares como la final de los capítulos y otras secciones de la misma.

Índice

Agradecimientos	4
Resumen/palabras clave	5
Introducción	7 - 8
Formulación del proyecto	9 - 14
Antecedentes y justificación del problema de investigación	15 - 16
Preguntas	17
Objetivos	18
Hipótesis	19
“Resistid queridos libritos/ Atravesad los días como caballeros medievales”	20 - 33
Estado de la cuestión	34 - 54
Análisis	55 - 109
Capítulo 1. Territorios y engranajes en “Otros poemas” de Roberto Bolaño	55 - 74
Capítulo 2. Acto y acción poética en “Otros poemas” de Roberto Bolaño: viaje, quehacer y habitar poético.	75 - 91
Capítulo 3. La doble vena de medusa	92 - 114
Conclusión	115 - 118
Bibliografía	119 – 125

Agradecimientos

Me pongo el parche antes de la herida: no hay espacio suficiente para agradecer a todos quienes me han apoyado en este proceso.

A mi profesor y tutor, Dr. Alexis Candia, gracias por confiar en mí, por las constantes correcciones y ánimos. Espero haber superado la mala ponencia presentada el 2013 en el congreso sobre Roberto Bolaño.

A mis profesores, Dra. Paulina Medel por ser mi guía espiritual en este tortuoso camino y exigirme al máximo siempre y, al Dr. Braulio Rojas que en sus clases comenzó a cimentar el germen que se convertiría, luego, en esta tesis.

A mi familia, tanto a quienes están como partieron, por siempre creer en mí y nunca dejarme bajar los brazos. A mi padre por enseñarme que las promesas se cumplen, a mi madre que un día me dijo que hiciera algo con esto que tanto amo – leer – y a mi hermana, sobre todo a ella que desde que nació en 1998 ha sido ese rayo de esperanza en medio de tanta nubosidad.

A Camila Patiño, por soportarme por 10 años y sobre todo este último tiempo, las largas jornadas sin vernos y en las que yo solo pensaba terminar con esto. Gracias por siempre decirme que podía hacerlo.

Al Dr. Sergio Vergara Alarcón, quien me tomó bajo su brazo en pregrado y me hizo reencantarme no solo con la literatura, sino con la vida misma: un amigo y un maestro. Al escritor y profesor, Dr. Walter Hoefler quien me enseñó cuan vanas son las palabras y que siempre es buen momento para reír y leer.

A Roberto Bolaño que, sin saberlo siquiera, así como Lihn lo hizo con él, me salvó la vida infinita cantidad de veces... espero haber hecho algo decente en tu memoria.

A mí quien, al fin y al cabo, debe soportarse todos los días... espero decir, después que todo esto termine que lo logramos y lo hicimos bien.

... y a todos los que no entran en esta página, gracias. Pero, sobre todo, a ti Cony, que partiste antes de tiempo y siempre creíste en mí. Nunca pude darte el título que tanto deseaba, espero puedas perdonarme en la eternidad y ojalá, tu y mis viejitas, estén orgullosas de mí: he dado lo mejor.

Resumen

La presente tesis investiga la configuración de los sujetos en los textos poéticos, “Otros poemas”, del escritor chileno Roberto Bolaño. Para ello, se analizan las dimensiones de los espacios urbanos como lugar donde el sujeto está inmerso y como se refleja en los poemas. De esta forma, se plantea como este sujeto desde aquel lugar configura su habitar y quehacer poético, además de la forma en que enfrenta el camino de la derrota planteado por el siglo XX, desde la caída de las promesas del progreso y las utopías. Este análisis es de carácter interdisciplinario, reuniendo conceptos provenientes de la literatura, la filosofía y las ciencias sociales. Desde este lugar se conceptualizan, localizan y analizan los elementos en los textos poéticos para luego desarrollar una lectura que demuestre la configuración de los sujetos derrotados.

Palabras clave: Roberto Bolaño – poesía – sujetos – espacios urbanos – habitar poético – quehacer poético – derrota.

Abstract

The present dissertation investigates how the subjects are configured in poetic texts, “Otros poemas”, by the Chilean writer Roberto Bolaño. To do this, the dimensions of urban spaces are analyzed as a place where the subject is immersed and how it is reflected in the texts. In this way, it is proposed how this subject from that place configures his dwelling and poetic work, as well as the way in which he faces the path of defeat posed by the 20th century, since the fall of the promises of progress and utopias. This analysis is interdisciplinary in nature, bringing together concepts from literature, philosophy and the social sciences. From here, the elements in the poetic texts are conceptualized, located and analyzed in order to later develop a reading that demonstrates the configuration of the defeated subjects.

Key words: Roberto Bolaño – Poetry – subjects – urban spaces – dwell poetic – poetic task – defeat.

*La poesía entra en el sueño
como un buzo muerto
en el ojo de Dios.*

(Roberto Bolaño, *Resurrección*)

*41. Soñé que estaba soñando y que en los túneles de
los sueños encontraba el sueño de Roque Dalton: el
sueño de los valientes que murieron por una quimera
de mierda.*

(Roberto Bolaño, *Un paseo por la literatura*)

Introducción

Roberto Bolaño es uno de los escritores latinoamericanos acerca de los que más se ha investigado en los últimos años. Desde la publicación de los primeros trabajos sobre su obra¹ *Roberto Bolaño la escritura como tauromaquia* (2002) y *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño* (2003), por Celina Manzoni y Patricia Espinosa, respectivamente, los trabajos sobre la obra del escritor chileno han ido en aumento - especialmente luego de su muerte, el 15 de julio de 2003- transformando su figura en un mito, como expresa Mario Vargas Llosa² en el documental *Roberto Bolaño: el último maldito* (2010). Para lo anterior, basta solo ingresar a portales de revistas de corriente principal y, al escribir Roberto Bolaño, el navegador desplegará varias páginas con artículos referente a su trabajo.

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de trabajos, la naturaleza de estos se centra en la producción narrativa del escritor chileno, ya sean sus novelas o cuentos -incluyendo en este grupo tanto las obras publicadas en vida como las póstumas- posicionando su poesía en un lugar secundario.

Lo anterior no quiere decir que no existan trabajos que aborden la producción poética de Bolaño, solo que, en comparación a la narrativa, los textos sobre el Bolaño poeta son solo cúmulos de estrellas en el gran universo de los trabajos dedicados al autor de *Estrella distante*.

Estos últimos trabajos prestan atención, mayoritariamente, al primer manifiesto infrarrealista escrito por Bolaño y, de la misma forma, a los textos producidos por él durante el periodo mexicano, procurando trazar, por cierto, conexiones con *Los detectives salvajes*. Más allá de eso, y de aquel mundo centrado en México, se aprecian textos centrados en analizar la forma de enunciación de la voz poética y recursos líricos como el oxímoron, proponiendo lecturas de textos específicos como “Prosa de Otoño en Gerona”.

¹ Para esto, se puede revisar *Para Roberto Bolaño* de Jorge Herralde (2005).

² Vargas Llosa sostiene sobre Bolaño, en el documental emitido por la Radiotelevisión Española (RTVE): “Desde luego ha contribuido mucho el mito, porque él es un mito ya. Una figura por la vida dramática, su muerte tan temprana. Esos últimos años de agonía escribiendo prácticamente con un pie en la tumba. Todo eso ha creado un mito. Pero el mito, ha servido en este caso para potenciar el conocimiento de una obra donde había originalidad, había calidad” (RTVE, *El último maldito*).

Probablemente, esto se debe a la dificultad de encontrar la obra poética más allá de *Los perros románticos* (1993) y *Tres* (2000), libros que representan un pequeño grupo de textos en comparación con lo que luego saldría a la luz gracias a *La universidad desconocida* (2007). Pero, incluso así, todavía existían textos no incorporados. Esto vendría a ser remediado con la publicación de *Poesía reunida* (2018).

El presente trabajo se propone realizar un análisis de textos publicados *Poesía reunida* (2018), específicamente de la sección “Otros poemas”, para abordar elementos que, normalmente, se analizaban solo en la obra narrativa y en poemas puntuales del autor. Dichos elementos son la configuración del espacio urbano, el viaje, el habitar y quehacer poético, además de la forma en que los cuerpos se presentan como territorios en disputa y transformación.

Desde aquella propuesta, el trabajo se divide en tres momentos de análisis: el primero, centrado en el espacio urbano en los textos poéticos, donde la Región de Valparaíso y, en especial, el territorio que se extiende desde Valparaíso a Quilpué, tiene un rol central. En segundo lugar, cómo se plantea el habitar y quehacer poético en los textos y la importancia del viaje en este mundo lírico. Y, en tercer lugar, la propuesta de pensar los cuerpos como territorios de disputa ante fuerzas que mueven al sujeto poético en su travesía.

Finalmente, se plantea que esta lectura podría abrir nuevos caminos para seguir ampliando la forma de entender y describir la poética del escritor chileno, no con el objetivo de competir o pretender anular las otras visiones sino, más bien, complementándolas en la búsqueda de un todo, de aquel libro que todos (los lectores y estudiosos de Bolaño) estamos escribiendo, como expresó el autor de *Los perros románticos* en la Feria Internacional del Libro de Santiago en 1999.

Formulación del proyecto

Desde la irrupción de la figura de Roberto Bolaño en las letras hispánicas se comenzó a formar, entorno a su figura, un referente de las letras en nuestro idioma. La figura del autor chileno se hizo parte de las tertulias literarias cuando su novela *Los detectives salvajes* se adjudica en 1998 el premio Herralde y en 1999 el Rómulo Gallegos. La novela, dividida en tres partes, narra las vivencias de un grupo de jóvenes poetas en el México D.F en 1975 –la primera parte, centrada en el diario de García Madero-, la tercera a principios de 1976 en los desiertos de Sonora, mientras que la segunda parte y central de la novela recoge las vivencias de dos jóvenes poetas, Arturo Belano y Ulises Lima, y un sinfín de personajes, entre 1976 y 1996.

La obra en cuestión se puede leer como un homenaje a un movimiento poético conocido como el Infrarrealismo. Este movimiento, fundado por Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro, se hace presente en el relato como el realismo visceral, de la misma forma que Belano y Lima son los alter egos narrativos de los poetas fundadores.

Roberto Bolaño, desde aquel momento, comienza a recibir una atención que le acompañaría hasta los últimos días de su vida. Los comentarios y análisis de su obra comenzarían a construirse poco a poco, aumentando drásticamente luego de su fallecimiento en 2003. Sin embargo, dichos trabajos se centran en su mayoría en la narrativa de Bolaño. Esto no deja de ser llamativo a la hora de pensar que los inicios de Roberto Bolaño como escritor se dieron en la poesía, lo que, por cierto, es representado en la novela mencionada.

Pareciese ser que la obra poética pasaba a un segundo plano ante el avance de su narrativa. Sobre esto, Rubén Medina, miembro del movimiento infrarrealista, manifiesta en el prólogo del texto *La ruta de los niños rojos. La poética de Roberto Bolaño* de Nibaldo Acero, que:

la crítica especializada ha tomado una posición bastante cómoda ante la obra de Roberto Bolaño: se ha enfocado principalmente en su narrativa [tal] enfoque fragmenta la obra de Bolaño [y] esto a pesar de que Bolaño se dio a conocer primero como poeta y siguió escribiendo poesía a lo largo de su

vida, incluso cuando su narrativa había desencadenado un inusitado interés.
(15)

Esto ya comienza a cimentar un vacío en relación con los estudios de la obra de Bolaño. Obra entendida en una gran mayoría “como un todo”, donde cada ladrillo de la pared está conectado el otro, como engranajes de máquinas que, si son vistos de forma individual, se pierde y deteriora el funcionamiento ideal del mismo.

Sobre lo anterior, en “La Universidad (Des)conocida de Roberto Bolaño”, Alexis Candia enuncia a “toda la obra bolañaniana como el más logrado despliegue de la escritura como instante de muerte-vida” (23–24), con lo cual se logra entender aquel axioma “vida-arte” (22). Lo anterior debe ser entendido desde la visión de la obra del escritor chileno como un todo, no seccionándola como si fuese un cuerpo dispuesto sobre una mesa para estudiar anatomía. Por lo anterior es que “no se puede soslayar, en este sentido, que incluir tiene que ver con considerar algo como parte de un conjunto más amplio” (25), siendo justamente la propuesta más acertada a la hora de pensar y estudiar la obra de Roberto Bolaño. Gracias a esta visión “total” es posible apreciar que Bolaño “detone profundas cargas eróticas en sus textos, formulando una anarquía erótica que lleva hasta el extremo el goce del cuerpo en sus novelas, cuentos y poemas” (25) como ejemplo del funcionamiento de engranajes que deben ser vistos como un todo y no solo como islas asiladas en el océano.

Teniendo en consideración aquello, lentamente se comienza a revisar la obra poética de Roberto Bolaño, especialmente, aquella que de forma directa se liga a su narrativa y, en especial, al periodo infrarrealista. No obstante, existía una dificultad ante los intentos de poder ingresar al mundo poético del autor chileno: las obras mismas.

De las primeras obras poéticas de Roberto Bolaño, la mayoría fueron publicadas en tiradas artesanales o como parte de revistas³ que se han ido perdiendo con el paso del tiempo. Ejemplo de lo anterior es el primer libro de poesía como tal, *Reinventar el amor*, publicado en 1976 en la imprenta artesanal de Juan Pascoe, conocida como Taller Martín Pescador, del cual solo se publicaron 225 ejemplares. También las antologías como *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* de 1979, publicada por la

³ De las revistas, se destacan los números 47 al 50 de *Punto de partida* en 1976, el n° 64 de *Plural* en 1977 y, sobre todo, en 1977 la *Correspondencia infra*, revista mensual del movimiento infrarrealista.

editorial Extemporáneos en México D.F de la que Bolaño fue el encargado de la antología. Por lo mismo, dejando fuera otras de las primeras obras poéticas publicadas por el escritor chileno, uno de los grandes problemas consistía en conseguir dichas obras.

Dicha problemática, de una forma u otra, pudo verse superada con la publicación de algunos poemarios, como *Tres* y *Los perros románticos* por editoriales de mayor alcance, como Acantilado. Así, se inició un proceso de recuperar los primeros escritos, digitalizarlos y ponerlos a disposición de los lectores e investigadores. Ahora bien, sin duda alguna, la publicación póstuma de *La universidad desconocida* (2007) vino a llenar en gran parte aquel vacío.

En la nota de los herederos de Roberto Bolaño, Carolina López, viuda del autor, indica que: “la decisión de publicar *La Universidad Desconocida* responde al profundo respeto que nos produce el amor que Roberto Bolaño sentía por su poesía y al hecho de comprobar, al ordenar sus archivos, que se trata de un volumen cerrado” (Bolaño, *La Universidad* 7). Con esto en mente, queda claro que este volumen vendría a ser lo más cercano, hasta ese momento, de un proyecto de obras poéticas completas de Roberto Bolaño, incluso con textos que ya habían sido publicados en otros libros, pero con ciertas modificaciones⁴.

Es necesario destacar que López sitúa, de acuerdo con los años de escritura de los textos en cuestión, su escritura en los siguientes periodos (Bolaño, *La universidad* 459): la primera parte entre 1979 y 1980, la segunda agrega poemas desde 1993 y 1994, mientras que la tercera parte estaría compuesta por poemas fechados en cuadernos y libretas durante los años 1987 y 1994. Ante esta perspectiva, queda claro que el primer periodo de Bolaño poeta no está incluido en este volumen.

En primera instancia, se podría pensar que los estudios de la obra poética de Bolaño experimentarían un avance de la mano del *boom* producido por la muerte de Bolaño. Sin embargo, eso no es lo que ocurre o no, al menos, como se podría esperar.

El fallecimiento de Bolaño genera un aumento de las investigaciones sobre su obra narrativa y, en la zona poética, gracias a las digitalizaciones de los textos recuperados, se

⁴ Más allá del caso de *Amberes*, Carolina López en “Breve historia del libro” menciona el ejemplo del texto “Prosa del otoño en Gerona”.

centra en el periodo infrarrealista: tanto en los escritos como en el manifiesto o texto programático planteado por Roberto Bolaño. En esta dirección, se encuentran los trabajos de Chiara Bolognese, Patricia Espinosa, Israel Holas y Monserrat Madariaga, por mencionar algunos.

A la vez, se produce una búsqueda entre relaciones intratextuales desde las publicaciones infrarrealistas y *Los detectives salvajes*, con lo que se podría plantear de una forma que este avance a la hora de tratar de entender el esquema completo del universo de Bolaño se estanca en una visión iniciática, dejando fuera una gran parte de la propuesta creativa del chileno, produciendo, de esta forma, una especie de cooptación⁵.

Finalmente, en 2018 se publicaría el volumen *Poesía Reunida* en cuyo prólogo Manuel Vilas plantearía diversos aspectos relevantes. El primero, la devoción de Bolaño por la poesía, las figuras de Baudelaire y Rimbaud, además de Nicanor Parra y su fascinación por “la vida de los seres humanos que fracasan⁶ [contra] todos los poderes de la tierra”⁷ (9) con los que la forma de rebeldía, dentro de este fracaso latente, sería justamente la poesía, sirviendo también como intriga de la existencia de los sujetos.

En segundo lugar, la desesperación “por la contemplación de la vida y del mundo de finales del siglo XX producía extrañeza, destemplanza y angustia [siendo] la angustia lo predominante en esta poesía” (10). Con esto, se va demarcando el territorio de la escritura poética de Bolaño, así como la visión que los sujetos insertos en ella deberían enfrentar. Es interesante, por decirlo de una forma, que estas ideas hayan sido estudiadas en la narrativa del autor chileno, pero que se hayan mantenido alejadas de su poética, legando los estudios poéticos a las formas e instrumentalizaciones de la misma en su mayoría.

En tercer lugar, el desamparo y la soledad, y relacionado con ello, la desesperación, “[es] inerte a la tarea del poeta [y del sujeto]” (10), debido a lo que no es extraño pensar que

⁵ Rubén Medina plantea esto en relación al prólogo de *El espíritu de la ciencia ficción*, realizado por Christopher Domínguez, quien es criticado por Heriberto Yépez, debido a que en este no se realiza referencia alguna al infrarrealismo. Es probable que esto se deba a que, en la fecha de publicación de dicha obra póstuma, 2016, los estudios poéticos sobre el autor chileno pareciesen haber iniciado un distanciamiento en relación al movimiento infrarrealista como tal.

⁶ La figura del poeta sería el centro de ese “ser humano que fracasa”.

⁷ Hablamos del poder político, económico y también del poder cultural.

las construcciones poéticas están en la línea de un desencanto y de la derrota de estos sujetos influenciados por los acontecimientos históricos del tiempo que les rodea.

En cuarto lugar, destaca la figura del poeta por ser “el único que se resistía al dinero” (12) en una forma de rebeldía ante un sistema capitalista y neoliberal que prepondera lo material por sobre lo espiritual. Por lo tanto, un sujeto que se preste como rebelde en este sistema estará condenado a una forma de mendigar si se mantiene en su constante, podría caer derrotado, pero en aquella derrota pareciese ser que se esconde la ironía de una victoria.

En quinto lugar, es relevante la presencia del Tercer Mundo que, como el sujeto mismo, se caracteriza por “regalar miseria y promiscuidad” (13) donde lo real está en esa pobreza en la que el “sexo entre pobres es más sexo que entre ricos” (13), ya que convierte este acto en rabia, en rebelión y en una forma de levantarse y gozar en medio de toda la desdicha a la que el sujeto tercermundista está condenado a vivir.

Teniendo en consideración todo lo anterior, cabría preguntarse cómo se ve reflejado todo esto en los textos poéticos. ¿Sería posible encontrar elementos que por “tradición” de estudios sobre Bolaño solo se ligan a la narrativa? ¿Cómo habitan los contextos enunciados en estos y cómo se presentaría la figura poética en estos? ¿Los sujetos presentes en los poemas están condenados a la derrota?

Poesía reunida tiene características que explican la delimitación del corpus de estudio, eligiendo, para ello, solo la sección “Otros poemas”. En esta dirección, esta sección tiene varios elementos que le confieren coherencia, tales como el incluir textos del periodo infrarrealista, en especial, aquellos poemas que solo era posible conseguir mediante archivos digitales en buena medida porque habían sido publicados, originalmente, en revistas, *plaquettes* y obras colectivas. También, porque incorpora poemas que no forman parte de los poemarios *Tres* y *Los perros románticos*, publicados con anterioridad, pero que en un comienzo estaban incluidos en esas ediciones. Por lo tanto, es interesante plantearse cómo las preguntas y propuestas que mueven esta investigación se presentan en poemas que fueron escritos en el mismo periodo, en el que no media más de una década en su escritura y que, en su mayoría, se encontraban inéditos. De esta forma, al estudiar “Otros poemas” en su conjunto podemos trazar una visión panorámica sobre un conjunto de textos que resultan

relevantes para comprender temáticas fundamentales en la poesía, en particular, y en la producción literaria, en general, del autor de *La universidad desconocida*.

Antecedentes y justificación del problema de investigación

Ingresar y fomentar la discusión en torno a la obra poética del escritor chileno Roberto Bolaño, permite al presente trabajo contribuir al estudio de una dimensión de su obra que ha estado rezagada a un segundo plano, a la sombra de su monumental producción narrativa.

El viaje realizado por Roberto Bolaño hacia México en 1974 para, posteriormente, junto a Mario Santiago Papasquiaro formar en 1975 lo que se conocería como el infrarrealismo, marcaría un punto de inflexión en la obra posterior del escritor chileno. La ficcionalización de dicho movimiento, así como de sus miembros, en la novela *Los detectives salvajes* (1998) propiciaron que el primer acercamiento a su trabajo poético fuese a la luz y relaciones con dicha obra, así como también con el movimiento mismo. De allí que la búsqueda de textos y su análisis esté centrada, mayormente, tanto en los manifiestos como en la producción poética -mayormente publicada en plaquetas de corto tiraje, autopublicadas o incluidas en revistas de tipo *underground*- de aquel periodo.

Considerando el periodo “activo” de Roberto Bolaño, a la vista de las publicaciones y el volumen de esta, no es de extrañar que la obra narrativa, de una forma u otra, opacase a la faceta poética del chileno. De forma “oficial” el periplo narrativo inicia con *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, publicada en 1984 y escrita a cuatro manos junto a Antonio García Porta, premiada con el “Premio Ámbito Literario” vendría a abrir la senda narrativa. No obstante, es necesario plantear un punto, para ejemplificar la importancia de la poesía en la obra de Bolaño: el título de la novela hace relación con el poema de Mario Santiago “Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger”. La última novela publicada en vida por Bolaño fue *Una novelita lumpen* (2002). Considerando tanto las novelas como volúmenes de cuentos, publicados en vida como póstumos, nos encontramos con un total de 19 textos⁸.

⁸ Es necesario tener en consideración esto pues, si se considera el texto con Porta como el inicial -al menos de los publicados hasta ahora- nos encontraríamos con un periodo de diez años en los que Bolaño publicaría un total de nueve novelas, contando la reedición por parte de Anagrama de *Monsieur Pain* en 1999, conocida en 1984 como *La senda de los elefantes*. Si consideramos que *El gaucho insufrible* fue publicado el 2003 -año de su muerte- de forma póstuma y 2666 el 2004, pero cuyo trabajo realizó hasta el final de sus días se ve,

Por su parte, a la hora de pensar en poesía nos encontramos con el siguiente panorama: en 1976 se publica *Reinventar el amor* (editado de forma artesanal), *Fragmentos de la Universidad Desconocida* en 1992, *Los perros románticos* en 1993 y *Tres* en el 2000. Cuando se publica en 2007 *La universidad desconocida* se reúnen una gran cantidad de textos, pero, a la vez, saltan a la luz dos situaciones: por un lado, aún quedaban textos que no se reproducían -caso del mismo *Reinventar el amor*- y otros inéditos, pero, en otra arista de la colección mencionada se podía apreciar que estaba incluida una versión de la novela *Amberes* (2000), así como los textos desde *Fragmentos de la universidad desconocida* hasta *Tres*. Por lo tanto, se podría afirmar que el universo poético de Bolaño seguía estando en el mismo estado que antes, pero ya se podría tener un mayor acceso a su obra. Aun así, los estudios poéticos sobre la obra no se asemejaban a la vorágine con que aparecían propuestas sobre su narrativa.

Considerando los dos grandes elementos mencionados anteriormente, periodo y divulgación de la obra, así como el enfoque que se la ha dado hasta este momento en la mayoría de los trabajos -comentados en profundidad en el Estado de la cuestión- se propone una lectura desde tópicos que normalmente son utilizados en los análisis de su narrativa (viaje, territorio, disputa y cuerpos), así como otros que no han sido tratados (quehacer y habitar poético) en la poesía de Bolaño resulta interesante para pensar un mundo total: un sistema literario interconectado no solo dentro de la narrativa, sino en un todo, evidenciando que la obra de Roberto Bolaño es una potencia en su totalidad.

claramente, una diferencia pensando en su obra poética publicada más allá de los primeros años del movimiento infrarrealista.

Pregunta general.

¿Es posible realizar una propuesta de poética en los textos de Bolaño e identificar elementos enmarcados como parte de esta en el imaginario urbano, la actividad poética y los sujetos representados en dichos textos?

Preguntas específicas.

1. ¿Cómo se representan y diferencian los espacios urbanos y su contraste con lo natural en los textos reunidos en “Otros poemas” de Roberto Bolaño?
2. ¿Cuál es el sentido del habitar y quehacer poético en los textos de Roberto Bolaño en relación al viaje?
3. ¿Cómo se presentan y configuran los sujetos en los textos poéticos de Roberto Bolaño, en relación al contexto que les rodea?

Objetivos

Objetivo general

Interpretar los textos poéticos de Roberto Bolaño reunidos en “Otros poemas” con el fin de identificar elementos constituyentes de una propuesta de poética en estos, mediante su lectura, enmarcados en el imaginario urbano, el paisaje natural, quehacer y habitar poético, además del viaje y como los sujetos son representados en estos.

Objetivos Específicos

1. Analizar e interpretar la forma en que se presentan tanto los espacios urbanos como el medio natural en los textos poéticos y la significación de estos dentro de la construcción textual.
2. Analizar e interpretar el sentido tanto del quehacer como del habitar poético en los textos de Roberto Bolaño y cómo el viaje se hace presente como unión de ambas dimensiones.
3. Analizar e interpretar la forma en que son representados los sujetos en los textos del escritor chileno, ya sea configurando el entorno a ellos, lugar o tiempo y como estos elementos terminan por configurar dicha representación.

Hipótesis

La poética presente en los textos de Roberto Bolaño reunidos en “Otros poemas” estaría compuesta por diferentes elementos que se unen en la configuración del sujeto que enuncia y los sujetos enunciados.

Esta configuración se daría, en primera instancia, en los espacios donde el imaginario urbano se presentaría en contraste con la naturaleza. Ante este contraste, sería lo urbano lo que se posicionaría por sobre el segundo como metáfora del avance de la modernidad, devorando los lugares bucólicos e inocentes.

Por lo mismo, en segundo lugar, el sujeto se desplaza entre parajes y enuncia, desde lo poético, los cambios constantes, los avances de la modernidad y sus falsas promesas. Sería este sujeto quien buscaría el escape de aquel habitar desde su quehacer poético, donde cada uno de los puntos cardinales pareciese tener una significación, pero una sola dirección.

La tercera dimensión estaría dada por el sujeto mismo, como punto de unión de todas las dimensiones antes mencionadas. El sujeto caminaría por parajes donde la degradación estaría presente como síntoma del proceso y fracaso tanto de los ideales como promesas de la modernidad. ¿Hacia dónde llevaría todo esto? A la inevitable derrota del sujeto.

“Resistid queridos libritos/ Atravesad los días como caballeros medievales...”

Con el objetivo de poder desarrollar la hipótesis planteada en el presente trabajo, el siguiente estudio se sustentará en un análisis conceptual de carácter interdisciplinario, el que relacionará campos teóricos tales como la literatura, las ciencias sociales y la filosofía. Considerando que el objeto de estudio es la poesía de Roberto Bolaño, es necesario esclarecer, en primer lugar, que se entenderá como poética y, en segundo lugar, la propuesta con la que inicia el escritor chileno su peregrinaje escritural.

1. Generalidades

Al pensar en poética es necesario considerar lo propuesto por Walter Binni en *La poética del decadentismo*. En esta, el pensador italiano propone que con la palabra poética (1) se quiere, en gran medida, indicar la propuesta artística que desea plantear, así como el ideal estético de esta. En otras palabras, al programa que sigue todo artista en “cuanto artista”. Lo interesante de esta definición es que, en palabras de Binni esto sucede “aunque [el artista] no lo diga explícitamente” (1). Por lo tanto, amplía la frontera más allá de las *ars poéticas* como tales.

En relación con lo anterior, y tal como plantea Nibaldo Acero, se debería entender la idea de poética en Roberto Bolaño (25), desde los primeros textos de finales de los setenta, esto es, la prosa poética en la que el “poeta-novelistas” proyecta su intuición poética y sus procedimientos en la narrativa misma, lo que terminaría por generar un proceso de escritura compleja y autorrevolucionada. Por lo tanto, debe analizarse desde las nociones infrarrealistas que forjó ya que Bolaño en parte “no dejó de ser [un] poeta infrarrealista en su carrera literaria, que hasta en sus últimos discursos y textos, es apreciable, en mayor o menor medida [en su] arte poética” (Acero 36). De esta forma, es necesario, en este punto, conceptualizar lo que se entiende por infrarrealismo.

José Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte y otros ensayos* (2017), plantea la diferenciación entre el suprarrealismo y el infrarrealismo siendo, este último, el “invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida” (82), es decir, aquel drama presente en los lugares bajos de la atención de “las artes” como tal.

Lo anterior se presenta como el choque de dos “fuerzas”, el arte popular y el arte nuevo. La irrupción del arte nuevo produciría extrañeza debido a su condición de “arte joven [que] es impopular, y no por caso y accidente, sino en virtud de un destino esencial” (Ortega y Gasset 52), destino que, en este caso, supondría la desarticulación y ruptura con las propuestas literarias que se alinearon a la burguesía, dejando fuera el “verdadero arte”: aquello que está “en la infrarrealidad”.

Sobre esta dimensión, Bolaño e infrarrealidad, Alexis Candia (2021) expresa en “Ortega y Bolaño: arte nuevo, arte joven, arte salvaje” que en primera instancia no existen antecedentes de que el chileno junto a Mario Santiago conociesen de antemano los postulados de Ortega y Gasset a la hora de nombrar al movimiento (156), llegando a él por parte del chileno Roberto Matta. No obstante, luego del exhaustivo análisis realizado por Candia, este logra sostener que en la obra de Bolaño es posible encontrar las convergencias necesarias, lo que se aprecia:

al considerar la deshumanización que Bolaño aplica en el ámbito autoficcional de sus textos; en la marcada iconoclasia, sobre todo, en el género narrativo, que lo lleva a romper con el modo de representación de la realidad vigente en la narrativa hispanoamericana hasta la década del 1990 [y] por último, al coincidir con Ortega en cuanto a la intrascendencia del arte y sus efectos. (177)

Adicionalmente, se hace necesario reconocer también ciertos lineamientos planteados por Cedomil Goic en cuanto al infrarrealismo en su *Brevísima relación de la novela hispanoamericana*⁹ (2009). Estas características serían el carácter fragmentario, con lo que se pueden armar campos de referencia además de la experiencia de las generaciones jóvenes en un contexto militarizado y de decepciones en relación a los ideales prometidos (101), el hipertexto y continuidad, además de las relaciones autotextuales entre las obras (102), las que pueden ser rastreadas en los textos previos a la fundación narrativa del autor chileno. Por esta

⁹ Si bien es cierto, la presente tesis se centra en la obra poética-lírica de Roberto Bolaño, hay que considerar elementos que unen la prosa con la poética del escritor chileno. También, es necesario destacar que, a pesar que la propuesta de Goic es generacional, no impide el poder unir elementos transversales.

razón, durante el desarrollo del análisis del presente trabajo se realizarán conexiones con la obra narrativa Bolaño con el fin de complementar las propuestas generadas.

Finalmente, debido a la naturaleza hermenéutica del análisis de los textos poéticos de Roberto Bolaño es necesario tener en consideración el texto de Juan Cirlot *Diccionario de símbolos* (1992). La elección de este texto como cabecera a la hora de tratar de interpretar los diferentes símbolos dentro de los poemas del autor chileno, se basa en la preferencia del criterio “sistema comparado, mediante la investigación, compilación y crítica de las más distintas fuentes” (9) tales como la antropología, mitología, esoterismo, historia de las religiones, psicoanálisis, entre otras. Es justamente la condición de “crítica” lo que hace que no sea solo un diccionario en cuanto a presentación, sino más bien de contraste de los diferentes símbolos que se hacen presentes en los textos a analizar.

Justamente la edición utilizada está ampliada en relación a la primera, incluyendo “voces como alegoría, atributo, emblema, ideograma, signo convencional [y] la relación iconográfica y de sentido con el mundo de la simbología tradicional” (10) con lo que se presenta como una herramienta más que adecuada a la hora de querer comprender de mejor manera elementos poéticos para su adecuada interpretación.

2. Imaginarios urbanos

Habiendo clarificado lo anterior, es necesario comenzar a presentar los conceptos y lineamientos centrales que serán desarrollados en el análisis de los textos poéticos de Roberto Bolaño. El primero de esta “triada” de conceptos a tener en consideración es el de imaginario urbano. Sobre esta idea Lucia Guerra (2014), en *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*, plantea que la ciudad es un tipo de universo cuyo mapa revela nociones de tipo sociopolíticas e ideológicas de una sociedad, demostrando como la reinterpretación y modificación de las cartografías “oficiales” generan espacios que son apropiados por los sujetos.

Es en el primer capítulo del texto en el que Guerra establece un marco teórico para sustentar su propuesta. Sobre esto, es necesario considerar la posición de la contradicción que se da entre la ciudad que busca “homogenizar” e imponer una “visión única” versus las heterogeneidades que emergen de sus calles. Por lo tanto, Guerra plantea lo complejo al

cruzar “lo genérico y un contexto ideológico inserto en el ámbito de circunstancias históricas y sociales específicas” (Guerra, *Ciudad* 37), lo que se verá reflejado en los diferentes textos de Roberto Bolaño.

La ciudad, en tanto espacio donde habitan diferentes cuerpos, “llevan los signos culturales creados por una organización política y social” (Guerra, “Trayectorias” 93) donde las subjetividades de los sujetos realizan una reflexión desde “Sí-Mismos” (Guerra, “Trayectorias” 93) en un proceso de constantes rearticulaciones, las cuales dialogan y pueden incluso contradecir los signos de su entorno, en cuyo centro, según Guerra (“Trayectorias” 94), se encuentran la memoria, el viaje de esta, la conciencia y la imaginación retrospectiva.

Por otra parte. Armando Silva, en *Imaginarios Urbanos* (2006), presenta a la ciudad como un lugar donde acontece lo cultural y se genera un efecto imaginario (27). Asimismo, entiende a la urbe como un espacio identificador y de expresión urbana (28) en el que se produce un desplazamiento de forma continua, produciendo cambios en las formas de representación y recorrido de la urbe.

A lo anterior, y complementándose con lo postulado por Lucia Guerra, Silva plantea como este proceso de transformación aumentó debido a la modernidad (29), ya que la idea de espacio no solo se presenta como “real” sino también como algo simulado, debido al ritmo con el que ingresan diferentes elementos, tiempos e imágenes. Cuando habla de la ciudad, Silva (30) propone que esta responde tanto a las condiciones físicas naturales y físicas construidas, en la que se presentan y forman expresiones de los ciudadanos que se relacionan con ella y con otros sujetos, lo que termina por proyectar una ciudad viva (32).

Considerando la noción de sujeto que se encuentra dentro del espacio urbano, Silva plantea la noción del punto de vista de este (47) como estrategia gracias a la que se enuncia la construcción de la imagen que está prevista por el destinatario y, en un segundo nivel, el patrimonio implícito de este que actuará como forma de identificación en este diálogo “sujeto-ciudad”.

3. Habitar y quehacer poético

Avanzando en esta presentación teórica de los elementos a utilizar, ya que está centrada en la noción de sujeto, es menester proponer la idea del habitar poético. Esta idea,

desarrollada por Martin Heidegger a la luz de versos del poeta romántico Hölderlin, se entiende desde la perspectiva que, a pesar de todo lo que acosa al sujeto (*Conferencias* 163), especialmente en estos tiempos de vorágine, queda espacio para lo poético. Este debe ser entendido como el habitar del hombre y que la dimensión poética (*Conferencias* 163) no se agota solo en lo irreal o la “imaginación poética”, más bien debe entenderse como el rasgo fundamental del sujeto, donde lo poético es parte esencial de este y como el sujeto construye desde y mediante el lenguaje.

Un punto que se debe tener en cuenta, en esta dirección, es lo planteado por Gaston Bachelard (2005) en relación con las contradicciones que se producen, las ambigüedades que se dan entre fuerzas al enfrentar sujetos e ideas disímiles. Esta idea de la contradicción (56), no solo debe ser entendida en cuanto al sujeto en su condición de “persona”, sino, también, respecto a todo lo que se relaciona con el sujeto: ideas, ciudad, época, entre otros.

Para Diana Pereira, el quehacer poético (254) debe ser considerado, desde los sujetos latinoamericanos, como un espacio en el que se experimenta y piensa la realidad desde que fue impuesta por el nuevo mundo sobre quienes ya habitaban estas tierras, provocando un divorcio de la realidad. Por lo tanto, de una forma necesaria se debe pensar el quehacer poético como una manera de lograr la descolonización de aquellos paradigmas impuestos por “otros”.

4. Derrota, fracaso y corpografía

El camino de los sujetos, en el contexto del siglo XX, pareciese estar destinado a la derrota, tal como plantea Angelina Muñoz-Huberman (2018) en *El siglo del desencanto*. Esta noción, central especialmente en el último capítulo del presente trabajo, propone que (13) el siglo XX estuvo marcado por entretejidos, las máximas guerras y violencia, donde las torturas se hicieron presentes quitando la condición de sujeto a “los otros”. Pero, ante este panorama, también fue un tiempo de inventos, progresos y avances en varias áreas que suponían una “utopía” (28) como promesas de un mejor mañana que terminaron por derrumbarse.

En este sentido, Muñoz-Huberman propone que se trata de un siglo que expresa “analogías, presagios, catástrofes [debido al fin también de milenio] y toques apocalípticos que no pueden ser evitados [donde los vacíos posibles son rellenados] con violencia y

desastres” (13). Por lo tanto, pareciese ser que tanto los individuos como las ciudades y sus espacios están condenadas a una derrota, a la degradación tanto del espacio como de la materia.

Sobre este punto, los sujetos se ven expuestos a los sacrificios (14) como una doble vena de medusa, donde está la muerte y la vida en constante unión; las incongruencias (17), especialmente, en los tiempos entre guerras donde había “un periodo de ilusión [pero] la sordera condujo a la instauración del ruido infernal [y toda] fábrica, aparato, maquinaria [debe] sonar para detonar” (17) en el espíritu mesiánico que fue modulado en vano. Es decir, las promesas de tranquilidad y avance cegaron al punto que no se vio venir lo inevitable: la derrota y el infierno.

Este siglo del desencanto trajo consigo los totalitarismos (21) como los caminos más errados y que terminaron por enterrar las esperanzas de un mundo mejor, donde se encuentran la violencia y la crueldad exacerbada. Aunque se usa como punto crucial el ejemplo del fascismo, el nazismo, el franquismo y el estalinismo, es el Holocausto (27) el punto cúlmine de los horrores. Horrores que no fueron aprendidos y, en cierta medida, se replicaron “en el irracionalismo” (22) en otras latitudes con sus propios regímenes totalitarios.

El fin de las utopías (27) propuesto por Muñiz-Huberman se sustenta no solo en el fracaso de aquellos ideales prometidos por la modernidad, ya que parte de la presunción que la misma expresión de la utopía estaba condenada a no realizarse por su definición de no lugar. Por lo tanto, la misma esperanza en un mundo perfecto termina siendo parte la derrota y del desencanto.

En el centro de esto se encuentra el sujeto, un sujeto que está en crisis y que se desarrolla en crisis. Sobre ellos, es necesario considerar, sobre todo pensando en la propuesta y contexto de la obra poética de Roberto Bolaño lo planteado por Miguel Gomes en “Para una teoría de la postvanguardia hispánica: dos casos chilenos”¹⁰. La primera característica es lo que Gomes denomina como agonismo. Esto se entiende desde el *pathos* donde se aprecia la tensión y “un arco que apunta a lo imposible, una forma de fatalismo paradójico [que]

¹⁰ Aunque estas características se aplican en el texto a *La miseria del hombre* de Gonzalo Rojas, son detectables en las configuraciones de los sujetos de los textos poéticos de Bolaño, además de ser justamente parte del posicionamiento de una postvanguardia como “movimiento” de circunscripción.

implica, a la vez, sacrificio y consagración” (674) plasmando una agonía y lucha contra el exterior, donde se impone la idea de vida como un trámite para la muerte.

En segundo lugar, está el desgarramiento, resultado del agonismo previo. Este aparato de tipo retórico remite a “las paradojas, antítesis u oxímoron¹¹ en los que el plano referencial se dicotomiza y paralelismos que [obligan] a leer los versos actualizando los versos ya leídos” (675), lo que funciona como modo de plasmar justamente las características del tiempo en el cual los sujetos problematizados se deben desarrollar.

En tercer y cuarto lugar se encuentra el paroxismo (675-677) y la abyección (677-679). Del primero se debe entender como “un hablante incontinido” (675) y un tipo de “neorromanticismo” (676) en el sentido de la propuesta ante la vida y la muerte, ante la derrota inminente solo quedaría el vivir y el humor, sin contar con “el plano metadicursivo” (677) que se hará parte de la obra en cuestión.

Por su parte, la abyección viene a ser la consecuencia de todo lo anterior entendido como “un vencimiento de la materia y el espíritu que suele manifestarse como degradación del sujeto o su entorno” (677) algo que se debe tener en consideración a la hora de enfrentarse a la lectura y análisis de los textos poéticos de Roberto Bolaño propuestos en el presente trabajo.

En el centro de todo este universo se encuentra el sujeto. Un sujeto que puede ser entendido desde lo planteado por Michel Onfray en *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión* (2011). La lucha se da desde el sujeto –en este punto, el artista que enuncia y la voz que recoge dicha enunciación– que se antepone a lo establecido. Como expresa Onfray:

Artistas eran los que consideraban que la tierra era redonda y giraba sobre sí misma, los que reducían el mundo al átomo, los lectores de geografías esféricas, los poetas amantes de las flores venenosas, los pornógrafos detractores de la virtud, los novelistas sociólogos del bovarismo y los periodistas que escribían páginas libres; y artistas son también los pintores

¹¹ El uso del oxímoron es clave en la lectura de Bolaño, como se verá en los siguientes apartados del presente trabajo.

malditos, los pregoneros de crudas verdades y todos los que se pronuncian contra los discursos oficiales de tierra plana. (223-224)

En este sentido, se aprecia la bifurcación de aquello que se considera como artista. Por un lado, estarían aquellos que se arriesgan desde lo oculto al gran hermano, pero en un sentido de riesgo. Como artista tendríamos aquellos que ven “el arte” más allá de las virtudes y categorías “clásicas”, aquellos que se asientan en medio de profusiones prohibitivas, probablemente los que intuyen que existe un error. Y dentro de aquel error, se encuentran también los que dejan las letras y pronuncian las verdaderas contrarias a lo establecido – aquellos que no arriesgan su vida al consumir una planta venenosa como forma de expresión, sino aquellos que deberán sortear el horror de una guerra de la cual no saldrán indemnes.

Por lo mismo, el cuerpo parece ser un territorio de lucha y desde donde se lucha. En este sentido Christian Pardo-Gamboa y Tatiana Calderón Le Joliff en “Corpografías fronterizas en *Waiting for the Barbarians* (1980) de J.M Coetzee” (2020) realizan un análisis del concepto de corpografía. Si bien la corpografía hablaría, expresada por Sandra Mabel Díaz en “Corpografía del hambre. Cuerpos que resisten”, “de un cuerpo que puede ser mirado a partir de lo inscrito en él [y pensando] como la resistencia como un lugar que se desmarca de la norma, que denuncia, podría pensarse como una falla en los mecanismos de control” (13), los autores del análisis del texto de Coetzee amplían esta concepción comparando diferentes visiones sobre ella. Es por esto que el aporte teórico de su discusión es de gran importancia.

Pardo-Gamboa y Calderón Le Joliff (380) sostienen, en primera instancia, la necesidad de analizar la función del cuerpo y cómo, a partir de prácticas de tortura y erotismo, los sujetos logran establecer conexiones. Esto ya que “el cuerpo tiene su propia fuerza, supremacía y poder [y no se puede] escapar de [los] cuerpos que significan por sí mismos y a la vez son ilegibles” (380). Esto adquiere un sentido mayor al pensar en las relaciones de poder asimétricas, cuando un sujeto ejerciendo poder sobre otro conecta con aquello que desea conectar, versus la coacción del sujeto apremiado.

Por lo mismo, el concepto de corpografía, según estos autores, debe entenderse como una forma de “remediar el error de Descartes” (381) ya que no se podría pensar lo lingüístico el día de hoy sin el cuerpo logrando, de esta forma, el reconocimiento que el cuerpo produce

un sentido y no solo reproduce verbalmente enunciados. Es desde este punto que “la corpografía se interesa en vislumbrar la forma en que se semiotiza e inscribe el cuerpo en el lenguaje y la capacidad de este último de generar un discurso teórico [sobre el mismo]” (381). En este pensar, el cuerpo deja de ser visto como una vasija pasiva de los funcionamientos del poder y ahora es visto como un lugar de resistencia.

Dentro de este análisis del cuerpo en la literatura, Pardo-Gamboa y Calderón Le Joliff, analizan la aporía presentada por Hillman y Maude (381) quienes plantean que el cuerpo desde la perspectiva de pensarlo en abstracto no aparece “como una presencia inmediata en la literatura, como en otras disciplinas” lo que sí se puede apreciar en otras disciplinas. Por lo mismo, la aporía persistente lo termina por vincular a la presencia y ausencia de este.

Pardo-Gamboa y Calderón Le Joliff citan a Dumoulié debido a su planteamiento de tres tipos de escritura del cuerpo: “la hablada, la muda y la significativa” (381). La primera estaría versada al goce de las culturas antiguas donde los cuerpos eran hablados por el colectivo. La segunda, por su parte, radicaría en la negación del goce corpóreo en la economía contemporánea del consumismo -algo que se apreciará en los textos de Roberto Bolaño-. Mientras que la tercera sería aquella donde el cuerpo mismo produce un sentido y escritura sobre sí mismo.

Siguiendo esta lógica Pardo-Gamboa y Calderón Le Joliff citan a Hillman y Maud al pensar que “la literatura tiene la función de deconstruir los mitos que las autoridades, tanto médicas como políticas y socio-económicas, han construido sobre el cuerpo” (381), lo que se apreciaría en la representación contemporánea del cuerpo en la literatura como traumatizado por las crisis que devienen del sistema de vida establecido por la modernidad.

Además del cuerpo, Pardo-Gamboa y Calderón Le Joliff (383-384) realizan una propuesta del desplazamiento y la figura de la frontera. La frontera y su representación corpórea es entendida como el rechazo, un espacio inherente en el cual la tortura realizada por “lo civilizado” genera un espacio incoherente, donde el dolor es constante y a la vez circular. Por aquello, ¿cómo se podría escapar de dicha circularidad cuando el movimiento pareciese perderse en un espejismo desértico?

Este desplazamiento no dialoga necesariamente con “el relato bíblico [y] la Pasión de Cristo, sino que escenificaba también un erotismo indirecto. [Donde] el tránsito a través de la frontera entre civilización y barbarie [permite el contacto de los cuerpos]” (385). Por lo mismo la frontera se entiende como un espacio “singular y contradictorio donde se encuentran los diferentes cuerpos [y se produce] la reconfiguración de las identidades” (386). La imagen de la Pasión de Cristo, aunque asociada al texto de Coetzee, no deja de tener cercanía con aquel sujeto que se apreciaría en los textos de Bolaño que se inmola por un supuesto bien mayor, pero que en realidad estaría escondiendo el verdadero significado: de la derrota y la muerte no se puede escapar.

Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000) aborda la derrota desde los contextos dictatoriales ocurridos en el Cono Sur donde “la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos” (4). Desde este punto de partida, la irrupción de la violencia sistemática hacia los cuerpos por parte de los otros pretende configurar un “mundo” donde el ayer no exista, la memoria se pierda y el presente sea solo un momento de transición hacia un “ideal” ensombrecido. Por lo mismo, ya no se entiende el vivir como “una epopeya triunfante del sujeto” (5), sino como la materialidad de los objetos: en ellos está el verdadero sentido, el sujeto ya no vale salvo si es, a su vez, convertido en objeto productivo. De la misma forma que se mencionó la Pasión de Cristo, el sujeto solo tendría un valor en sí en tanto produce un algo, aunque fuese con su propia muerte: crucificado en medio del desierto, pensando que la transición será hacia un algo mejor y no una pérdida de sentido del ideal primigenio.

En este proceso de derrota del sujeto, donde el cuerpo ya ha sido “tiranizado”, se produce una incorporación al mismo: el objeto del trauma permanece alojado “como un yo forastero” (8) omnipresente que ha logrado superar la frontera del cuerpo y se ha hecho parte de la esencia.

Justamente, plantea Avelar que “en tanto imagen arrancada del pasado, mónada que tiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres” (10). ¿En qué momento, parafraseando a Alejandra Costamagna en *El sistema del tacto*, los sujetos dejan de ser sujetos y pasan a ser cadáveres? ¿Cuál es la

frontera de aquella transición? En un momento determinado, ya no se es leído como un sujeto, como un cuerpo como tan, sino como cadáveres que ya no producirán dentro del sistema. Pero, así como no producen, tampoco podrán enfrentarse a este. Este proceso, según Avelar, estaría marcado por “la nueva refuncionalización de una tecnicidad ahora completamente hegemónica” (11) y que buscaría arrebatar todo aquello que pudiese escaparse de su mirada¹².

Justamente en esta derrota estaría el concepto de alegoría como “derrota histórica, inmanentización de los fundamentos narrativos y alegorización de los mecanismos ficcionales de representación, serían teóricamente coextensivos, cooriginarios” (13) lo que produciría un giro hacia la transmutación epocal, a la imposibilidad de representarse.

Todo lo anterior explica, en palabras de Avelar, que la representación en los textos de la derrota era contradictoria (13), pues ante la llegada de la catástrofe y la tragedia, se entrecruzaban de forma simbólica la idea del descenso y ascenso, haciendo parecer toda una especie de peregrinación o de odisea que, de una forma u otra, llegaría a buen puerto: pero no, la derrota está allí desde el comienzo.

Se podría pensar en una salvación mesiánica a la cultura y sujeto, pero termina por “ver en cada tesoro cultural del pasado los fracasos, las derrotas, la violencia, la *barbarie*¹³ que le confiere a la cultura su suelo fundante. En este sentido, la interpretación cíclica del eterno retorno alivia todas las catástrofes, restaurando un contentamiento imaginario que eludiría la tarea del duelo” (Alvear 132). Ese eterno retorno demostraría que tanto las culturas como los sujetos estarían condenados a la derrota, no habría forma de escapar de esta pues el devenir haría su papel en todo este proceso. Sobre lo anterior, Avelar plantea “el devenir-distopía de la utopía” (81) con lo cual genera más certezas que todo proceso ideal, en el cual la axiología se encamina a la creación de una perfección casi platónica, el proceso “natural” de todo esto terminará siendo su “depravación” y “degradación” en todo lo contrario.

¹² Avelar plantea que el ocaso, por ejemplo, del Boom, “coincide, no por casualidad, con la caída del gran proyecto social alternativo latinoamericano de aquel momento, la Unidad Popular de Salvador Allende” (11). Sobre este punto pude plantearse la lectura de que “si aquel ideal nuevo se consagraba” el sistema torturador y moderno se encargaría de derrocarlo. En otras palabras, aquella victoria terminó siendo solo una falsa esperanza para el Cono, pues ya estaba dispuesta la “inteligencia moderna” para derrotar y demostrar a los sujetos que “la victoria” no les pertenece, solo la caída y la derrota.

¹³ Cursivas en el original.

Todo esto finalmente apunta a la última categoría de este eslabón: el fracaso. Sobre esto György Lukács tiene una visión interesante y digna de plantear en su *Teoría de la novela* (2016). Aunque la obra está planteada como “teoría de la novela”, y el presente trabajo de centra en la poética de Roberto Bolaño, es necesario considerar dos puntos. El primero es que, dentro de las categorías plantadas por Lukács, a la hora de abordar el fracaso son aplicables sin lugar a dudas a la obra poética del escritor chileno y el espíritu de esta tesis. En segundo lugar, centrándose en la obra de Roberto Bolaño, la frontera -término utilizado ya en este apartado y que volverá a hacer acto de presencia- entre narrativa y poética es muy pequeña, casi inexistente. Es por esta razón que las categorías y planteamientos del pensador húngaro son de extrema importancia para la propuesta de lectura trabajada.

En los textos de Bolaño se aprecia la figura del artista, muchas veces entendido como el héroe creador. Según lo pensado por Lukács es más adecuado pensarlo como “un desesperado intento [de establecer una organización estructural]. Desesperado intento y heroico fracaso. Pues sin duda se puede producir así una unidad, pero jamás una totalidad real” (72). Tanto el artista dentro de la obra como el sujeto que la produce se ven condenados al fracaso de no poder representar la realidad total, aun pensando que podría hacerlo. La totalidad es inalcanzable para el sujeto: es solo un ideal que no podrá ser.¹⁴

Lukács entiende que este duelo entre salvación y condenación no es más que una ironía. Expresa en su obra:

la ironía, que ha de buscar en el viacrucis de la interioridad el mundo que le es adecuado, y no puede hallarlo; malévola alegría, al mismo tiempo, del dios-creador por el fracaso de toda débil rebelión contra su poderosa y nula fábrica, y también al mismo tiempo sufrimiento inexpressable del dios-salvador porque no puede venir todavía al mundo. La ironía, como autosublimación de la subjetividad llegada al final, es la libertad suma posible en un mundo sin dios. (110)

¹⁴ Esto Roberto Bolaño lo tiene claro pues, a la hora de ser preguntado por Cristián Warken en *La belleza de pensar*, responde que en realidad todos los escritores están escribiendo la misma obra, que puede ser nada con mayúsculas. A su vez, el mismo acto de escribir –al ser preguntado sobre su razón– sería un sin sentido más dentro de todos los que en este plano de vida nos encontramos día a día.

Es interesante cómo nuevamente, pero ahora de la mano de Lukács, aparece una relación con la figura mesiánica. No obstante, la naturaleza del vía crucis es diferente. Considerando el final de este camino, donde el Mesías lleva su propia cruz en la cual más tarde será crucificado, plantea que los sujetos están caminando hacia el Gólgota. No importa si son mesías o no, artistas o pornógrafos, sujetos que se enuncian y presentan dentro de las páginas de un autor: el fracaso está asegurado, la derrota está disfrazada de una victoria transitoria. El mundo sin dios, que hace recordar al discurso de Iván Karamazov en *Los hermanos Karamazov* de Fiodor Dostoievski, solo haría que la esperanza de un sector se perdiese –y, aun así, sin dios o con su muerte como lo planteó Avelar– el proceso continuaría, solo que ahora no habría excusa en pensar en los creadores; pues solo serían fuerzas que luchan para mantener un orden que llevará hacia un solo lugar: el fracaso, la derrota y la muerte.

Por lo mismo, continúa Lukács:

la predeterminación del fracaso es el otro obstáculo objetivo puesto a la configuración puramente ética; ya se acepte o se niegue esa determinación del destino, ya sea objeto de burla o de llanto, siempre el peligro de una actitud lírico-subjetiva respecto de los acontecimientos [...] el temple del romanticismo de la decepción sostiene y nutre ese lirismo [y] lo decisivo de esta certeza es su indisoluble enlace con la conciencia: la evidencia de que el fracaso es consecuencia necesaria de su propia estructura interna. (133-134)

Justamente es esta certeza la que se vería reflejada en los textos de Roberto Bolaño. En una primera lectura pareciese ser que la derrota no es una opción, pero, luego, en una segunda inmersión entre sus palabras, la derrota se hace latente en todos los sentidos. La decepción se hace latente, el lirismo bolañiano está marcado, así como su prosa narrativa, por los caminos que recorren los sujetos escondiendo la última verdad: que el fracaso es consecuencia de la estructura misma del yo. Por lo mismo se podría decir que, más que una opción, el fracaso y la derrota son “el final” de todo camino.

Es por esto mismo que, en relación con los personajes, Lukács plantea (134) que la toma de una posición respecto de los personajes y respecto del mundo externo es “lírica”:

amor y acusación, luto, compasión y sarcasmo. Justamente elementos que se encuentran en la obra del escritor chileno y, por ende, en los personajes tanto narrativos como las voces líricas que son enunciadas en sus poemas. Esto queda en evidencia al plantear Lukács que “la vida le niega todo cumplimiento de este tipo, le impone luchas y, con ellas, derrotas inevitables, previstas por el poeta y presentidas por el personaje” (134-135). Pareciese ser que esta previsión, a pesar del desenlace, son parte del motor que genera movimiento tanto al sujeto como al poeta, pues no quedaría otra cosa que aceptar este “sin sentido”.

Se podría hablar de la comunidad, del grupo, como forma de escapar o hacer más llevadero este tránsito hacia la derrota y el fracaso. Los jóvenes rojos, los detectives en los desiertos, los emigrantes fronterizos que se pierden para no volver pero estas relaciones no hacen otra cosa que “los varios personajes [que] están íntimamente vinculados por esa comunidad del destino, mientras que en la novela de la desilusión el paralelismo de la curva de la vida tiene por fuerza que subrayar aún más la soledad de los hombres” (Lukács 151), lo que no viene más que a reafirmar lo solo que se encuentran los sujetos en medio de este mundo de depredadores.

Finalmente, antes de dar paso a la revisión del Estado de la Cuestión, György Lukács propone una visión que retrata de forma acertada los eventos expresados en las voces de los textos poéticos de Bolaño. Podría pensarse como un modo de cierre de este apartado que “la desilusión sigue histórico-temporalmente al idealismo abstracto, pero es, además, su heredero desde el punto de vista del concepto, el estadio que sigue histórico-filosóficamente en el utopismo apriorístico; en aquel romanticismo el individuo, el portador de la exigencia utópica, quedó aplastado por la ruda fuerza de la realidad; ahora esa derrota es presupuesto de la subjetividad” (134). Por lo tanto, pareciese ser que, desde las concepciones de la modernidad como espacio de premura e ideales vacíos, los sujetos no podrán escapar de ese a priori utópico hasta que abran los ojos y se den cuenta de la derrota o, simplemente, vivan una mentira hasta que sus huesos se hagan uno en medio de un basural perdido en los límites de una gran ciudad sin nombre.

Estado de la cuestión

Al momento de abordar la obra de Roberto Bolaño, es la narrativa -novelas y cuentos- la que se posiciona en el centro de los estudios efectuados hasta la actualidad. Lo anterior se evidencia al comenzar la indagación sobre los trabajos dedicados a la producción del escritor chileno. La obra poética, por su parte, es analizada en gran medida como parte de una proyección autobiográfica o parte del mundo trazado por el autor de 2666. Debido a *Los detectives salvajes*, el periodo infrarrealista es analizado desde la ficcionalización y, por lo mismo, un gran porcentaje de los estudios se centra en análisis que buscan relación y referentes presentes en las páginas, que narran la búsqueda de Cesárea Tinajero, con la realidad circundante del movimiento

A continuación, se hace revisión de los textos que tratan la poética en Roberto Bolaño. Estos pueden agruparse en tres categorías: aquellos que relacionan el infrarrealismo con la vida del escritor chileno, los que proponen una estética en la poética de Bolaño y, finalmente, los que realizan o proponen lectura de textos poéticos.

1.1. Bolaño y el infrarrealismo: vida y obra como “un todo”

Luis Bagué, en “Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño” (2003), plantea que la poesía es analizada con displicencia si es comparada con la “prosa torrencial” encarnada en las novelas. De la misma forma, se distancia de las propuestas de lectura que “[la circunscriben] a un periodo concreto de su biografía” (Bagué 487) que correspondería a la estancia en México y de aquellas que la marginan de la narrativa. Se podría hablar de cuatro categorías propuestas por Bagué: las proyecciones autobiográficas -poeta como ser urbano, paralelismo entre escritor y detective, además del autorretrato como medio para afrontar la realidad-, el tratamiento de la ciudad en la poesía -como territorio hostil-, las máscaras literarias -el poeta, ahora, como detective- y lo que denomina como los rostros de Bolaño -el desdoblamiento entre poeta y sujeto poético-.

La idea de relacionar la obra poética a un solo periodo concreto de la vida de Bolaño se aprecia en “Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: el infrarrealismo entre realidad y ficción” (2009) de Chiara Bolognese. Bolognese relaciona el proyecto literario con la estancia de Bolaño en México -algo transversal en los próximos artículos- proponiendo la

ruptura con el contexto imperante y oficial, en forma de oposición hacia la figura de Octavio Paz. Bolognese expresa, sobre el infrarrealismo, que “el movimiento consistía en un grupo postvanguardista que celebraba el profundo amor por la poesía, fusionado con una actitud contestaria frente a todo lo socialmente establecido” (Bolognese 131). De lo anterior, además de plantear una categoría concreta –postvanguardia- se postula “la naturaleza de grupo” del movimiento, cuyos cimientos están plasmados en la fundación de la revista “Correspondencia Infra, revista menstrual del movimiento infrarrealista”.

Este artículo, además de contextualizar el inicio del movimiento, presenta las influencias que lo moldearían¹⁵. En primera instancia, los infrarrealistas “[...] recogen el legado del estridentismo de Manuel Maples Arce, de cuyo manifiesto reproducen el tono” (Bolognese 133), en el cual se hace distinción entre quienes son títeres sometidos a lo establecidos y los que no. Por otro lado, “[desde el título del Manifiesto infrarrealista, “Déjenlo todo, nuevamente”] se delata una clara filiación surrealista, teniendo en cuenta que André Bretón escribió un ensayo titulado “Abandonadlo todo”, recogido en *Los pasos perdidos*” (Bolognese 134), cuya referencia es explícita, así como las nociones de la revolución misma. A lo anterior, se sumarían las influencias de Hora Zero y los beats (Bolognese 135). Para Bolaño, tanto el movimiento peruano como el estadounidense “[serían] parte de la poesía rebelde de América del Siglo XX, movimiento cuyas expresiones más evidentes son los beats [...] los horazerianos de Perú y los infrarrealistas mexicanos” (Bolognese 135). Aquella idea, citada desde el propio manifiesto, vendría a corroborar la propuesta infrarrealista como parte de los grupos rupturistas. Pero no solo en grupos estaría la influencia de los mexicanos, ya que “la figura del poeta marginado, que deambula por [la] infrarrealidad que nace [del] choque entre “formas de vida y formas de muerte [que] se pasean cotidianamente por la retina” (Bolognese 137) estaría articulada en el francés Arthur Rimbaud, como mentor y modelo.

Finalmente, la propuesta de Bolognese propone como centro la transgresión de la realidad, la idea de unir arte con vida y la creación del poeta marginado: “[...] están los anarquistas, los poetas narrativos y los nuevos líricos marxistas, los vagabundos, los que

¹⁵ Esta dimensión está presente en la mayoría de los textos que abordan alguna dimensión del movimiento u obra infrarrealista.

viven de poesía” (Bolognese 139). En otras palabras, aquellos individuos que, al margen de lo establecido, crean su proyecto poético: los infrarrealistas.

Este proyecto poético, muchas veces visto aparte de lo narrativo, es el germen de la narrativa de Bolaño, como lo expresa Israel Holas en “Infrarrealismo y videncia en la poesía temprana de Roberto Bolaño” (2014). Holas plantea, en este texto, que la obra de Bolaño, reconocida más que nada por su narrativa, inicia desde lo marginal, desde abajo: en otras palabras, desde lo infra. El infrarrealismo, para el autor, “es un campo poco estudiado, a pesar de las innumerables citas hechas al lema del documento «Déjenlo todo, nuevamente: Primer manifiesto infrarrealista»” (Holas 186) y que este esté presente en *Los detectives salvajes* en forma de realvisceralismo. En el centro del artículo se encuentra el análisis del poema “Overol blanco”¹⁶, identificando elementos que se repetirán a posteriori en la obra del autor chileno. Se destaca, al igual que en el texto de Bolognese, la influencia -en forma de propuesta- de Rimbaud en cuanto a “la poesía como videncia”¹⁷ (Holas 187). Esta propuesta se plantea desde “la función del poeta vidente [...] penetrar y experimentar todo aquello que está reprimido y que no es visible. El objeto [por lo tanto] de la investigación poética, del saber poético es, en consecuencia, un conocimiento de los márgenes” (187). Dicha marginalidad, justamente, tendría representación en la propuesta infrarrealista.

Los márgenes, según lo planteado por Holas, estarían dados por el contexto en el que se circunscribe el movimiento. Por lo mismo, “el contexto sociopolítico de esta búsqueda en Bolaño y los infrarrealistas es la Latinoamérica de la segunda mitad del siglo XX: una sociedad marcada por la violencia.” (187). En este sentido, la figura del vidente estaría en el poeta “del margen”, el escritor “infra”. Del texto analizado, “Overol blanco”, Holas extrae elementos que caracterizarían los poemas narrativos -tales como epígrafes, el uso de la intertextualidad, el motivo el viaje del hablante, entre otros- que luego se presentarían en la obra narrativa de Bolaño, así como serán parte del posterior análisis de la presente propuesta.

El texto de Holas pone de manifiesto el trato que se le ha dado al Manifiesto escrito por Bolaño, quizás relegando los otros dos manifiestos del movimiento infrarrealista. Es esto

¹⁶ Poema publicado, originalmente, en 1976 en la revista *Punto de partida* de la Universidad Autónoma de México.

¹⁷ Idea propuesta por Arthur Rimbaud en las *Cartas del vidente* (*Lettres du voyant*).

lo que expone Andrea Cobas Carral en “La estupidez no es nuestro fuerte. Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano” (2006). Divido en cuatro secciones, este artículo comienza con los orígenes del infrarrealismo -nuevamente con los *beats* como influencia. La figura del poeta infrarrealista que se opone al poeta estatal- cuyo máximo exponente estaba encarnado en la figura de Octavio Paz. En segunda instancia, dedica un apartado completo a la influencia del movimiento peruano Hora Zero, como el antecedente poético del infrarrealismo. Si antes se mencionaba a los beats, tal vez como influencia de forma de expresión y vida, con Hora Zero y el Surrealismo tomaría forma la estética inicial del movimiento. Este análisis también se pondera desde el contexto del movimiento peruano, así como del manifiesto “Palabras urgentes” (1979) y del “poema integral”, cuyas características no solo se asocian al infrarrealismo como estética, sino también en cuanto a ética del movimiento.

El ejercicio de contrastar los textos programáticos del infrarrealismo evidencia la transformación desde la propuesta inicial, aunque manteniendo el centro de la postura antiburguesa (Cobas, *La estupidez* párr. 3-6) y la estética de contradicciones (Cobas, *La estupidez* párr.13)¹⁸, además de la necesidad de la rehumanización de los sujetos cosificados por el sistema (Cobas, *La estupidez* párr. 15-16). La propuesta infrarrealista es entendida como una “continuación y actualización de otros movimientos”¹⁹; pero que como proyecto termina siendo una utopía. El ejercicio de síntesis entre texto -como propuesta- y contexto sigue estando dentro del eje, por lo que el objeto poético infrarrealista no es analizado más allá de los mencionados manifiestos.

Continuando con la revisión, y el manifiesto como objeto de estudio, el texto de Patricia Espinosa “Bolaño y el manifiesto infrarrealista” (2005) comienza planteando la formación del movimiento (párr.1) y el nombre en el que se destaca la relación de este con la obra de Georgui Gurevich “La infra dragón” (párr. 2). La propuesta antiburguesa (párr. 4) plantearía, según Espinosa, el acortar la distancia entre la vida y el arte. Dicha propuesta de inversión (párr. 3) se presentaría en forma de discurso postvanguardista o neovanguardista

¹⁸ Es decir, “el infrarrealismo canta y gruñe, tiene miedo y es valiente, ama y odia, atina y desatina, gana y pierde, se compone y se descompone, se aflige y se serena, ríe y llora, aprueba y desaprueba, pero siempre se conmueve con sus contradicciones” (Cobas, *La estupidez* párr. 14). Estas contradicciones, probablemente, posibilitan el movimiento, entendido como movimiento, transformación y devenir.

¹⁹ En el primer grupo estarían el nadaísmo colombiano y los beats norteamericanos. Mientras que en el segundo estaría el estridentismo mexicano de la década del 20'. (Cobas, *La estupidez* nota 8)

(párr. 5). Gracias a esta revisión histórica, se puede situar el movimiento en una estética determinada que ha sido trazada para poder caracterizarla dentro de un movimiento más amplio.

Ya se ha mencionado la relación entre el infrarrealismo y el realvisceralismo -su símil en *Los detectives salvajes*-. Esta relación va más allá de una referente y puede ser entendida como una actualización del primero en el segundo. En este contexto se enmarca el texto de Ainhoa Vásquez, “Del infrarrealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal” (2014). Dicho artículo analiza el movimiento infrarrealista, así como las influencias estéticas y literarias, pero planteando el movimiento real visceralista de *Los detectives salvajes* como una actualización propuesta por el propio Bolaño. El punto de partida, como en los artículos anteriores, es el manifiesto escrito por el chileno donde se plasman los lineamientos originales: los poetas deben salir a la calle buscando la nueva sensibilidad, buceando en la conciencia del hombre para conmover desde aquel lugar su cotidianidad. Para estos poetas “la realidad está debajo de lo que podemos aprehender a simple vista, como deja ver la metáfora del nombre “infrarrealista” [cuya clave] de metáfora se encuentra en la marginalidad (59) y, por esta razón los infrarrealistas se declararían contrarios a los espacios de poder, lo que se vería reflejado en sus creaciones y acciones.

En el desarrollo del texto se reiteran conceptos que, en este punto, se posicionan como ejes centrales en los estudios sobre el movimiento: relación con el surrealismo y el romanticismo: “[centrados] en la imaginación, en el sueño como mecanismo para llegar a las profundidades humanas, [intentando] bucear en la inconciencia y lograr ver más allá de lo evidente” (Vásquez 60), donde la videncia encontraría como centro, nuevamente, la figura de Rimbaud.

Relacionado con lo anterior, surge la oposición entre el poeta comprometido y el poeta estatal. El poeta, para los infrarrealistas, se relaciona con la vida y, por ende, estos deberían ser los desesperados, quienes observan y cambian la estética dominante, burguesa y vendida a la industria. Por lo tanto “no podemos dejar de notar la oposición constante que se realiza [entre] aquellos poetas marginales y los poetas estatales, que escriben para el gobierno o para el mercado editorial” (Vásquez 61) –de estos últimos, la figura por antonomasia es Octavio Paz. El poeta comprometido se hace parte, en cambio, de su contexto

“el poeta debe comprometerse con la vida y con el momento histórico que le corresponde; basta de intelectuales en sus burbujas de poder; el verdadero poeta es capaz de dejarlo todo y “lanzarse a los caminos” (Vásquez 62) haciendo suyo los tópicos de marginalidad y errancia. La unión de “revolución y vida”, presente en la propuesta, se entiende desde el desencanto hacia los ideales modernos, donde “el progreso es una fantasía, la ciudad se presenta como el fracaso de los grandes ideales modernos, el desencanto de lo que no fue” (Vásquez 62), ya que la única forma de llevar a cabo esta revolución es con poesía, con “verdadera” poesía.

Ainhoa Vásquez propone la transformación del movimiento inicial, propuesto por aquel grupo de amigos en la década del 70’, quedando esta plasmada en su contraparte novelada: el visceralrealismo: “Años después es el mismo Roberto Bolaño quien expresa en la novela [*Los detectives salvajes*] varios puntos con los que ya no concuerda [en relación al infrarrealismo. [Siendo] la autocrítica [el] proceso lógico de quien busca también reencontrarse con su pasado” (Vásquez 64). Con aquella afirmación, surgen las primeras luces de un posible cambio, el que se presentaría en la forma de escritura poética de Roberto Bolaño: dejando aquella estética grupal inicial y creando una individual.

No es casualidad, por lo tanto, el cambio de nombre de infrarrealismo por visceralismo, lo que se entendería gracias a las experiencias contextuales y las influencias literarias que han obtenido. Este cambio es entendido por Ainhoa Vásquez de la siguiente manera:

[...] el infrarrealismo [se] refiere a cuerpos sin luz o planetas que no todos pueden observar. Implica el sentirse distinto, así como el llamado a ver más allá. [Sin embargo] con su rebautizo se agregará un cambio fundamental [ahora remitirá] a esa visceralidad con que estos jóvenes poetas actuaban [donde real] no hace más que remitirnos al intento de hacer una poesía cercana a la cotidianeidad. (Vásquez 64-65)

Hasta este punto, se han expuesto los textos que se circunscriben en una revisión relacionada con el infrarrealismo y la obra de Roberto Bolaño. No obstante, es necesario revisar a otros textos: aquellos que se aproximan o proponen una poética de Bolaño y los que se centran en el análisis de obras determinadas.

1.2. Hacia una proto-poética de Bolaño

En “Notas sobre la poesía de Robert Bolaño” (2008) Matías Ayala presenta una cronología de los textos poéticos de la obra, planteando que -hasta el momento de producción de dicho texto- “la mayoría de esos volúmenes son difíciles de obtener²⁰” (Ayala 91), cuya obra mexicana de juventud se encuentra desde “Gorriónes cogiendo altura” (1975) hasta “Regreso a la Antártica” (1983), estando “bajo el signo jovial de ese jovial “movimiento” llamado infrarrealismo (1975–1977)” (Ayala 91) con lo que ya se podría estar en condiciones de diferenciar textos que no hayan sido escrito en dicho espacio temporal, para lograr vislumbrar la transformación en la propuesta poética de Bolaño con el paso del tiempo.

En estas “Notas...”, al igual que en el caso de Vásquez, se encuentra la relación entre el infrarrealismo y el real visceralismo, donde “el infrarrealismo es más literario que real, o, más bien, se volvió real en la medida en que fue ficcionalizado en *Los detectives salvajes*” (Ayala 92-93), con lo que se plantearía que el reconocimiento del movimiento como tal fue gracias a la narrativa, nuevamente posicionando la poética en un lugar secundario. Ya se mencionó la unión entre la vida y la obra en Roberto Bolaño, lo que, parafraseando a Peter Bürger, mencionado en el texto de Ayala:

[se forma una] paradoja [que] consiste en que uno de los ideales fundamentales de [ellos] era el vitalismo irrestricto. Como [los] beatniks, ansiosos por conducir automóviles estimulados por la bencedrina [para los infrarrealistas] querían hacer de la experiencia estética un asunto vital: unir arte y vida. (93)

Nuevamente emergen las comparaciones e influencias, ahora en los beats, agregando la relación con las denominadas vanguardias históricas en el proyecto de los infrarrealistas, especialmente Roberto Bolaño y Mario Santiago quienes “aspiraban a que la poesía sea una suerte de discurso transcendental que [encarnase] estas experiencias y empresas “poéticas” (Ayala 93) con lo que se volvería a recalcar que, a la hora de utilizar categorías de análisis del infrarrealismo como tal, sería necesario pasar revista y circunscribir entre vanguardia y

²⁰ Lo cual probablemente cambie con la publicación de *Poesía Reunida* (2018).

vanguardismos -como ha sido tratado hasta el momento en los diferentes textos mencionados-.

Uno de los aciertos del texto de Matías Ayala, que luego será retomado en el desarrollo del análisis, es una presentación de la estética infrarrealista. Esta estaría caracterizada por “un verso prosaico y enumeraciones caóticas en donde se mezclan registros [conviviendo con] efluvios corporales [...] observaciones con delirios súbitos [...] fragmentos de la ciudad con los deseos eróticos [y] los signos generacionales con las citas literarias” (Ayala 94), entre otras dimensiones y mecanismos propios de este tipo de movimientos.

Finalmente, Ayala propone como característica de la poesía de Bolaño una dimensión entre la lírica y la narrativa que tendría como punto de desplazamiento “[resabios] de una lírica “poesía conversacional” en primera persona, [los] retratos [de personajes y descripción] o una pequeña narración [...] una yuxtaposición y montaje de imágenes y escenas [irrumpiendo] en los poemas [transformándolos] en una narración excéntrica” (Ayala 96), para lo cual se utiliza como objeto *Los perros románticos* y *Fragmentos de la universidad desconocida* presentados como compilaciones de textos que, dependiendo de su edición la forma de ser presentados existen diferencias²¹. Dentro de las características se postula el registro de Bolaño, entendido como “una voz completamente ficcional [como en] la serie de poemas sobre detectives de *Los perros románticos* o en el poema narrativo los “Neochilenos”²² (Ayala 97) y la autobiografía con el uso de la prosa “[forma como] el autor se distancia de la poesía lírica [mediante] las elucubraciones hechas [y] agrupadas en serie” (Ayala 98). Todas estas características entrarían, según Ayala, como eje de la obra poética de Bolaño.

“Entre ética y estética. Consideraciones en torno al a poética de Roberto Bolaño” (2008) de Andrea Cobas Carral realiza, también, un repaso del mapa cultural mexicano donde se desarrolla el movimiento infrarrealista, lo que sigue el lineamiento de los textos anteriores presentándolo como una lucha entre ellos y los poetas oficiales: “[traza] un mapa del campo

²¹ Por ejemplo, la edición de *Los perros románticos* de 2010 de Acantilado Bolsillo, tiene una nota que expresa algunas pequeñas diferencias con la edición del 2000 por Lumen. Lo mismo ocurre con la versión de *Amberes* individual y la publicada como parte de *La Universidad Desconocida*.

²² Lo cual podría entenderse como la forma en que Bolaño encuentra, justamente, “su” estilo.

cultural mexicano, campo que perciben como el escenario en el que poetas burócratas, burgueses o académicos construyen sus feudos de poder en los resquicios que les brinda un sistema literario anquilosado” (Cobas, *Entre* párr. 2), lo cual reflejaría la propuesta entre “lo infrarrealista” y lo -para efectos de usar la palabra- “realista” del momento.

Además, vuelve a rescatar la influencia que Hora Zero tuvo en el escritor chileno, y por ende en su propuesta literaria, como baluartes de la nueva poesía latinoamericana donde:

las expresiones del presente deben encarnarse en poemas que renuncien a la autista comodidad de las bibliotecas y adquieran vida en las anárquicas calles de la ciudad [y] el verdadero lenguaje artístico [sea] aquel que consigue transmitir una experiencia desalienante a partir de la creación de una poesía no pequeño burguesa que [la desarticule] de la sintaxis tradicional. (Cobas, *Entre* párr. 4).

En la estética se encuentra la influencia de Bretón –nuevamente se resalta la relación del verso con el manifiesto-, la noción de “salir a los caminos incluye al surrealismo entre los antecedentes del nuevo movimiento al tiempo que señala la voluntad infrarrealista de buscar las calles, en la cotidianeidad, la nueva esencia poética” (Cobas, *Entre* párr. 5) la que estaría en aquella realidad marginada: la infrarrealidad. A la estética, se le agrega la dimensión de una ética infrarrealista: “[dicha] estética se complementa con [la] nueva ética que tome en cuenta las particularidades del momento histórico “[...] nuestra ética es la Revolución, nuestra estética es la Vida: una-sola-cosa” (Bolaño en Cobas, *Entre* párr. 5). Lo anterior afirma la importancia del contexto en la creación del movimiento, sobre todo entre los miembros fundadores. A las influencias ya mencionadas, el estridentismo es tratado en el texto como modelo de grupo poético que “encuentra en los ataques al centro del campo cultural mexicano [además] su proclamado antiacademicismo [y su] innegociable antiintelectualismo” (Cobas, *Entre* párr. 9), que serían parte de los cimientos infrarrealista.

Por su parte, Alexis Candia, en “La universidad (des)conocida de Roberto Bolaño”, establece conexiones entre la obra del escritor chileno con autores del canon. Esta línea abarca tanto la poesía como la narrativa. Debido a la naturaleza del presente trabajo, es menester centrarse en la línea poética, con la cual se confirman ideas tratadas anteriormente

por otros autores, así como categorías que serán necesarias para el análisis macro de la propuesta desarrollada en el presente trabajo.

Hasta antes de la publicación de *Poesía Reunida* (2018), el título *La universidad desconocida* (2007), recogía una parte importante de la obra poética de Bolaño –mas no la totalidad– así como una versión de *Amberes* con algunas modificaciones. El título del texto no es al azar: es una pieza fundamental en la obra del escritor chileno. Como rescata Candia, Bolaño planteaba que “en la formación de todo escritor hay una universidad desconocida que guía sus pasos, la cual, evidentemente, no tiene sede fija, es una universidad móvil, pero común a todos” (20). La idea del ambulante, sin dudas es característica del cambio, del proceso, el devenir del sujeto: en este caso, el “sujeto poeta”. Además, el que sea común para todos podría entenderse como “la tradición” -a la cual todo escritor se ve enfrentado e influenciado- y que luego termina por transformarse en la “poética” propia²³.

Nuevamente se traza un marco de influencias²⁴ en la obra, las que “Roberto Bolaño lee y recibe [en] hispanoamérica ([desde] Maples Arce, Parra, Lihn, Borges, Cortázar, Fernández, García Márquez)” (21). Con estos nombres, es posible ir realizando conexiones, formas y desarrollo de lo que podríamos nombrar como “poética de Bolaño”. Incluso logra trazar un panorama desde el infrarrealismo -en el cual la figura de Maples Arce era parte de la influencia grupal- hasta la propia -donde Parra y Lihn tendrían un eje central-.

En esta “universidad” estaría, desde el grupo infrarrealista -y en la propia idea a desarrollar por Bolaño *a posteriori*- lograr eliminar la separación entre el arte y la vida. Como parece ser el documento más analizado en los textos que abordan la poesía de Bolaño, esto se patentiza en “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista”, donde la influencia está latente, ya que:

esta no es una postura original de los infrarrealistas, sino que el movimiento poético latinoamericano adopta –lo que es un gesto de reconocimiento y de

²³ Como expresa Candia “de cierta forma, la universidad desconocida traza, a través de una serie de juegos de ecos y rechazo con la tradición y la vanguardia, la ruta que ha de adoptar el narrador, el poeta o el cronista” (20).

²⁴ Es necesario mencionar, en este listado proporcionado por Candia (21), a la vertiente francesa en las figuras de Rimbaud, Breton y Perec; además de la norteamericana con Kerouac – conexión directa con los beats. Todos estos resaltados en los artículos que preceden a este análisis y a los que seguirán.

toma de posición– una idea que había sido generada por los románticos alemanes y luego implementada por los simbolistas y los movimientos de vanguardia. (Candia 21-22)

Desde esta “secuencia” de influencias, se pueden encontrar convergencias (22) entre el movimiento mexicano y los románticos alemanes, además de los movimientos de vanguardia de inicios del siglo XX, en especial los surrealistas -quienes atraviesan todo análisis sobre la “poética” tanto del movimiento como de Bolaño- que buscaban la máxima de unir la vida y el arte.

Más allá de esta “genealogía”, en la que también aparece como eje de desarrollo la figura de Rimbaud, el trabajo de Candia da luces de posibles categorizaciones a la hora de pensar en la poética del escritor chileno: “la hibridez [a] nivel existencial [entendida desde la Bio-política de Foucault y] la experiencia que Enrique Lihn traspone en [el] verso emblemático, “Porque escribí porque escribí estoy vivo” [el cual seguiría] toda la obra de Bolaño” (23-24) como la forma de despliegue por antonomasia de la escritura entendida a la usanza “instante de muerte-vida”.

El texto de Alexis Candia, como se dijo anteriormente, no solo abarca la obra poética de Bolaño -en este recorrido por la “biblioteca” de la Universidad Desconocida- sino también la narrativa del mismo. Pero, sobre la primera -dimensión central del presente trabajo- plantea que la poética de Bolaño estaría “marcada [por] el romanticismo alemán, el simbolismo y la vanguardia. [Por lo tanto se puede] sostener que la ruptura y la innovación constituyen dos ejes fundamentales de su propuesta estética” (24). Ruptura e innovación en cuanto a la posible transformación de aquel poeta “grupal” que desembocaría en una forma individual, entendida como la suma de todo, además de las transformaciones y críticas que el mismo Roberto Bolaño haría sobre su obra.

Probablemente, uno de los proyectos más completos sobre la poética en la obra del escritor chileno es *La ruta de los niños rojos. La poética de Roberto Bolaño* de Nibaldo Acero. Dicha obra propone una especie de ruta de análisis que no deja de lado la poesía. Con un prólogo²⁵ a cargo de Rubén Medina, en el cual se manifiesta explícitamente el trato

²⁵ Cuyo título reza “La ruta de Nibaldo Acero”.

inadecuado a la obra poética – contextualizando dicha crítica en el prólogo a la obra póstuma *El espíritu de la ciencia ficción* (2016) a cargo de Christopher Domínguez. Sobre ello, Medina cita a Heriberto Yépez al plantear que:

[Domínguez] no hace más que una sola mención del infrarrealismo. Su Bolaño es un autor clasicoide [cuyas] lecturas claves parecían ser ortodoxas [no se menciona] su oposición [a] Octavio Paz [ni la amistad con] Mario Santiago Papasquiaro [como tampoco] sus lecturas esenciales (desde los beat hasta Nicanor Parra). (14)

Además de la crítica a las obras póstumas publicadas, Medina propone la incisión entre la poesía y narrativa identificando -al igual que otros trabajos citados- que “la crítica especializada ha tomado una posición bastante cómoda ante la obra de Roberto Bolaño: se ha enfocado principalmente en su narrativa” (Cit. Medina en Acero 15). Por lo tanto, la dimensión poética de Bolaño –desde la crítica– ha sido relegada a un segundo plano, menor, a la sombra de las monstruosas genialidades narrativas que vieron la luz.

Finalmente, Medina propone que la obra de Roberto Bolaño estaría dividida en tres etapas en la dimensión poética: “la infrarrealista, la del autor desterritorializado, y la de la muerte” (Acero 18). Estas etapas consisten, en primera instancia, en considerar a Bolaño más allá del poeta y narrador infrarrealista, observando que aquellas “hebras que lo unen a la tribu” (18) terminan por quebrarse para dar paso al sujeto que “continuamente subraya su autonomía” y, por ende, en alejamiento de aquel territorio infrarrealista. La muerte, por su parte, se haría presente desde las imágenes del “naufragio, sobrevivencia y revolución” (19), hasta “el poeta [dedicado] a perfeccionar su arte y a sobrevivir” (267), situado en los horrores de la dictadura de Pinochet (267) y “la derrota [cotidiana]” (268) donde se resiste mediante la poesía.

Si bien es cierto que las dimensiones nombradas se analizan extensamente en la obra de Nibaldo Acero, se deja en claro la propuesta de mutación, cambio, traslado, de un proyecto primigenio a “otro” que probablemente se construya durante el trayecto de la vida del escritor.

El texto de Nibaldo Acero está formado por tres secciones. La primera, “Bolaño, niño rojo”, presenta la propuesta analítica de Acero: la sinóptica, debido a “su carácter integracionista y emancipador, que no claudica en seguir integrando elementos, técnicas y dispositivos críticos, y que desde luego desborda, aunque integra, las lecturas tradicionales” (Acero 39). Debido a esto, el análisis es de carácter interdisciplinario, además de seguir con la unión de la obra y contexto del autor chileno. El primero texto analizado es “Dostoyevsky Blues Band”, como forma de introducir dos nociones presentes en todo el universo de Bolaño: la intertextualidad y la intratextualidad. Dicho texto es relacionado con la figura de la niñez, la cual se sitúa en Quilpué y que, en palabras de Acero “brota como uno de los sitios recurrentes y simbólicos” (41) siendo presentada como lo natural, de lo que podría plantearse, a la luz de los otros textos citados en esta sección como la oposición hacia la modernidad.

Debido al tipo de análisis, se prosigue por una cuestión netamente cronológica con “Reinventar el amor”, por lo cual se desarrolla la propuesta investigativa relacionada con el tiempo infrarrealista en México. Acero presenta *Reinventar el amor y otros poemas* como “el primer libro” -como tal- publicado por Bolaño rescatando nuevamente la relación de dicho texto con la figura de Rimbaud “como táctica o grito de guerra” (45), tal como ya se ha visto anteriormente. A la figura de Rimbaud se le vuelve a emparejar, “[como] territorio de experimentación de modernidad” (Acero 47), con la figura de Baudelaire, pareciese ser en esta dualidad de poeta niño y adulto respectivamente. El análisis de “Reinventar...” se desarrolla a la luz de fragmentos de *Los detectives salvajes*, pero sin que este último opaque al primero, además de ir agregando nociones sobre la poética²⁶ y la carga de México²⁷ dentro del circuito creativo de Roberto Bolaño.

Nibaldo Acero logra, en este punto, la unión entre la poesía y la narrativa a un mismo nivel, llevando la noción de poética a la propuesta por Walter Binini. Por lo mismo, uno de los mecanismos que atraviesa transversalmente el universo literario de Bolaño es el oxímoron, “como las imágenes antitéticas [que] distribuyen y acoplan muchas veces el horror y la belleza “(Acero 68) lo que se encuentra, siguiendo con México, “en el corazón” en 2666.

²⁶ Lo que Acero plantea como mecanismo en la poética de Bolaño es “la creación de circuitos” (56) entre las obras, los cuales se expanden más allá de los géneros mismos.

²⁷ Plantea Nibaldo Acero como “signo permanente de Latinoamérica [es] un estado aglutinador de fobias” (60).

Prosigue esta primera parte con “Bolaño, perro del inframundo (manifiesto de 1977)”, en el que se busca comprender hasta qué punto Roberto Bolaño seguía siendo Infrarrealista o no, incluso si el movimiento como tal “lo fue” alguna vez. Esta discusión, matizada con testimonios, textos y sustento teórico se presenta desde la característica grupal del infrarrealismo (Acero 76): al irse del grupo, dejar México, ¿se puede considerar como tal? En esta sección, el concepto central es la idea de la tribu: a la vez como grupo y en el sentido del sacrificio.

La sección cierra con “La figura del niño y el fenómeno de la revolución en “Los niños rojos” y “Retrato en mayo, 1994”. Justamente, uniéndolo con la idea de niñez en Quilpué, Acero propone que la figura del niño “aglutina el imaginario de la revolución, de la esperanza y del fracaso de los grandes proyectos ideológicos” (89), además de la forma de representar la territorialidad de todos los sectores que han sido masacrados, descarnados, desmembrados por el progreso. Además de la propuesta de lectura de ambos textos, se realizan conexiones con Borges y la idea de la biblioteca, con lo que se sigue cimentando la propuesta de pensar la obra de Bolaño como un mundo que se conecta con otros, lo que termina por configurar su propio espacio.

“Líneas capaces de cogerme el pelo”, título de la segunda parte está dividida en cuatro segmentos. El primero, “El ajuste de una poética y los síntomas de la desterritorialización” mantiene la imagen de los niños rojos, como “sobrevivientes [...] figuras, cuerpos blanditos, que continúan en movimiento y nos hacen vincularlos con los poetas que articularon el infrarrealismo” (Acero 117), lo que se sustenta según el estudioso en el texto “Arte poética n°3/capítulo XXXVII en el que queda demostrado que Phileas Fogg no ha ganado nada al dar esta vuelta al mundo si no es la felicidad”. El tiempo de la diáspora del grupo se encuentra en el centro de esta “poética”, el alejarse de las latitudes que los vieron nacer entendido como la aceptación que “Latinoamérica ya no es el refugio placentero y suficientemente conmovedor que una vez fue para los proyectos de vida del poeta” (Acero 119), aunque se podría cuestionar -en este sentido- si alguna vez “fue placentero” más allá del sujeto poético.

Nibaldo Acero plantea que “Arte poética N°3...” sería el punto en el cual “se inicia un nuevo proceso en la escritura [que es] bisagra entre dos momentos que configurarían la primera y segunda etapa de la poesía bolañesca” (Acero 123). Es posible encontrar temáticas

y tópicos comunes, pero a nivel de mecanismos y repertorios se presentarían las grandes diferencias²⁸. Elementos centrales de este texto sería el desengaño del sujeto poético en tránsito -aquel deambular- pero donde se encuentra un bastión de esperanza, resistencia ante posibles guerras futuras. Como contrasta Acero: “El Árbol de la revolución de “Reinventar el amor”, arrasado por las inclemencias [contextuales] sobrevive [rabiosamente] como semilla, como sangre” (126) como imagen de esperanza²⁹, renacer, resurgimiento luego del dolor, de la caída.

Para seguir desarrollando la idea de la esperanza, Nibaldo Acero cita el poema “La esperanza” como forma de visualizar las “imágenes antitéticas [que] desidealizan la esperanza como refugio y la instalan a la vanguardia como carne de cañón” (128). A pesar del cambio de etapa, se sigue presentando como característica de la poesía en Bolaño el oxímoron y su intratextualidad, en este caso, con “La Novela-Nieve” de *La universidad desconocida*.

La segunda sección propone ampliar la idea presentada en la introducción: la intratextualidad y, por ende, la hibridación. Para ello, Acero utiliza el poema “Calles de Barcelona”. Sería esta hibridación, en los términos de Homi Bhabha (Acero 139), la que presenta en la segunda etapa de la propuesta bolañesca, además de ser uno de los pilares de la resistencia en su propia estética. Así como la primera parte de la estética en Bolaño estaba en México y su niñez en Quilpué, esta segunda etapa estaría marcada por su arribo -luego de la diáspora- a tierras españolas.

Si antes se mencionaba la idea de circuitos en la obra de Bolaño, la tercera parte pareciese proponer una problemática. “Los cortocircuitos de una lírica” se centra en el que “debe ser el texto más difícil de definir y el más espinoso en su estructura” (Acero 147), es decir *Amberes*³⁰. El referente de extratextual de *Amberes* se repite en el otro texto analizado en esta sección “Prosa del otoño en Gerona”, con lo que se puede “pensar que el ajuste partiría de una arenga racional, puesta en función de echar abajo las formas creadas a través de la

²⁸ En este mismo grupo estaría “la novela poética *Amberes*, donde dicho gesto se hace más evidente” (123).

²⁹ “Esperanza que integra una autoconsciencia ácida y performativa que si bien tiñe de sentido tráfico a su obra [y] asume la responsabilidad de llevar a algún puerto el rigor y la casi devoción por su oficio” (127).

³⁰ Complejidad, según Acero, por “su aparente falta de atractivo mítico-mimético, pues, literalmente, no hay una trama estructurada” (147).

misma creación” (Acero 153), donde el proceso de metaficción formaría parte de la poética en Bolaño, además de ser parte de un proceso de actualización entendida como la autocrítica y la evolución de un proyecto estético. En los textos se encuentra, según lo anterior y sobre todo en el último (Acero 154), la coincidencia del sujeto histórico y el textual. Por lo tanto, la idea de revisar elementos extratextuales dentro de la creación misma parece ser un eje desarrollado ampliamente, entendido este como un juego estético del propio Roberto Bolaño.

Nibaldo Acero plantea que los textos de esta fase tensan el lirismo que se encontraba presente en la primera etapa poética de Bolaño. Esto se entiende como parte del ajuste poético que “lleva progresiva e inevitablemente al poeta a transformarse en un narrador” (Acero 163), con lo cual traspasa las estructuras clásicas de los géneros, algo que el mismo Bolaño planteaba que debía ser superado.

En el centro de la escritura está el sujeto -tanto dentro como fuera del texto-, por lo que en la última sección de esta etapa titulada “La intemperie y el miedo en “Devoción de Roberto Bolaño” y “Los años”, Nibaldo Acero identifica “la caída del sujeto [...] lo que será el fenómeno del miedo y la conciencia de la intemperie” (171). El gran problema o desafío, es poder seleccionar los textos que puedan representar esta tesis, tomando en consideración el universo presente. Para ello, Acero propone “Devoción de Roberto Bolaño” y “Los años”.

Sobre el primero es posible identificar que “a través de un juego donde el sujeto pareciese desdoblarse de la diégesis, la voz lírica escruta una historicidad atormentada, y la narra” (Acero 172). Aquel juego es de mediación entre el sujeto textual y, en este caso, el lector. Manteniendo la fórmula metaficcional. Sin embargo, se propone que Bolaño “se distanciaría de una poesía autobiográfica, por la falta de unidad de esta lírica autoficcional” (175). Aun así, es posible -según Acero- acordar que en el caso del escritor chileno se estaría ante lo que Ricoeur (citado por Acero) define como “una lírica testimonial [y] autoficcional, en tanto hito con características autobiográficas, y de una mediación que busca más veracidad que verdad” (175), lo que sería la base para la “identidad textual”, la que se desarrolla en la escritura poética en/del sujeto-poeta.

En relación a “Los años”, parece que se está presente ante “abundantes autorretratos [y] el sujeto también recurre a la hetedoriégesis para obturar un zoom más definido de los años donde el poeta fue “un muchacho hermoso y valiente” (180). Dicho texto presenta la

enumeración, que es uno de los recursos más representativos en la obra de Bolaño como se ha visto en los artículos anteriores, que “[escruta] cronológicamente las características de un muchacho bello que ha envejecido” (182), un sujeto latinoamericano lejos de “aquel” sujeto que fue. Desde la diáspora, el sujeto se ha alejado de Latinoamérica y, por lo que se ha visto, y de México: lo que lleva a la tercera parte del texto “El retorno imaginario a México”.

Nibaldo Acero introduce la noción de “memorial”. Para él, otro punto cardinal en la poética de Bolaño es “la reintegración memorial de México a su escritura, lo que en la práctica es una vuelta a aquellos imaginarios que durante varios años en algún grado resistió, adormeció o parapetó tras las nuevas imágenes capturadas” (193) en las calles de Barcelona. Para esto, Acero analiza los textos “Lisa” (193-205), “El burro” (207-231) y “Musa” (233-264), desde los cuales extrae y propone nociones que van desde lo erótico, lo onírico y las relaciones intratextuales que mantienen en funcionamiento el circuito, como un todo: lo que termina formando -reformulando, mejor dicho- la ecuación inicial: vida + obra (poesía y narrativa interconectados).

1.3. Los análisis de la poesía de Bolaño presentes: un punto de partida

Los siguientes textos son ya propuestas de lectura a dos textos de Bolaño: “Prosa en otoño en Gerona”, “Los neochilenos” y “El burro”. El primero, revisado por Francisco Salas (2018) en “Videncia y esfera poética en *Prosa del otoño en Gerona*³¹. Desfiguración, migrancia y duelo en la poesía de Roberto Bolaño”. El segundo en “Sobreimpresiones cartográficas y fugas textuales: políticas del espacio a partir del poema «Los neochilenos» de Roberto Bolaño” (2016) de Cristóbal Vergara-Espinoza. El tercero abordado por Miriam Pino en “Enigma de (Poe)sía: “El burro” de Roberto Bolaño y “Gas de los matrimonios” de Eduardo Espina”.

Salas propone un acercamiento al texto en cuestión desde la poética del desarraigo e intemperie del sujeto nómade latinoamericano (Salas 119), como límite de la propia experiencia poética. Es menester recalcar la identificación de las pocas aproximaciones críticas que hayan abordado la obra poética de Bolaño en forma directa, los que “en primera instancia [se refiere] a aquellas discursividades que se publicaron bajo la denominación de

³¹ Ambos textos poéticos presentes en el volumen *Tres*.

poema, poemas y/o poesía” (Salas 120), ya que es posible encontrar varios estudios donde se aborda el concepto de “poética” de forma amplia, abarcando la narrativa inclusive. La propuesta de dos vertientes a la hora de enfrentar la obra de Bolaño es pertinente: aquella como parte de un “proyecto total de escritura” (Salas 120), como obra total, y aquella que “reconoce en el Bolaño poeta a un escritor que al aportar la ruptura y transgresión de los marcos que sitúan las convenciones heredadas de manera crítica y decisiva por la tradición moderna respecto al género lírico” (Salas 120), lo que haría que lo poético se subordine al género narrativo como metaficción.

Como parece ser la directriz en la mayoría de estas investigaciones, la relación con la biografía se hace presente en los análisis de la obra poética de Bolaño: “los últimos años de la década del setenta constituyen la prueba de la sobrevivencia para un proyecto escritural que comienza a reflexionar sobre sí misma, profundamente marcada por un proceso vital de precariedad material y nomadismo incesante” (Salas 121) cuyas relaciones se encontrarían en la metatextualidad. Además de algunas categorías de análisis, que se retomarán en el marco teórico, agrega una nueva influencia en la obra del escritor chileno: la inclusión de la prosa desde la tradición de Baudelaire que, en palabras de Oyarzún³² -citado por Salas- sobre la obra del francés, “rompe con lo que hasta el momento sostenía la condición definitoria de lo poético en la teoría y la práctica heredadas, vale decir, el momento de la forma” (121), remarcando el ideal de ruptura del proyecto escritural de Bolaño.

Sobre el texto “Prosa en el otoño...”, Salas realiza un análisis de la voz lírica³³ como un “dispositivo [que] se vuelve cada vez más complejo, ya que Bolaño articula un juego metatextual” (Salas 123) que espeja al lector y a la vez hace referencia a las herramientas autobiográficas (Salas 123) con lo que el elemento biográfico estaría introduciéndose a la creación misma como “elemento”. De la misma forma, se reconocen fuerzas que motivan al desdoblamiento, “colectiva [que es implícita], individual [explícita, además del] propio ejercicio estético” (Salas 124-125), dando como conclusión el abrir al extrañamiento del

³² En la nota preliminar al *Spleen de París* de Charles Baudelaire, editado por Lom Ediciones.

³³ Salas realiza una analogía con la obra *Un hombre que duerme* de Georges Perec, en relación a la apertura del poemario con un tú autoconfesional que se refiere a sí mismo el episodio basal de la temática del texto (122)

sujeto. Estas dimensiones, se podrían encontrar en otros textos poéticos de Bolaño con las cuales se lograría categorizar elementos de análisis posteriores.

Por su parte, sobre “Los neochilenos” Cristóbal Vergara propone una relación del texto con el resto de la obra de Roberto Bolaño. Con lo cual se podría circunscribir en una de las vertientes planteadas por Salas anteriormente. Según Vergara, Bolaño configuraría un espacio que le permite transitar por diferentes registros escriturales: “[desde] los tránsitos textuales [hasta] los tránsitos espaciales [y] mediante la configuración de un espacio lectura/escritura [que le] permite [transitar] por diversos registros escriturales centrales y marginales, naciones internacionales” (Vergara 96) con lo que se buscaría problematizar las jerarquías literarias dentro del campo cultural local, hispanohablante, siendo parte de los recursos para la puesta en marcha de la propuesta del autor chileno.

Un elemento a destacar es la interpretación que Cristóbal Vergara realiza sobre el Norte, en contraposición con el “sur borgeano”, siendo el primero en la obra de Bolaño “un espacio enrarecido, donde el peligro y la muerte se enseñorean, un sitio en el que quien lo transita se ve imposibilitado para reconocerse a sí mismo [cuyos habitantes se ubican ambiguamente] entre el canalla y el héroe”³⁴ (97). Aunque dicha idea se circunscribe a la obra “Los neochilenos” no es extraño plantear una correlación tanto a la poética como narrativa, tomando en consideración elementos paratextuales y vivenciales que se entremezclan en las páginas del poeta infrarrealista. En el poema se apreciarían espacios marginales de subversión “que reivindicán”³⁵ por medio de su presencia fantasmal la marginalidad como espacio [subversivo]” (108), desde el margen hacia el centro buscando “invertir la realidad”; el viaje y las fronteras no solo en las diferentes creaciones, sino atravesando la propuesta de Bolaño serían una de las características principales de su “poética” según Vergara.

³⁴ Aunque no es objeto de estudio del presente trabajo, sin dudas el Norte y dicha caracterización son centrales en la obra narrativa de Bolaño, siendo el gran ejemplo 2666, especialmente “La parte de los crímenes”.

³⁵ Se refiere a los referentes presentes en el texto (Bolaño, *Tres* 51) que en dualidad plasmarían el olvido representado en los pueblos polvorientos. Aquello que estaba en el centro ahora se margina, la realidad se invierte y termina por ser opacada debido “al progreso” – enemigo de los postulados infrarrealistas.

Una perspectiva de acercamiento es la que realiza Miriam Pino en “Enigma de (Poe)sía: “El burro” de Roberto Bolaño y “Gas de los matrimonios” de Eduardo Espina”³⁶. Dicho acercamiento, propuesto por Pino, se inaugura con la relación entre la poesía y la sociedad/universidad, de la que -citando a Ives Bonnefoy- expresa que “[en la poesía] la vía del intelecto no sabe hallar [el mayor ardor], pero que no es por eso menos evidente, tal como la famosa “carta robada” (102) en alusión al texto de Poe y la tensión entre lo académico con la poética.

Del texto “El burro”, reconoce la forma evitar caer en un monolingüismo “evidenciando una zanja entre el decir y no decir, una frontera del deber decir o callar, entre oír/leer o su contrario” (Pino 103). Diálogo también se traduce en las anudaciones de las poéticas con la tradición vanguardista, lo que se traduce en un tiempo donde coinciden todos los tiempos.

Miriam Pino vuelve a plantear el escaso estudio sobre la poesía de Bolaño y advierte que aquellos que existen se centran en “el estudio del género policial, a la presencia del posmodernismo o bien potenciar los rasgos generales de [esta]” (104). Lo anterior se advierte en la forma y temática de los textos planteados en el presente apartado.

Sobre el análisis de “El burro”, Pino detecta “la presencia de imágenes borgeanas” (104), “[la metáfora y relato que le] permiten huir de la nomenclatura canónica [la] figura de la ciudad [y el norte como] juego utopía-distopía” (105). Es interesante identificar la repetición de elementos como la significación del norte -punto cardinal- y la ciudad -como espacio de la modernidad-.

Justamente si se unen los puntos cardinales con la ciudad se introduce la idea de movimiento. Quien se mueve es el poeta -poeta vagabundo, errante- que en este caso es presentado como “poeta burro” ya que “es inseparable del motivo del viaje [y] de la huida [escape] de la ciudad-megápolis y una búsqueda que estalla en las vísceras” (Pino 106) hacia aquel desierto que conserva las esperanzas/desesperanzas del ayer/hoy.

³⁶ Solo se hará hincapié en el análisis del texto “El burro”. Esto ya que, aunque se presentan comparaciones se encuentran propuestas de formas separadas para proponer una forma de abordar dichas poéticas.

Finalmente, Miriam Pino reconoce en la figura de la moto “la juventud perdida y recuperada en el sueño y/o en la palabra poética” (107), además de registros de renovación donde lo onírico sería el escenario ideal –como lugar de creación-. Todo esto entendido desde el yo poético, de la forma en que el infrarrealismo “se lanzaba a la aventura” (109) y, de esta forma estética, logra posicionar al lector como parte de dicho proceso de renovación y/o escape.

Capítulo 1: Territorios y engranajes en “Otros poemas” de Roberto Bolaño

Las escenografías que te proporciona la poesía son de una pureza y de una desolación muy grandes. Cuando juntas pureza y desolación, el escenario se agranda automáticamente hasta el infinito, y lo lógico es que tú desaparezcas en ese escenario y, sin embargo, no desapareces. Te haces infinitamente pequeño, pero no desapareces

(Roberto Bolaño, *Bolaño por sí mismo*)

Introducción

En el grupo de textos agrupados como “Otros poemas”, es posible encontrar tres elementos transversales que se encaminarían hacia una propuesta poética de la lírica de Roberto Bolaño. Pero, no solo se hallarían en estos textos, ya que sería posible identificarlos en el resto de las propuestas creativas del escritor chileno. Sin embargo, este trabajo está enfocado en el corpus mencionado en primera instancia.

Esta primera instancia se centra tanto en la presencia y configuración de las ciudades, esto es, del espacio urbano representado en los textos. Dicha construcción está en un constante contraste con elementos de la naturaleza, cada uno con significado y sentido dentro de esta poética, que se presenta desde los cimientos infrarrealistas, pero, a su vez, evolucionando hacia una propuesta poética propia.

El concepto central, en este capítulo, es el de imaginario urbano. Por lo tanto, a pesar de ser enunciado *a posteriori*, es necesario realizar clarificaciones conceptuales sobre este. Armando Silva, en *Imaginarios Urbanos*, plantea que la ciudad puede ser entendida “como lugar del acontecimiento cultural y como escenario de un efecto imaginario” (27) con lo que, de forma inmediata, se posiciona el análisis más allá de lo físico que compone una ciudad.

La ciudad es presentada como “espacio identificador y [lugar] de expresión urbana” (28), aunque también como objeto de transformación y movimiento, lo que se ve reflejado en el centro “corrido, una y otra vez, y con este desplazamiento también [se producen] cambios en el modo de representar y recorrer la urbe” (28). Esta transformación pareciese ser que se acrecentó con la modernidad pues “la vida moderna va metiendo todo en un ritmo, en un tiempo, en unas imágenes, en una tecnología, en un espacio ya no solo real [sino] simulado” (29), lo cual se proyectaría en aquel devenir continuo, donde no solo es la ciudad

y el espacio lo que cambia, sino también el sujeto dentro de este que se hace parte y siente el proceso mismo en su ser.

Por lo tanto, la ciudad dentro de esta dimensión debería responder -en su representación- “al menos, por unas condiciones físicas naturales y físicas construidas; por unos usos sociales; por unas modalidades de expresión; por un tipo especial de ciudadanos en relación con las de otros contextos” (Silva 30). Esta idea es necesaria tenerla en consideración a la hora de abordar los textos de Roberto Bolaño que serán presentados a continuación, ya que se pueden vislumbrar en las imágenes poéticas construidas en relación a la urbanidad. Por lo mismo, como señala Silva, la construcción de esta imagen de ciudad en un nivel superior, se hace “por segmentación y cortes imaginarios de sus moradores [conduciendo] a un encuentro de especial subjetividad con la ciudad: ciudad viva, interiorizada y proyectada por grupos” (32) que la habitan, se relacionan y reconstruyen. Es interesante como, en el caso de los textos que serán analizados, aquella ciudad viva termina por succionar, de una forma u otra, al sujeto y hacerlo parte de un engranaje accionado por una modernidad asfixiante.

Si se posiciona un sujeto observador, aquel que es parte de la ciudad, se hace necesario rescatar lo planteado por Silva en relación con el punto de vista del ciudadano. Este punto de vista es utilizado en dos sentidos. El primero presentado como, “estrategia de enunciación en cuanto que en la construcción de la imagen ya está prevista un ciudadano destinatario [y] segundo [en relación] con un patrimonio cultural implícito, que siempre actuará como especial sugerencia identificadora en esta relación dialógica” (47). Esto es relevante al posicionar al sujeto presentado por Bolaño como alguien que ingresa a un espacio urbano buscando una identificación proveniente del espacio anterior. A la vez, en este proceso de identificación, es plausible que se termine un proceso contrario que haga al sujeto derrotado salir de los centros y buscar el horizonte nuevamente.

Los estudios de la obra poética de Roberto Bolaño se centran, en un gran porcentaje, en el periodo infrarrealista, así como el análisis de textos. Estos últimos marcados por lograr develar la enunciación poética como tal. “Videncia y esfera poética en *Prosa del Otoño en Gerona*. Desfiguración, migración y duelo en la poesía de Roberto Bolaño” de Francisco Salas es un claro ejemplo de lo anterior. En dicho trabajo, Salas se centra en el análisis de la

voz lírica dentro del texto en tanto dispositivo de complejidad y metatextualidad (123), con lo que se lograría espejar al lector y las referencias autobiográficas de la misma.

No obstante, Gerona como lugar se posiciona en un segundo plano y, en relación al presente trabajo, no se utiliza o introducen elementos que se pudiesen relacionar directamente con la idea de imaginario urbano, al menos de la forma en la cual se pretende dar cuenta a continuación.

Sin embargo, es menester, mencionar dos textos en cuestión. “México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio” de Fernando Saucedo Lastra y “El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño” de Dunia Gras, Leonie Meyer-Krentler y Siqui Sánchez en las fotografías.

Ambos textos se centran en el periodo mexicano del autor chileno. El primero se centra, como es posible dilucidar, en “México, su paisaje y sus habitantes [que] aparecen repetitivamente en la obra de Bolaño” (Saucedo 11) como centros en la obra narrativa del escritor chileno. Y es, justamente, en este punto en el que se encuentran dos diferencias en relación al presente trabajo: en primer lugar, el centro es la producción narrativa y, en segundo lugar, este centro está ubicado en territorio mexicano.

El segundo texto, por su parte, es una mezcla de ensayo y fotografía cuyo propósito es poder retratar con fotografías la lectura de la obra del escritor chileno, aun considerando la diferencia temporal de dichas fotos con los referentes literarios. El texto propone la siguiente cuestión “Bolaño nombra y describe con gran exactitud el espacio mexicano, a diferencia de lo que ocurre los lugares de su país de origen, Chile, o con los de acogida, España...” (Gras *et al.*, 9), con lo cual, de forma inmediata, más allá del título, se plantea el centro nuevamente en México y en la obra narrativa.

Por lo tanto, es necesario reconocer que los trabajos o estudios sobre la obra poética de Roberto Bolaño relacionada con el imaginario urbano son nulos, o escasos si uno lee entre líneas los textos anteriormente mencionados. Y, aun con ello, dichos trabajos se centran en el imaginario mexicano dentro de su narrativa.

Llegados a este punto la pregunta en cuestión sería ¿cómo se representan los espacios urbanos en los textos poéticos de Roberto Bolaño? La hipótesis de lectura propuesta es que

la configuración de dichos espacios urbanos se presentaría en contraste con elementos de la naturaleza. Este contraste sería la forma de representar el conflicto del sujeto poético entre el avance de la modernidad, el fracaso de estas promesas y las consecuencias que tienen a nivel social desde el yo como actor y testigo.

De regreso en el puerto

En 1973 Roberto Bolaño comenzaba la travesía que le traería de regreso a Chile desde México. El lugar en el que volvería a pisar tierra chilena sería Valparaíso. En una carta escrita a su madre, se puede identificar el sentimiento al volver a su tierra y, a la vez, el impacto que tiene encontrarse con una postal diferente de la cual se marchó años atrás. Dice Bolaño:

Viña y Valparaíso y alrededores, los cerros [...] el barco no puede atracar [y] nos quedamos en la bahía: Valparaíso de noche esplendoroso: se iluminan los cerros: el día siguiente bajo al puerto sin problemas [...] me voy caminando hasta el tren: reconozco todas las calles: El Monumento a Prat: consignas del MIR: tomo tres horas más tarde el tren y me voy: paro por el liceo, antes por Recreo y Caleta Abarca y “diría que me veo niño y travieso y profundamente hermoso” pero los hermanos son los chilenos: paso por Quilpué: por Villa Alemana: nadie me fue a esperar al barco pero yo fui el más feliz. (Bolaño, *Cartas* párr. 6)

Todo aquello que describe Bolaño a su madre ocurrió el 4 de septiembre, una semana antes del Golpe de Estado en Chile. De lo expresado es posible rescatar los siguientes elementos: la sensación del reencuentro con su tierra, aunque postergada en un comienzo por no poder atracar en el muelle, es compensada por aquella postal nocturna de Valparaíso. En la noche la ciudad muestra aquel esplendor que termina por maravillar al joven Bolaño. En segundo lugar, la presencia de la memoria y los recuerdos, pero ahora el sujeto que está observando y caminando por esos lugares no es el mismo, como tampoco lo son aquellos lugares -aunque en apariencia es posible pensar que la ciudad es la misma, sin dudas ha cambiado- por lo tanto, el proceso de reencuentro se funde con el de reconstruir y adecuar los elementos.

En una tercera instancia se hace presente la niñez, un momento vital que se repetirá en los textos poéticos. Este periodo añorado de felicidad, donde el sujeto se deja llevar por los sueños e ilusiones antes del abrupto despertar a una realidad que lo sofoca. Es interesante finalmente los contrastes de los símbolos: el monumento a Prat y las consignas del MIR. La felicidad en la soledad, por otro lado, pareciese ser el de un perro romántico, quien se busca en sí mismo lo necesario para sentirse bienvenido a una tierra que añoraba. Esto se ve reforzado con su paso por Quilpué y parece ser este uno de los últimos momentos antes que un tren -elemento que se volverá a ver en los textos- termine por llevarlo hacia Santiago y desde allí hasta el Sur donde su infancia será finalmente borrada una semana después de este reencuentro consigo mismo.

Situándonos en la región de Valparaíso, esta se encuentra presente en primera instancia en el poema “Dostoyevsky Blues Band”. En este texto, el sujeto poético enuncia: “3 pájaros – 10 pájaros/ 40 pájaros. Golondrinas/ en los sauces/ de Quilpué/ o/ kiwis comiendo pan en la selva./ Esto es importante para mí...” (Bolaño, *Poesía Reunida* 479).

Lo primero que salta a la vista es la presencia de aves³⁷ y de los sauces³⁸, dualidad que se irá repitiendo en varios de los textos que componen esta “selección”. Por otro lado, aparece la evocación de un lugar en concreto: Quilpué. Desde la enunciación del “yo”, presentando la importancia que este lugar tiene para la voz, es necesario preguntarse que es “aquello” que evoca la comuna en él. En este sentido, la infancia sería la clave de la lectura, la que parece tener una doble significación -una contradicción de la modernidad-: “la porción de infierno chilena es mi infancia y mi adolescencia.” (Bolaño, cit. en Maristain 23). Pero, ¿cómo saber qué hace referencia a la infancia del sujeto de enunciación? Roberto Bolaño, en una entrevista para *El Mercurio* recogida por Mónica Maristain, expresa “yo nací en Santiago, pero nunca viví en Santiago. Viví en Valparaíso, luego en Quilpué; en Viña; en Cauquenes, una zona llena de alcohólicos y de espiritistas” (Bolaño, cit. en Maristain 24). La experiencia e importancia de Quilpué en su infancia no solo queda plasmada en el texto

³⁷ Lo que se repetirá en textos como “Chincoles y tordos”, “Madona aullando”, “Carlos Pezoa Véliz...”, “Cine de mala muerte (3)”, “Overol Blanco”, “Como una vieja balada...”, “Nenúfares” y “Niña rubia”

³⁸ En este sentido, los árboles seguirán siendo parte de la obra de Bolaño en la mayoría de los textos que componen “Otros Poemas”, tales como: “Coligüe”, “Overol Blanco”, “La compañía del camino”, “Un resplandor en la mejilla”, “Como una vieja balada...”, “El Aire”, “La fronda”, “Ojos que se pierden...” y “Leyendo poemas...”

poético mencionado, pues en “Último atardeceres en la Tierra”, cuento perteneciente a *Putas Asesinas*, narra el tiempo que pasó con un caballo, regalo de su padre: “Cuando tenía siete años su padre le compró un caballo.” (Bolaño, *Putas asesinas* 43), posicionando nuevamente la infancia y la experiencia de esta en Quilpué.

Por lo tanto, esta idea de contraste se hace transversal. Quilpué representa el tiempo de la infancia “[la cual] parece haber sido idílica [y en Quilpué] todo eso era muy bonito, muy bonito”³⁹ (Maristain 24). El contraste se da desde el poema mismo y la idea planteada por Bolaño en relación a la infancia. Dicha idea al recordar o escribir la niñez, en palabras de Lucía Guerra “no significa una trascendental incursión en los orígenes, sino hacer memoria del mundo que nos perteneció [ese mundo, en Bolaño serían] las piedras sueltas, barro, charcas y basura, pero también espacio de la inocencia, la libertad y la alegría” (Guerra, *Memoria* 12), lo cual daría un simbolismo constante entre aquello que fue perdido pero no solo en cuanto a la vida del enunciante, también del contexto en el que se inscribe y que se termina corrompiendo por el avance de un proceso condenado al fracaso, como la vida misma, al entender que el fin es inevitable y el contemplar se pierde en el eco del trabajo - contemplación crucial en el siguiente poema-.

En el texto “Carlos Pezoa Véliz escritor chileno”, nuevamente enunciado desde un “yo”, el contraste entre lo “urbano” y lo “natural” se hace más latente. Valparaíso es presentando como lugar de trabajo y contemplación: “Mejor me voy a Valparaíso a trabajar/ A mirar el mar en la tarde/ Me voy precedido de palomas/ Esta actitud se nos puso sospechosa/ Esta ida esta hora/ Evoluciona mi poesía” (Bolaño, *Poesía Reunida* 500).

En los versos anteriores se aprecia la siguiente “construcción” de Valparaíso: trabajo, contemplación y la creación literaria. Esta idea estaría en la línea planteada por Claudio Solar, citado por Vera, al presentar a Valparaíso “como parte de las urbes que han gestado los espacios y la producción literaria latinoamericana [lo cual] da inicio a la vasta tradición artística de estas ciudades con su entorno” (66). Considerando la naturaleza de puerto de Valparaíso, se entiende que no es azar su enunciación pues “concitan en el Nuevo Mundo la adhesión de los grupos progresistas [disponiendo] una rápida difusión continental [sobre todo, las filiales vanguardistas] en las ciudades portuarias vinculadas con la migración [y] el

³⁹ Idea expresada por León Bolaño a César Tejeda para la revista *Los suicidas*

comercio internacional” (Yurkievich 93), donde la modernidad es vivida por lo sujetos desde una sociedad que experimenta la capacidad de transformación extraordinaria. Esta transformación se propone, según lo planteado por Saul Yurkievich, desde el “poder de desplazamiento [con] su instrumentación planetaria de los recursos técnicos, naturales y humanos”⁴⁰ (93). Aunque en el escenario enunciado por Bolaño, este “paraíso artificial” termina por absorber y decepcionar a los sujetos, quienes luego de la evolución terminan añorando aquella “niñez perdida”.

El contraste puede entenderse como movimiento, transformación y pareciese ser que Valparaíso mismo encierra este devenir. Esto se refleja en los versos del escritor chileno “Ayúdanos a hacer la Revolución:/ No puedo, / voy a Valparaíso, / voy a ser víctima del terremoto de Valparaíso. / Entienda. / Voy a quedar inválido. / Voy a morir.” (Bolaño, *Poesía* 500 – 501). Lo anterior tiene sentido desde lo planteado por Alexis Candia y Lucía Guerra, especialmente en relación con la catástrofe, ya que estas “ocurren en la intersección de una población humana vulnerable y un agente destructivo que es parte de un sistema ecológico natural, modificado o construido. [Que] están insertos en sistemas naturales y sociales dentro del desarrollo de un evento o proceso y no como elementos aislados” (101). Por lo tanto, dicha noción de cambio se vería reflejada en el evento como tal, así como en el enunciado del sujeto que cambiará, se transformará en este devenir que terminará con su muerte.

Desde una perspectiva estructural y fonética del fragmento anterior, es necesario destacar la anáfora “voy a”. Considerando que la anáfora, según Demetrio Estébanez en su *Breve diccionario de términos literarios*, consiste “en la reiteración de una o más palabras al comienzo de una frase o verso [cuya función es] resaltar, en el conjunto de texto, el valor expresivo o evocador de la palabra o palabras reiteradas” (26). Cabe preguntarse la razón de su presencia y justamente en dichos vocativos. Precisamente, allí estaría el sentido de esta: dicha reiteración entrega al discurso el elemento de agitación. Desde el inicio del verso está presente la ayuda para concretar la revolución, pero esto sería imposible por el final que el

⁴⁰ Esta condición puede relacionarse con la noción de “No-lugar” propuesta por Lucía Guerra, entendida “como antítesis de “los sitios de la memoria” y donde el tiempo es un transcurrir vacío de identidad para la experiencia del aislamiento y la soledad en medio de una multitud” (*Memoria*, 18) considerando las transformaciones que sufrió Valparaíso debido a la “reconfiguración” desde la modernidad.

hablante vislumbra y que termina en su muerte. Por lo tanto, el “voy a” es la forma expresiva de este para enunciar la certeza de su destino.

El terremoto de Valparaíso al cual hace referencia el texto correspondería al de 1906, tratado ya por otros escritores⁴¹. Es necesario recalcar esta situación de cambio, producida por la destrucción, de lo natural sobre lo artificial, es decir, lo urbano. Por lo tanto, como afirma Lucía Guerra (2014) la ciudad adquiriría un carácter que difumina los límites, contrastes, “para producir una fusión de lo viejo y lo nuevo, lo público y lo privado, lo sagrado y lo profano en una anarquía espacial donde las relaciones sociales son efímeras” (19). Terremoto y revolución tienen en común la energía liberada que produce el “cambio, la transformación”; como el fuego de Heráclito, traduciéndose en un devenir constante producido gracias al contraste, la fuerza, la destrucción que termina siendo parte inicial de la creación misma en términos urbanos y literarios.

Lo moderno y lo viejo, representados en la figura del muelle, se aprecian en el poema “Sentados en los muelles debajo de las grúas”, en el que nuevamente se observa la imagen de la niñez entendida como un descubrimiento:

El que mueve la cabeza sonriendo y tramando fechorías/
Pánico si recuerda
el pasado/
Talcahuano Valparaíso Iquique, los puertos del pasado/
El que
se mete la mano en la boca ante el asombro/
de los niños/
Los niños
regresan a casa tomando helados. (Bolaño, *Poesía Reunida* 493)

El muelle evoca una construcción, pensando en el contexto al que se hace referencia, a construcciones de madera en las cuales los barcos pueden atracar y realizar sus labores de carga y descarga. Por lo tanto, es posible comprender este proceso como el ingreso de lo moderno -desde el exterior- en este proceso de intercambio. Considerando, además, que los puertos suelen poseer más de un muelle para, justamente, agilizar dicho intercambio, la imagen se complementaría con los niños que, en su inocencia, ven desfilar frente a sus ojos las cargas transportadas por las grúas, las que alimentan el lugar, de la misma forma que sus manos guían los helados hacia sus bocas.

⁴¹ Para una revisión más completa y pertinente a este punto en cuestión, remitir al texto “A cuarenta grados de acuario. La catástrofe permanente en el imaginario urbano de Valparaíso” de Alexis Candia y Lucía Guerra.

Tanto en el texto sobre Pezoa Véliz como en “Sentados...”, se encuentran sujetos que en su enunciación “significan” la ciudad. Como plantea Mario Margulis (2002, 516), parte importante de esta significación recae en los habitantes -en este caso, habitantes enunciados en el texto poético- ya que irán representando la significación desde la ciudad (como signifiicante) mientras hacen de su vida parte del lugar y luego se alojan en la memoria.

Por el mismo, es necesario centrarse ahora en el sujeto de enunciación: aquel que se encuentra dentro y es parte de la ciudad. ¿Qué se puede entender como ciudadano, en este caso, de Valparaíso? En *Imaginarios Urbanos* (2006) Armando Silva propone que “[ciudad va más allá de] un cosmos físico, sino que [es] algo más abstracto [como] aquello que tiene que ver con el uso e interiorización de los espacios y sus respectivas vivencias, por parte de unos ciudadanos dentro de su intercomunicación social” (25), produciendo un constante construir colectivo de la imagen ciudad por parte de estos, la que se “actualiza o deviene” a cada instante, dando movimiento a un efecto imaginario.

Dicho efecto de actualización, o imaginación, es producido por los ciudadanos en un proceso dialéctico: el yo crea al otro, siendo el primero también una creación de los otros en su reconocimiento y relación. Sobre esto, y la noción de ciudadano latinoamericano, Silva expresa que “lo que hace diferente a una ciudad de otra [son] los símbolos que sobre ella construyen sus propios moradores. Y el símbolo cambia como cambian las fantasías que una colectividad despliega para hacer suya la urbanización de una ciudad” (29) y en dicha dirección apunta el imaginario del sujeto poético enunciando la ciudad, lugar al que ha arribado, primero ajeno y luego parte de él, en este proceso de apropiación, creación -y auto examen- constante.

Hasta este punto, el sujeto poético en los textos de Roberto Bolaño pareciese adscribir a la idea planteada por Martin Heidegger sobre “la idea corriente de poesía como fenómeno de expresión de vivencias”. Sobre lo anterior, afirma el pensador alemán:

[...] la poesía está allí donde se poetiza. Y el poetizar se consuma sobre todo con ayuda de la imaginación. El poeta se imagina algo, y ciertamente no algo arbitrario, sino lo que él ha “vivenciado”⁴² en el mundo exterior o

⁴² Comillas en el original.

al interior de sí mismo, una así llamada vivencia. Ésta será después ideada y, sobre todo, decorada y perfeccionada, a la vez que poetizada en una presentación simbólica. (38-39)

De lo planteado por Heidegger, se pueden desprender las siguientes nociones, tanto para los textos donde se presentan las “vivencias” en la Quinta Región⁴³, como aquellos que vendrán a continuación: en primer lugar, el sujeto poetiza desde el lugar de enunciación del acto. En este sentido, las nociones de imaginario urbano se relacionan de forma directa con aquello que el poeta construye y configura. En el caso del texto “Pezoa Véliz...”, claramente Bolaño no pudo haber vivido el evento sísmico, pero logra trazar una vivencia poética sobre este desde la figura del poeta chileno contemplando las aguas del puerto de Valparaíso. Esto, desde la perspectiva heideggeriana, sería parte de la vivencia de un mundo exterior expresada en su imaginar interno.

En segundo lugar, en el poema “Dostoieysvsky Blues Band” está la vivencia del sujeto, desde la infancia, lo cual intertextualmente se relaciona con el cuento antes mencionado. Más allá de la experiencia enunciada, la idea del escritor ruso y la banda de blues, pareciese ser una referencia de aquel imaginario nostálgico de la niñez, siguiendo la esencia del blues y sus letras que, en palabras de David Ewen (1957), expresarían las cuitas del sujeto en un mundo cuya realidad le violenta, amores perdidos, la opresión y los tiempos difíciles (142-143). En este punto, el imaginario estaría en la añoranza, pues se realiza la evocación desde “un hoy” hacia un “ayer” representando como lo perdido, ese paraíso perdido en el avance del tiempo, la niñez donde se soñaba en grande, con revoluciones y avances, pero el paso del tiempo terminaría por derrumbar aquellas “promesas”.

Lo mismo ocurre con el texto “Sentados...”, donde Valparaíso es representado como parte de los puertos iniciáticos e importantes del país, en aquel contexto en el cual las promesas de la modernidad eran creídas, sin esperar su derrota, pero que desde “el hoy” se ven como parte de los fracasos de la historia. Lo anterior se puede apreciar en los versos “Ah mi época increíble/ en donde lo cotidiano fornicaba a todas horas/ con lo trágico.” (495). En

⁴³ En este sentido, es necesario tener en consideración lo planteado por Néstor Galindo, en entrevista realizada por Alicia Lindón, en orden a que “los imaginarios se tornan importantes para establecer relaciones de localización de los sujetos, o también de su descolocación o su incierta deslocalización” (Lindón 92) entendido esta última, y aplicado, al ir más allá de un solo lugar dentro de la noción globalizadora.

este momento es posible ver como la época del sujeto es penetrada por “otro”, por lo trágico y, en los versos finales “Tocan tres veces y el esposo ordena/ ponte una bata y sal a abrir la puerta/ La esposa grita horrorizada” (495) se transforma en el encuentro con aquel “ser” que termina por producir el horror: la ilusión que desmorona.

Pero Valparaíso actualiza también al sujeto que ha vivido y vive en él. Sobre esto, Bolaño plantea en relación al encuentro con un chileno en París que habla sobre un incendio en una disco para homosexuales en la ciudad puerto: “sin embargo no podía creer [el otro] que, en Valparaíso, puerto cantado por Darío y Neruda, se pudieran reunir en un bar más de veinte homosexuales. Probablemente pesaba en su vasta inconsciencia la información recibida en nuestra infancia...” (Bolaño, *Entre paréntesis* 52). La infancia es presentada como inocencia, pero, quienes “despiertan y maduran” en el lugar, logran apreciar la realidad sin aquella “ceguera”, en contraposición de quienes no. Quizás, perder “la inocencia de la infancia” es lo que necesita el poeta, el sujeto de enunciación, para ver aquella realidad oculta antes del poetizar.

En este sentido, el pensar el lugar de origen desde un lugar extraño produce que la imagen no sea actualizada. En el caso del fragmento anterior se encuentra en la imagen del bar. Aquel otro que no puede recibir la información de primera fuente encuentra una incongruencia con “los cantos” de antaño y lo que acaba de saber. Ese conocimiento, cual sol en las afueras de la caverna, producen una ceguera blanquecina que consume la anterior para mostrar la realidad.

Por lo mismo, y siguiendo el lineamiento heideggeriano, el poetizar dichas vivencias desde el imaginario externo e interno tiende hacia la simbolización de dichos elementos, perfeccionada y tratada, pero sobre todo no azarosa ni arbitraria: más bien con una intención estética por delante. En dicha noción sobre el imaginario, es necesario rescatar lo expresado por Néstor Galindo, que va de la mano con lo expresado por el filósofo alemán, que “en el nivel de los imaginarios se constituye en un reconfigurador de una totalidad que nadie tiene, que se perdió, que nadie logra reconstruir” (Lindón 93). Dicha reconfiguración y reconstrucción estaría dada, en el caso de Bolaño, por el “ser” poético expresado en los textos.

Los textos “Coigüe” y “Madona aullando” posicionan al sujeto de enunciación desde la situación del Golpe de Estado de 1973 en Chile. En el primero, de forma directa, se expresa:

Esto me sucedió en Coigüe/ Llegué a las tres y media de la madrugada con
todos mis/ bultos/ marinos y terrestres/ de Santiago venía sí/ ramal a tomar
el tren a Mulchén/ que apareció a las once, esto en octubre de 1973.
(Bolaño, *Poesía* 469).

El hablante se sitúa en una estación de tren, cuya experiencia de espera se presenta desde la nostalgia, la cual se asume como salvación del momento en cuestión, figurada en una pequeña: “esa niña me invitó galletas, leía un *Vanidades* viejo” (Bolaño, *Poesía* 469). Pareciese ser que es la inocencia de la niñez, quien ve con sus ojos una realidad creyendo en un mejor mañana a pesar de lo que ocurre a su alrededor. Esto se puede inferir de la actitud del hablante: fijar sus ojos en una niña que le invita galleta -el alimento como esperanza- y la revista *Vanidades* como contraparte a aquello que está acaeciendo: “¡Los momios matan socialistas de diecisiete años! [y] “algunas páginas culturales, adiós adiós poesía chilena” (Bolaño, *Poesía* 470). No es al azar, como ya decía Heidegger, que el lugar sea una estación de tren, lo que hace referencia al movimiento, el viaje y, sobre todo, a la maquinaria. No es una estación de trenes feliz, como tampoco lo es el ambiente, todo lo contrario. En este sentido, como sostiene Patricio Lizama, “la limitada visión infantil se amplía y dinamiza con la mediación de la naturaleza y la aparición del tranvía eléctrico” (244), donde la máquina acerca la periferia al centro y la estación sería el punto de encuentro. Pero, en el contexto de 1973, la figura de la periferia, lo alejado de la capital podría ser un sinónimo de esperanza, de sobrevivencia, allí, donde entre el frío hierro y los rostros angustiados, una pequeña comparte el alimento con el “yo”.

Sin embargo, en el segundo texto, se enuncia el contexto desde el cual aquel “yo” articulará su discurso: “discurso de un joven artista chileno torturado en diciembre del 73 en el Regimiento Andino de Los Ángeles” (Bolaño, *Poesía* 473). Nuevamente se aprecia un paralelismo entre el sentir del momento, de clara carga negativa, de miedo además de violencia con la poesía como miedo escape y supervivencia:

Y no sé por qué recuerdo la tarde soleada en que Nicanor Parra recitó sus poemas en la Universidad de Los Ángeles.

Y ni miro por la ventana y ni miro por la puerta, más bien me considero un afásico, y cierro con espanto los ojos, desde hace dos horas. (Bolaño, *Poesía* 473)

Sobre lo acaecido en Los Ángeles, Bolaño también lo expresa en su narrativa -como en el cuento “Detectives” -: “¿Te acuerdas del compañero de liceo que tuvimos preso? [...] Fui yo el que se dio cuenta que estaba entre los detenidos [...] Sí, Arturo, a los quince se fue a México y a los veinte volvió a Chile” (Bolaño, *Llamadas telefónicas* 124). Si la configuración del espacio como algo “inerte” se “hace viva” al entrar en contacto con los sujetos que en él se desenvuelven, quienes hacen suyo los sucesos e interpretan dichas nociones, este imaginario producido por la experiencia cimenta el trauma y el dolor; la pérdida de la inocencia ya está completa y la niñez ha quedado en el pasado, enterrada en la memoria de aquella utopía inalcanzable.

Lo anterior, ese momento e instante de la cárcel⁴⁴, se puede relacionar con lo propuesto por Lucía Guerra desde el carácter distópico del espacio urbano “[donde] el entorno vivencial de una subjetividad que encuentra en ese espacio la fijación de su experiencia y del instante fugaz [fijando] el recuerdo en una condición oximorónica⁴⁵ [...] a pesar de la efervescencia del cambio, un andamio de la memoria” (Guerra, “Memoria” 13-14). En este sentido, metafóricamente hablando, la inocencia se desmorona por ver “en la construcción y demolición de la ciudad la metáfora devastadora [de su pérdida]” (Guerra,

⁴⁴ Si los sujetos crean la sociedad y la sociedad a estos, también la sociedad crea las instituciones. Por lo tanto, como introduce Ruth Carrillo “las instituciones que crea una sociedad no son mucho más que lo que dicha sociedad es” (62). En este sentido, si en aquel contexto el poder era ejercido desde el terror y la persecución, las cárceles antes pensadas como lugar de “reinserción” ahora se transforman en lugares de eliminación. Con este cambio, el imaginario urbano y simbólico hace un cambio “hacia el lado oscuro”, afectando a los sujetos mismos.

⁴⁵ Sobre el oxímoron en Bolaño, Nibaldo Acero (70–71) plantea que, gracias a este medio, entre otros, logra arrastrar la lectura a lugares donde no hay pie firme puesto que el oxímoron es de las figuras retóricas que más actividad cerebral requiere y genera. Por esto, su uso sistemático supera la ironía o lo absurdo, proporcionando placer fascinante de imágenes incómodas, con lo cual se busca entregar una radiografía del caos y la impredecibilidad de las relaciones tanto humanas y culturales. Para ello, Acero se sustenta en lo plantado por Édouard Glissant. En *Introducción a una poética de lo diverso*, afirmando que gracias a este recurso se logra auscultar el producto “de aquella inquieta y nueva agencia: una imagen o situación u objeto en tránsito, crispado” (71) donde su desequilibrio semántico deja en un permanente movimiento, es decir, en puro devenir.

“Memoria” 14), siendo los ideales de la revolución los edificios derribados para dar paso a los rascacielos del fracaso de los proyectos primigenios que dieron movimiento al sujeto que enuncia.

La pérdida de la libertad, ligada a lo enunciado por aquel yo, es expresada en el texto “Porque todo campo es nuestro”, realizando un paralelismo entre la diversión y la desaparición: “Si iniciada la fiesta yo desapareciera no me busquen, dejen tranquilos a los que se aman [...] desde cualquier hoyo de mierda en que yo me encuentre os mandaré saludos” (Bolaño, *Poesía* 475). Esta relación de imagen fiesta/desaparición, en primera instancia podría ser leída como la salida del jolgorio sin avisar; pero no es en un sentido voluntario, ya que la violencia y pérdida de ese ideal se entiende en “os mandaré saludos, besos de paloma⁴⁶ con la mano ensangrentada” (Bolaño, *Poesía* 475) como claro indicio de la pérdida de “algo” violentamente.

Parece ser que el paralelismo para tratar la pérdida de la libertad y aquello que no fue se repite en “Generación de los párpados eléctricos” -nuevamente con la poesía de la mano- “envejeciendo irremediabilmente entre la dureza del lirismo nazi [...] esa mujer que llora en el laboratorio mientras las calles arden y yo caigo, pudo haber sido una poeta, estamos muertos, nosotros somos los muertos se oirá en esos días” (Bolaño, *Poesía* 480). Otra vez son las calles la representación del terreno de lucha, una lucha condenada al fracaso, donde el precio a pagar es la libertad por la que se lucha: el precio, la muerte y el “fin” del poeta, de la esperanza.

En “Overol Blanco”, el yo que enuncia presenta un texto más cercano al viaje, en el cual nombra ciertas latitudes como referencia de dicho periplo: “Qué caminos no he recorrido compañeros seriecito en el/ último asiento del bus filosofando sobre la selva curado [/] con la tripulación de un barco italiano frente a las / costas de Ecuador” (512). Sin embargo, es necesario rescatar ciertos lugares que son desarrollados más allá de un verso y que vienen a reafirmar lo plantado anteriormente: la lógica del contraste entre lo moderno y la memoria, lo primero como promesas del fracaso y la segunda como la añoranza del recuerdo: “asomado

⁴⁶ La paloma, según Juan Cirlot, representaría de forma general “espiritualidad y sublimación [además] símbolo de las almas” (353). Por lo cual, aquella figura contrastada con la mano llena de sangre en saludo seguiría en configuración de oxímoron a nivel simbólico.

a la ventana les digo adiós a las blancas citronetas/ que como palomas de la clase media/ vuelan al reino de los sueños y la chatarra” (520), en donde las citronetas van directas al olvido, como los sueños que terminan para dar paso a la agobiante realidad -de allí que no es casualidad que el reino de los sueños este junto al de la chatarra, de lo inservible, lo superado y olvidado.

Sobre Japón, lugar al que se dirige el sol, el hablante se pregunta “¿quién me soplará al oído que no hay nacionalidad que valga y que Mulchén y Coigüe, de espuma y madera instaladas, cagaron a la isla con cuecas anormales? (Bolaño, *Poesía* 516). ¿Qué es la nacionalidad en un mundo globalizado? La ciudad, en un mundo hiperconectado, “se configura como un contratexto de [dicha] noción que la liga a la permanencia, la identidad y la memoria. El exacerbado crecimiento demográfico, [los] medios de comunicación y la nueva noción de territorio impulsada por la globalización” (Guerra, “Memoria”¹⁷) han terminado por transformar y parece que “destruir” aquellos límites estáticos del sujeto de pertenencia a un solo lugar. Japón como centro neurálgico del avance tecnológico, quizás una de las culturas que trata de proteger sus tradiciones no escapa a la llegada de lo ajeno, lo externo: en este caso, cuecas anormales, diferentes.

Otra relación establecida es entre “el sur” y “el norte”, pero desde el imaginario de “otro” que busca consuelo: “Si estás triste hermano piensa en Roberto Bolaño que solito en la cárcel penquista⁴⁷ le hizo un poema a Nueva York” (Bolaño, *Poesía* 517). El contraste se da entre la experiencia de “la no libertad” y la libertad que se da en Nueva York, aunque al final se entiende que dicha admiración a la ciudad estadounidense proviene de una ilusión justamente propiciada, regresando a lo planteado por Lucía Guerra, por los medios de comunicación. Sobre esto, el texto expresa:

[...] Me quedé solo/ y a la cabeza se me vino a Nueva York./ Nada más./
Los enormes rascacielos de Nueva York/ las gringas, los autos,/ los
parques, el mar, el smog,/ los policías, los negros,/ los perros y los gatos en
las murallas/ de Nueva York./ Nunca he estado ahí/ pero conozco la ciudad
por películas. (Bolaño, *Poesía* 518)

⁴⁷ Nuevamente referencia a la detención acaecida en Los Ángeles.

Al detenerse en los versos anteriores se hace latente la enunciación caótica y veloz del hablante. La enumeración está centrada en los elementos marginales de Nueva York, en lugar de aquellos lugares y situaciones de pomposidad que se podría esperar. ¿Por qué ocurre esto? Considerando la voz de enunciación como un sujeto, como plantea Felipe Ríos Baeza (14) pareciese ser que la literatura huye de los espacios tradicionales, lo mismo que el sujeto que abraza dicha práctica, accediendo a espacios donde la seguridad y certeza se desmantela, lo que se vuelve el aliciente para continuar, avanzar sin detenerse. Justamente, en este punto, estaría el centro del artista: la desesperación y creación en/desde la palabra.

Si la situación de creación de aquel texto, por parte de aquel Roberto Bolaño que vio su génesis en la cárcel, nos encontraríamos en la dimensión metaliteraria de un poema escrito en situación de privación de libertad. Por lo tanto, desde aquel lugar que es la representación tanto de castigo y de encierro -y en aquel contexto de 1973- de persecución y muerte, es la memoria con el recuerdo de los programas de televisión la vía de escape. No obstante, la idea de hablar de algo que no se conoce salvo por películas, es decir, representaciones, pareciese ser una forma muy acertada de pensar en *La alegoría de la caverna* platónica. La salida de la caverna, la cárcel, hace que el sujeto se pierda en las elucubraciones de fantasías para soportar el frío sonar de las llaves en las rejas y los gritos de los otros.

Ahora, la ciudad penquista posee una carga clara para el yo “desde la cruel Concepción hasta la galaxia de Taurus nuestra tristeza” (Bolaño, *Poesía* 518). El acto de creación literaria, en aquellos contextos, “nos hace pensar que existe un mundo más allá del mundo en el que estamos constreñidos. Eso, no más, pero no menos, ayuda a hacer el poeta [y] permite entrever luz en lugares donde aún reina la oscuridad” (Carillo 60). Por lo tanto, se produce un tipo de dialéctica desde el recuerdo de la situación, el cambio de valoración de la ciudad como tal y se transforma en parte de una creación dentro de otra, como forma de plasmar aquella visión que en “aquel momento” parecía imposible de ser: la esperanza vuelve en forma de letras, pero la inocencia de la visión se ha perdido para siempre.

Aun en medio de la ciudad, incluso encerrado en pleno 1973, detrás de los muros de concreto o barrotes de acero, se pueden observar las figuras de los árboles y oír el canto de las aves; como si la naturaleza guardase algo de esperanza para quien la ha perdido: la libertad y el recuerdo del ayer.

Con los árboles caídos se hace leña, el fuego consume lo orgánico para dar energía a la maquinaria, los árboles caídos pareciesen ser cuerpos condenados al incinerador. Sin embargo, en “Déjenlo todo nuevamente...”, el manifiesto infrarrealista rescatado por Rubén Medina, Bolaño expresa: “Repito: el poeta como héroe develador de héroes, como el árbol rojo caído que anuncia el principio del bosque” (82). El árbol se presenta como el anunciante de la vida que sigue, la entrada a la comunión con un “algo más”. De esta forma, es interesante rescatar que aun en la figuración de la ciudad se menciona la presencia de árboles, desde la infancia del sujeto de enunciación hasta en los últimos rincones de la exégesis experiencial.

Juan Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, introduce la imagen de este en su sentido amplio como “la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración [según Eliade] como ese concepto de «vida sin muerte»...” (77). Por lo anterior, la presencia del árbol dentro de lo urbano estaría relacionado con el “volver a ser” de los sujetos, ante el fracaso de los ideales modernos las raíces se estos darían siempre aguante al sujeto y a la vida misma.

Pero los árboles también son “un habitar”, por ejemplo, los “árboles superpoblados de chincoles y tordos⁴⁸, estos son los árboles de la vida” (Bolaño, *Poesía* 471), reunión de aves libres que alzarán el vuelo y conquistarán el cielo. Ya se planteó que el árbol caído no es necesariamente señal de muerte a la entrada del bosque, fuera de la ciudad, pero “de madrugada viendo los árboles caídos no me explico que sucedan estas cosas” (Bolaño, *Poesía* 495). Así, el árbol caído lleva a la pregunta, el cuestionamiento de aquello inexplicable. La modernidad, la ciudad, las bestias de concreto que hacen suyos a los sujetos derrumban los árboles, pero aun así podrán volver a levantarse de “sus cenizas”.

En “Reinventar el amor” Bolaño vuelve a utilizar la figura del árbol y, en palabras de Nibaldo Acero, se debería a que “el árbol también es fragilidad y resistencia, madera que será posiblemente leña, cuerpo que será derribado, pero también es la fuente de la producción del papel que habita las botellas enterradas y la sombra resistente al calor infernal” (93). Considerando el momento en el que fue escrito dicho texto, es certero afirmar que tal

⁴⁸ Las aves también asociarían con la figura del poeta, en su quehacer y el viaje. Tópico que será tratado en otro capítulo a fondo.

concepción se mantiene en la producción posterior. Desde el corpus analizado, la figura del niño y el árbol (ampliándose a su relación con lo natural) serían la representación de aquella inocencia en ideales que fracasaron, pero, a la vez, aquello que puede reflorar, a pesar del avance de una maquinaria que vendría arrasando con todo. De ahí que Bolaño sostenga: “Un niño florece como tuna./ Una niña recoge margaritas y se las pone en el pelo/ y su sonrisa es un fruto/ blandito y miserable” (*Poesía* 489).

La asociación del niño con la tuna no es casual, pues la tuna en el pensamiento azteca es presentada, según Joaquín-José Cuéllar, como “la planta de la vida, [pues] aparentemente nunca muere, puesto que al secarse puede dar vida a una nueva planta [nacido] del corazón Copil [quien], al tratar de vengarse de su tío [por dejar sola a su madre] fue mandado matar por este” (110). Por lo tanto, aquel niño⁴⁹ en esencia nunca morirá, algo quedará de aquellos sueños e ideales, aprenderá de sus errores y se levantará desde el centro de la maquinaria de concreto. El fruto, en relación a la sonrisa, debería entender como “el germen que representa el origen [simbolizando] los deseos terrestres” (Cirlot 208). Es decir, la unión del niño y la niña serían la esperanza de superar los postulados que fracasaron, las promesas que no se cumplieron y derribaron, de cuales semillas podría germinar la libertad desde la esperanza misma.

Sobre esta dualidad, es necesario rescatar los versos del poema “La compañía del camino”, pues allí Bolaño expresa: “Afuera de nuestras zonas llueve/ y también en el alma del que está triste,/ y no encontramos aún la manera de unir los dos bosques./ Los dos bosques llenos de movimiento” (Bolaño, *Poesía* 536). Para poder germinar las semillas necesitan agua, entre otros elementos. Por lo tanto, incluso las lágrimas en el alma de quien está triste podrán nutrir esa semilla que, luego, dará el fruto de la esperanza y la libertad misma y así sucesivamente.

La unión de los bosques, vírgenes y libres de los brazos de la modernidad, rebosarían de vida a diferencia de lo que está dentro de las ciudades. En estas, la monotonía, el miedo, la desesperanza y la pérdida terminarían por sumergir al sujeto, por esta razón la única salida

⁴⁹ Aquel niño sería, muy probablemente, el poeta.

serían aquellos jardines dentro de cuatro paredes, los árboles de las plazas y el perderse contemplando el horizonte desde los muelles.

Si la inocencia está en los niños, dicha inocencia puede reconocer desde su propia *poiesis* ya que “los niños fanáticos de los pueblos perdidos entre montañas y selvas los reconocen [a los poetas]” (Bolaño, *Poesía* 547). A pesar del disfraz que la “realidad” muestra, son estos jóvenes de las selvas, los bosques, de la naturaleza -y con ella- quienes configuran la añoranza perdida de aquel que yace encerrado en un sistema cíclico de un “progreso falso” que terminará por atrapar y *capitalizarle*.

Conclusión

Finalmente, es correcto afirmar que la imagen presentada de las ciudades está asociada a la experiencia vital del sujeto que enuncia. Desde la infancia y la felicidad transmitidas en Quilpué, pasando por Valparaíso y sus singularidades: entendida como ciudad parte del desarrollo moderno, donde el sujeto debe abandonar en primera instancia aquella inocencia y visión “poética” para entrar a un sistema pero, aun así, logrando encontrar en los muelles la posibilidad de contemplación, lo que da como resultado la imagen paradójica del sujeto en una especie de epojé, entendida como entre paréntesis, mientras a su alrededor los engranajes se siguen moviendo.

Los elementos presentes en los textos analizados, así como las relaciones que se pueden encontrar con otros aspectos, vienen a confirmar la configuración de la propuesta poética de Bolaño en relación a los espacios urbanos: los alrededores de Valparaíso y Viña del Mar, los monumentos de la ciudad puerto, Quilpué y Villa Alemana, además de los espacios carcelarios y las evocaciones de un Nueva York marginal. Todo esto enmarcado en la memoria de aquello que, como plantea Lucía Guerra, nos pertenece.

Las experiencias traumáticas se presentan en Los Ángeles, en forma de la detención y el miedo, pero siendo mimetizadas con la poesía. El proceso creativo dentro de las paredes frías es la forma de poder, gracias a la poesía, develar la realidad desde el imaginario de una ciudad no visitada -como Nueva York-, pero símbolo de aquella utopía prometida por los medios, falsa e inerte que en su momento encandiló al sujeto, pero que, tarde o temprano, lo expulsará de aquel falso paraíso.

Dentro de todo este paraje de concreto y apariencias pareciese que solo existen contradicciones y fracasos, pero, la naturaleza entendida como la vuelta al origen está presente para no dejar que se olvide en su totalidad los ojos inocentes de aquellos niños que se niegan a morir. La naturaleza, representada en los árboles y las aves, terminan por configurar el espacio en el cual el poeta sujeto podrá moverse, pues no hay barrotes que no dejen entrar los cantos de aquellas criaturas ni forma de borrar la imagen del árbol bajo cuya sombra el cuerpo reposó en libertad.

Finalmente, como se planteó al comienzo del texto, un gran porcentaje de los análisis de la obra de Bolaño se centra fuera de su paso por Chile, así como las referencias a este en sus textos -en especial poéticos-. Con esto, queda planteada la posibilidad de poder seguir ahondando en esta dimensión de estudio, la que, probablemente, logrará entregar piezas claves para comprender la obra de aquel joven que en 1973 desembarcaba en el puerto de Valparaíso con la esperanza puestas en el contexto socio-político y la lucha por un sueño del cual fue despertado bruscamente.

Capítulo 2. Acto y acción poética en “Otros poemas” de Bolaño: viaje, quehacer y habitar poético

¿Qué hago, pensó el abogado mientras deambulaba por la ciudad de sus amores, desconociéndola, reconociéndola, maravillándose de ella y compadeciéndola, me quedo en Buenos Aires y me convierto en un campeón de la justicia, o me vuelvo a la pampa, de la que nada sé, y procuro hacer algo de provecho, no sé, tal vez con los conejos, tal vez con la gente, esos pobres gauchos que me aceptan y me sufren sin protestar?

(Roberto Bolaño, *El Gaucho Insufrible*)

Introducción

Si se propone y lee a la ciudad como un sistema que es vivido, leído y construido por un sujeto quien, a su vez, es construido por esta misma y los otros sujetos que habitan en ella se podría pensar en un proceso de simbiosis y de transformación por parte de todos los actantes, sujetos involucrados, creadores en todo sentido.

En el caso del sujeto poético, aquel que enuncia, en los poemas de Roberto Bolaño, queda establecida la significación de las ciudades como elementos constitutivos de sentido. Sin embargo, el sujeto no se posiciona estáticamente en un solo lugar, todo lo contrario: se mueve entre diferentes realidades, creando y siendo creadas por estas. Es decir, pareciese ser que, dentro de estas contradicciones presentadas anteriormente, así como fracasos de promesas modernas, es el quehacer poético y el viaje las formas de expresión y escape respectivamente sin las cuales la condenación sería incuestionable para el sujeto: sujeto comprometido, poética y políticamente con un “otro”.

En relación a las nociones de habitar y quehacer poético, a nivel de trabajos o investigaciones, a la hora de realizar el presente texto existe un escaso desarrollo relacionándolos con la obra poética de Roberto Bolaño, puesto que la mayoría se centra en la producción narrativa del escritor chileno.

Lo mismo ocurre a la hora de abordar el viaje. No obstante, a pesar que existe mayor producción entorno a este tópico -centrado, nuevamente, en la narrativa- es posible encontrar algunos esbozos de la obra poética en ellos. Por este motivo, es prudente rescatar dichas posiciones para fines del presente texto.

Chiara Bolognese, en “Viaje por el mundo de los *letraheridos*. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura”, expone la constante del tópico del viaje en la obra del escritor chileno ya que “sus escritos siempre hablan de travesías, reales o imaginarias, además de ser, ellos mismos, viajes entre otros textos y entre sus autores” (466) y lo relaciona con una literatura que funciona como salvación -si es que aquello fuese posible- del “fracaso vital [de] los *letraheridos*” (Bolognese 466). Bolognese la posiciona la relación con la poesía en la naturaleza de los personajes de Bolaño y con el diálogo que este tiene con Pablo Neruda, Nicanor Parra y Enrique Lihn. Pero, aun en esta relación, el foco del trabajo son los personajes narrativos poetas y no la voz poética como tal. Pero, aun así, deja entrever idea del viaje y la literatura como forma de buscar la escapatoria a una derrota, aunque termine siendo -probablemente- una escapatoria ilusoria.

Por su parte Patricia Espinosa, en “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”, retoma el tópico del viaje en la obra narrativa de Bolaño ahora en su obra póstuma de cinco partes. Sobre la narrativa -aunque también es plausible pensarlo para su obra poética- Espinosa expresa que “[esta] lucha constantemente contra la inmovilidad [logrando hacer que surja] la rebelión anarquizante, una pulsión hacia la revolución permanente” (72). Esta razón de movimiento se ve reflejada en la obra mencionada, pero, es la idea propuesta por Espinosa sobre “La parte de los críticos” la que será destacada. Sobre los críticos, como personajes, Espinosa plantea la siguiente relación: en primer lugar, son mostrados “en su tremenda vaciedad, en su laboriosa gran costumbre cotidiana y miserable” (73), siendo la figura de Archimboldi la esperanza para lograr salir de aquel tedio. No obstante, continúa Espinosa “los críticos fracasan en el Nuevo Mundo y sólo les queda volver a sus bastiones universitarios para terminar su paseo por el infierno” (73). La figura y sensación del fracaso en los personajes, luego de aquel peregrinaje termina con un retorno a ese vacío existencial, a una derrota desde lo cotidiano.

El viaje aludido por Amalfitano, ahora en la segunda parte de la novela, según Espinosa es el “viaje continuo y sin retorno que nos lleva a Rimbaud [un] viaje que no tiene origen ni destino, solo el tránsito” (74). En otras palabras, si el viaje es continuo inmediatamente se asocia a la idea del devenir: aquel cambio que se da en el sujeto durante toda la existencia y que solo la muerte viene a detener.

Visto lo anterior, asoma un atisbo del tópico del viaje en la obra de Bolaño, pero, se aborda en la narrativa mayormente. Por lo tanto, en este punto es válido preguntar cómo se presenta el viaje en la obra poética de Roberto Bolaño y el sentido de este en relación con el habitar y quehacer poético.

Por lo tanto, la hipótesis de lectura planteada es que el quehacer y habitar poético del sujeto en los textos, movido por los constantes cambios, se desplaza a diferentes lugares cuya significación estaría relacionada con las promesas de la modernidad y libertad como forma de salir del tedio del ahora.

Desplazamientos, cambios y “libertad”

En 1999, durante el desarrollo de la Feria Internacional del Libro de Santiago, Cristián Warken pregunta a Roberto Bolaño si es posible habitar hoy en día poéticamente en alusión a los postulados de Hölderlin. Ante esto, Bolaño responde “se puede, pero no es recomendable. Yo no quisiera que mi hijo, si mi hijo decide ser escritor, no quisiera que [...] optara por vivir sin timón y en el delirio” (*La belleza...*, en línea). Desde la intervención de Bolaño se desprende la carga semántica que tiene el habitar poético en estos tiempos, especialmente, al soslayar la posibilidad que su hijo tomase dicho camino. Aunque, considerando la ausencia de timón debería entenderse como un viaje sin un punto fijo o ruta trazada, esto considerando que es aquello que permite guiar el barco. Y, por otro lado, se uniría a la idea de delirio en su consideración de confusión y desorientación. Entonces, ¿qué hacer y hacia dónde ir?

Martin Heidegger, en relación al habitar y el hombre, expresa que “nuestro habitar está acosado por la carestía de viviendas [...] azuzado por el trabajo [...] apresado por el sortilegio de la empresa del placer y del ocio [pero aún queda] tiempo para lo poético” (*Conferencias* 163). No obstante, esta noción de lo poético es entendida como un algo inútil que apunta hacia lo irreal cuya “validez se evalúa según los módulos de la actualidad de cada momento. Lo cual [está] producido y dirigido por los órganos que forman la opinión pública.” (Heidegger, *Conferencias* 163). Es interesante como, quizás sin haber pensado similarmente en la idea, la validación de la poesía -así como del arte- se haría desde otro externo a este ámbito. Más bien, se estaría realizando por los medios instrumentalizados que forman a la sociedad que les sirve.

En este punto, cabría preguntarse si la idea del habitar poético solo se aplicaría al poeta y no al “sujeto común”. Para dar respuesta a esto, el pensador alemán advierte que es necesario atender bien a Hölderlin pues él “habla del habitar del hombre [no] sostiene que morar signifique tener morada [ni] que lo poético se agote en el juego de lo irreal de la imaginación poética.” (164). La clave está en la idea morada pues, desde una forma muy acotada aquello que entendemos por “habitar es siempre, y no es más que esto, tener un alojamiento” (164) pero el mismo pensador alemán entiende que va más allá y, desde la propuesta poética debería entenderse como “el rasgo fundamental del estar del hombre [y] lo «poético» lo ve él desde la relación con este habitar entendido de un modo esencial” (164-165). Por lo tanto, lo poético no estaría separado del sujeto ni debería pensarse como algo netamente interno al mundo de la literatura. Para zanjar aquello, Heidegger sentencia “el poetizar es lo que antes que nada deja al habitar ser un habitar. [Ahora] ¿por qué medio llegamos a tener un habitáculo? Por medio del edificar. Poetizar, como dejar habitar es construir” (165). Por lo mismo, según Armando Carranco, debería entenderse lo anterior como “una manera de ser, una de las formas básicas que configuran su existir [como] también lo son el ser-para-la-muerte, la comprensión, el encontrarse, el lenguaje, etc.” (70). En otras palabras, esta idea va más allá de la ocupación de lugares físicos, llega al punto de la existencia como tal, del “ser”.

Queda establecido que, en los poemas vistos en el capítulo anterior, se encuentra esta visión de habitar poético. Dentro de los “márgenes físicos” que rodean al sujeto, este existe y “es” como tal en ellos. El sujeto vive y a la vez comprende su existencia, el momento en el que está inmerso y lo expresa en clave poética. A modo de ejemplo, y para seguir incluyendo otros textos, veamos el poema “Vive tu tiempo” de Roberto Bolaño. En él, el sujeto enuncia:

Vive tu tiempo/ pero cuál es tu tiempo el tiempo/ de la vida arrinconada
por extrañas luces el/ tiempo del sueño cargado de adolescentes el tiempo/
de la soledad en carnicería [...] sobre cuántos/ cadáveres pero en medio de
qué guerras de cuántas/ sensaciones/ en pugna. (*Poesía* 497)

La voz enunciante se dirige a un tú, algo ya parte esencial en la poética del escritor chileno y que ha sido abordado los trabajos revisados anteriormente⁵⁰. Este “otro” es una mujer a la que se le invita a vivir un tiempo, el tiempo del “ahora”. Pero aquel tiempo, ese habitar al existir, está marcado por las contradicciones representadas por la adolescencia como espacio vital y por las sensaciones en pugna. La evocación de los cadáveres y la guerra pareciese tener dos funciones: en primer lugar, caracterizar el espacio en el que el sujeto habita e invita a vivir al otro; pero también, en segundo lugar, entregar la imagen del “ser-para-la-muerte”⁵¹ entendido como aquello a lo cual “estamos” avocados por el hecho de existir.

En este mismo sentido, Carranco propone que el habitar poético en su forma original “posibilita todas las manifestaciones del Ser sobre la tierra, es decir, el pleno desenvolvimiento del ser humano en todas sus dimensiones [más allá del confort al que] se refiere la arquitectura moderna” (70). Por lo mismo, es necesario resaltar que en el poema anterior ese “vivir/existir” supera los muros de las construcciones y los lugares determinados, centrándose en lo vital de la experiencia misma.

La expresión de este habitar poético, considerando un lugar en concreto a diferencia del texto anterior, lo podemos encontrar en el texto “No les importa”:

Trece o catorce personas en la comisaría. / Esperan a que los llamen. / Sentados en sillas de madera/ hablan, algunos vociferan, / uno llora y más de uno está en silencio. / Ni flores del arroyo ni pálidas/ estatuas demolidas: el tiempo/ vehemente no les concede/ metáforas. Símbolos diluidos en otras imágenes, / en el ruido de la supervivencia. (Bolaño, *Poesía* 568)

El espacio “físico” ha cambiado, la comisaria tiene de por sí -como se vio en el capítulo anterior- una carga semántica compleja, dependiendo del contexto y del sujeto

⁵⁰ Especialmente el trabajo de Francisco Salas “Videncia y esfera poética en *Prosa del otoño en Gerona*. Desfiguración, migrancia y duelo en la poesía de Roberto Bolaño”.

⁵¹ Una forma de presentar esta idea es la propuesta por Juan González: “«Ser-ahí» es existir desde la finitud. Una peculiaridad de nuestra existencia es que toda ella tiene como horizonte su fin, la muerte. Somos seres-para-la-muerte. Toda nuestra existencia está inmersa en una anticipación de la muerte. Nos encontramos arrojados a la existencia y debemos elegir lo que queremos ser, nos tenemos que inventar, construir, sabiendo que hay un final absoluto” (129).

inmerso en este, podría ser entendida como un lugar de resguardo o un lugar de amenaza⁵². Nos encontramos con un grupo de personas esperando a ser llamados, quienes reaccionan de forma diferente probablemente por las experiencias que cada uno carga. En este punto, esa relación con el lugar genera que cada uno de ellos “habite” de una forma diferente y, en sentido fenomenológico⁵³, experimente y se relacione con lo otro de forma singular. El tiempo, nuevamente, es lo único que pareciese ser una “constante”. Más allá de la experimentación de cada uno, es esta dimensión del “ahora” lo que se hace presente universalmente.

Lo anterior estaría en constancia con lo planteado por Paula Miranda y Roberto Ibáñez en “Países y paisajes en *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita” al plantear que desde los “70 [el] entorno, industrializado e hipermediático, con más crecimiento, pero también con más desigualdad [hará] desaparecer a los países [y la poesía será inspirada] por «países» ya «muertos»” (137). Considerando la situación en la que se encuentran los sujetos dentro del poema, además del contexto en el cual se produjo el texto, no es extraño lograr identificar elementos en la poesía de Bolaño que justamente está inspirada por “muertos”: países, ideales, promesas, ilusiones y tal vez la misma esperanza.

El texto continúa introduciéndonos en “su experiencia”: “De forma resignada/ todos están arrepentidos. / El aire que les permite/ respirar y seguir vivos/ también se arrepiente. /Afuera hace frío, mucho frío, /pero eso a ellos no les importa” (Bolaño, *Poesía* 569). De lo anterior, se desprende que aquello que hayan realizado para estar allí -que no podríamos evaluar de forma moral- ante el temor de las consecuencias preferían no haberlo realizado - como un grupo escritores encerrados-. Pero ese arrepentimiento va más allá de los sujetos, pues la misma vida, representada en el espacio exterior y el aire “puro” que allí circula - podríamos denominarlo “aire de esperanza”-, entra en dicha contradicción. Es posible inferir que, al presentarse el ambiente externo como frío y que aquello no les importe, el miedo a

⁵² En este sentido, aunque no es parte central del presente texto, es necesario tener en cuenta el simbolismo ético moral del lugar físico. Si en aquel lugar se “detiene y castiga” a aquel sujeto que rompe la ley y, dicha ley es dada por otro superior: se podría plantear de forma fehaciente que aquel que está allí, contra su voluntad, es “malo” para ese “yo” superior. ¿Y qué ocurre cuando ese “yo” es tiránico? (Ver: Guerra, *Memoria*, 13 - 14)

⁵³ Entendido, en un sentido de la expresión, como lo introduce José Ferrater Mora “como modo de ver [y] como descripción de lo que se muestra por sí mismo” (145 – 146).

algo violento en su contra es tal que no les importa aquel gélido paraje externo, solo desean estar allí: seguros en aquel ahora que se difumina.

Nos encontramos con una “contradicción”, como la expresa Gaston Bachelard en relación a la venganza y la ambigüedad: “[esta excluye] casi siempre la lucha contra un igual. Acometen al más débil y al más fuerte. Se encuentran así bajo el signo de la ambigüedad orgánica profunda [...] ahogan o arañan. Se ahoga al débil. Se araña al poderoso” (56). Justamente se presenta, dentro del texto, al sujeto “fuerte”: “Los policías, con nuestros ojos, / los observan. / En las ruedas de reconocimiento se comportan como reyes destronados, / macarras en bancarrota” (Bolaño, *Poesía* 568). Con lo anterior, quedan claros dos elementos que se mantienen en los otros textos analizados: por un lado, las ambigüedades⁵⁴ que se generan, contradicciones del sujeto en relación al fracaso de los proyectos y, por otro lado, como los sujetos son presentados en dichas antípodas de las fuerzas, donde aquellos que habitan los espacios bajos sucumben de una forma ante quienes son una extensión del sistema superior o, lisa y llanamente, ejercen un poder sobre el otro que les permite doblegar, controlar y discernir los destinos de esto.

Por lo tanto, pareciese ser que dicho habitar en los textos de Roberto Bolaño estaría marcado por las condiciones antes mencionadas, un llamado a vivir el momento, el ahora; entender y aceptar que la muerte es parte de la existencia misma y, en esta misma instancia, el fracaso tanto del sujeto como del sistema en el cual este se encuadra. ¿Y el poeta?

En la obra de Roberto Bolaño se encuentra, casi de forma manifiesta, una propuesta estética que busca alejarse de los cánones tradicionales. Lo anterior desde su manifiesto infrarrealista, en el que expresa “nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS⁵⁵” (Medina 81) y “El proletariado no tiene fiesta. Sólo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas.” (Medina 83) expresando claramente aquella postura de cierto punto

⁵⁴ No es de extrañar que Bachelard posicione dicha ambigüedad en la adolescencia (56–57) y que, en los textos de Bolaño, justamente se presenten dichos aspectos tanto en los sujetos que son enunciados como sistemas propios del contexto. Con esto, se volvería a lo visto en el capítulo anterior donde el sujeto desde la inocencia de la niñez ve el mundo, en la adolescencia desea cambiarlo, pero se da cuenta que el sistema lo absorberá y, finalmente, deberá decidir su posición activa dentro de este. Muy parecido a la elección del poeta al tener que elegir ser parte de lo oficial o dar un paso contrario y luchar contra lo establecido.

⁵⁵ Mayúsculas en el original

iconoclasta a la hora de crear, donde la realidad debe ser subvertida y el arte debe ser parte de la vida, ya no una mera forma de ociosidad para la burguesía y/o la cultura hegemónica. No obstante, es necesario reparar en dos elementos de los versos anteriores: el primero es la idea de las vanguardias descuartizadas, que puede ser leído de forma “literal”. Considerando que el término vanguardia proviene del argot militar y en la década de los setenta se asentaron las dictaduras militares en Latinoamérica, lo que causó el descuartizamiento de las personas, sus sueños y sus libertades. En segundo lugar, y en relación a lo anterior, es justamente el proletario quien cae ante el poder de los opresores, quienes no dudaron en acabar con la vida, generando funerales en cada esquina, cada casa y cada rincón, cuyas marchas fúnebres eran el ritmo cotidiano: miedo y muerte.

Por lo tanto, se podría pensar que el quehacer poético en Bolaño tendría una función de tipo descolonial⁵⁶ en relación a la cultura hegemónica. Diana Pereira propone que “el quehacer poético, en América Latina, se construye como un espacio de pensamiento y experimentación de la realidad [desde] que se impuso el “Nuevo Mundo” sobre los viejos mundos en los que vivíamos en el continente, la palabra se divorció de la realidad” (254). Justamente, pareciese que resuena en dicho divorcio lo expresado por Roberto Bolaño en orden a “subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual⁵⁷. Los encadenamientos que conducen a una realidad circular del poema [...] nuestros puentes hacia las estaciones ignoradas. El poema interrelacionando realidad e irrealdad” (Medina 83). Por lo tanto, desde esta perspectiva, el quehacer poético dentro de la obra de Bolaño estaría marcada por aquella “descolonización” de la poesía y del arte. La forma de lograrlo sería justamente a través de las formas del texto poético.

A modo de ejemplificar esto, tomemos el poema “Reinventar el amor”. Originalmente publicado en 1976, este texto se encuentra dividido en nueve partes. Ya que es parte de *Poesía reunida*, se asume *a priori* la naturaleza poética de este⁵⁸. Sin embargo, como expresa Monserrat Madariaga “si quitáramos el uso del verso libre y juntáramos las frases, tendríamos

⁵⁶ Para esto se utilizarán nociones del artículo “El quehacer poético en clave descolonial” de Diana Araujo Pereira. Si bien es cierto que el texto en cuestión versa sobre elementos y formas de descolonización de la cultura europea, presenta categorías que se encuentran en la propuesta de Roberto Bolaño.

⁵⁷ Para esto “es necesario que el pensamiento se aleje de todo lo que se llama lógica y buen sentido, que se aleje de todas las trabas humanas de modo tal que las cosas le aparezcan bajo un nuevo aspecto, como iluminadas por una constelación aparecida por primera vez” (Medina 81).

⁵⁸ Considerando las nociones paratextuales.

el comienzo de una narración descriptiva” (112). Desde este punto de vista, ya estamos frente a una propuesta literaria de invención, la que tensiona los límites existentes entre la poesía y la narrativa. Lo mismo ocurre en el título del poema ya que la idea de “reinención”, entendida como transformación, esto es, tomar “un algo y dar una vuelta de tuerca”, en este caso del amor, da cuenta no de una creación *ex nihilo* sino, más bien, de experimentación y subversión de un algo ya existente.

En la sección primera, encontramos el siguiente fragmento: “inútil que un par de ojeras lánguidamente te contemplan/ si el cuarto está oscuro/ si la tierra se oscurece, si el maravilloso sol durazno se/ desinfla/ como clarinete ejecutado por un leproso ya sin fuerzas” (Bolaño, *Poesía* 483). Las imágenes de los versos anteriores se alejan de las visiones idílicas de un amanecer, donde la imagen de ojeras logra traspasar la sensación de “un algo que se aleja del placer idealizado de la mañana siguiente”, acercándolo más al cansancio, al tedio⁵⁹. La oscuridad atraviesa toda la imagen representada, finalizando por el clarinete, donde la música y el músico adquieren tintes de contraste. Es necesario recalcar que el clarinete posee un timbre apto para poder ejecutar sonidos agudos y perceptibles de forma clara, como también una agilidad y sonoridad amplia, lo que da, entre otros, la facultad para “reproducir musicalmente” la sensación de lejanía y del eco. La música, según Cirlot, puede entenderse de forma general, como un algo “que penetra todos los elementos de la creación sonora [...] orden cósmico en las antiguas culturas [o] como correspondencia ligada al de la expresión y comunicación” (318), mientras que músico “con frecuencia simboliza la atracción de la muerte” (Cirlot 319), lo que se presenta en el poema como el sujeto al borde la muerte tocando su clarinete⁶⁰. Por lo tanto, se mantiene la subversión del arte planteada por Bolaño, así como la introducción de lo primigenio en la cultura antes de “la hegemonía del otro”.

En dicha sección también se encuentran los versos “fin del mundo o cataratas. Carabelas a la vera de la vida. Todo/ existe más allá de pronto” (Bolaño, *Poesía* 484), los que se reiteran en la misma parte, pero en inglés “*End of the world or waterfalls: Cristóbal Colón*”

⁵⁹ Una sensación parecida al a expresada por el narrador de “La casa de Usher” de Poe al iniciar su relato: “una sensación glacial, un abatimiento, una náusea en el corazón, una irremediable tristeza de pensamiento que ningún estímulo de la imaginación podía impulsar a lo sublime.” (Poe 11-12). Esta sensación estaría dada, formando un paralelismo, en la caída. El tedio que aleja la idealización del día siguiente estaría a en la misma sintonía sonora, que las paredes de la casa Usher cayendo por el fin del linaje, Roderik Usher –el artista enfermizo que invitó al narrador– y la hermana Lady Madeline en aquel final de contrapunto.

⁶⁰ Forma simbólica relacionada con lo fálico en su estructura, pero femenino por el timbre. (Cirlot 318)

(Bolaño, *Poesía* 484), al inicio de la sección cuatro “Fin del mundo o cataratas en los ojos azules que recorren/ las fisuras de una habitación/ Fin del mundo y dedos multiplicándose en las arrugas de su rostro. / Fin del mundo o carabelas 30 nudos hacia el S.O, florido” (Bolaño, *Poesía* 485-486) y nuevamente en la sección ocho “*End of the world or waterfalls*” (Bolaño, *Poesía* 490). El ir más allá del límite, esa orilla de la vida puede entenderse y relacionarse con la existencia misma como experiencia -incluyendo el arte- hay “un algo” más allá de los límites que el contexto ha impuesto, que la cultura imperante hace creer, he allí la cita y la enunciación sobre Cristóbal Colón, quien por “ir más allá”, ir contra el paradigma imperante logró avanzar -aunque esto haya terminado en una colonización que no dejaba avanzar al otro-. En un sentido rupturista, se aprecia la combinación de expresiones en diferentes idiomas conviviendo.

Aquel uso del lenguaje, según Pereira, podría presentar “la experiencia poética [como] espacio donde existir o donde hacerse presente a través de racionalidades otras, de lógicas fronterizas bajo las cuales la gramática y la sintaxis se doblegan, se escinden y se hacen porosas” (266). De allí que se pueda entender el sentido de causar extrañeza, cruzar las fronteras de lo establecido para crear un registro propio. No obstante, en este punto, se podría plantear que el utilizar el lenguaje inglés apuntaría a una unión con los centros neurálgicos de la modernidad y, tal como se planteó anteriormente, la idea de “volver a la raíz”. Justamente, esto ocurre en la sexta sección del poema.

En la sección seis, se aprecia una valoración de la cultura indígena, según lo propuesto por Ana Pizarro (29) desde los nombres que son utilizados y enunciados: “Un niño es el árbol⁶¹ de la Revolución/ Tlayecac Huitzililla Amayuca Amilcingo Huazulco/ Temoac Zacualpan: Ruta 64, miércoles. / ¿Y qué hacías en Morelos acodado en un viejo Dodge?/ Nepantla Jumiltepec Xochicalco Yecapixtla Metepec Tetela del Volcán”⁶² (Bolaño, *Poesía* 488). Lo interesante es que esta valoración y reconocimiento viene desde lo “cotidiano”, en este caso lo que parecen ser nombres de calles, direcciones y señas realizadas por un hablante lírico que pertenece al lugar -es decir, no es un “afuerino”- es desde la periferia misma desde

⁶¹ Nuevamente la figura del árbol en relación a un niño, como se vio en el capítulo 1.

⁶² Esto se debe apreciar desde lo reflexionado por Pereira, quien plantea que “la lengua –a pesar de su proyecto alineador del pensamiento y la sensibilidad– se convierte en espacio discursivo por donde exteriorizar el dolor del colonizado” (255). En este caso, gracias al mismo lenguaje que aloja un arte alineado, no liberador, emerge la liberación y la subversión de una realidad: el poeta como héroe.

donde se produce este reconocimiento. Por lo tanto, es desde el mismo lugar desde el cual se prescinde donde el excluido se hace parte –una contradicción moderna: pareciese ser que, en la modernidad, el otro, no podrá borrar por completo el origen y, por ende, la memoria y los lugares que esta contiene– de los habitares, de los sujetos y de la historia. Finalmente, la idea de revolución se relaciona con la figura de un niño como el cimiento de esta –en otras palabras, las nuevas generaciones serán los encargados de enterrar lo antiguo, superar lo obsoleto y los fracasos– la modernidad, la máquina y el arte establecido, alienado en la figura del Dodge viejo.

Finalmente, al centrarse en el final del poema, sección nueve, se revela que la reinención del amor es, justamente, la subversión de la tradición ideal de una relación. Esto se aprecia en el uso del concepto “fornicar” (Bolaño, *Poesía* 491) en lugar de hacer el amor, trayendo a la superficie una forma menos “recatada” y más “natural”⁶³. Por lo tanto, en dicha expresión, está latente -como en todo el texto- la inversión y necesidad de romper aquellos moldes que una sociedad arcaica ha puesto como hegemónicos y que buscan regir la existencia del sujeto.

Por aquello, el quehacer poético estaría unido al habitar poético: la figura del poeta devela aquella realidad que es olvidada, ocultada por la modernidad y los cánones hegemónicos, desde el centro mismo de aquellas promesas traicionadas. Pero, si el sujeto poético tiene esta “misión”, es necesaria una experiencia de movimiento y aprendizaje. Por lo mismo, en los textos de Roberto Bolaño el viaje tiene un carácter más complejo que el simple hecho de trasladarse de un lugar a otro.

El sujeto poético no es un “ser estático”, por el contrario, desde el habitar y aquella relación con lo otro y el otro existe un constante cambio. En este sentido, el sujeto se presenta en un constante devenir, dejando obsoleta una postura estática⁶⁴. Pero, también, es necesario entender este cambio de la mano del movimiento entre puntos: en otras palabras, los viajes y los puntos a los que se llega, así como estos afectan y son representados.

⁶³ Entendida desde la noción alejada de los convencionalismos aceptados por la sociedad.

⁶⁴ Esta idea de lo estático también debe leerse en relación con la figura del poeta: aquel que se mueve, cambia y hace algo sería el poeta comprometido, mientras que el estático sería el poeta oficial avalado por la cultura hegemónica y por lo cual que ve la necesidad de un cambio, solo de mantener.

Charles Baudelaire expresa, en su poema “El viaje”, “salimos de mañana, el alma ardiente y sola, / cargado el corazón de anhelos y pesares, / y allá vamos, siguiendo el ritmo de la ola, / meciendo lo infinito en lo azul de los mares” (246). Si se toma esta alocución en un sentido dialéctico, se pueden inferir: en primer lugar, el sujeto puede moverse despojado de lo material, pero siempre cargará con la experiencia del lugar vivido sin importar hacia donde se dirija. En segundo lugar, al llegar a otro lugar, observará en primera instancia y contrastará con una imagen idílica (como lo preconcebido) y, a su vez, evocará aquello que ha dejado y comenzará el proceso simbiótico de ser creado y crear la experiencia en aquel lugar. Si esto lo vemos como un proceso constante, la metamorfosis de dicha experiencia ocurrirá en cada lugar al cual arribase.

En este sentido de la metamorfosis, es necesario rescatar lo propuesto por Bachelard quien la presenta como: “una metatropía, la conquista de otro movimiento, tanto como decir de un nuevo tiempo. Puesto que el acto vigoroso deseado es un acto de agresión, el tiempo debe ser concebido como una acumulación de instantes decisivos” (16). Un ejemplo de esto lo encontramos en el texto “Une nouvelle secte de philosophes”.

El sujeto enuncia que se encuentra frente al lugar donde yacen los despojos de Miguel Nostradamus, retomando la figura de “un vidente” en la poesía. No obstante, luego se produce un giro analógico:

Nostradamus Bolaño llegó a México como el Jesucristo de Ensor a Bruselas. La historia era un afiche de policía, clavado en la puerta de una ensambladora de autor. Las muchachas pobres buscaban el interruptor en piezas oscuras, e imaginaban manos desesperadas atrapando sus senos. (Bolaño, *Poesía* 529)

La relación gráfica se produce con el cuadro de James Ensor “L'Entrée du Christ à Bruxelles”. Dicha obra tiene un contraste con la de Pietro Lorenzetti, “Cristo entrando en Jerusalén”, ya que la de Ensor presenta una multitud de rostros desfigurados, algunos con máscaras de teatro y la figura de Jesús se pierde en el centro detrás de una banda militar. Da la impresión de ser un acto apoteósico, más cercano a lo carnavalesco que a la imagen devocional del cuadro de Lorenzetti, el que retrata lo expresado en los textos cristianos sobre este evento.

Sin embargo, la imagen que entrega el texto poético menciona el fin de un transitar cuyo destino es México. No es al azar dicha locación, ya que como expresa Sergio Delgado, sería imposible “pensar la obra de determinados poetas sin las ciudades que, de manera explícita o secreta, celebran o niegan” (199). Y, en este caso, es imposible pensar la obra de Bolaño ajena a México, un México que es presentado inmediatamente como un afiche de policía, pues es aquella la historia que observa este Nostradamus Bolaño.

Dicho paralelismo con Nostradamus es utilizado para mostrar aquella subversión de la realidad, ya que, al inicio del texto, se menciona que Nostradamus podía ver el futuro gracias a las estrellas, pero, este Nostradamus Bolaño llega a un lugar donde “la luz no se prendía. La historia, un grito ahogado en tantos gritos que desbordan la noche de una ciudad perdonada. Y la luz no se prendía. O se prendía una hora después del suceso” (Bolaño, *Poesía* 529). Las luces, ampolletas, como forma de imitar las estrellas, pero, a diferencia de las evocaciones perfectas de los astros, estas fallan a tal punto que la videncia no se puede realizar ya que solo “se puede volver a ver” cuando el suceso ha ocurrido.

Continúa dicho viaje “con brújula, pistola y mapas falsos, como un pirata, todo lo recorrió; haciendo del tierno viaje sentimental una *Ilíada* escrita por novelistas genocidas, poetas cobardes y delgados, dramaturgos dormidos” (Bolaño, *Poesía* 529). La imagen propuesta apunta a la violencia y las falsas promesas. La necesidad de llevar una pistola y la existencia de aquellos novelistas genocidas y los cobardes, quizás como cómplices de un modelo, pero además se encuentran el mapa y la brújula. Si el mapa es falso, quiere decir que no puede confiar en dicha representación creada por el ser humano, sin embargo, los puntos cardinales serán siempre confiables⁶⁵, por lo que la brújula será la única fuente de confianza en esta “*Ilíada*”.

El poema de Baudelaire tiene eco en el texto de Bolaño, cuando este último afirma: “no importa cómo llegues a México, o a cualquier país, si los sentidos están intactos, si no eres capaz de sacarte el cinturón y entrar corriendo locamente [...] a matar al loco que tiene una pistola en la mano y una niña despanzurrada en la cama” (Bolaño, *Poesía* 530). Por lo tanto, pareciese ser que el lema en este punto es presentar que donde quiera que el sujeto

⁶⁵ Una forma de situar la naturaleza más allá del papel secundario como mero mercado de materia prima y develarla como creación misma.

vaya, sin importar donde sea, no podrá escapar de la violencia y deberá elegir una postura. Dicha noción remonta a dos elementos: el primero, aquello planteado por Enrique Rodríguez, ya que dicho contexto es importante “no solo para [captar] la crisis, sino también, se logre percibir en ellas un tono de denuncia” (12) y allí esa comparación con la entrada del Jesús de Ensor toma mayor sentido y, por otro lado, que pareciese ser que el latinoamericano no podrá escapar de la violencia⁶⁶, jamás.

Si hablamos de puntos cardinales, en relación al tránsito, son el norte y el sur parte de las construcciones y desplazamientos en la obra de Roberto Bolaño. No es azar que sean el norte y el sur los ejes de movimiento, puesto que ambos representan la antítesis en la obra de Bolaño: el norte es lo más cercano al infierno, la decadencia a la cual el sujeto mira como si fuera un ideal. Mientras que el sur, por otra parte, es el lugar donde hay existen bastiones de esperanzas, donde conviven las tradiciones ancestrales, se forman las revoluciones y se configura una especie de “emancipación”.

En el texto “Cine de mala muerte (2)” escribe el hablante “[...] hacia el sur/ con tres cajetillas de cigarros abultándome los bolsillos/ y un mapa de estrellas comprados ayer/ en la única tienda de ultramarinos del pueblo” (Bolaño, *Poesía* 505). A diferencia del norte mexicano, del texto anterior, este vagar hacia el sur tiene un aire de aventura, recordando al yo poético de Arthur Rimbaud en “Mi Bohemia”, “me iba, con los puños en mis bolsillos rotos.../ mi chaleco también se volvía idea, / andando, al cielo raso, ¡Musa, te era tan fiel! / ¡cuántos grandes amores, ay ay ay, me he soñado!” (287). El contraste entre el poema “Cine de mala muerte (2)” y “Une nouvelle secte de philosophes” se encuentra también en los elementos: mapas (pero en México es falso, mientras que el sur no lo es) las estrellas (en relación al mapa como guía y realidad, mientras que en el norte se presentan como la única forma de guiarse ante la falsedad de la representación cartográfica) y, finalmente, las luces: mientras en “Cine de...” expresa el deseo de que “apaguen las luces de una vez por todas/ y que la gran conciencia nos tire a la cama de nuevo. Apaguen las luces oh profetas, / saquen las brillantes navajas, límpiense las oscuras uñas, / toda la vida limpien/ pero apaguen las luces primero” (506) como preludio al beso entre el hombre y la mujer, siendo las luces apagadas

⁶⁶ Esto retrae inmediatamente al texto “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño: “[...] pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte cuando murió Salvador Allende.” (Bolaño, *Putas* 11)

el momento en el cual las pasiones de desatan, en el norte las luces no funcionaban y, al ser encendidas, dejaban ver una realidad ligada a la violencia.

La contraposición entre el norte y el sur se observa en uno de los primeros textos analizados en el capítulo anterior. En “Coigüe” el sujeto poético se dirige hacia el sur en octubre de 1973. En este sentido uniéndolo con “Madona aullando”, donde el hablante poético es detenido por las fuerzas de orden en pleno inicio de la Dictadura, entrega una “norterización del sur”. ¿Cómo se entiende esto? El viaje hacia el “sur” se da desde México, es decir, en el norte del continente. Al llegar a Chile, el hablante toma un tren desde el centro hacia el sur. No obstante, el sistema político estaba *ad portas* de ser intervenido “desde el norte”, y transformar este “sur idílico” en una extensión de “aquel infierno”. Al llegar al sur es detenido, allí rememora elementos -como se enunció en el primer capítulo- y al escapar, debe dejar ese “sur” que ahora ha “dejado de ser” aquella promesa de lucha y volver en sus pasos hacia aquel norte del que se había ido para luchar.

Sobre lo anterior, Jaime Quezada expresa lo siguiente, en relación con la figura de Bolaño y esos meses en “este sur”: “Roberto había llegado a Chile la última semana de agosto de este 1973 después de un largo viaje en autobús desde Ciudad de México [...] motivado por la experiencia de mi propio viaje en sentido inverso [en 1971]” (115). Se aprecia fehacientemente como este yo poético espejea el trayecto del poeta. Continúa Quezada diciendo:

El Golpe Militar [lo] sorprende visitando familiares en Los Ángeles y Mulchén [en] un recuperar acaso su infancia perdida [y] luego Concepción [donde] no pasaría desapercibido a los severos controles militares [el] marcado canturreo mexicano de su hablar y el aspecto desfachatadamente extranjerizante y desafiante de su vestimenta, le traerían momentos de ingratos pesares. (116)

Nuevamente se encuentra la figura de la niñez, esa búsqueda de la infancia perdida. Si la infancia⁶⁷ perdida está en estos lugares, quiere expresar que en otros territorios además

⁶⁷ No es de extrañar esta idea de recuperar la niñez. La niñez remonta al hogar, tanto de forma simbólica como concreta. Por lo cual, como proponen Francisco Salinas y Biviana Hernández en la imaginación de los poetas “tanto la infancia como la casa son dos claves culturales degradadas, por medio de las cuales es posible simbolizar las condiciones de una habitabilidad fracasada e, incluso, imposible, a raíz de los efectos que la

de perderla se transformó y en la poetización de ciertos elementos que son parte de aquel “yo”, queda en evidencia una forma de contemplación no ociosa pues “es preciso que el ser que contempla juegue su propio destino ante el universo contemplado” (Bachelard 93) y es aquello lo que realiza Bolaño en su poesía.

De lo último expresado por Jaime Quezada, además del poema de Baudelaire sobre aquello que carga el viajante, es necesario pensar en el poema de Enrique Lihn “Pena de extrañamiento” al expresar “no me voy de esta ciudad con la resignación de los visitantes en tránsito/ me dejo atar, fascinado por ella/ a los recuerdos del presente: cosas que no tuvieron, por definición, un futuro” (11). El sujeto se aleja de la ciudad, aunque quiera dar la espalda a ese habitar, existir quedará plasmado en sus versos y siempre al ver una ciudad, por mucho que desee comenzar desde cero se dará cuenta que siempre quedará un algo de lo otro, en este proceso dialéctico ya mencionado.

Conclusión

Por lo tanto, queda de manifiesto como el sujeto poético en los textos de Roberto Bolaño habita desde su condición de creador. Creador no solo en virtud de lo poético, sino como creador también del espacio que lo rodea, espacio que, a su vez, tiene un efecto transformador en el hablante lírico.

Las contradicciones de este quehacer poético es un rasgo característico del sujeto, ya que tanto el lugar como el tiempo en el que se circunscribe, así como la experiencia vital que es condición de sí mismo terminan por ser parte de una constante lucha contra otro. Lucha que se da tanto en el “uno” como en el “otro”, ya sea el yo un poeta, un estudiante, un joven, un niño y el otro sea un militar, un policía, un agente del Estado o un poeta alineado con un sistema opresor.

Dentro de la dimensión poética, desde el quehacer poético el sujeto expresa ese habitar poético anteriormente planteado y, en la propuesta de Bolaño se encuentra una promesa de ruptura. Pero esto no ocurre solamente en el sujeto fuera del poema, ya que es

economía de libre mercado ha producido en nuestro país” (299). En el caso concreto de Bolaño es claro como la injerencia del golpe militar, con lo que finalmente se instalaría un sistema neoliberal termina por corromper aquel último momento de conexión con aquella niñez perdida, ahora ya para siempre, violentada y atrapada en los rincones de la memoria.

parte central del sujeto dentro del mismo texto: al final es él quien buscar reinventar los conceptos e ideas establecidos, para lograr sacarlos del velo cegador de lo oficial y llevar a la superficie aquella realidad que ha sido ignorada. Esta realidad, en un sentido estricto de inicio, comienza por ser aquello fuera de los museos, pero luego termina transformándose en aquella expresión del sujeto que ve como las promesas del pasado el hoy caen.

Finalmente, el sujeto se sitúa en un lugar para poder formular tanto habitar como su hacer poético. Aunque, como se vio en el capítulo anterior, la ciudad como lugar físico es parte de este trayecto -como punto final o de inicio- también el desplazamiento y el motivo, así como la unión de ambas dimensiones termina por moldear la lógica del sujeto poético. Por lo tanto, en este punto cabría preguntarse cuál o cuáles podrían ser las fuerzas que incitan este movimiento. Ya se vio que en un gran sentido son los procesos violentos los que hacen de motor, como diría Aristóteles, o el ir en búsqueda de recuperar un algo perdido, situación que al revisar los textos y correlaciones hasta ahora analizados plantean una noción del devenir tanto del sujeto fuera del poema como de su “doble” dentro de los márgenes de las hojas mecanografiadas, ya sea en México, Chile, España, en un tren en trayecto a Blanes o un bus que partió desde México hacia la cuna chilena sin saber que el sur transmutaría en un norte corrosivo.

Capítulo 3. La doble vena de Medusa.

Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán) e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria.

(Roberto Bolaño, *Bolaño por sí mismo*.)

Introducción

¿Quién decapitó a Medusa? Perseo, al menos en una de las versiones del mito. No obstante, el acto de cercenar la cabeza de Medusa –como lo expresa María de los Ángeles Herrera en “El mito de Medusa: historia de una seducción” (123)– da vida a Pegaso y al gigante Crisaor, muerte y vida en un solo momento, donde la sangre de la vena izquierda era un veneno mortal, mientras que la emanada de la derecha podía sanar e incluso resucitar a los muertos. Un joven Perseo, guiado en su movimiento por los dioses termina por entregarnos la visión de aquella vena doble derramando su sangre en la tierra...para seguir brotando en los escenarios modernos: vida y muerte. Ciertamente, esto es clave para la poesía de Roberto Bolaño.

El sujeto en los poemas de Roberto Bolaño se hace parte de un escenario, entendido este como el espacio urbano, construyéndolo y siendo construido por el mismo. Esta figura, en algunos casos presentada como poeta o joven, o ambos, desde su lugar y experiencia, plasma en el quehacer su habitar y su sentir. En gran medida el sujeto no se presenta inmóvil, pues el viaje o movimiento es parte vital en la configuración del escritor chileno. En una primera instancia es posible encontrar el movimiento desde las periferias hasta los centros, entendidos estos como puertos o ciudades donde se plantea un eje de modernidad, que va de la mano con el desarrollo vital del individuo -el joven poeta debe aceptar que el tiempo avanza y buscar un empleo válido- dentro de este modelo económico social.

En segunda instancia, los escenarios se van revelando más allá de una idealización platónica de prosperidad a una realidad cercana a la derrota, donde los espacios que se configuran son recorridos por el dolor, la muerte, la desesperación y, sobre todo, el desengaño de promesas realizadas a una sociedad que busca la prosperidad del mañana.

Sobre este punto es necesario rescatar lo planteado por Cristóbal Vergara en “Sobreimpresiones cartográficas y fugas textuales: políticas del espacio a partir del poema «Los neochilenos» de Roberto Bolaño” (2016), quien plantea la noción del transitar en la dimensión escritural, pero también espacial, desde registros “marginales [nacionales e] internacionales” (96). A este tránsito marginal, tanto en registro como obra propuesta -dentro y fuera de la misma-, Vergara agrega la noción borgeana del “sur” en contraposición del “norte” en Bolaño. Siendo este último “un espacio enrarecido, donde el peligro y la muerte se enseñorean, un sitio en el que quien lo transita se ve imposibilitado para reconocerse” (97). Si aquella es la propuesta del “norte”, por contraposición el “sur” sería ese paraíso prometido al sujeto. Por lo mismo, no es de extrañar que los sujetos se dirijan hacia el centro y luego hacia el sur. Esto traspasa la obra como tal y se ve expresado en la misma historia de caminos de Bolaño: la esperanza de la revolución y su defensa en 1973 para ser testigo de cómo el sur es metamorfoseado en un norte degradado donde, aquel caminar de esperanza, termina por transformarse en un peregrinaje hacia la derrota del sujeto.

Si bien es cierto que la propuesta de Vergara se centra en un solo texto como objeto de estudio, es factible ampliar esa pregunta hacia nuevas dimensiones, tratando de entender, en este sentido, cómo esta derrota se ve reflejada en los textos poéticos y si la misma creación poética podría ser el atisbo de una esperanza que se niega a morir.

Más allá del texto de Cristóbal Vergara, es necesario enumerar otros que, de una forma u otra, rozan la frontera de este capítulo no quizás del objeto, pero sí del tópico a tratar. En el texto “El tallo calcinado de la morgue. Las morgues de la globalización en las escrituras de Fernando Vallejo, Roberto Bolaño y Jacqueline Goldberg” Daniuska González plantea que la globalización “deconstruye” ciertos elementos centrales en relación al sujeto tales como la muerte. En este sentido, plantea que “la muerte deviene otra de las instancias discursivas trituradas por la globalización que le impone un significado efímero y la desconnota del carácter mitológico y sagrado” (*El tallo* 56). Desde esta perspectiva, comienza a quedar de manifiesto que el proceso de modernidad y globalización se introduce en las dimensiones que el sujeto consideraba “sagradas” y las transforma en un “suceso más” dentro de la vida, metamorfoseando la visión del ser, banaliza no solo la maldad -

parafraseando la idea de Hannah Arendt- sino, también, banaliza la vida misma y, por ende, la muerte.

En este sentido, la imagen de la morgue “establece un diálogo con la globalización, sus espacios de interacción, entre ellos el de la ciudad [y] las subjetividades” (González, *El tallo* 57). Este diálogo se verá en los textos poéticos de Roberto Bolaño y, por lo tanto, es necesario tener presente dicha propuesta para comprender de mejor forma las visiones plasmadas en ellos.

En relación con la obra de Roberto Bolaño, Daniuska González se centra en “La parte de los crímenes” de 2666 (*El tallo* 62-66) de la que destaca la forma de escritura que trata de asimilar un informe forense policial. Sobre esto, y en relación al presente trabajo, se vuelve sobre los pasos de la globalización y como esta afecta al “sistema”. Sobre ello, aborda a la ciudad como texto “complejo, fisurado para acercarse a la ciudad globalizada, con su carga de crímenes y lacras, su contrato implícito entre la mano de obra barata y la barbarie neoliberal” (*El tallo* 63), lo que, sin lugar a dudas, puede y debería también entenderse ocurre con el sujeto que termina siendo degradado (*El tallo* 63-64) y que remite a un ritual de lo perecedero y, probablemente, de la derrota del sujeto.

Una dimensión similar es lo planteado por Daniuska González en “Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”. Sobre esto, es necesario rescatar la visión del sujeto y del contexto. González plantea que “al igual que la condición humana individual, la sociedad -ese espacio sobre el que comulgan los intereses, la integración y la subordinación entre los individuos- comparte un lado de sombras y oscuridad” (*Roberto Bolaño* 32) y, por lo tanto, es posible asumir que el sujeto comienza a desintegrarse en este proceso. En esta misma línea, como debido al contexto ya no es posible conocer hacia y desde donde fluyen y fluctúan los valores (*Roberto Bolaño* 33) viene a plantear como los ideales no son universales -todo lo contrario- y, por ende, si la modernidad era vista como un ideal desde el sujeto estaría en juego como esta fluctuación lo afectaría.

En relación con la narrativa, especialmente en *Nocturno de Chile* (2000), González plantea algo que se apreciará en los textos poéticos de Roberto Bolaño. Se pregunta “¿Acaso la historia, su girar implacable, marcó su huella fatal, demolió un país con su tiempo, como una trituradora? Sería lúdico pensar en esta dirección” (38). Lo anterior, entendido desde la

perspectiva de un levantamiento militar propiciado por Estados Unidos, vendría a dilucidar como los sujetos dentro de este contexto violentado observarían como las promesas de un cambio desde la vía social se demonizarían desde el demonio del neoliberalismo: sueños de los cuales son arrancados, utopías que se desmoronan.

Finalmente, Alexis Candia en “Todos los males el mal. La estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño” propondría una máxima al plantear la presencia de la aniquilación como fuerza que tiende a destruir a los seres humanos. Claramente, el trabajo de Candia, como los anteriores, se centra en la narrativa del escritor chileno, pero, no por eso no se encuentran puntos de cruce con la propuesta de presente trabajo. En este sentido, clave es la idea planteada por Candia al hablar que “los crímenes no hablan sino de esa fuerza que cruza tiempo y espacio y que quiebra al sujeto hasta sacarlo de su propia cohesión” (*Todos los males* 47). Justamente esto se verá en los textos a analizar, como las fuerzas que afectan al sujeto⁶⁸ y comienzan a “desintegrarlo”. Justamente esta idea de demoler al sujeto (Candia, *Todos los males* 48) presente en sus novelas se verán reflejadas, también, en su poética: el sujeto poético -ya sea como enunciador u objeto poético- se irá demoliendo al darse cuenta del fracaso de los proyectos modernos.

Al hablar de sujeto no es posible dejar fuera el contexto. En este sentido, si se habla del uno es necesario hablar del otro. Por lo mismo, la idea que “la barbarie colectiva extrema es una de las contribuciones al enigma de la inequidad de la cultura occidental del siglo XX” (Candia, *Todos los males* 56) traspasa las fronteras de la narrativa para situarse también en los textos poéticos.

Justamente, en relación al siglo XX, el centro teórico del presente texto es *El siglo del desencanto* (2018) de Angelina Muñiz-Huberman. Pues, en esta obra, Muñiz-Huberman parte de la tesis que el siglo XX fue un siglo que se desarrolló entre dos fuerzas: la promesa y el desengaño humanístico, donde las consolidaciones y promesas terminaron siendo alteradas por los sucesos bélicos y agitaciones que terminaron fracturando la historia tanto de occidente como del sujeto inmerso en ella.

⁶⁸ Pero no solo al sujeto de forma individual, también debe entenderse a quienes son parte del habitar del sujeto, del tiempo y del contexto mismo.

Este siglo del desencanto ha sido vivido, experimentado y sufrido por sujetos. Individuos y colectivos que han visto como los fracasos se sostienen uno detrás del otro. Sobre este punto, el fracaso, György Lukács plantea en su “Teoría de la novela” (2016) existe una ironía bidireccional pues:

“no solo abarca la profunda desesperación de esa lucha, sino también la desesperación aún más profunda del abandono de la pugna, el mezquino fracaso de una adaptación premeditada al mundo horro de ideales, de un abandono de la irreal idealidad del alma por conseguir dominar la realidad.” (103)

De lo anterior, según el pensador húngaro, se desprende la idea que la victoria no podría ser definitiva, ya que siempre será “resquebrajada por ulteriores rebeliones de la idea” (104), por lo tanto, el conflicto, la derrota serán parte del devenir de todo sujeto. Los ideales, en otras palabras, como las promesas, se verán derruidas con el paso del tiempo dejando ver el rostro de aquello es inevitable: perder.

Dicha predeterminación a la derrota es independiente de la aceptación o no por parte del sujeto. No importa si se utiliza la burla o el llanto como objeto, será aquella ansia exacerbada del “deber-ser frente a la vida [y la] comprensión desesperada de la nostalgia [una] utopía que desde el primer momento se tiene *a priori* [y] la certeza de la derrota” (Lukács 133), la constante en la existencia y desde aquella dualidad interioridad/exterioridad no se podrá renunciar nunca de forma definitiva a lo “que ha perdido para siempre [pues] la vida le niega todo cumplimiento [al sujeto] de este tipo, le impone luchas y, con ellas, derrotas inevitables, previstas por el poeta y presentidas por el personaje” (Lukács 134-135) siendo, precisamente, aquello lo que se puede reflejar en los textos poéticos de Roberto Bolaño⁶⁹.

El fracaso es vivido por los sujetos, incluso más allá de las heridas del alma, la pérdida de la humanidad por parte de quienes con sus botas de plomo pisan cabezas, el cuerpo se hace territorio de combate, de sentido y significación. Pero ¿qué ocurre cuando no se cumple

⁶⁹ Como aquella dualidad interioridad/exterioridad, la obra poética no se puede separar dentro del universo del escritor chileno. Por lo tanto, la noción poeta y personaje estarían de la mano. Aun considerando que la obra de Lukács apunta a la novela y el centro del presente trabajo es la poesía, las categorías y la esencia misma de las nociones del pensador marxista aplican y, como el mismo Bolaño expresara en aquella entrevista con Cristián Warnken, en *La belleza de pensar*, la mejor poesía ha sido escrito en prosa.

aquel antiguo lema *mens sana in corpore sano*? El sujeto, al verse en el centro de esta vorágine existencial, sufre aquella enfermedad y derrota, tanto en lo metafísico como en lo físico.

Sobre el cuerpo expresan Christian Pardo-Gamboa y Tatiana Calderón Le Joliff en su texto “Corpografías fronterizas en *Waiting for the Barbarians* (1980) de J.M. Coetzee” los síntomas que sufre el cuerpo ligado a la tortura y el erotismo, asociados de una forma “pululante” a la enfermedad y la parasitación. Es necesario entender la idea de corpografía que trabajan los autores, pues la enuncian desde las impresiones de Peaveu y Zoberman como aquella práctica que se “interesa en vislumbrar la forma en que se semiotiza e inscribe el cuerpo en el lenguaje y la capacidad de este último de generar un discurso estético sobre el cuerpo” (381), en otras palabras, como la inscripción de aquel sentido sobre cuerpo y del cuerpo mismo como sentido.

Una de las formas de manifestaciones de corpografía sobre el cuerpo del sujeto es la tortura “donde la violencia es permanente [sobre los otros, comenzando] a ser más recurrente y cruel [logrando que] la tortura [tenga] un nivel de violencia que destruye tanto el cuerpo como el lenguaje” (Pardo-Gamboa & Calderón Le Joliff 382), ¿y qué sería de un sujeto sin aquellas dos dimensiones? Poco más que un objeto, un “algo” oprimido y condenado. Este sujeto que no tiene voz en presencia de la tortura, cuyo dolor no tiene una voz y si logra tenerla se convierte en aquel relato de los derrotados, el testimonio de los caídos.

Una visión crucial que plantean los autores sobre la violencia es que no siempre es “premeditada” (383), alguna vez pareciese ser que se hace “espontánea”. Desde esta condición, analizando la noción de premeditación y espontaneidad, se logra entender que en un punto la violencia deja de necesitar “la racionalidad” -premeditación- y pasa a ser parte de “esencia” del torturador: no es necesario premeditar el acto, solo realizarlo. Con lo anterior, el cuerpo del otro se torna “enfermo: siente como si, literalmente, le hubieran vaciado sus entrañas. Se convierte en una superficie de piel en proceso de putrefacción” (383) y es de aquel vacío del cual no es posible escapar.

La derrota, por su parte, es abordada por Idelber Avelar en su obra *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* (2000), reconstruyendo las dictaduras que siguieron a los gobiernos de izquierda en América Latina, en el que el Golpe

de Estado realizado en Chile el 11 de septiembre de 1973 está presente y el cual cruza la vida y la obra de Roberto Bolaño.

Según lo expresado por Avelar, un punto clave dentro del proceso de la derrota es la memoria. En el contexto de lo acaecido en el Cono Sur -como él lo llama- es necesario realizar una observación sobre el papel de la memoria y su sentido. Para él, “la memoria del mercado pretende pensar el pasado en una operación sustitutiva sin restos. Es decir, concibe el pasado como tiempo vacío y homogéneo, y el presente como mera transición” (4). Este sentido se entiende analizando las proyecciones de un modelo depredador sobre los sujetos y sus historias. Un “otro” debe borrar aquel pasado, eliminar los recuerdos del “paraíso que ha sido arrebatado”, formar en el discurso presente una línea de ensamblaje⁷⁰ que funcione para que “mañana” se puedan recoger los réditos de la operación. No importan los “otros sujetos”, pues si arrebatas la memoria y borras el pasado solo tendrán el presente como seguridad.

Por lo mismo los sujetos se enfrentan a la derrota sin remedio. Toda mercancía moderna -incluidos ellos- se trata de un “tiempo caído, ajeno a toda redención. Un tiempo que sólo se deja leer en la cruda materialidad de los objetos, no en la triunfante epopeya de un sujeto” (Avelar 5). Ya no se está pensando la vida como una gesta heroica, ya no tiene importancia: la única validez en esta “modernidad” es el producto, lo material y para ello no son necesarios los héroes ni los triunfos individuales, todo lo contrario.

La cripta, como imagen representativa, tiene un puesto central en el discurso de Avelar. Pero no es solo esta figura, sino lo que podría representar, lo importante. La unión de la cripta y el duelo: mientras que la cripta sola “mantendría el duelo en suspenso” (8), sería este proceso -tomado desde los postulados freudianos- la “superación de la pérdida en la cual la separación entre el yo y el objeto perdido aún puede llevarse a cabo” (8) en contraposición con la idea de melancolía entendida como “la identificación con el objeto perdido [llegando] a un extremo en el cual el mismo yo [se ve] envuelto y convertido en parte de la pérdida” (8). Justamente sería dicha incorporación lo que permitiría que el objeto

⁷⁰ Por lo mismo, se entiende que aquella mercancía producida no puede “salirse” del tiempo presente. Como el mismo Avelar presenta claramente “la mercancía anacrónica, desechada, reciclada, o museizada, encuentra su sobrevida en cuanto ruina” (4). Y como ruina, está condenada a desaparecer bajo los cimientos de un nuevo proyecto. No es una “ruina” para rescatar, más bien para destruir.

traumático permanezca alojado “dentro del yo como un cuerpo forastero, invisible pero omnipresente” (8) provocando manifestaciones de tipo críptica y distorsionada.

El pasado, sinónimo del anhelo perdido, se verá reflejado en la derrota. Las imágenes que han sido arrancadas del pasado “[remiten a] antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres” (Avelar 10). ¿Qué queda, entonces, para aquel sujeto que observa aquello que alguna vez fue como los cuerpos mutilados proliferando sobre los campos? La derrota, aceptar la derrota. Justamente con la experiencia de la derrota se plantearía que la alegoría:

no tiene nada que ver con una simple sobrecodificación de un contenido idéntico a sí mismo [sino] una transmutación epocal, paralela y coextensiva a la imposibilidad de representarse el fundamento último: derrota constitutiva de la productividad de lo literario, instalación, en fin, de su objeto de representación en cuanto objeto perdido. (Avelar 13)

Sería justamente aquello la “*aceptación de la derrota*⁷¹” (Avelar 13) que se presentaría en textos como parcial y contradictoria, pues la hacían ineludible, pero la expresaban bajo la narrativa de los ascensos y descensos. Esto es, precisamente, lo que Bolaño no dejará al azar en sus textos: no se debe “acolchonar” la derrota, debe ser aceptada. Es por esta razón que, según Avelar, la posdictadura debe entenderse no como la época posterior a la derrota, “sino más bien el momento en el que la derrota se acepta como determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente” (14), una determinación que debe aceptar el sujeto mismo.

Por lo mismo, en los textos poéticos de Roberto Bolaño se puede apreciar como el sujeto transita a una derrota en diferentes campos que lo llevarían a la aniquilación. Destrucción y derrota en algunos puntos física y en otros emocional o ideal⁷². Esto estaría dado por la pérdida de la ilusión del paraíso prometido, el cuerpo y la vista vistos como productos de consumo o deshecho por parte de quienes tienen el poder, aniquilando los

⁷¹ Cursivas en el original.

⁷² Entiéndase en el sentido de “los ideales” prometidos.

atisbos de esperanzas “terrenales” pudiendo solo abrazar la creación literaria como último bastión de lucha.

Sangre que cura o mata

En el poema “Chincholes y tordos” el hablante presenta una relación entre la idea del militar y la escritura, así como de la pronta muerte de él y sus acompañantes:

los milicos escriben con un palito en la tierra [...] / dunkerke⁷³ y ja ja ja ja
yo me río huevón/ pero estoy llorando sangre/ esto es trágico nos estamos
muriendo de hambre/ vamos a tener que comernos los chincholes y los
tordos./ La bella se calla,/ no más lunas, no más te amo, te amo. (Bolaño,
Poesía 471)

De lo anterior, es posible desprender los siguientes elementos. En primer lugar, la relación entre la escritura con las fuerzas militares. Los militares escriben, no se expresa que, pero lo hacen en la tierra y con un palito -no en hojas ni con lápices-. Tal vez sea una forma de contrastar la escritura con la barbarie: barbarie, en este caso, entendida como los estragos de la violencia. El artículo “los” de inmediato genera una distancia entre quien enuncia y los otros, por lo tanto, la idea de violencia estaría dada desde los otros hacia el yo.

En segundo lugar, adquiere sentido la introducción de “dunkerke” pues viene a evocar la derrota de la “liberación”. Considerando el hecho histórico como tal, según lo expresado por Julian Thompson (2011), ante el fracaso de la ayuda para defender a Francia de la ocupación Nazi, las tropas debieron retirarse en precarias condiciones. De esta forma, Bolaño construye una imagen doble simbolizada en ambas fuerzas militares: por un lado, la violencia de quienes expulsan a los aliados y, por otra, la esperanza y la libertad que subyace, paradójicamente, en los derrotados. En este caso, hablante lírico pertenece al grupo de derrotados.

En tercer lugar, el llanto, en este caso símbolo de dolor, es de sangre. La sangre derramada, según Juan Cirlot, muestra “un símbolo perfecto del sacrificio” (399). El

⁷³ Probablemente hace referencia a la ciudad portuaria Dunkerque, o Dunquerque en español, pero utilizando de forma sistemática la ruptura lingüística -forma usada en otros textos, tales como “Reinventando el amor”-. Dicha ciudad portuaria fue el escenario de la llamada Operación Dinamo durante la Segunda Guerra Mundial.

sacrificio del propio sujeto en una causa que se presentaba como esperanza pero que ha fracasado. La idea de sacrificio debe ser entendida, en este sentido, como expresa Angelina Muñiz-Huberman, en *El siglo del desencanto* (2018), como un “sacrificio continuo, donde todo se ha ganado y todo se ha perdido. Donde la amputación y la renovación parecieran brote de planta imperecedera o doble vena de Medusa cuya sangre cura o mata” (15-16). Y es, justamente, esa doble vena la que se hace presente en este poema: la necesidad de comerse las aves para no morir de hambre, la depredación de otro para salvarse. ¿Son estas las promesas de la libertad y de la modernidad? Por lo visto, la única forma de sobrellevar esto es reír, reír, aunque se esté a punto de morir.

Si algo está trazado en la obra de Bolaño es la relación entre militares y represión, esta última ligada a las dimensiones totalitarias de regímenes que ven al otro como enemigo y objeto, especialmente, restándole aquella condición de sujeto intrínseca del ser humano. Muñiz-Huberman expone que “desde puntos de vistas encontrados, la conclusión fue la misma [en relación a estos]: violencia y crueldad exacerbadas que solo destararon la destrucción, la injusticia y la muerte” (21) a lo que agrega, desde la imagen demoniaca e infernal, que “una vez hallado [el enemigo se desata] contra él el azote de la irracionalidad. El enemigo o, más bien, la víctima, será culpable de todos los males imaginarios y por imaginar” (28) y, por lo tanto, será perseguido, reprimido y extinguido.

En el poema “Porque todo campo es nuestro”, el hablante se sitúa en una fiesta, esto es, en un espacio de alegría y jolgorio, de disfrute sin más, en el que pide que a “los que se aman, a los que empiezan a amarse” (Bolaño, *Poesía* 475) los dejen tranquilos. En este punto, pareciese que el amor no es a partir del goce erótico⁷⁴, sino, más bien, como una forma de salvación, salvación entendida como la última esperanza de escapar. Si se retoman los versos del poema “Chincholes y tordos”, estos finalizan con el silencio y la idea de “no más te amo”. Por un lado, tenemos la esperanza en forma de palabra y, por el otro, la derrota en el silencio. Sobre la noción de la fiesta, es menester preguntarse ¿qué o quienes podrían romper la calma y el ambiente en la fiesta? No hay lugar a dudas que, en este punto, ingresa la violencia,

⁷⁴ A pesar de esto, es necesario considerar que para Georges Bataille (2016), las prácticas de la tortura y el erotismo se conectan en lo íntimo del cuerpo, donde el contacto con el otro implica una disolución relativa del ser pues, como expresan Pardo-Gamboa & Calderón Le Joliff “somos seres discontinuos enfrentados inevitablemente a la muerte” (384), así como a la derrota.

donde las desapariciones que se expresan en el poema, cuando el sujeto de enunciación dice que se irá sin aviso a un “hoyo de mierda” es una clara alusión a las detenciones de regímenes totalitarios en Sudamérica⁷⁵.

Otro de los textos en los que se aprecia este camino hacia la derrota, de la mano de la muerte y los fracasos, es en “Míster invisible”. El texto comienza aludiendo a la caída estrepitosa de los portones del corazón del hablante, lo que termina con una “procesión de flores/por tu cuerpo” (Bolaño, *Poesía* 476). Los portones aluden a la fortaleza en el sentido de proteger y, si el corazón era el objeto de protección, hace entrever la idea de evitar una herida o decepción. La procesión crea la imagen de un evento sagrado o fúnebre, llevando el cuerpo a cuestras mientras se le rinden los últimos tributos o el peregrinaje de alguna imagen sagrada por las calles de la ciudad. Sin embargo, este acto que parece ser una forma de superar los duelos, para Avelar (174) carece de utilidad, solo es una mera especulación de quienes se tratan de apegar al pasado, ya sea en forma de los recuerdos de alguien muerto o del tiempo como tal: pasado y momentos que no tendrán cabida en este “moderno presente”.

El hastío se hace presente en los versos “harto ya de horror, devorado lentamente/ caminos pavimentados y con historias inamovibles/ ¿cuánto me ha costado la libertad? / Esquelético pájaro contemplando desde una cama/ el volar de la Belleza por la estratósfera psicodélica” (Bolaño, *Poesía* 476). Aquí, se encuentra nuevamente la relación con el poema “Chincholes...” enunciar la belleza -con mayúscula- y ahora unirla a un ave, pero esquelética esta vez. El horror y la libertad van tomados de la mano. De esta forma, podría decirse que se produce una situación oximorónica, ya que, si se unen los muros y el pavimento así como las historias, evocan la construcción de una ciudad y, en este sentido, la pasión del sujeto “recibe las marcas del amor, pero también las del horror y el crimen [por lo que] enaltece y degrada. Atrae y rechaza [además] erige muros mentales y barreras a saltar” (Muñiz-

⁷⁵ Esta relación de fiesta y desaparición, o fiestas y torturas, no es algo aislado en la obra de Roberto Bolaño. En la novela *Nocturno de Chile* (2000) se hace alusión a la historia del agente de la DINA Michael Townley y su esposa María Canales. Mientras ella realizaba reuniones literarias -fiestas por llamarles de forma en relación a lo propuesto en el texto- el sótano era lugar de torturas para detenidos por el régimen. En este sentido, Edmundo Paz Soldán expresa “[para Bolaño] no hay otra opción que dar cuenta del horror y del mal, y hacerlo de la manera excesiva que se merece: el imaginario apocalíptico es el único que le hace justicia a la América Latina de los años setenta, explorada en novelas como *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*. En ambas, Bolaño se asoma como pocos al horror de las dictaduras.” (13). No obstante, es interesante comenzar a considerar que en su producción poética plasma, también, estas visiones y sensaciones.

Huberman, 43). Pareciese ser que tener dicha condición de libertad es imposible sin el tránsito por lo traumático.

En este sentido, la caída, tanto de los muros como la esperanza del sujeto, no es rápida, de lo contrario, el sufrimiento pasaría a un segundo plano. Más bien es devorado por un otro, entendido como sujeto o situación, donde las imágenes del pavimento se unen a la coerción de la libertad natural y las historias sin movimiento se presentan como condición de “testimonios sobre un progreso” destinado al fracaso. Este progreso, como lo propone Muñiz-Huberman comenzó como un posible advenimiento de Dios, pero, “durante el siglo XX, sobre todo luego de las dos guerras mundiales, empezó a decaer y a ser considerada como un mito” (95). Esta idea que los sujetos miren hacia el pasado desde la degradación del presente se repite en el texto “Equidistancia” en el cual se expresa “¿Dónde están los muertos?/ Pasean/ Pasean por viejas calles hablando/ en el vago micénico de los sueños/ Hablando de otras épocas” (Bolaño, *Poesía* 570). Los muertos quedan como parte del paisaje del lugar, muertos atestiguando como el fracaso de las promesas los retraen a la añoranza de un ayer imposible.

Justamente sobre la idea de progreso, siguiendo la lógica de Muñiz-Huberman, Avelar plantea que el progreso era visto como “creencia narcótica” (31), lo cual generaba un optimismo inquebrantable a la hora de justificar ciertas acciones. Es la sensación del narcótico haciendo su efecto en el sujeto. No obstante, la única forma de respuesta posible ante esto es “la aceptación de la herencia de la derrota” (125), gracias a la que el sujeto puede abrir los ojos y leer aquello que era ocultado mediante la sedación de las promesas utópicas.

Regresando al poema “Míster invisible”, este continúa señalando que “un tropel de ancianos afásicos cruza tu imaginación/ que se muere/ Petróleo y carbón ensucian el paisaje/ en la contraofensiva de Ardenes⁷⁶/ *Rimbaud dentro del bosque escuchaba el chirrido de las / hélices/ mientras su hermana Isabel adornaba sus cabellos con/ margaritas.*” (Bolaño, *Poesía* 477, cursivas en el original). Esta imagen de los ancianos afásicos, entendida dicha condición como un trastorno del lenguaje caracterizado por la incapacidad o la dificultad de

⁷⁶ Nuevamente, encontramos una referencia a la Segunda Guerra Mundial y, de manera específica, a la “Batalla de las Ardenas”. El objetivo de esta batalla era tomar Amberes por parte del ejército Nazi. *Amberes* es, por cierto, el título de la octava novela publicada por Bolaño en 2002, siento parte, además, de la compilación poética *La universidad desconocida* en 2007.

comunicarse mediante el habla, la escritura y gestos debido a lesiones de tipo cerebral, se conecta con la propuesta de la muerte imaginativa -como proceso de degradación del sujeto- que desembocará, finalmente, en la muerte de este.

Bajo esta perspectiva, resulta interesante pensar en los ancianos afásicos como los incomprendidos. En *La gran extranjera* (2015) Michel Foucault, propone en relación con el lenguaje que “allí, en esa imposibilidad de hablar, esa imposibilidad de pensar, esa imposibilidad de encontrar las propias palabras, la locura recupera en nuestra cultura su derecho soberano al lenguaje” (48). En este sentido, el texto poético presenta a sujetos que no pueden darse a entender, donde la imaginación, entendida como parte del pensamiento, se degrada poco a poco hasta que termina por hacerse parte del paisaje manchado por “petróleo”. La presencia del petróleo reemplaza a la sangre derramada, pero mantiene la necesidad de los muertos olvidados, pues para su formación son necesarios los cuerpos de tiempos pasados, degradados por miles de años, para dar origen a aquello que moverá el progreso. En otras palabras, la devoración del otro degradado físicamente -así como en “Chincholes...” se devoraría a las aves para sobrevivir- mantendría en movimiento la máquina. Es decir, como plantean Pardo-Gamboa y Calderón Le Joliff (381), a los cuerpos se les niega el goce como tal en la economía contemporánea del consumismo y los transforma en productos para ser consumidos, vaciados del sentido, donde el capital logra sacar máximos beneficios.

La evocación hacia la figura de Rimbaud y su hermana apuntan a contrastar “aquella libertad” representada en la naturaleza y los recuerdos bucólicos como elementos de tiempos que han sido sepultados por los conflictos armados de una modernidad de la que son testimonios las montañas de cadáveres que adornan ahora el paisaje. Justamente, como expresa Avelar, el “capitalismo [impuesto] en Latinoamérica sobre los cadáveres de tantos, ha llevado esta lógica a un extremo en el que la relación entre pasado y presente está totalmente circunscrita en esta operación sustitutiva y metafórica” (173), donde el pasado debe ser reemplazado por exigencia del mercado sin dejar residuo alguno: debe ser borrado.

Pareciese ser que, como expresa Angelina Muñiz-Huberman, nos encontramos ante una visión de futuro entendida como un espejismo. Sobre ello, Muñiz-Huberman propone que:

si el futuro es una imposibilidad, queda su reflejo anticipado en las arenas del desierto. Si los pasos del hombre se hunden en el camino que está haciendo y una luz le hace imaginar que delante de él hay una realidad, aunque sea inexistente, bien puede cobijarse bajo una sombra protectora que le permita acercarse, poco a poco, al sueño de su vida. Después de todo, el hombre es su propio porvenir. Y, sin embargo, es inútil creer que el futuro se coloca hacia adelante. Lo hemos colocado ahí, en vano, para no ver en nuestro interior, para no descubrir el destino que se nos está reservado. (99)

Si el futuro es un espejismo y el sujeto solo puede “ser o existir” en el presente, todo lo que tiene a sus espaldas es un peso, pero, en ese peso, están las promesas y la idea que las derrotas se transformen en victorias en el mañana. Pero ese mañana, no es tangible como lo fue el ayer. Pareciese ser que pensar en el futuro de la forma que sea, vuelve a posicionar al sujeto como un individuo caminando hacia la derrota. ¿Por qué el mañana debería ser mejor que el ayer o el hoy? ¿Y el mañana nunca se presenta?

Antes de continuar con “Míster invisible”, es necesario dar una mirada al poema “Sentados en los muelles debajo de las grúas”. En este se nos presentan “chilenos caminando estómagos desesperadamente vacíos en la frontera [...] adolescentes chilenos durmiendo bajo la sombra de los baobabs” (Bolaño, *Poesía* 493). La imagen de los jóvenes avanzando en dichas condiciones retrotrae a una propuesta de esperanza, de lo contrario, cuál sería la razón de pasar por esas penurias. En este punto, “la frontera” se mueve en la evocación a la hora de pensar en los baobabs ya que estos son árboles foráneos al territorio chileno, incluso sudamericano. La frontera, según Pardo-Gamboa y Calderón Le Joliff, “es un espacio singular y contradictorio donde se encuentran los diferentes cuerpos [y] excede el territorio, convirtiéndose en un espacio simbólico ligado a la reconfiguración de las identidades culturales” (386)⁷⁷. Por lo mismo, la continuación del texto señala: “Pánico si recuerda el

⁷⁷ Como señalan Johnson y Michaelsen en *Los secretos de la frontera: una introducción*, sobre este espacio, su “secreto, en suma, es la frontera de la identidad, el límite entre lo interno y lo externo, entre el yo y el otro” (51-52). Esto, llevado tanto a la propuesta como a los textos analizados, debiese ser comprendido como la pugna entre el sujeto derrotado y quien lo derrota. El primero se desplaza, en este doble simbolismo, en búsqueda de un algo o escapando de un algo, sea cual sea la elección, es desplazándose por algo “mejor”. Pero, en este transitar y espacio fronterizo, el otro ejerce el poder sobre este, terminando la acción de abrirle los ojos para que acepte aquella derrota de la cual no podrá escapar, pues es parte de él.

pasado/ pánico si recuerda el pasado/ esto es una cárcel [...] y en el rincón más oscuro el inocente mira/ como se filtra el sol por la extraña claraboya” (Bolaño, *Poesía* 494). La cárcel es, en este punto, y a la luz de la propuesta del presente apartado, el ahora. Ya no existe el inocente en esta cárcel. Se podría pensar que en este punto se añoraría el pasado, pero, como expresa Muñiz-Huberman “de la cúspide al abismo [...] creemos movernos entre las nostalgias y no avanzamos ni un solo paso. Vueltas en círculos: obsesivas: desérticas” (37). En otras palabras, incluso pensando en el pasado no se podría escapar, como expresa en el texto, de “mi época increíble/ en donde lo cotidiano fornicaba a todas horas/ con lo trágico” (Bolaño, *Poesía* 495) siendo esta tragedia comprendida y vivida en la degradación de los sujetos condenados a esta existencia agónica y perdida en medio de los desiertos inhóspitos que esperan para capturar y sepultar tanto sus huellas como el poco atisbo de la esperanza. Al final, el futuro es un espejismo que está condenado a desaparecer ante el sediento.

Volviendo al texto “Mister invisible”, la muerte se sigue haciendo presente en “latidos que terminarán por volverte loco y entonces más/ latidos/ Buenas noches ave embalsamada que responde a los/ latidos/ de mi olvido consumido de mis gestos consumados” (Bolaño, *Poesía* 477). El ave embalsamada es la representación de aquellas promesas e ideales que no serán más, que nunca fueron más que un espejismo. Sus alas tiesas no se agitarán más: el ave ya no es libre y el cuerpo ha sido corrompido y derrotado.

El ave como el “tú” a quien se dirige ha sido violentada y asesinada, tal como quedaría expresado en los siguientes versos del poema:

el asesino duerme entre sábanas sucias/ mientras la víctima le toma fotografías/ Caminabas por zonas de desastre platicando de Proust/ con un voluntario de la Sociedad de Escritores/ Sentías que mediante la violencia o la ternura ilimitada/ podrías cambiar el orden de participar en el juego/ sin modificar el juego mismo. (Bolaño, *Poesía* 477)

Nuevamente se aprecia la relación de la literatura con la violencia, aunque la figura de Proust más allá de un referente cultural podría entenderse como parte del juego oximorónico en Bolaño. Según Angelina Muñiz-Huberman, en relación con el autor francés y su obra *En busca del tiempo perdido*, sería impensado que surgiese en la literatura española algo como dicha obra, pues, sobre el tópico del amor “[este] no puede ser vivido como objeto

de análisis racional [pues] es un todo abarcador -el terrenal y místico-, imbuido de la presencia del mundo y de sus criaturas prodigiosas. Por [él] todo puede ser consagrado [incluso lo] despreciable” (113). Desde esta postura, y en relación con el fragmento del poema, se puede postular que la víctima se encuentra en una encrucijada de fuerzas y que, quizás gracias a ella, podría salir ilesa, refugiarse en la creación misma de las derrotas venideras y la misma destrucción.

Esto es algo que se repite en poemas tales como “Madona aullando”, donde el recuerdo del recital de Nicanor Parra lograba de alguna forma ayudar al sujeto a mantener la cordura y alejarse, aunque solo fuese mentalmente, del encierro y la tortura a la que era sometido. Por su parte, en el texto “Míster invisible” pareciese que la literatura y el arte terminan por guiar al ave, al tú, hacia el desenlace del cual no podría haber escapado físicamente. Lo anterior, se evidencia en los siguientes versos:

Y las flautas te invitaban/ a una agonía de poeta soldado con ejemplos en
la historia/ simplemente no las oías. / En fin, te asemejas a Venecia
hundiéndose/ a María Antonieta sentando cabeza/ a un pajarraco
prehistórico/ muriendo entre angélicos cantos e incienso/ y renaciendo/
entre risas, escupitajos y cuentos negros. (Bolaño, *Poesía* 477-478)

La imagen de Venecia y María Antonieta vienen a representar, en diferentes dimensiones, el declive del sujeto. Por un lado, el físico, representado en Venecia que se hunde lentamente en el mar y, por el otro, mental en la figura de María Antonieta⁷⁸. La unión de ambas imágenes da como resultado el declive y la “derrota” del sujeto en su totalidad.

Otra dimensión que debe destacarse en los versos anteriores es el uso de la palabra “exemplo⁷⁹” en lugar de “ejemplo”. Considerando su uso desde el castellano medieval, se entiende como una narración de carácter moralizador y que, en cierta medida, permitía la utilización de varias fuentes. Por lo tanto, no es al azar que dicha idea esté en los versos

⁷⁸ La expresión en el poema de “María Antonieta sentando cabeza” sin duda es una clara referencia a su ejecución en la guillotina el 16 de octubre de 1793. Nuevamente, pero ahora en este contexto, aparece la figura de la “revolución”.

⁷⁹ Para una mayor información sobre el sentido de “exemplo”, el cual excede el propósito de este trabajo, ver el texto “El Exemplum medieval castellano. Una aproximación bibliográfica” de Marta Haro Cortés y José Arguedas Aldaz.

donde se aprecian figuras y nociones de hundimientos y decadencia, a la par de expresiones de reproche y burlas, como si la historia tuviese otra lección que entregar.

Finalmente, en relación al texto de “Míster invisible”, es necesario rescatar la figura de las flautas invitando al sujeto. Dicha noción se asemeja a la figura del Flautista de Hamelin, lo que sería otra forma de introducir la inevitabilidad de un final adverso, sin importar lo que ocurra. En este sentido, según la tradición, el flautista de Hamelin hace desaparecer a los niños, raptándolos, luego de haber liberado al pueblo de la plaga de ratas, ya que estos no cumplieron con el pago acordado. Esto, en el texto del escritor chileno, vendrían a ser las promesas que configuraron la modernidad, las que se difuminaría y daría forma a un engaño fatal.

Pero, y es aquí donde radica esa “doble vena de medusa”, por otro lado, al no oír las flautas en el poema, el individuo termina, justamente, hundiéndose entre los “angélicos cantos”. La esperanza se da en la figura del renacimiento -un juego de palabras digno de destacar- pero que no es bien recibido. Por lo anterior, pareciese ser que el sujeto en todo su ser está condenado a los inevitables finales de sangre y angustia en este proceso a la derrota.

En este punto, es necesario abordar el último poema contemplado en este análisis: “Un resplandor en la mejilla. Paisaje de cisnes instantáneos”, donde vuelve a forjarse la idea de las promesas idílicas, pero ahora desde la postura de la utopía. Por lo mismo, es necesario entender la propuesta del concepto utópico en esta dimensión.

Para Angelina Muñiz-Huberman, una de las pruebas de que la herencia de los ilustrados está llegando a su fin radica en la inverosimilitud de las prometidas utopías. Sobre esto propone que, si la misma palabra significa “lugar que no existe”, cómo es posible que el hombre haya pensado que podía realizarse. Pero “como parece que de utopías vive el hombre, el carecer de ellas lo desorienta y más lo occidenta, es decir lo *oxidenta*⁸⁰ y no sabe qué hacer consigo. Sin presiones, se lanza en carretera a cometer desmanes, pillajes, a estallar bombas, a patalear” (28) dejando en claro que pareciese ser que lo único auténtico en él es la irracionalidad de la cual se trató de escapar durante mucho tiempo.

⁸⁰ Cursivas en el original.

Probablemente esta noción del “final de los ideales ilustrados” se entiende en que, dentro de ellos se esconde “la universalidad”. Avelar (66) asume que si la racionalidad moderna es construida a través de la universalidad -“suelo fundacional de lo moderno”- la existencia de lugares “fuera del mercado” representaría el lugar de formación para posibles críticas. Por lo mismo, “era” necesario desde aquella visión erradicar cualquier tipo de “sujeto ajeno a dicha universalidad”.

En esta línea, continúa la pensadora francesa nacionalizada mexicana afirmando que “el hombre de nuestro siglo se refugia en la tecnología [ahora] el gran dios es el mundo de las máquinas [contra] las que no se puede protestar y, en cambio, [si] aceptarlo todo” (29). De lo anterior, se produce el surgimiento de los fanatismos y, según ella, la idea de que lo mejor es no pensar y solo recibir órdenes, “imbuirse de la histeria colectiva y actuar amparados en la masa” (29). La derrota en la búsqueda de un paraíso -que nació siendo una fantasía-, se hace eco en los momentos donde el sujeto, perdido en medio del desierto, entiende que el camino era un espejismo y la victoria una mentira para él-para todos.

La idea utópica esta, sin lugar a dudas, relacionada con la esperanza. De allí la búsqueda que a tantos sujetos les hizo desplazarse o unirse a grupos que prometían la salvación. No obstante, en un sentido estricto, la esperanza resulta estéril, pues “es la falta de fe en la realidad: la inexistencia de los mundos circundantes. La negación es la esperanza asentada, la imposibilidad de creer [la] invención de un tiempo por venir, sin pruebas ni bases.” (Muñiz-Huberman 73). Por lo mismo, pareciese ser que todas las empresas destinadas a buscar ideales están destinadas a caer: no se asientan en el ahora, viven en un mañana que puede no llegar o, en caso contrario, quizás no ser aquello que “debería” haber sido. ¿Entonces? ¿Qué es peor que el sentimiento de la derrota ante una victoria falsa?

Sobre lo utópico, la propuesta de Avelar confiere más potencia a la idea anterior. Él propone que la modernidad está marcada por la experiencia del choque entre las masas urbanas, pero también “la vertiginosidad de lo transitorio, la muerte de Dios y el devenir-distopía de la utopía” (81). Esta relación ya deja de manifiesto el notorio cambio de aquel “mundo perfecto” en todo lo contrario: detrás del velo se encuentra el verdadero rostro del mundo. Y es, precisamente, esto lo que hace que “la utopía [degenere] en paranoia totalitaria,

organizada de acuerdo a una lógica rigurosa, seductora y maquiavélica” (76) que terminará por gestar el camino sin retorno hacia la derrota del sujeto.

En el poema en cuestión el sujeto expresa: “parezco un callejón cementerio de tranvías, un/ suburbio cubierto de nubes, un poco de azúcar/ escurriendo/ de los labios de un pandillero, que en este caso soy yo [/] mirando duramente paisajes interiores, imaginando/ con desesperanza otro tipo de manicomio” (Bolaño, *Poesía* 538). La alusión del cementerio de tranvías puede entenderse como la muerte o el desengaño hacia la modernidad, considerando la significación de la máquina en este contexto. La imaginación se hace presente nuevamente, así como en “Míster invisible”, pero con una clara inclinación por la necesidad de lograr generar una nueva “utopía”. Sin embargo, la idea planteada como “imaginando con desesperanza otro tipo de manicomio” entrega una vuelta de tuerca al posicionar en un mismo nivel la utopía, las promesas, con paredes de un lugar donde la razón se ha perdido, pero pareciese ser necesario tener un lugar, aunque sea efímero y volátil, para soportar este cementerio moderno del sujeto.

La utopía se hace presente en tres momentos de forma clara. En el primero, el sujeto expresa:

Y así Utopía/ vuelve a aparecer en el centro de las arboledas, las zarzas/
vuelven a aparecer en el centro de los hospitales, los niños/ del valle que
vuelven a perderse en los departamentos de/ los gitanos, y los coches
robados vuelan a 150 km por hora/ a donde se supone está el mar. (Bolaño,
Poesía 538)

La reaparición del sujeto, ahora entre árboles y ciudades, vuelve a situar en la enunciación el contraste de lo natural y el progreso. La primera parte de la estrofa da aires de esperanza, de la realización utópica. No obstante, ya siendo parte del “proceso del progreso”, el sujeto asume la tarea de depredar con todo aquello que le impida “progresar”. Después de los árboles vuelven a aparecer los hospitales de niños, sujetos indefensos que caen dentro de sus paredes padeciendo males. La máquina vuelve a hacerse presente en forma de coches robados que se pierden en el mar, donde la idea de los gitanos además de plantear la forma de un sujeto alude a la marginalidad y el nomadismo de estos, sin contar como la misma sociedad y sujetos dentro de ella les dan la espalda.

En un segundo momento, el hablante expresa “Utopía es mi descanso, mi veterinario. Aún me aman/ dos niñas anarquistas, pero yo hace mucho tiempo/ adquirí/ el vicio de los jardines simples, la certeza de una muerte/ esbelta y temprana” (Bolaño, *Poesía* 539). El hablante posiciona su paz en un lugar que no existe, un lugar que es creado por la mente e imaginación del sujeto, pero, a pesar de ello, la esperanza y el día a día se pierden en la única certeza: la muerte. Pareciese ser que esa única realidad atraviesa el destino de los sujetos en los textos de Bolaño, en forma de la derrota. Como expresa Chris Andrews, la falta de rumbo en los personajes “va con frecuencia a la deriva [lo que] se debe en parte a que muchos de sus personajes son errantes por opción, por naturaleza o por la fuerza de las circunstancias” (143). En este caso, la deriva se da por las circunstancias y el inevitable fracaso de las promesas, quizás también por la naturaleza misma del sujeto.

En un tercer momento, el hablante expone “y Utopía fue el veterinario, / el hombre feroz, la vieja en silla de ruedas cercada por/ sueños, / y los personajes de los sueños incompatibles se fueron/ masacrando/ uno tras otro, hasta dejar un stock de pesadillas vacías” (Bolaño, *Poesía* 540). Entonces, Utopía es quien cuida la salud del animal, del sujeto salvaje, ya que parece que el sujeto racional es la víctima de la Utopía como tal. En este punto, siguiendo con el planteamiento de Muñiz-Huberman (97) soñar, sin importar si se da despierto o durmiendo, es un anticipar, un deseo que busca hacerse realidad, que da origen al movimiento. Ahora bien, si se unen las nociones de utopía y soñar se puede argumentar que son un “no-ser” en el sentido de imposibilidad, creaciones que dan esperanza, pero, como se ha visto hasta ahora, se trata de una esperanza que no es más que una extensión de la agonía, parafraseando a Nietzsche.

Finalmente, hasta este punto se ha visto que los poemas analizados tienen relaciones con momentos de conmoción histórica, normalmente relacionadas con guerras o regímenes que terminan por degradar y destruir al sujeto. En “Un resplandor en la mejilla, Paisaje de cisnes instantáneos” se da, como no podía ser de otra forma en los poemas de Bolaño, referencias a sucesos específicos. Afirma el sujeto hablante en el poema:

Nubes gratis y vacías, restaurantes gratis y vacíos,/ automóviles fríos y
rumbo a las playas doradas del Pacífico,/ visiones de Michelangelo para

todos, ojos que se cierran/ con la velocidad de la luz, y su armonía, estrépito de/ cisnes,/ estrépito de humedad. (Bolaño, *Poesía* 540-541)

Los versos anteriores podrían hacer referencia al pintor renacentista, incluso con las referencias de nubes y visiones, como si se estuviese describiendo de una forma rupturista alguna de sus obras. Pero, en realidad, ese Michelangelo es Miguel Ángel Poblete, conocido como el vidente de Villa Alemana o de Peñablanca. En la década de los 80', en plena dictadura militar, él afirmaba haber tenido contacto con la Virgen María en el cerro Membrillar de la Región de Valparaíso. De allí que del fragmento anterior se pueda entender la idea de nubes y restaurantes gratis y vacíos y playas doradas del pacífico. ¿Por qué estar en la ciudad cuando la verdadera razón, en este punto el bastión de la utópica fe se encuentra afuera?

Pero, ¿por qué nubes vacías? La razón es que, después de un tiempo, se dio a entender que estas apariciones habían sido parte de una puesta en escena llevada a cabo por parte de la dictadura chilena. Sobre este hecho Pedro Lemebel⁸¹ escribe en *Loco afán. Crónicas de sidario* una crónica que lleva por título “La transfiguración de Miguel Ángel (O «la fe mueve montañas»)". Siguiendo con el hilo de esta sección del presente trabajo, Miguel Ángel también sería un sujeto que va en camino a la derrota y el olvido, como expresa Lemebel “varios años pasaron desde entonces, en Santiago la resistencia ocupó las calles a puro bombazo. [La] dictadura vio llegar los nacarados aires de democracia [y] Miguel Ángel se borró de la memoria de la gente” (231), lo que ahora estaba permeada por la esperanza de los cambios políticos. El olvido terminó por sepultar a un sujeto, junto con un periodo y un momento, a la luz de promesas, de un futuro tomado por las personas en ciudades que podrían “ser” una “utopía” que, no obstante, más bien era una realidad que se degradaba poco a poco.

¿Qué sobrevive, entonces, a todo este proceso de derrota inevitable? Parece ser que la única forma de sobrevivir es la poesía:

Poesía podrida, poesía podrida, mi amor: un sueño típico/ de sobreviviente.
Los niños rojos ya no tienen pesadillas, / desean ser perdonados, ser cínicos

⁸¹ No solo Lemebel ha escrito sobre este hecho. Es posible también encontrar el retrato en la novela del escritor chileno Álvaro Bisama *Ruido* (2012) y la película de 2013 dirigida por Esteban Larraín llamada *La pasión de Mivhelangelo*.

algún día, leer a Bataille/ en francés y a Marx en alemán. / ¿Es éste el recital de poesía que yo esperaba? (Bolaño, *Poesía* 544)

La forma de mantener vivo un sueño es la creación literaria, artística, pero de un sueño podrido, como lo son las utopías y promesas derruidas, pensadas en un sujeto que vive dichas circunstancias y, por ende, también camina a la derrota, saldrá poesía podrida, ya no se escribirá sobre doncellas, damas en peligro y los cielos despejados de la ciudad. Ahora serán aquellas pesadillas que forman parte de la realidad, una revolución que ha sido derrotada, promesas que se han transformado en condenas y pesadillas que, al fin y al cabo, también son sueños. La pregunta final sobre si esto es lo que se esperaba, probablemente la respuesta sea un no; pero dentro de todo es la realidad invertida, desde las periferias que se levantan y resisten escribiendo.

Conclusión

Tras la lectura y análisis de los textos poéticos de Roberto Bolaño, es posible concluir que la derrota de los sujetos está dada en ellos en todas las dimensiones que lo componen: física, mental y del mismo entorno. El eje de esta derrota son las promesas del mañana, desde la misma concepción de la utopía entendida como un no lugar a la esperanza vista como “un algo que no es”.

El camino del sujeto propuesto por Bolaño es la derrota inevitable, independiente que pueda este refugiarse en las artes, las letras e incluso en las mismas promesas que le han sido arrebatadas y de las cuales ya debería comprender que no fueron, el proceso de degradación del sujeto va acompañado de la lucha entre fuerzas: el yo y el otro. Este camino queda trazado claramente desde lo propuesto por Avelar y Lukács, donde el sujeto sí o sí está condenado a la derrota, la acepte o no, el fracaso está detrás de la cortina, junto con los ideales perdidos.

Las referencias bélicas y de regímenes totalitarios vienen a ejemplificar como el siglo XX pasó de ser un siglo de esperanzas al siglo del desencanto para la mayoría. Solo quienes se posicionan como centro de un modelo neoliberal ven “sus promesas autocumplidas realizarse” mientras que en los márgenes los jóvenes, a pesar de movilizarse, son imbuidos y consumidos por el monstruo oculto bajo la máscara del progreso.

La doble vena de Medusa se encuentra presente de forma transversal, donde los sacrificios son dados y obligados por otros, donde aquella sangre termina matando a la mayoría, petrificándolos tal vez y haciéndolos parte de un paisaje inerte, mientras que a otros esa misma sangre da vida, tal cual como si fuera un parásito que ve a los sujetos solo como alimentos para evitar su propio declive.

Los conflictos armados, la desesperanza, la violencia y las desapariciones forzadas terminan por ser la bandera con la que la realidad irrumpe en los sueños de la razón, una razón que también genera monstruos, tal como plantea el grabado de Goya, que evidencia que en occidente se había soslayado que las pesadillas son, también, sueños. De allí que, pareciese ser, que la poesía es única forma de afrontar este camino directo a la perdición, pero una poesía que está podrida en su propia esencia: si es una forma de expresar la realidad, como esta se encuentra demacrada, manchada por los inocentes derribados, terminará por recrear un modelo de paraíso artificial. Y, por otro lado, si esta poesía podrida se entiende desde un sueño utópico, nuevamente se caería en promesas que el día de mañana se derribarían cuando la guillotina de los falsos ideales viene por la cabeza de los mismos que las proclamaron

Conclusiones

La propuesta poética de Roberto Bolaño se caracteriza por expresar la visión del sujeto dentro de un sistema que lo condena a la derrota. Desde la propia experiencia vital del autor, construye un mundo habitado por marginales, sujetos que son corrompidos y devorados por un sistema, quienes, ante la derrota inminente, enfrentan el advenimiento de la muerte gracias a la poesía como forma de rebelarse ante un sistema que fagocita a quienes no se hacen parte de él.

En lo anterior se podría localizar una primera clave para comprender la poesía del escritor chileno, puesto que esta misma se aleja de los centros tradicionales y canónicos de las formas estructurales⁸². Por lo mismo, la poética de Bolaño en gran medida resiste este enfoque, posicionando el fondo por sobre esta, justamente, por ser el espacio vital del sujeto. Por lo mismo sería complejo no pensar en la poesía de Roberto Bolaño alejado de la narrativa del mismo, así como del Bolaño no literario: es un mundo donde la esencia del “objeto” es la suma de todas las partes, el universo no podría dividirse en sus componentes sin dejar de ser el universo.

Esta visión desde el espacio vital es entendida por el desencanto que Roberto Bolaño tiene del siglo XX, sobre todo, por los conflictos armados y por las promesas de la Modernidad corrompidas y que, al fin y al cabo, terminan de pudrirse bajo los puentes roídos por el óxido en un último suspiro inevitable. Desde sus primeros pasos por Valparaíso, el viaje a México, el regreso a Chile donde es testigo de los inicios de la dictadura y, nuevamente, el periplo hacia el norte donde formaría el infrarrealismo -con poetas cuyos países también vieron la sangre derramada por parte de las armas de los regímenes-, la literatura de Bolaño, en general, y la poesía, de manera particular, está marcada, de manera inequívoca, por un poderoso desencanto.

Desde esta perspectiva, se entiende la configuración de los espacios urbanos en sus textos poéticos como lugares que se entienden desde el momento vital en el que son contruidos y vividos por los sujetos: donde está la infancia se encuentra la esperanza, los pasos de la juventud donde el sujeto debe decidir qué lugar tomará en un sistema que

⁸² No se niega que en un sentido se no son incongruentes, pero esta queda relegada por el fondo.

comienza a herir los sueños y las esperanzas, mientras que ya en la adultez pareciese que la conciencia de la derrota y la muerte lo hacen, más bien, resistir. Por lo mismo, desde sus primeros pasos por Quilpué y Valparaíso, los sucesos traumáticos no se pueden despegar de la propuesta poética, debido a que el acto poético pareciese ser el único modo de escapar de las rejas de estas ciudades que construyen y destruyen, a la vez, tanto a los sujetos como a las fuerzas que se desatan sobre estos.

La Literatura, con mayúsculas, es el centro de la obra en Bolaño, no podría comprenderse las fuerzas inmersas en las páginas de su obra sin entender que aquel acto poético es el acto de vida: la existencia es el lienzo desde donde la Literatura es el ejercicio de la vida, la forma que tiene el sujeto de enfrentarse a la tormenta.

En este punto se debe recordar que se entiende como sujeto, esto es, a todo aquel individuo que se ha visto preso del proceso de modernidad viéndose en la obligación de emigrar de un lugar a otro en búsqueda de aquel ideal. Ese ideal utópico -pero visto como realidad- es el que termina transformándose -en el sentido del devenir distópico- y concluye por depredar al individuo. Dichas fuerzas tiránicas colisionan y oprimen al otro, ejerciendo no solo a nivel del alma, también del cuerpo, la violencia sistemática ante aquel que no se hace parte del proceso productivo del sistema que se posiciona como “el todo”.

Justamente esta poética “desde y en los espacios” se genera en contraposición de lo artificial y natural. Siendo estos últimos la representación de la inocencia, de aquel “perro romántico” que anhelaba perderse en los bosques como el pequeño Rimbaud, pero que ve como la modernidad ingresa en aquel paraíso perdido para depredar todo aquello que esté en su camino con tal de alimentar al sistema neoliberal, sin importar si esto significa construir ciudades y monumentos, naciones, sobre los huesos de aquellos jóvenes que se entregaron a un ideal.

Los sujetos enunciados forman al poeta, joven o adulto, que habita los espacios en su condición de creador rebelde y condenado. La creación va más allá del acto poético como tal, sino como creación del espacio del que es parte y que le rodea. De allí que la acción tiene un efecto transformador en el hablante. Pero, por mucho que pueda crear, las contradicciones de este quehacer poético lo someten a una lucha constante para lograr evitar que la derrota sea rápida pues, ¿qué sería morir sin dar la lucha hasta el último aliento? Desde la propuesta

de Bolaño este quehacer y habitar poético se plasma en la ruptura con todo lo establecido, con aquello oficial que ha terminado por llevar a los sujetos a la derrota con antelación. De allí que se encuentre, en un gran porcentaje de los textos, a los jóvenes luchando contra los poderes fácticos, emigrando por el desierto, marcando las huellas en un desierto que pronto será devorado, entrando y viviendo en cines de mala muerte, marginados y vagabundos que representan la verdadera realidad: esa realidad que está condenada al desgaste y la derrota.

Por lo tanto, la derrota de los sujetos está dada en todas las dimensiones. Las utopías han caído, aunque es probable que nunca hayan existido más allá de la enunciación lingüística, pero inalcanzables en una materialidad física, siendo solo la trampa para atrapar al otro. El camino propuesto por el escritor chileno es la derrota que no puede ser evitada, especialmente en el siglo XX con los conflictos humanitarios a la orden del día, alcanzando el caos y llenando las plazas centrales de los cadáveres de quienes creyeron luchar por la revolución.

Ahora el centro, en este “paraíso infernal”, está plagado de violencia, discriminación, muertos de hambre caminando por las fronteras para ser aplastados por los garrotes del poder. Aquellos sacrificios entendidos como la doble vena de medusa, da vida y muerte, pareciesen ser la única constante en nuestros días. Por lo tanto, en la poesía de Roberto Bolaño, más que buscar la esperanza es necesario entender que se encontrará el retrato de una generación abatida que aun atrapada en las arenas movedizas del desencanto lucha desde el humor y la creación contra un sistema que, probablemente, termine por derrotarlos, devorarlos y transformarlos en energía para seguir avanzando.

Considerando lo anterior, se abren posibilidades de poder ampliar elementos presentados en el presente trabajo, sobre todo las nociones de los espacios urbanos dentro de la poesía de Bolaño. Los tópicos antes mencionados son reconocibles en los estudios destinados a la obra narrativa del autor chileno, pero queda claro que toda la creación está formada como un gran hipertexto donde cada interpretación y relación ayudará para seguir construyendo, comprendiendo y estableciendo una puerta de entrada más amplia al mundo de un joven poeta perdido en las arenas de África.

De la misma manera, la noción del fracaso y la derrota podrían verse integrados en el análisis de la obra del escritor chileno y capitular si es posible concluir que sean arquetipos

de su mundo literario que atraviesen todas las capas de su pluma: no solo lo narrativo y poético, sino también pensar en sus textos no literarios, conferencias y/o entrevistas en las cuales menciona las características *a priori* de su mundo.

Tal vez sea la misión del rebelde, de aquellos que al igual que Sísifo -en palabras de Camus- sonríen en el absurdo de la empresa a la cual están condenados. Estos rebeldes, probablemente, sean quienes aceptan que están condenados a la derrota y al sin sentido, pero, como tarea autoimpuesta, sean aquellos que han tomado la obra de Roberto Bolaño como una especie de *leitmotiv* para aguantar este camino, como último suspiro de rebeldía de quienes saben que terminarán perdidos en medio de una ciudad, sin saber si volverán a la pampa o se quedarán entre el concreto.

A modo de *post scriptum*, habiendo finalizado este proceso tanto creativo como argumentativo, quizás con más dudas que certezas de tanto preguntar y responder – probablemente Sócrates estaría orgullo de estos ejercicios– mientras se piensa que las fronteras sobre la obra de Roberto Bolaño se cierran –así como de cualquier otro– se van abriendo nuevos caminos, trazando conexiones tanto intra como extratextuales, soñando, como expresa el mismo Bolaño en su poema “Reencuentro” (423), con “el escritor encerrado en el cuarto de huéspedes/ tratando de soñar inútilmente/ una carta ideal/ llena de aventuras y de escenas sin sentido/ que encubran la carta verdadera/ la carta terrorífica del adiós”. Quizás, sería necesario entender que todos, de una forma u otra, estamos escribiendo “sin sentido”, pero en estos tiempos de tanta incertidumbre, ¿qué más de un sin sentido más?, especialmente cuando aun estando entre cuatro paredes la libertad se encuentra en la literatura, en la imaginación y, a partir de allí, solo nos queda adentrarnos en un desierto, sin timón, en el delirio y con la certeza que lo único seguro es que moriremos.

Bibliografía

- Acero, Nibaldo. *La ruta de los niños rojos. La poética de Roberto Bolaño*. Ciudad de México: Matadero, 2017.
- Andrews, Chris. *Roberto Bolaño: un universo en expansión*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales, 2018.
- Ayala, Matías. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”. En E. Soldán & G. Faverón (Eds.), *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 91-101
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. *Philosophia.cl* (web). 21 de marzo 2022.
- Bachelard, Gaston. *Lautréamont*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bagué, Luis. Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño. *Lectura y signo* 3 (2008): 487–508.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Edaf, 2004.
- Binni, Walter. *La poética del decadentismo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.
- Bolaño, Roberto. “La belleza de pensar”. Entrevista de Cristian Warken. *Feria Internacional del Libro de Santiago*. Canal Trece (Video), 1999. En: https://www.youtube.com/watch?v=4opmK0SO-J8&ab_channel=ClaudioSanhueza (23/10/2021)
- , *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- , *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- , *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- , *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- , *Tres*. Barcelona: Acantilado, 2009.

- , “Cartas de Roberto Bolaño”. *Cátedra Abierta UDP*. 16 de noviembre 2015. Web. Consultado 23 de enero de 2022. <<https://catedraabierta.udp.cl/cartas-de-roberto-bolano/>>
- , *Poesía reunida*. Barcelona: Alfaguara, 2018.
- Bolognese, Chiara. “Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: el infrarrealismo entre realidad y ficción”. *Acta Literaria* 39 (2009): 131-140.
- , “Viaje por el mundo de los letraheridos. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura.” *Anales de Literatura Hispanoamericana* Vol. 39. (2010): 465 – 474.
- Candia, Alexis. “Todos los males el mal. La estética de la aniquilación en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista Chilena de Literatura* N° 76. (2010): 43 – 70.
- , “La Universidad (Des)conocida de Roberto Bolaño”. *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* Vol. 7 (2013): 19 -28.
- , “Ortega y Bolaño: arte nuevo, arte joven, arte salve”. *Revista de estudios orteguianos*. N°43 (2021): 155 – 178.
- Candia, Alexis & Guerra, Lucía. “A cuarenta grados de acuario. La catástrofe permanente en el imaginario urbano de Valparaíso”. *Anales de literatura chilena* 30 (2018): 97–112.
- Carranco, Armando. “El habitar poético en el contexto del mundo contemporáneo. Una lectura y una posible respuesta fenomenológica”. *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, N°16. (2014): 65 – 80.
- Carrillo, Ruth. “Aproximación teórica al texto carcelario”. *[Con]textos* 5 (17), (2016): 59–72.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- Cobas, Andrea. “La estupidez no es fuerte”. Tres manifiestos del infrarrealismo mexicano”. *Osamayor. Graduate Student Review* 17 (año XVII) (2006): 11-29.
- , “Entre ética y estética. Consideraciones en torno a la poética de Roberto Bolaño”. En N. Jitrik (coord.), *El despliegue. De pasados y de futuros en la*

- literatura latinoamericana*. Buenos Aires: NJ Editor, Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA), 2008. 259-263.
- Cuéllar, Joaquín-José. *Estudio antropológico de la obra de Álvarez de Sotomayor*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 2015.
- Delgado, Sergio. “El poema y la ciudad. Paisaje urbano e hiperurbano en tres poetas rosarinos. (Dobry, García Helder y Prieto)”. *Cahier de Li.Ri.Co* 3 (2007): 199–217
- Díaz, Sandra. “Corpografía del hambre. Cuerpos que resisten”. Monografía. Universidad de la República de Uruguay, 2016.
- Edmundo Paz Soldán. “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”. En E. Soldán & G. Faverón (Eds.), *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008. 12–30.
- Espinosa, Patricia. “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”. *Estudios filológicos*, 41. (2006): 71–79.
- . “Bolaño y el manifiesto infrarrealista”. *Rocinante* 84 (2005). Consultado el 13 de septiembre de 2021 <<http://www.letras.mysite.com/rb2710051.htm>>
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Ewen, David. *Panorama of American Popular Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1957.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía abreviado*. Santiago de Chile: Debolsillo, 2014.
- Foucault, Michel. *La gran extranjera. Para pensar la literatura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.
- Goic, Cedomil. *Brevísima relación de la novela hispanoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- Gomes, Miguel. “Para una teoría de la postvanguardia hispánica”. *Bibliografía y antología de las vanguardias literarias chilenas*. Ed. Patricio Lizama y María Inés Zaldívar. Madrid: Editorial Vervuet Iberoamericana, 2009. 661-695

- González, Daniuska. “Roberto Bolaño: el resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”. *Atenea* N°488 (2003): 31 – 45.
- . “El tallo calcinado de la morgue. Las morgues de la globalización en las escrituras de Fernando Vallejo, Roberto Bolaño y Jacqueline Goldberg”. *Nueva Revista del Pacífico* N°65 (2016): 54–72.
- González, Juan C. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Edaf, 2004.
- Gras, Dunia *et al.* *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*. Tropo Editores: Zaragoza, 2010.
- Guerra, Lucía. “Memoria e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana”. *Taller de Letras* 35 (2004): 7–26.
- . *Ciudad, género e imaginarios urbanos en la narrativa latinoamericana*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.
- Guerra, Lucía. “Trayectorias de la memoria en los imaginarios urbanos de Valparaíso”. *Nueva Revista del Pacífico* N°63 (2015): 91–112.
- Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Odós, 1994.
- . *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.
- Herralde, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Catalonia, 2005.
- Herrera, María de los Ángeles. “El mito de Medusa”: historia de una seducción. *Alternativas en Psicología*. Año XVIII (2015): 121–126.
- Holas, Israel. “Infrarrealismo y videncia en la poesía temprana de Roberto Bolaño”. En Sh. Bando & M. Insúa (Eds.), *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas (Kioto, 2013)*. Pamplona: BIADIG, 2014. 185-194.
- Lemebel, Pedro. *Loco afán. Crónicas de un sidario*. Santiago de Chile: Seix Barral, 2019.

- Lindón, Alicia. “Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?”. *Revista Eure*. Vol. XXXIII, N°99, (2007): 89–99.
- Lihn, Enrique. *Pena de extrañamiento*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2017.
- Lizama, Patricio. “La máquina en la vanguardia chilena.”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 40 (2011): 243–261.
- Lukács, György. *Teoría de la novela*. Santiago de Chile: Debolsillo, 2016.
- Madariaga, Monserrat. *Bolaño Infra. 1975–1977. Los años que inspiraron Los Detectives Salvajes*. Santiago de Chile: RIL Editores, 2010.
- Margulis, Mario. “La ciudad y sus signos”. *Estudios sociológicos* Vol. 20, N°60 (2002): 515–536.
- Maristain, Mónica. *Bolaño: el hijo de Mister Playa*. Buenos Aires: Treintayseis, 2015.
- Medina, Rubén. *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2018.
- Miranda, Paula e Ibáñez, Roberto. “Países y paisajes en *Canto a su amor desaparecido* de Raúl Zurita”. *Nueva Revista del Pacífico* N° 69 (2018): 134–149.
- Muñiz-Huberman, Angelina. *El siglo del desencanto*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Onfray, Michel. *Política del rebelde. Tratad de resistencia e insumisión*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Austral, 2017.
- Oyarzún, Pablo. “Nota preliminar”. *El Spleen de París*. Charles Baudelaire. Santiago de Chile: Lom, 2008. 7-11.
- Pardo Gamboa, C. & Calderón Le Joliff, T. “Corpografías fronterizas en *Waiting for the Barbarians* (1980) de J.M. Coetzee”. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 30(2). (2020): 379 – 392.

- Pereira, Diana. “El quehacer poético en clave descolonial”. *Hybris. Revista de Filosofía* Vol. 8, N° Especial: El mestizaje imposible. Septiembre (2017): 253–272.
- Pino, Mirian. “El Burro de Roberto Bolaño y Gas de los matrimonios de Eduardo Espina”. *Literatura y Lingüística* 19 (2008): 101-103.
- Pizarro, Ana. “América Latina: Vanguardia y Modernidad Periférica.”. *Hispanamérica* Vol 20, N° 59 (1991): 23-35.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos*. Buenos Aires: Debolsillo, 2011.
- Quezada, Jaime. *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México*. Santiago de Chile: Catalonia, 2007.
- Rimbaud, Arthur. *Poesía completa*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Ríos Baeza, Felipe. “La lectura como ejercicio marginal en la narrativa de Roberto Bolaño”. *Revista De La Academia* 27 (2019): 14–27.
- Rodríguez, Enrique. “Exterioridades y discontinuades en la poesía y las poéticas latinoamericanas”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 22,2. (2020): 11-19
- RTVE. “Roberto Bolaño: el último maldito”. 21 de octubre de 2010. Web. Consultado 27 de enero de 2022.
<<https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-roberto-bolano-ultimo-maldito/3861185/>>
- Salas, Francisco. “Videncia y esfera poética en *Prosa del Otoño en Gerona*. Desfiguración, migrancia y duelo en la poesía de Roberto Bolaño”. *Acta Literaria* 37 (2018): 119–134.
- Salinas, Francisco & Hernández, Biviana. “Cuánta destrucción en los nidos americanos/cuántas patrias arruinadas y marchitas: poéticas de infancia en el Chile del siglo XXI”. *Mitológicas hoy* Vol. 15. Junio (2017): 297–315.
- Saucedo, Fernando. *México en la obra de Roberto Bolaño. Memoria y territorio*. México D. F: Iberoamericana, 2015.

- Silva, Armando. *Imaginarios urbanos*. 5ª edición corregida y ampliada. Bogotá: Arango Editores, 2006.
- Thompson, Julian. *Dunkirk: Retreat to Victory*. New York: Arcade, 2011.
- Vásquez, Ainhoa. “Del infrarrealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal”. *ALPHA* 39 (2014): 57-68.
- Vera, Esteban. “Imaginarios urbanos de Valparaíso en la ciencia ficción chilena reciente: transitar y habitar la ciudad”. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento crítico y estudios literarios latinoamericanos*, Vol.22. Diciembre (2020): 65–86.
- Vergara-Espinoza, Cristóbal. “Sobreimpresiones cartográficas y fugas textuales: políticas del espacio a partir del poema «Los neochilenos» de Roberto Bolaño”. *Literatura y lingüística* 35 (2016): 95-114.
- Yurkievich, Saul. “Los signos vanguardistas: el registro de la modernidad”. En Ana Pizarro (Ed) *América Latina: palabra, literatura y cultura*. Sao Paulo: Unicamp, 1994. 90–97.