



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, ISSN-0377-628X

Volumen 42 - Número 2

Julio - Diciembre 2016

**ELEMENTOS DE TRANSGRESIÓN EN *LLAMADAS
TELEFÓNICAS, PUTAS ASESINAS Y EL GAUCHO
INSUFRIBLE* DE ROBERTO BOLAÑO**

Javier López Quintans



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada

ELEMENTOS DE TRANSGRESIÓN EN *LLAMADAS TELEFÓNICAS, PUTAS ASESINAS Y EL GAUCHO INSUFRIBLE* DE ROBERTO BOLAÑO

ELEMENTS OF TRANSGRESSION IN ROBERTO BOLAÑO'S *LLAMADAS TELEFÓNICAS, PUTAS ASESINAS AND EL GAUCHO INSUFRIBLE*

Javier López Quintans

RESUMEN

La narrativa de Roberto Bolaño ofrece diversas constantes que permiten proponer líneas narrativas maestras. El presente trabajo analiza tres libros de relatos, *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001) y la póstuma *El gauchito insufrible* (2008), con el fin de establecer los puntos de conexión y los planteamientos temáticos que perviven de una propuesta a otra. El recorrido de estas páginas nos permite comprobar una preeminente inclinación por elementos que implican transgresión, sea como visión descarnada del sexo, sea a través de la violencia, la deformación paródica de la realidad o el sufrimiento.

Palabras clave: Bolaño, narrativa, temática, personajes, relatos.

ABSTRACT

Roberto Bolaño's narrative provides different constants that can be proposed as general resources. This paper analyzes three books of short stories (*Llamadas telefónicas*, 1997, *Putas asesinas*, 2001, and *El gauchito insufrible* (2008), in order to establish the connection points between them (the sex, the violence, the humour and the parody).

Key words: Bolaño, narrative, theme, characters, short stories.

1. Introducción

La narrativa de Roberto Bolaño ofrece diversas constantes que permiten proponer líneas narrativas maestras. El presente trabajo analiza tres libros de relatos, *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001) y la póstuma *El gauchito insufrible* (2008), con el fin de establecer

Dr. Javier López Quintans. Universidad de Santiago de Compostela. Profesor asociado. Departamento de Didáctica de la lengua. España.

Correo electrónico: javierlopezquintans@yahoo.es

Recepción: 17- 02- 2016

Aceptación: 01- 03- 2016

los puntos de conexión y los planteamientos temáticos que perviven de una propuesta a otra. El recorrido de estas páginas nos permite comprobar una preeminente inclinación por elementos que implican transgresión, sea como visión descarnada del sexo, sea a través de la violencia, la deformación paródica de la realidad o el sufrimiento en la presentación de los personajes. Nos ocuparemos de estos ejes temáticos en los sucesivos epígrafes de este trabajo, con la intención de dilucidar los entresijos de un peculiar universo narrativo que, al cabo, se entrelaza con cierta voluntad estética. Conviene para ello, de inicio, detenernos en algunos principios que definen la producción ficticia bolañiana, en tanto márgenes que acotan el camino de la interpretación de sus textos, gracias a:

- a. Primero, el hibridismo, por cuanto se juzga necesaria la ruptura con esquemas prefijados; el mismo autor se decanta por la provocación y la transgresión como vehículos para la expresión narrativa (de esta forma lo testimonia en *Las últimas noticias*, «Ocho segundos con Nicanor Parra», el miércoles 25 de abril de 2001).¹
- b. Segundo, la delimitación de una “cocina literaria”, así como la creencia en el fenómeno de la experiencia estética (Agosin, 2002), bajo los principios de la heterodoxia y de la deliberada contradicción, “en algunas zonas con reflectores antiaéreos y en otras con teas (...)” («Un narrador en la intimidad», *Clarín*, 25 de marzo de 2001).² La creación debe implicar impulsos renovadores y, a ratos, improvisación.³ El autor se empapa de la tradición de la que bebe, la remodela y, en su caso, la supera. Ergo, se manifiesta crítico con el juego de la referencialidad literaria:

Uno de los grandes novelistas del siglo XX es Marcel Proust y la *Recherche* está llena de referencias (...). En ocasiones, la referencialidad se usa como un guante de desafío, en otras ocasiones más que un guante de desafío es un acto casi suicida (...). La referencialidad puede ser leída desde múltiples perspectivas, pero no creo que signifique mucho en la obra de un escritor. Mucho más importante es que la narración esté sustentada por una estructura literaria que sea válida, por una escritura que al menos sea legible y por una capacidad mínima de vocabulario (en Jösch, 2000, p. 1)

Pese a todo, es evidente el abundante uso de referencias literarias en la obra de Bolaño, en las que se demuestran filias y fobias que componen los filtros de su *universo* literario.⁴

- c. Tercera, el rechazo a todo vínculo con una tierra y, por extensión, con un referente cultural exclusivo y excluyente y con unos modelos prefijados (véase lo dicho en *Entrevista en Página 12*, 23 de julio del 2003 ; Franz, 2008, p. 54; Bril, 2011-2012, p. 55); y el desarrollo de la tricotomía del viaje físico (y moral), la huida y el posterior exilio (Poblete, 2006, p. 145).
- d. Cuarto, la negación continua de los referentes biográficos, junto a la contradicción evidente de lo que sus cuentos testimonian en abundancia, con la diversidad de secuencias que plantean cuestiones paralelas a su propia biografía. La voluntad del autor podría definirse con estas palabras:

Creo, por otra parte, que las únicas autobiografías interesantes, en realidad las únicas biografías interesantes, son las de los grandes policías o la de los grandes asesinos (éstas últimas, por supuesto, publicadas bajo seudónimo o anónimamente, o publicadas post-mortem), porque de alguna manera rompen ese molde deprimente y real de que el destino de los seres humanos es respirar y un día dejar de hacerlo. El policía y el detective parecen ajenos a esa mecánica. En sus biografías o autobiografías siempre hay otra cosa: una propuesta, un juego, un crucigrama que te dice acércate al espejo y mira» (Orosz, 26 de diciembre de 2001).⁵

- e. Quinto, el convencimiento del fracaso como elemento del que el ser humano no puede sustraerse, y por eso mismo eje temático en su producción literaria. No en vano,

- considera que es “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” (en Donoso, 2003).
- f. Sexto, la muerte como liberación, aunque sea a través de algunas de sus salidas más terribles, el suicidio.⁶
 - g. Séptimo, los registros de ambigüedad, dotando a sus relatos de un ambiente impreciso y desdibujado, como se advierte en las vaguedades referidas a los personajes (indeterminaciones sobre edad, procedencia, vínculos afectivos..., que en suma redundan en cierto halo de misterio encaminado a la desorientación del lector).
 - h. Octavo, la literatura como supervivencia, también como transgresión, y a la postre como ejercicio en el que prevalece la frustración y el desengaño.
 - i. Noveno, el interés por universos paralelos de interpretación de la conciencia humana; así lo testifican las abundantes incursiones en los detalles oníricos de la mente de sus actantes, la aproximación a mentes perturbadas por la ebriedad o la locura, o la incursión en figuras excluidas y socialmente marginadas (mendigos, drogadictos, homosexuales...).
 - j. Décimo, la soledad como acompañante indisociable del alma humana; en unos casos, en tanto que imposición (soledad del encarcelado, del loco, del amante desquiciado, de la víctima en huida) o como elección libre.
 - k. Undécimo, la obsesión permanente por una sociedad anestesiada, acomodada en los algodones del consumismo y, por ello mismo, acrítica. Ante la mediocridad que la sociedad actual cultiva profusamente, en la conferencia “Los mitos de Chtulhu” (EGI) considera:

Somos malos para la cama, somos malos para la intemperie, pero buenos para el ahorro. Todo lo guardamos. Como si supiéramos que el manicomio se va a quemar. Todo lo escondemos. No sólo los tesoros que cíclicamente sustraerá Pizarro, sino las cosas más inútiles, las baratijas, hilos sueltos, cartas, botones, que enterramos en sitios que luego se borran de nuestra memoria, pues nuestra memoria es débil. Nos gusta, sin embargo, guardar, atesorar, ahorrar. Si pudiéramos, nos ahorraríamos a nosotros mismos para épocas mejores. No sabemos estar sin papá y mamá. Aunque sospechamos que papá y mamá nos hicieron feos y tontos y malos para así engrandecerse aún más ellos mismos ante las generaciones venideras. Pues para papá y mamá el ahorro era interpretado como perdurabilidad y como obra y como panteón de hombres ilustres, mientras que para nosotros el ahorro es éxito, dinero, respetabilidad. Sólo nos interesa el éxito, el dinero, la respetabilidad. Somos la generación de la clase media (2008, p. 176)

Con estos puntos como referente nos adentraremos en las siguientes líneas en las constantes temáticas más significativas de los relatos bolañianos; ciertas directrices maestras que facilitan la comprensión de los postulados estéticos de Bolaño: violencia, sexo, sufrimiento o humor como mecanismos de transgresión. Hemos partido con este objetivo de las dinámicas que los actantes establecen, aprovechando las posibilidades de estructuración e interactividad aportadas por las clasificaciones estructuralistas. No supone en ningún caso la aceptación ciega de un esquema cuyas atribuciones germinadas desde una probablemente mal entendida rigidez han obtenido con suficiencia la criba por parte de sus críticos. Si, en efecto, es posible alcanzar los valores predicativos del personaje, según entendía Propp (1928); si es posible identificar ciertos personajes que, desde la posición de potenciales actores (sin que la acción pueda nunca entenderse como condición *sine qua non* para la existencia del personaje), desarrollarían funciones o valores diversos de *implicaturas* actanciales (Greimas, 1986), o las *fuerzas* derivadas en la trama (Souriau, 1950, que aplica originariamente el término al teatro); si, en

suma, las diversas reformulaciones que la cuestión ha suscitado desde vértices estructuralistas (¿un significante?, ¿un signo complejo?, ¿una mitosis de relaciones sintagmáticas?) nos permiten aprovechar un *constructo* técnico (admitido desde la polivalencia que la estructura ofrece para enhebrar funciones, intercambiarlas y modelarlas desde la caracterización del personaje y sus vínculos –dinámicas- con los restantes), aceptaremos su soporte; la aceptación de una base a partir de la que plantear algunos ejes interesantes que se desprenden de la relación de dichos personajes. Partiendo, pues, de las dinámicas actanciales, se persigue la delimitación de determinadas *lexías* clave (propuestas, de nuevo, que favorece –pero no impone- el texto), núcleos de significado de sugestiva permanencia en los tres volúmenes seleccionados en este trabajo, a saber: violencia y sexualidad; ironía y parodia; finalmente, sufrimiento.

2. Violencia y sexualidad en los relatos bolañianos

La cuestión del sexo en Roberto Bolaño arrastra diversos matices de rica significación. De un lado, la sexualidad soporta todas las penalidades y vicios, como la vinculación a una emotividad afectada, pero especialmente la destrucción a través de los celos y la anulación de la pareja a causa de los principios e imposiciones del *otro*. Observa Bolaño el sometimiento al sexo como un proceso de “idiotización”, que anula sistemáticamente la personalidad del individuo hasta convertirle en un títere acrílico y pasivo. El espíritu incisivo del autor promueve asimismo la distinción entre lo que cataloga como monólogo sexual, esto es, una mera incursión individual en la sexualidad, frente al diálogo y, en un polo ulterior (y paródico), el *mitin* sexual, como afirma en *Las Últimas Noticias* (4 de septiembre 2001). Es, por tanto, un planteamiento negativo, sojuzgado por una actitud degradante del sujeto y una construcción preconcebida y monocorde de lo que debe albergar la sexualidad (*v.gr.*, pluralidad y libertad). Tal concepción del sexo describe “ideas cuyo fondo en nada difiere del antiguo Dios, Rey y Patria, que, como todo el mundo sospecha (pero se lo calla), significa Miedo, Amor y Jaula” (*ibidem.*). La cuestión de la sexualidad implica también elementos de violencia, de agresión, sea esta moral o física, a la integridad del otro individuo.

El universo de la violencia en los relatos bolañianos se manifiesta en caras diversas, bajo la expresión de una realidad desbocada y visceral a imitación de uno de sus referentes, Cormac MacCarthy (véase, por ejemplo, “Entre paréntesis. Meridiano de Sangre”, miércoles 6 de junio de 2001).⁷ Considera el autor que locura y suicidio “son fantasmas mucho más comunes de lo que la gente piensa” y en tanto que “figuras fantasmales” representan alternativas posibles, especialmente en el universo literario (en Matus, 2001).

Observemos un ejemplo en el que muerte y violencia se entrelazan. Rogelio Estrada (“La nieve”, en *Llamadas telefónicas*, en adelante *LT*) ejemplifica las características de un “transterrado”, es decir, del personaje que abandona un punto de origen al que acaba considerando como ajeno, y al mismo tiempo experimenta una sensación de desarraigo hacia todos los lugares a los que se ve abocado. La violencia, en el relato, se expresa a través de la represión del gobierno de Pinochet en Chile, pero también por medio de la desangelada descripción de las actuaciones de la mafia en Rusia. El actante, como mero testigo que deja deslizar ante sí a la violencia, se mimetiza con la corrupción y la maldad de un entorno social en el que la amoralidad forma parte de las rutinas. Contagiado de esa misma violencia, el actante destruye a su oponente, el mafioso. La propuesta se suma al conjunto de elementos transgresores que proponen situaciones absurdas e irracionales, en imágenes de tonos surrealistas. Si Bolaño consideraba que la literatura puede ser en ocasiones una tarea condenada

a caminos subterráneos, en los que hay que frecuentar las cloacas, igualmente señalaba la pervivencia del influjo del surrealismo bretoniano en autores que se mantendrían ocultos en los lugares marginales de la literatura canónica:

¿El radio de acción del surrealismo de las cloacas se ciñó al ámbito europeo y norteamericano o hubo ramificaciones asiáticas, africanas, latinoamericanas? ¿Es probable que el surrealismo clandestino se escindiera, con el tiempo, en subgrupos enfrentados y luego perdidos como tribus nómades en el desierto? ¿Cabe la posibilidad de que los surrealistas clandestinos olvidaran, al cabo de no muchos años, que ellos eran precisamente surrealistas clandestinos? ¿Y cómo son captados los nuevos surrealistas clandestinos? (“Conjeturas sobre una frase de Bretón”, viernes 27 de junio de 2001, 2004, p. 192)

Tales pensamientos pueden sugerir que él mismo se mostraba esporádicamente sugestionado por el universo onírico; en ello, anotemos la importancia del caos como dinámica de los sueños de sus personajes, siendo al cabo proyección ilógica de las frustraciones y fracasos de los actantes. En la dimensión transgresora que se desarrolla en el caso concreto de “La nieve”, el sexo, como eje del triángulo amoroso, *contamina* el relato, y favorece la etopeya deformante de los actantes. Desde una perspectiva meramente temática, el afán de provocación se muestra en el triángulo amoroso que condiciona buena parte del desarrollo del relato, con la atracción de Rogelio Strada por la frustrada atleta y la sumisión de esta última, que entrega su cuerpo al capo del grupo mafioso por una clara actitud interesada.

El proceso de deformación del actante principal se asienta en la asunción de su doble personalidad: de un lado, el Rogelio Estrada que abandona Chile con su familia en la procura de un futuro mejor; de otro, el arquetipo que construye como Roger Strada, simulando una procedencia dispar (de no compleja aceptación, al considerarse un apátrida). La violencia se expresa a través de un cruel mafioso, Misha Pavlov, que oculta un refinado espíritu y una voraz inclinación por la literatura, así como el placer de humillar con su notoria superioridad intelectual a sus correligionarios. Solamente desde esta perspectiva se entienden las surrealistas escenas de tertulia literaria, en las que el jefe y unos pocos escogidos (lo mejor de lo peor, entiéndase como los pocos de su círculo de delincuentes que pueden mantener una conversación mínimamente fluida) debaten sobre las virtudes de selectas obras. Es sugestiva la pretensión transgresora, como también las ansias de provocación a través de movimientos dialógicos, de dicotomías aberrantes (sangre y literatura, sexo y fidelidad, asesinato y amor).

La violencia puede transcurrir por derroteros en los que prevalecen los valores implícitos, como ocurre con “Henri Simón Leprince” (*LT*). La violencia se traduce en este relato en un doble juego, entre el ultraje físico que perpetran los nazis y el ultraje moral que promueven las comparsas narrativas que rodean al actante principal, Henri Simón. Los procesos de dislocación de Bolaño convierten virtuales héroes en antagonistas, en virtud a la agresión premeditada de un entorno brutal. Según el planteamiento de este relato, el actante arriesga su vida a favor de la resistencia, en plena Guerra Mundial, pero no obtiene nunca ni el reconocimiento ni el respeto que sus actos merecen, siendo víctima de la actitud clasista y excluyente de un entorno en el que la heroicidad personal se supedita a los logros culturales. Es, por ello, un *letraherido* (Bolongese, 2010, p. 4), un actante envenenado por la ponzoña de las letras, golpeado de continuo por los parámetros del canon y del *status quo* literario que lo condenan a una posición marginal. Es un *letraherido*, además, porque su fracaso en el mundo de las letras oculta sus logros como individuo y su implicación en una causa mayor, la liberación de su pueblo, en la que ha participado activamente. Todo en vano. En vano debido a la dialéctica de sujeto y oponente actanciales ante un único y exclusivo objeto, el triunfo en el mundo de las letras.

El afán transgresor se mantiene en “La vocación” (*El gaucho insufrible*, en adelante *EGI*), con la historia del joven adolescente fascinado por la historia del mártir San Vicente. La sugestión que tales hechos le producen se traduce en los pormenores de la tortura que padece, en sus más cuidados detalles. La vocación sacerdotal del actante choca, si cabe, aún más con la vida de su amigo Juanito, vástago de una enigmática mujer que invade los sueños del protagonista con anhelos de santo, y de un policía de métodos expeditivos. La transgresión es mayor por la confrontación entre las aspiraciones místicas del personaje y la actitud prosaica y mundanal de su amigo Juan, admirador incansable del cine en general y de Gary Cooper en particular, o el desagradable olor corporal que desprende el padre Zubieta, como además toda la simbología que en torno al color rojo se describe en el texto: la sangre derramada del mártir, la ideología política, o el color de las putas.

Pero el elemento más transgresor se establece entre las pretensiones religiosas del actante y todas sus debilidades morales (las flaquezas de la carne y la inquina ocasional que se proyecta en el deseo de muerte de los que le rodean). Finalmente, contempla, caminando sobre la nieve, a un extraño monje, al que persigue con ansiada veneración como una extraña imagen que se ofrece a su corazón devoto. Este elemento transgresor obtiene su resolución en el segundo relato que compone el cuadro de “Dos cuentos argentinos”, “El azar”. En este caso, un loco deambula por la ciudad, probablemente evadido de un manicomio en el que “conspicuamente” alternaban abusos físicos y psicológicos. El enfermo se considera como una sombra que vaga por la urbe, y ofrece las obsesiones que ocupan su mente enferma: el miedo por el recuerdo del comisario Damián Valle, las correas de contención en el manicomio, el tratamiento, los abusos sexuales, y el mundo degradado en suma. El loco comete el mayor acto de violencia, acudiendo a la casa de una antigua conocida en busca de cobijo y asesinando, en aquel mismo lugar, a un monje y al niño enfermo que este supuestamente vela. Las imágenes transgresoras se suceden, por cuanto el criminal se disfraza con el hábito del monje y camina descalzo por la nieve, desdibujando el rastro de sangre. Es en este momento narrativo en el que se produce el enlace con el texto anterior, para ofrecer la imagen más provocativa de las dos historias entrelazadas: la del asesino que se siente perseguido y, simplemente por azar (o por hastío), decide perdonar la vida del perseguidor; y la del joven candidato a cura que observa en la nieve a un monje descalzo, y en su corazón lo asocia con una presencia mística (tal que si estuviese provisto de una aureola divina).

La conexión entre violencia y sexualidad se percibe sin ninguna duda en “El ojo Silva” (*Putas asesina*, en adelante *PA*). El proceso de huida del actante solapa el auge de la violencia: la violencia en Chile, tras el golpe de estado de Pinochet, también la violencia a causa de la condición sexual del sujeto actancial y la que se ejerce sobre los niños que Silva trata inútilmente de proteger. Las imágenes transgresoras se manifiestan en el relato bajo forma de sucesivas estampas:

- a. El ofrecimiento del niño castrado a un dios pagano.
- b. La descripción de lugares marginales y criminalizados, en los que los abusos prevalecen sobre cualquier intento de liberación.
- c. La alusión explícita al prostíbulo, y la velada a las prácticas pedófilas.
- d. La pervivencia de rituales sangrientos y cultos sectarios.
- e. La imagen de una sociedad degradada, en la que la brutalidad y la animalización de los individuos se perciben en procesos de cosificación: personajes inmovilizados en conductas que se transmiten sin mutación o profundización psicológica.

El mensaje último que se ofrece está próximo al desamparo, a la sensación de fracaso como rasgo inherente a la narrativa de Bolaño. La sexualidad se vincula también de forma explícita con los procedimientos de transgresión que el autor dibuja. El relato “Joanna Silvestri” (*LT*) es notoriamente esclarecedor, dado que no se escatiman detalles de los perfiles más degradantes del cine porno (valiéndose de una de las estrellas de tal mundillo). La degradación parte de varios niveles diegéticos, que suponen un demorado avance en los mecanismos de dislocación y transgresión de las expectativas del lector. En un primer nivel, Joanna encarna el simple rol de mujer que accede a un interrogatorio. En este momento, la ruptura de expectativas se insinúa en el mismo contexto que se propone: una habitación de hospital y una actriz añorante de una vieja gloria. El relato-marco da paso a la historia principal, en la que se detalla la incursión de Joanna en el cine de Los Ángeles, y su relación íntima con un actor venido a menos, Jack Holmes, heroico individuo capaz de proezas sexuales varias, al que el tiempo ha postrado a causa de una grave enfermedad. La comprensión de lo que supone el sexo en la narrativa de Bolaño debe conducirnos de inmediato a la conferencia “Literatura + enfermedad = enfermedad”. El sexo, en su perspectiva, se desglosa en puntos esenciales como los que siguen:

- a. El sexo es una obsesión: “Follar es lo único que desean los que van a morir. Follar es lo único que desean los que están en las cárceles y en los hospitales. Los impotentes lo único que desean es follar. Los castrados lo único que desean es follar. Los heridos graves, los suicidas, los seguidores irredentos de Heidegger. Incluso Wittgenstein, que es el más grande filósofo del siglo XX, lo único que deseaba era follar. Hasta los muertos, leí en alguna parte, lo único que desean es follar” (Bolaño, 2003, p. 140).
- b. El sexo, omnipresente, puede convertirse en un suplicio o una dura carga para todo aquel que haya perdido interés: “Follar cuando no se tienen fuerzas para follar puede ser hermoso y hasta épico. Luego puede convertirse en una pesadilla” (*idem.*).

La transgresión es además continua gracias a la descripción de diversas escenas del rodaje de cine porno, a medio camino entre el testimonio gráfico y la más procaz burla (como ocurre con los detalles de la “profesionalidad” de Joanna).

En un paso más allá de lo que implican sexualidad y violencia, la locura representa el elemento desestabilizador más notable en los personajes de Bolaño. La tienda de Enrique Martín, en el cuento del mismo nombre, es el testimonio de un proceso de destrucción y demencia. Una vez más, Martín es una muestra de *letraherido*, de actante aquejado de un mal sin cura (la inclinación irrefrenable por la fiebre literaria, por la creación). Al tiempo, traslada a él Bolaño algunos males que caracterizan a los autores de mediocridad consanguínea, en especial la obcecación en escribir sin estar dotado para ello (en Cárdenas y Díaz, 2003). Su alma herida lo empuja a componer, pese a que sus impulsos suponen un completo fracaso, de ahí que se cobije en su labor de periodista. Pero esta misma condición está revestida de contradicciones y una ácida ironía, dado que el actante se especializa en sucesos de avistamientos de ovnis en una revista de segunda fila. La locura, de inmediato, busca a la violencia; en este caso, el suicidio, al que parece recurrir el enajenado protagonista. El recurso del suicidio se liga además con otra cuestión esencial en la narrativa de Bolaño, la del humor, en tanto que considera ciertas actitudes suicidas como una espontánea muestra de humor negro (“El suicidio de Gabriel Ferrater”, lunes 16 de septiembre de 2002, 2004, p. 198).

La locura está ligada con otra cuestión esencial en la producción de Bolaño, la de la enfermedad, un concepto que alberga interesantes vasos comunicantes con la tradición literaria. Precisamente, en la conferencia “Enfermedad” (*EGI*) el autor aduce:

La imagen que Mallarmé construye sobre la enfermedad, sin embargo, es, de alguna manera, prístina: habla de la enfermedad como resignación, resignación de vivir o resignación de lo que sea. Es decir está hablando de derrota. Y para revertir la derrota opone vanamente la lectura y el sexo, que sospecho que para mayor gloria de Mallarmé y mayor perplejidad de Madame Mallarmé eran la misma cosa, pues de lo contrario nadie en su sano juicio puede decir que la carne es triste, así, de esa forma taxativa, que enuncia que la carne sólo es triste, que la *petit morte*, que en realidad no dura ni siquiera un minuto, se extiende a todos los gestos del amor, que como es bien sabido pueden durar horas y horas y hacerse interminables, en fin, que un verso semejante no desentonaría en un poeta español como Campoamor pero sí en la obra y en la biografía de Mallarmé, indisolublemente unidas, salvo en este poema, en este manifiesto cifrado que sólo Paul Gauguin se tomó al pie de la letra, pues que se sepa Mallarmé no escuchó jamás cantar a los marineros, o si los escuchó no fue, ciertamente, a bordo de un barco con destino incierto (2008, p. 143)

Los motivos de la transgresión pueden atraer la dicotomía sujeto actancial y el oponente como doble, como *alter ego* al que repele y por el que, irremediablemente, se siente atraído. Hablamos de un perfeccionamiento del doble que entraña la ruptura de la identidad del sujeto y el acortamiento de los elementos de diferenciación con el otro, hasta percibirlo precisamente como dualidad, copia o réplica (tal y como entendía la tradición literaria desde el *Doppelgänger* de Richter, según Herrero-Cecilia, 2011, pp. 23-24).

El asunto del doble se desarrolla en diferentes textos de Bolaño. Ocurre con “Una aventura literaria” (*LT*), la cual culmina con el encuentro entre el narrador y el autor al que percibía como enemigo. Resulta, por otra parte, llamativo el paralelismo del asunto central de este relato con la anécdota del trabajo “Este extraño señor Alan Pauls” (lunes 28 de octubre de 2002, 2004, p. 207), en el que recrea su misma obsesión personal con la obra de otro creador, Pauls.

Un nuevo ejemplo del juego del doble se desarrolla en “Detectives”, relato, por otra parte, con evidentes resonancias biográficas.⁸ La imagen en el espejo, que devuelve un reflejo extraño, se toma de la tradición literaria para desgajarla en una interpretación personal, la de un Arturo Belano que permanece hipnotizado ante la estampa cruel: el ser desnutrido y aterrado, incapaz de identificar consigo mismo, por cuanto niega todo lo que él consideraba justo.

La dualidad actancial es evidente en el relato “El viaje de Álvaro Rousselot” (*EGD*), dado el vínculo de reciprocidad que se plantea entre el sujeto actancial y su oponente. El relato describe la atracción irresistible que ofrece el *otro*, con una compleja gradación que arranca en la diferencia, pasando por el rechazo y finalmente la fascinación absoluta del oponente. En este sentido, la ambigua historia de Rousselot y Guy Morini recorre motivos que ya han sido planteados por Bolaño, como ocurre en el mencionado “Una aventura literaria”. El actante siente que los límites de su originalidad han sido transgredidos ante las evidencias de plagio que los productos cinematográficos de Morini delatan. Con todo, se describe el proceso de una necesidad: el deseo de ser plagiado, como reconocimiento de que su obra es digerida por un lector singular, una réplica capaz de la valoración justa de todas sus virtudes. Con ello se perfila el proceso de construcción del personaje, en un condensado mecanismo de *bildungsroman* a través de un viaje de descubrimiento e iniciación: el desplazamiento físico a París (después a Normandía) arrastra a la vez un camino de conocimiento, gracias a la persecución obsesiva del cineasta y a la indagación en el paso de la imitación al abandono. El encuentro con el doble queda de nuevo desdibujado y se deja en la incógnita (como ya ocurría con “Una aventura literaria”) los motivos de la admiración. A ello se añaden otros elementos transgresores, especialmente delimitados con el ambiente viciado del congreso de escritores (un mundo de hipocresías y actitudes clasistas), la licenciosa incursión en la noche parisina de la mano de Riquelme (y sus daños colaterales, como ocurre con la pérdida absoluta de dinero por parte del protagonista), y la presencia de la prostituta Simone que acompaña a Rousselot.

Adquiere de nuevo el sexo un papel dislocador, en una clara intención provocadora: piénsese en la llamada de Rousselot a casa de la meretriz, ausente por motivos laborales (la señora se encuentra participando en una orgía) según aduce la niñera del pequeño hijo.

Los motivos de la dualidad reaparecen en “Llamadas telefónicas” (*LT*) y la tormentosa relación entre B y X. Bolaño destiñe la violencia a través de lexías paralelas, bajo la forma del acoso, los celos, la persecución y el asesinato. De otra parte, acude a la mimesis entre víctima y victimario, a la atracción entre el narrador y su objeto de deseo. Pero igualmente perniciosa es la aceptación de la víctima, que asume primero y permanece expectante detrás del teléfono, al otro lado de la línea, ignorante de cuál de sus victimarios ha ejecutado la llamada. Curiosa es también la identificación entre el narrador homodiegético, en su papel de testigo, y el personaje del odontólogo en “Dentista” (*PA*). El narrador se identifica con la desolación de dicho profesional y su proyecto de redención del joven aprendiz que ha participado en el fatal desenlace.

En otras ocasiones, encontramos la confusión víctima-victimario, que permanece en el cuento “William Burns” (*LT*), en el que las dos mujeres que piden auxilio al narrador lo convierten en verdugo de una víctima inocente. Los elementos de ambigüedad crean una atmósfera confusa, con la que se desorienta deliberadamente al lector acerca de la correcta interpretación del texto. El desconocimiento absoluto acerca de si realmente el ejecutado perseguía a las mujeres afianza la sensación de fracaso del narrador, que descubre las dobleces de sus protegidas y la opaca trama a la que él ha prestado servicio. El conflicto narrativo se entabla entre lo que se hace pensar al lector (planteamiento inicial, A, con el retiro de las mujeres en el campo, acosadas por un innominado agresor) y el pasivo comportamiento del supuesto verdugo cuando acude a la casa (enfrentamiento y muerte, en el planteamiento conclusivo, B). El choque entre la descripción de los motivos de la secuencia A y lo que se postula en la secuencia B se produce en la confluencia de ambos, gracias a la figura del narrador homodiegético, en tanto que correlacionados en el punto de cambio de la condición de guardián y benefactor a captor y asesino. La noción de ultraje experimenta además la mutación: el actante cambia la piel de protector de las ultrajadas a considerarse él mismo engañado, como parte de una extraña confabulación a la que no alcanza a dar nombre. De nuevo, Bolaño recurre a un procedimiento habitual, el final abierto, en el que no se aclaran muchas de las incógnitas que se habían planteado.

La noción de desarraigo y la predilección por personajes desamparados permanece de forma continua en la narración del autor. En “El gaucho insufrible” (*EGI*) observamos un interesante ejemplo de desplazamiento físico, a la par que la evolución íntima del actante. La historia de Héctor Pereda evoluciona junto con la exposición de una Argentina fragmentada por los terribles sucesos del *corralito* (conocido *experimento* político que condenó a la pobreza a amplios sectores de la población, tras el inusitado “secuestro” de sus ahorros). La historia de Pereda refleja una conjunción de numerosas pérdidas, como ocurre con la desaparición de la esposa, la partida de los hijos Cuca y Bebe, o su empeño en renegar de su trabajo como juez. Pero el mayor proceso de desplazamiento, tanto físico como emocional, se produce con su viaje desde la acomodada vida en Buenos Aires hasta la salvaje zona de la Pampa. El proceso de desarraigo iniciático, matizado por el evidente contraste entre la vida regalada en la cómoda mansión bonaerense frente al cúmulo de incomodidades que representa la semiderruida estancia de “Álamo negro”, se plasma en mecanismos de transgresión a través de interesantes juegos de contraste:

- a. La bulliciosa ciudad frente a la árida estampa de la pampa (descrita, además, bajo un explícito referente borgiano). También en el nombre del único caballo que logra comprar, José Bianco.
- b. Las comodidades y las opíparas comidas en Buenos Aires, de un lado, y las incomodidades y los sempiternos guisos de conejo, de otro.
- c. La locuacidad de los habitantes bonaerenses, opuesta al ensimismamiento de los rudos hombres de campo.
- d. El ambiente convulso de Buenos Aires, como reflejo de una sociedad arrastrada por la inestabilidad política y la recesión, en evidente contraste con el espíritu pasivo de los habitantes de la pampa, indiferentes (cuando no desconocedores) ante el paso del tiempo o el valor material de cualquier objeto que les rodea.
- e. La supervivencia descarnada en la urbe, diferenciada del instinto de supervivencia exangüe, desanimado, en el campo.

Y, con todo, el mayor ejemplo de transgresión lo ofrece el cambio del refinado abogado bonaerense, que se convierte en un gaucho más, en un hombre de campo enrudecido hasta el extremo. No se escatiman los recursos de la ironía, desde el hijo y sus amigos que lo visitan acentuando si cabe el contraste entre dos mundos, hasta el ataque del conejo al editor (el cual transforma el lance en un heroico encontronazo con una serpiente). La estampa fiel de la transformación del actante se muestra en su regreso a Buenos Aires, plenamente convertido en gaucho, y en el recurso a la violencia como arma de supervivencia y de imposición de la propia personalidad (más allá del simple mecanismo de defensa): así, el ataque al poeta que reta descaradamente al hombre en el café de artistas que frecuentaba Bebe.

La violencia se filtra en el ambiente cotidiano, y ocupa una posición esencial en la rutina, siendo la demostración de su categoría de elemento añadido al entorno en el que habitualmente deambulan los actantes. Se trata, a veces, de una violencia implícita, como el evidente caso de “Jim” (*EGI*): la condición del objeto actancial, el Jim que da nombre al relato, implica de continuo los elementos de violencia, de la que este trata de huir en vano. La rememoración retrospectiva especifica un pasado problemático, relacionado con su trabajo en el ejército y su participación en la guerra del Vietnam, como así su implicación en reyertas de las que procura renegar reciclándose como poeta. Bolaño recurre a una descripción prosopográfica en la que se detiene en los rastros de la violencia en el actante, desde la piel ennegrecida hasta la inmensa cicatriz que le recorre el cuerpo. Sin embargo, el mensaje que al fin se transmite es desesperanzador, por cuanto Jim no logra huir del ambiente hostil que arrastra su pasado. Así lo demuestra el final abierto del relato en el que aquel huye de la más que probable amenaza que representa la mirada inquisitiva del tragafuegos, en pleno México DF. El uso de la elipsis constituye otro recurso polivalente en la narración bolañiana.

Uno de los ejemplos más evidentes de combinación entre violencia y transgresión lo representa el curioso caso de “El policía de las ratas” (*EGI*). La historia de Pepe el Tira, una rata policía que investiga una sucesión de misteriosos crímenes en las alcantarillas, arranca desde el provocador planteamiento de la perspectiva de una rata, en un mundo infrahumano condicionado por el afán de supervivencia y la muerte. La violencia ocupa un lugar esencial en la continua alusión a los depredadores (culebras, comadreas...) que acechan a las colonias de ratas, pero el mayor efecto de transgresión se alcanza con el descubrimiento de que es otro roedor el que dedica su tiempo a torturar y al cabo matar a algunos de sus congéneres. El grupo de ratas dominante (el comisario o el forense) niega sistemáticamente esta posibilidad,

hasta que el descubrimiento de los hechos califica la evidencia como una *anormalidad*, esto es, un índice de un alma enferma de *individualidad*. No es, por tanto, la elección del contexto (la alcantarilla) ni la perspectiva (la visión de una rata) el supuesto esencial del relato, sino la combinación entre la violencia y la transgresión. La presencia de ambas implica la negación de los valores de lo colectivo, puesto que solamente con el ejercicio de la violencia se alcanza a reafirmar la posición del individuo. Esta misma afirmación se logra en la ruptura de los lazos con el grupo a través de cruentos procedimientos (dígase la tortura de la cría de rata). Tras la ejecución del culpable y la negación pública del hecho, el actante, Pepe el Tira, persiste en una obsesiva persecución del crimen que le permita superar el desánimo. El final abierto, en el que acude al socorro de un grupo de ratas acosadas por comadrejas, reafirma el papel de la violencia en el texto.

3. Ironía y parodia como métodos de transgresión

“El humor es algo parecido a la felicidad, a la revolución y al amor”, nos dice Bolaño (Braithwale, 2006, p. 93). El juego de dobles significados y de ruptura de la interpretación literal del sentido es común en sus relatos, pues se considera la ironía como la expresión de una desolación y una tristeza íntimas (Noejovich, 2001; Poblete, 2006, p. 138; Mora, 2010). El humor implica un recurso de salvación en momentos de clímax dramático (Ríos, 2010, p. 176); pero también el humor y la ironía son asimismo procedimientos de liberación («El humor en el rellano», en *Las últimas noticias*, lunes 20 de enero de 2003), porque la risa es la expresión misma de la vida, incluso cuando está destinada a la muerte («Un narrador en la intimidad», *Clarín*, 25 de marzo de 2001). El humor es, además, un perfeccionado ocultamiento del dolor que los personajes atesoran; tal vínculo, entre el humorismo y la tragedia, se produce a lo largo de la historia literaria, asumiendo Bolaño algunos de esos referentes, como el caso de Braque:

Algunos de sus atisbos, como los de Duchamp o Satie, son infinitamente superiores a los de muchos escritores de su época, incluso a algunos cuya principal ocupación era la de pensar y reflexionar: “Cada época limita sus propias aspiraciones. De ahí surge, no sin complicidad, la ilusión por el progreso”. “Pensándolo bien, prefiero quienes me explotan a quienes me imitan. Los primeros tienen algo que enseñarme”. “La acción es una cadena de actos desesperados que permite mantener la esperanza”. “Es un error encerrar el inconsciente en un cerco y situarlo en los confines de la razón”. “Hay que escoger: una cosa no puede ser verdadera y verosímil a un mismo tiempo”. Humorista y desesperanzado al mismo tiempo (de la misma manera en que es religioso y materialista, o de la manera en que parece moverse demasiado aprisa cuando en realidad permanece inmóvil como una montaña o una tortuga), Braque nos ofrece estas joyas: “Recuerdo de 1914: a Joffre sólo le preocupaba reconstruir los cuadros de batallas pintados por Vernet”. “Lo único que nos queda es eso que no nos quitan, y es lo mejor que poseemos”. “Con la edad, el arte y la vida se funden en una sola cosa”. “Tan sólo quien sabe lo que quiere se equivoca” (“Braque: el día y la noche”, 2004, p. 178)

Bolaño reivindica, asimismo, una auténtica literatura humorística en Hispanoamérica (“El humor en el rellano”, 2004, p. 224):

Los clásicos, por llamarlos de alguna manera, quiero decir los clásicos de nuestros países en desarrollo, sacrificaron el humor en aras de un romanticismo cursi y en aras de textos pedagógicos o, en algunos casos, de denuncia, que mal resisten el paso del tiempo y que si se mantienen es por un afán voluntarista de bibliófilo, no por el valor real, el peso real de esa literatura

Y hacia esa misma tradición mira el autor:

Es en el siglo XX cuando el humor, tímidamente, se instala en nuestra literatura. Por supuesto, los practicantes son una minoría. La mayoría hace poesía lírica o épica o se refocila imaginando al superhombre o al líder obrero ejemplar o deshojando las florecillas de la Santa Madre Iglesia. Los

que se ríen (y su risa en no pocas ocasiones es amarga) son contados con los dedos. Borges y Bioy, sin ningún género de dudas, escriben los mejores libros humorísticos bajo el disfraz de H. Bustos Domecq, un heterónimo a menudo más real, si se me permite esta palabra, que los heterónimos de Pessoa, y cuyos relatos, desde los “Seis problemas para don Isidro Parodi” hasta los “Nuevos cuentos de H. Bustos Domecq”, deberían figurar en cualquier antología que sea algo más que un poco de basura, como hubiera dicho don Honorio, precisamente. O no (*idem*)

El caso de “Prefiguración de Lalo Cura” es esclarecedor en lo que afecta a la importancia del humor, por cuanto implica continuos diálogos en los que la subversión ocupa un lugar central:

- a. El pasado trágico del narrador (que participó en algunos de los genocidios que han desagrado Latinoamérica, como él mismo confiesa), frente a sus progenitores, en concreto su padre, que había dedicado sus días a la honrosa tarea de predicador de la Fe.
- b. La mencionada condición de sacerdote del padre, en contradicción con la dudosa afiliación de sus postulados con alguna fe reconocida.
- c. La confusión del sacerdote con un agente secreto, y su posterior desaparición.
- d. La madre de conducta ambigua: progenitora abnegada, en el lado personal; y actriz porno, Connie Sánchez, en el profesional.

Todo el relato es una muestra de un sarcasmo evidente, que se refleja en la continua negación de los valores explícitos que se pretenden sugerir, transmutados en una atmósfera degradante, como sucede con la productora de pretencioso nombre (Olimpo) pero modestos medios, o los antropónimos impostados (piénsese en Mónica Farr) de sus estrellas.

El efecto deformador se proyecta hacia otras muchas de las obsesiones de Bolaño: ocurre en el universo literario y todas las miserias con las que se relaciona. En “Sensini” (*LT*) se plantea un pensamiento caro al autor, relacionado con todo el artificio de los concursos literarios, y la evidente impostura que los rodea. La actitud irónica se observa con los continuos consejos de Sensini al narrador, con el fin último de proporcionarle un medio útil de supervivencia. La visión ideal del narrador homodiegético, que mitifica el proceso creativo en la figura de Sensini, choca pronto con la cruda evidencia de que la literatura puede convertirse en una mera fuente de ingresos, al margen de principios “etéreos” como la creatividad. El relato converge en la desmitificación de un ídolo, como así ocurrió con el referente real del personaje de Sensini, Antonio Di Benedetto (Cárdenas y Díaz, 2003).

El humor es el vehículo para la liberación, para la presentación de ambientes anómalos que contradicen las posturas dominantes y las imposiciones del entorno. Por ello, el humor debe ser la base de la literatura, en lo que toca mirar a algunos referentes indispensables, como Borges o Quevedo (Swinburn, 2003; Nitrihual, 2007), pero también Balzac o Vargas Llosa («El principio del Apocalipsis», *El mundo*, 24 de octubre de 2001), o el indispensable P. K. Dick.⁹

El humor es un mecanismo revolucionario que permite introducir nuevas visiones y cuestionar los senderos que ha marcado la tradición dominante (Kohan, 2001; Ventura, 2007, pp. 190-194). La importancia de la ironía ya ha sido notada en los textos “Enrique Martín” y “La nieve”. La deformación del literato vocacional del primer relato se culmina con su dedicación al mundo del periodismo relacionado con el mundo de los ovnis, como así el segundo relato se detiene en la peculiar tertulia literaria del mafioso Pavlov con sus hombres. En “Otro cuento ruso” (*LT*) se insiste en la ambigüedad lingüística como fuente de la equivocación y del juego irónico, de ahí la confusión entre los términos *coño* y *kunst* (arte).

El uso de la ironía implica la provocación y el reto. Con el uso de la ironía afloran las miserias, frustraciones, anhelos y fracasos de los actantes bolañianos, en constante pugna con

un entorno hostil en el que se mueven cual peones inadaptados. El uso de la ironía se plasma por supuestos como:

- a. Actantes que ocultan sus deseos, aproximándose a individuos anodinos en los que se reflejan las características de lo que se ratifica como “normal” (Luis, el esposo de Clara en el relato homónimo).
- b. Actantes que manifiestan su celo profesional, también sus reparos y sus remilgos, en entornos netamente aberrantes (considérense todos los apuntes comerciales sobre la industria del porno, junto con las manías y reticencias de sus estrellas, en el relato “Joanna Silvestri”).
- c. Actantes que persiguen un horizonte refinado, el culmen a todas sus aspiraciones estéticas, negando su incapacidad y su escasez de dotes creativas (“Henri Simón Leprince”).
- d. Actantes que disimulan actividades ilícitas (prostitución, drogadicción, crimen organizado...) con el antifaz de iniciativas en un clima de normalidad (padres de familia, amantes esposos, productores cinematográficos, escritores...). Así sucede en “Vida de Anne Moore”, “La nieve” en *LT*; o “Prefiguración de Lalo Cura”, “Vagabundo en Francia y Bélgica” en *PA*.
- e. Actantes en los que se evidencia el uso del humor negro, desdramatizándose así las circunstancias que rodean a actos luctuosos o situaciones miserables (“La nieve”, “Las ratas”, “El azar”; “Fotos”, *PA*; etc).¹⁰
- f. Actantes que disimulan la sordidez de los ambientes por los que deambulan recurriendo a *alias*, a imposturas con las que legitimar actividades transgresoras y alienantes, así como a lugares revestidos de aparente normalidad bajo los que ocultar actividades desviadas, anormales, inusuales o ilícitas (“Prefiguración de Lalo Cura”, “Joanna Silvestri”). El ejemplo más evidente de transgresión, en este punto, lo constituye la descripción del universo de las ratas en el cuento del mismo título.
- g. Actantes que protagonizan una vida de “comedieta” y desenfreno, pero acaban siendo víctimas de un destino trágico en situaciones grotescas (“Prefiguración de Lalo Silva”; “El retorno”, *PA*).
- h. Actantes que muestran mentes enfermas y desviadas, ocultas bajo ropajes con diferentes etiquetas (respetabilidad, fama, dinero...): así, el necrófilo Jean-Claude Villeneuve de “El retorno”; el empleo de la magia negra en “Buba” (*PA*); o las perversiones del célebre modisto Villeneuve en “El retorno” (*PA*).

Con el humor abordan nuevos caminos narrativos. Se insinúa de esta forma la concepción de la literatura como liberación, tal y como entendía Bolaño: una propuesta equidistante entre la herencia cultural y una necesaria heterodoxia, la cual rompa con lastres que se arrastran por inercia hacia nuevas propuestas. En ningún momento se niega la influencia del molde, piénsese en el humor borgiano, pero se propone una nueva andadura en la que la parodia puede ser una forma útil de cuestionar la farsa de la “normalidad”.

4. El sufrimiento: parámetros de una constante

Se anunciaba igualmente en el apartado introductorio de este trabajo una noción básica en el pensamiento de Bolaño, la cuestión de la soledad como abismo en el que cae irrefrenablemente el hombre. Son numerosos los relatos en los que aparece con un protagonismo más o menos significativo, como ocurre con “Gómez Palacio” (*PA*) o “Últimos atardeceres en la tierra” (*PA*).

En “El gusano” el permanente doble de Bolaño, Arturo Belano, entabla amistad con un personaje de actitudes sociópatas, cuyo apodo da título al relato. El individuo languidece en el silencio de sus horas sentado en un banco, expresión de la *individualidad* que se proyecta como anomalía. El personaje, añorante sujeto de su pasado en las tierras del norte, prefigura el contrapunto del narrador, que también copa sus horas en soledad (tras huir del colegio) con la lectura y el cine. Ambos constituyen ejemplos de una actitud marginal frente a la socialización, la réplica a la colectividad, al uso o la norma. El gusano es además un actante marginal porque disimula la violencia se ha infiltrado asimismo en su contraposición al entorno. En él se concentra un concepto clave en la narrativa bolañiana, el de la desolación, o la idea del hombre sonámbulo, ambulante sin perspectivas ni esperanzas por el mundo. Los personajes desolados incurren en vicios y perversiones (según entiende la sociedad) para mostrar una actitud heterodoxa: necesitan a veces de las drogas (la Sofía de “Compañeros de celda”, *LT*; o el fracaso y la huida de Clara en el relato homónimo). “Putas asesinas” (*PA*) sintetiza peculiarmente esa visión desquiciante de la realidad: en definitiva, la vida es sufrimiento, la locura está al orden del día, la violencia es una vía de escape. La demencia se presenta como instrumento desestabilizador en el presente, o simple rémora que se arrastra desde el pasado (“Días de 1978”, *PA*).

5. Conclusión

El recorrido por los relatos de Roberto Bolaño implica, en suma, una voluntad transgresora y una deliberada intención de plasmar ambientes desolados y actantes marginales. Cerramos el trabajo con unas breves notas conclusivas:

1. De una parte, las constantes que han sido señaladas ofrecen puntos de interpretación, como obsesiva referencia al servicio de una estética determinada: ¿será el universo de los *letraheridos*?, ¿acaso el réprobo desvío de la tradición, a favor de la heterodoxia?
2. De otra, se entrevén motivos temáticos básicos en la delimitación de los esquemas actanciales: violencia, sexo, enfermedad, locura y sufrimiento. Sujetos marginales/marginalizados participan de conflictos con su entorno, en imposibles situaciones de conciliación.
3. Añádase el placer por la hibridación y lo transgresor en la expresión narrativa.
4. Y último, la concepción del fracaso como punto de confluencia de las lexías de significado acotadas (violencia, sexualidad, locura...) en vértices de individuos heteroglosos.

¿O tal vez, nada más, el actante bolañiano sea producto de la anomalía, hasta lo en apariencia *puro* metamorfosearse en “un amor excesivo y desbordante”?

Notas

1. “La poesía de las primeras décadas del siglo XXI será una poesía híbrida, como ya lo está siendo la narrativa. Posiblemente nos encaminamos, con una lentitud espantosa, hacia nuevos temblores formales. En ese futuro incierto nuestros hijos contemplarán el encuentro sobre una mesa de operaciones del poeta que duerme en una silla con el pájaro negro del desierto, aquel que se alimenta de los parásitos de los camellos”.
2. “En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel” (*idem*).
3. “Hay momentos en la travesía de un poeta en la que a éste no le queda más remedio que improvisar. Aunque el poeta sea capaz de recitar de memoria a Gonzalo de Berceo o conozca como nadie los

heptasílabos y endecasílabos de Garcilaso, hay momentos en que lo único que puede hacer es arrojar al abismo o enfrentarse desnudo ante un clan de chilenos aparentemente educados. Por supuesto, hay que saber atenerse a las consecuencias. Primer requisito de una obra maestra: pasar inadvertida.” (“Ocho segundos de Nicanor Parra”, 2004, p. 91).

4. La pluralidad de modelos reconocidos atestigua el hibridismo que ha sido aludido: Borges, Quevedo, Henry Miller, Artaud, B. Traven, Bioy Casares, Tristan Tzara, Sophie Podolski, Messagier, P. K. Dick, Rulfo, Lihn, Giacomi, etc (véase, por ejemplo, *Entre paréntesis*, “Autores que se alejan”, miércoles 16 de mayo de 2001; “Philip K. Dick”, miércoles 23 de mayo de 2001; “Unas pocas palabras para Enrique Lihn”, lunes 30 de septiembre de 2002; “Hojas escritas en las escaleras de Jacob”, lunes 6 de enero de 2003; “De la diferencia a la dignidad”, *El Mundo*, miércoles 11 de agosto de 1999; “El gran fresco del Renacimiento”, *El Mundo*, 6 de abril de 2001; Andonie-Dracos, 2002).
5. Pese a todo, reconoce que es sumamente complejo evitar las resonancias de la experiencia personal en la propia producción. Esto es: “Es difícil para mí separar la ficción de la autobiografía, salvo en casos muy concretos, casos en los que, además, percibo un cierto aire de pastiche. Durante mucho tiempo se dijo -yo lo dije- que la única patria de un escritor era su lengua. Ya no lo creo. Tampoco creo que mi patria sea mi literatura ni la literatura. Más bien diría que mi patria es mi vida, es decir, decir, que mi patria es algo frágil y débil e insignificante. También podría decir, siguiendo esta línea, que estoy exiliado de mi patria y que vivo en la patria de los otros, como emigrante sin papeles, y que procuro no molestar ni estar demasiado tiempo en un lugar” (en Donoso, 2003).
6. “En primera instancia (y lo bueno del suicidio es que no hay segunda instancia) es un acto de libertad” (en Aspurrúa, 2001); “es preferible ser un suicida que ser un zombi. No me atrae nada del suicidio. Pero reconozco en él la libertad soberana” (en Aguilar, 2002); “El suicidio es una salida. Y además es una salida, si bien extrema, muy civilizada. El asesino en masa o el asesino serial o el asesino pasional plantean básicamente un problema de salud pública. Un suicida, sea o no sea discreto, lo único que plantea son unas pocas (pero interesantes) preguntas, y en algunos casos hasta alguna respuesta” (en Orosz, 2001).
7. “(...) “Meridiano de sangre” no es sólo una novela del Oeste -su acción transcurre a mediados del siglo XIX- sino también una novela sobre la vida y la muerte, delirante, hiperviolenta, con varios discursos subterráneos (la naturaleza como principal enemigo del hombre, la absoluta imposibilidad de redención, la vida como movimiento inercial)”.
8. “Me sacaron de la cárcel dos policías, que habían sido compañeros míos a los quince años. Yo salí a los ocho días porque estaban estos dos allí; si no me hubiera podido pasar un mes o dos. Pero un día voy y me encuentro a un detective que dice: “¿no te acuerdas de mí? Soy tu compañero”. Yo no me acordaba de nada. Fue impresionante. ¡Pero si en *Llamadas telefónicas* hay un cuento que narra exactamente esto! Yo pensaba que era puro invento, un juego literario. Incluso me recordó un poema de Nicanor Parra, donde unos personajes populares chilenos, “compadres”, si no me acuerdo mal, establecen el mismo diálogo absurdo que mantienen los detectives del cuento” (*Lateral. Revista de cultura*, número 40, abril de 1998, en Braithwaite, 2006, p. 108); “Bueno, a mí cuando me detuvieron en Chile me acusaron de «terrorista extranjero», porque mi acento era mexicano. Lo sentí como una medalla. Lástima que esa medalla no duró demasiado tiempo. El teniente de carabineros que me detuvo, en un control de carretera, era claramente un esquizofrénico y probablemente nadie le hacía caso” (*La Nación*, 25 de abril de 2001).
9. “Dick, en “El hombre en el castillo”, nos habla, como luego sería frecuente en él, de lo alterable que puede ser la realidad y de lo alterable que, por lo tanto, puede ser la historia. Dick es Thoreau más la muerte del sueño americano. Dick escribe, en ocasiones, como un prisionero porque realmente, ética y estéticamente, es un prisionero. Dick es quien de manera más efectiva, en “Ubik”, se acerca a la conciencia o a los retazos de conciencia del ser humano, y su puesta en escena, el acoplamiento entre lo que cuenta y la estructura de lo contado, es más brillante que en algunos experimentos sobre el mismo fenómeno debidos a las plumas de Pynchon o DeLillo. Dick es el primero, literariamente, en hablar con elocuencia de la conciencia virtual. Dick es el primero, y si no el primero, el mejor, en hablar sobre la percepción de la velocidad, la percepción de la entropía, la percepción del ruido del universo, en “Tiempo de Marte”, donde un niño autista, como un Jesucristo mudo del futuro, se dedica a sentir y a sufrir la paradoja del tiempo y del espacio, la muerte a la que todos estamos abocados. Dick, pese a todo, no pierde en ningún momento el sentido del humor (...)” (“Philip K. Dick”, 2004, p. 183).

10. Bolaño muestra su interés por el humor negro en sus artículos de prensa, siendo peculiar el trabajo en el que alude precisamente al pintor Giovanni Antonio Bazzi y su animal de compañía, un cuervo: “El animal más extraordinario, sin embargo, era el cuervo, a quien todos los visitantes de *Il Sodoma* querían oír hablar. Este cuervo a veces se sumía en un mutismo obstinado, durante días, y otras veces era capaz de recitar versos de Cavalcanti. Nunca, que se sepa, dejó de cumplir con su labor de portero, y de esta manera los vecinos se enteraban de las visitas nocturnas que recibía el pintor, por los gritos del cuervo que los sobresaltaba en la madrugada, pronunciando guturalmente, con un deje entre irónico y angustioso, la palabra Sodoma.” (“Philip K. Dick”, 2004, p. 179).

Bibliografía

- Agosin, G. (2002). *Roberto Bolaño publicará dos libros este año*. www.letras.s5.com/bolano060502.htm [Consulta 20 de febrero de 2015].
- Aguilar, G. (2002, 11 de mayo). El territorio del riesgo. *Clarín*.
- Andonie-Dracos, C. (2002, 10 de agosto). Prefiero a la Allende que a Teitelboim. *El Mercurio*. <http://www.letras.s5.com/archivobolano.htm>. [Consulta 25 de febrero de 2015].
- Bolaño, R. (1997). *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2001). *Putas asesinas*. Madrid: Anagrama.
- Bolaño, R. (2003, 20 de enero). El humor en el rellano. *Las Últimas Noticias*. <http://www.letras.s5.com/rb330504.htm>. [Consulta 25 de febrero de 2015].
- Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis (Ensayos, artículos y discursos)*. Madrid: Anagrama.
- Bolaño, R. (2008). *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- Bolognese, C. (2010). Viaje por el mundo de los *letraheridos*. Roberto Bolaño y la salvación por la escritura. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. 39, 465-474.
- Bril, V. (2011-2012). Las voces chilenas bajo la mirada bolañiana. Notas críticas sobre Chile y sus escritores: El “infierno” personal de Roberto Bolaño. *Cuadernos de investigación filológica*. 37-38, 43-60.
- Braithwaite, A. (2006). *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Cárdenas, M. T. y E. Díaz (2003). *Bolaño y sus circunstancias*. <http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm> [Consulta 22 de febrero de 2015].
- Donoso, P. (2003, 20 de julio). Hay que dar la pelea y caer como un valiente. *Artes y Letras*. <http://http://www.letras.s5.com/bolano320903.htm>. [Consulta 25 de febrero de 2015].
- Espinosa, P. (Comp.) (2003). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis editores.
- Franz, C. (2008). De Donoso a Bolaño: entre el lector culto y el lector o-culto. Por J. Montoya y Á. Esteban (Eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990- 2006)*. (151-156). Madrid: Iberoamericana.
- Greimas, A. J. (1986). *Sémantique structurale*. Paris: PUF.
- Herrero-Cecilia, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Çédille: revista de estudios franceses*. 2, 15-48.

- Jösch, M. (2000). Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela. *Primera Línea*. <http://www.letras.s5.com/bolao21.html> [Consulta 21 de febrero de 2015].
- Kohan, S. A. (2001, 25 de abril). Entrevista con Roberto Bolaño. Sobre el juego y el olvido. *La Nación*. www.lanacion.com.ar/suples/cultura/0117/p04.htm. [Consulta 10 de febrero de 2015].
- Matus, Á. (2001, 22 de septiembre). Dejo que me plagien con total tranquilidad. *Que Pasa*.
- Montoya, J. y Esteban, Á. (Eds.) (2008). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990- 2006)*. Madrid: Iberoamericana.
- Mora, C. de (2010). La tradición apocalíptica en Bolaño: Los detectives salvajes y Nocturno de Chile. Por G. Fabry, Geneviève, I. Logie y P. Decock (Eds.). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. (203-222). Bern: Peter Lang.
- Nitrihual-Valdebenito, L. A. (2007). Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 36.
- Noejovich, S. (2001). En literatura es casi imposible mantenerse a salvo. *Revista Lea*. 13, 44.
- Orosz, D. (2001, 26 de diciembre). Siempre quise ser un escritor político. *La Voz del Interior*. <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-quise-ser-escritor-politico> [Consulta 13 de febrero de 2015].
- Pinto, R. (2001, 28 de enero). Bolaño a la vuelta de la esquina. *Las Últimas Noticias*. [letras.s5.com](http://www.letras.s5.com) [Consulta 14 de febrero de 2015].
- Poblete-Alday, P. (2006). *El balido de la oveja negra: La obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- Propp, V. (1928; Ed. 1970). *Morphologie du conte*. Paris: Seuil.
- Ríos, F. (2010). *Roberto Bolaño: ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México: Ediciones Eón.
- Souriau, É. (1950). *Les Deux mille situations dramatiques*. Paris: Flammarion.
- Swinburn, D. (2003, 2 de marzo). Catorce preguntas a Bolaño. *El Mercurio*. <http://ysinembargo.com/uebi/2010/01/catorce-preguntas-a-roberto-bolano/> [Consulta 14 de febrero de 2015].
- Ventura, A. (2007). De la fragmentation et du fragmentaire dans l'oeuvre narrative de Roberto Bolaño. Por K. Benmiloud y R. Estève (Eds.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. (187-213). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.

