

UC Riverside

UC Riverside Electronic Theses and Dissertations

Title

Poetic Gestures in Narrative: Prose Poetics in Selected Works of Roberto Bolaño, Cristina Rivera Garza, and Darío Jaramillo Agudelo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/5km7q228>

Author

Salas-Durazo, Enrique

Publication Date

2012

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA
RIVERSIDE

Poetic Gestures in Narrative: Prose Poetics in Selected Works of Roberto Bolaño,
Cristina Rivera Garza, and Darío Jaramillo Agudelo

A Dissertation submitted in partial satisfaction
of the requirements for the degree of

Doctor in Philosophy

in

Spanish

by

Enrique Salas Durazo

June 2012

Dissertation Committee:

Dr. Raymond L. Williams, Chairperson
Dr. David Herzberger
Dr. James A. Parr

Copyright by
Enrique Salas Durazo
2012

The Dissertation of Enrique Salas-Durazo is approved:

Committee Chairperson

University of California, Riverside

Reconocimientos

Deseo expresar mi más sincero agradecimiento al profesor Raymond L. Williams por sus valiosos comentarios y por compartir su amplia experiencia académica conmigo. Asimismo, quiero expresarle mi más profundo aprecio por su apoyo y sugerencias durante algunos momentos difíciles en mi carrera, por su confianza en mi trabajo y por su calidad como ser humano. Deseo agradecer grandemente la ayuda y la increíble labor que los profesores David Herzberger y James Parr han desempeñado como miembros de mi comité doctoral y como mentores. Quiero reconocer la labor que han realizado todos y cada uno de los profesores del departamento de Estudios Hispánicos debido a que, cada uno a su manera, me ha inspirado a descubrir nuevas perspectivas en la literatura y el arte y a descubrirme a mí mismo a través de la enseñanza. Deseo expresar mi agradecimiento por el apoyo de varios de mis compañeros del programa cuya valiosa compañía me ha permitido salir adelante y darme cuenta de que no estamos solos en la búsqueda de nuestros destinos. Quiero agradecer profundamente el apoyo incondicional que he recibido de mi familia, y particularmente quiero reconocer a mis queridos padres Enrique y Marielena y a mi hermano Iván que, a pesar de la distancia que nos separa, siempre han estado al pendiente de mí. Muy especialmente, entre todas las personas en mi familia, deseo expresar mi más profundo aprecio a mi querida tía Blanca, la persona que a lo largo de estos años ha estado conmigo constantemente, que me ha escuchado y que siempre me ha impulsado a ser mejor. A todos, muchas gracias.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Poetic Gestures in Narrative: Prose Poetics in Selected Works of Roberto Bolaño,
Cristina Rivera Garza, and Darío Jaramillo Agudelo

by

Enrique Salas Durazo

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish
University of California, Riverside, June 2012
Dr. Raymond L. Williams, Chairperson

This dissertation analyses the many ways in which the notion of “the poetic” can be perceived in the novels of three contemporary Latin American writers: the Chilean Roberto Bolaño (1953-2003), the Colombian Darío Jaramillo Agudelo (1947), and the Mexican Cristina Rivera Garza (1964). In all cases, I demonstrate the many ways in which the “poet’s vocabulary” -which includes images, topics, and several technical procedures that express his or her perception of the world through the poetic word- permeates the novels and how it allows to expand his or her poetics. Furthermore, I explain how the individual aesthetic of these three authors is closely related to precepts of

the historical avant-garde and certain marginal figures in Latin America in order to take up again the project of developing “new” modalities of writing. In addition to this, I point out some of the subtle political gestures involved in the transition from poetry to prose, which include among other things the loss of ideals and convictions of youngsters during the second half of the twentieth century and the addressing of the violence as a way of life in contemporary Latin America. I begin by discussing some theoretical approaches related to the interaction of genres, the different conceptions of “prose writing” and “poetic writing,” and the manner in which a “poetic novel” can be conceived. In the second and fourth chapters, I focus on finding the correspondence between Bolaño’s early poetry and selected novels from his early and late production: Consejos de un Discípulo de Morrison a un Fanático de Joyce, Amberes, Los detectives salvajes, 2666, and Los sinsabores del verdadero policía. In the third chapter, I study the novels La voz interior by Jaramillo, and Lo anterior and La muerte me da by Rivera Garza, always in relation with their early poetry. In my conclusion, after synthesizing the similarities and differences between the poetics of Bolaño, Jaramillo, and Rivera Garza, I propose how a poetic reading of the novels I address here can bring new light to interpretation and critical approaches to the analysis of these works.

Índice

iv	Reconocimientos
v	Abstract
1	Capítulo 1. Introducción
39	Capítulo 2. El poeta inmigrante en el país de la novela: un análisis de las relaciones entre la poesía temprana (1976-1984) y la novela <u>Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce</u> (1984) de Roberto Bolaño
157	Capítulo 3. Entre la nostalgia y la experimentación: un análisis de las relaciones entre la poesía y las novelas <u>La voz interior</u> de Darío Jaramillo y <u>Lo anterior</u> y <u>La muerte me da</u> de Cristina Rivera Garza
259	Capítulo 4. Relaciones y correspondencias entre la poesía de la década de los noventa y las novelas <u>Los detectives salvajes</u> , <u>2666</u> y <u>Los sinsabores del verdadero policía</u> de Roberto Bolaño
346	Capítulo 5. Conclusiones
358	Bibliografía

CAPÍTULO 1: Introducción.

“La prosa es lo diurno, la poesía es la noche: se alimenta de monstruos y símbolos, es el lenguaje de las tinieblas y los abismos. No hay gran novela, pues, que en última instancia no sea poesía.” Ernesto Sábato.¹

El presente estudio se da a la labor de estudiar la obra poética y novelística de tres escritores que en la primera década del siglo XXI han sido reconocidos en diversos grados como parte de las corrientes actuales de la literatura latinoamericana: el chileno Roberto Bolaño (1953-2003), el colombiano Darío Jaramillo Agudelo (1947) y la mexicana Cristina Rivera Garza (1964). Con proyectos de escritura tan variados entre sí, estos tres autores tienen una característica en común: todos ellos son poetas e incorporan su intuición poética en las novelas que escriben. Asimismo, a pesar de la diferencia de edad, es posible relacionar a los tres autores como miembros de una misma “generación literaria” partiendo del concepto del “espíritu del tiempo” en la cual se relaciona la obra de un poeta con la de sus contemporáneos y la participación conjunta con otros autores con los que comparten un momento histórico determinado.² Hay muchas coincidencias

¹El escritor y sus fantasmas 162.

²Véase Ortega y Gasset “El método de las generaciones en historia.” En torno a Galileo 52-67. En su libro sobre las antologías poéticas en México, Susana González elabora un útil resumen de esta y otras definiciones de “generación” directamente aplicadas a las antologías poéticas en México. Véase Antologías poéticas en México 187-212. Es difícil y poco práctico establecer la relación entre ellos como miembros de una “generación” desde el punto de vista de año de nacimiento. Por cierto, solamente Rivera Garza y Bolaño se llegaron a conocer personalmente en el “Primer encuentro de escritores latinoamericanos”

entre Bolaño y Jaramillo: ambos inician su carrera exclusivamente como poetas, publicando poemas y participando directamente en revistas, manifiestos y antologías en México y Colombia en la década de los setenta; ambos formaban parte de movimientos poéticos de jóvenes iconoclastas que compartían el proyecto de buscar expresiones poéticas “revolucionarias” en oposición a la institución poética predominante en ambos países; ambos nutren su poética de los preceptos de grupos e individuos pertenecientes a las vanguardias literarias latinoamericanas del siglo XX; y ambos publicaron su primera novela a principios de la década de los ochenta. Rivera Garza, la autora más joven de los tres, también recurre a la obra de autores de las vanguardias históricas latinoamericanas y norteamericanas como forma de exploración revolucionaria de nuevas modalidades de escritura que incluyen la literatura escrita en la era digital.

Entre los varios temas que vinculan las novelas de los tres autores sobresalen aquellos relacionados con la situación social en Latinoamérica y el mundo (particularmente la violencia en las urbes latinoamericanas, la corrupción de las autoridades y la situación del individuo dentro del caos) y sobre el papel de la literatura dentro de la sociedad moderna, la relación entre escritores y lectores, y -por supuesto- la poesía y los poetas. Todos ellos han proclamado de diversas formas que antes que novelistas son poetas y consideran a los géneros literarios como modelos flexibles y dinámicos en los cuales entran “lo poético” y “lo narrativo.” También, todos ellos

realizado en Sevilla en junio del 2003, un poco antes de la muerte de Bolaño. La experiencia que queda plasmada en el libro Palabra de América no incluye la visión de Rivera Garza que por razones personales decidió no escribir en el libro. Rivera Garza ha hablado de su admiración por ciertas obras de Bolaño, particularmente Amberes y 2666. Darío Jaramillo nunca tuvo contacto personal con ninguno de ellos.

enfatican en maneras similares que “la escritura seria” –es decir, aquella que elabora cuidadosamente las redes de imágenes, la construcción de las oraciones y la estructura de los textos- es la única que genera poesía.

Ahora bien, ¿es posible proclamar que existe una contraposición entre poetas y novelistas? En la introducción a una compilación de la poesía de Jaramillo Agudelo, el escritor mexicano José Emilio Pacheco reflexiona brevemente sobre la manera en la que “antes un escritor lo era en forma total” y como “nadie se ponía a pensar si Goethe y Víctor Hugo, por ejemplo, eran poetas o novelistas.” A lo anterior añade:

En nuestra era existe una prohibición tácita, una ley no escrita, que se opone a la práctica de dos o más géneros...En general, los novelistas no leen poesía y los poetas cierran los ojos ante la novela. De vez en cuando uno u otro cruza la frontera y se interna en el país desconocido a sabiendas de que él no será invitado sino inmigrante...Algunos poetas, hartos de las ediciones casi privadas, se lanzan a intentar novelas líricas. Y sin embargo, no hay relato que no gane si quien lo escribe es un lector de poemas.³

Estas palabras de Pacheco -que de alguna forma reflejan algo de su propia situación como escritor⁴- son emitidas con cierta ironía y en realidad no deben ser consideradas en forma demasiado estricta. No obstante, se podría suponer que la razón por la cual un poeta

³ Pacheco, José Emilio. “Notas al pie de un libro de libros” en Jaramillo, Darío. Libros de poemas XXXVI. En forma similar a Pacheco, Octavio Paz también escribe en El arco y la lira lo siguiente: “Aun entre los grandes escritores las fronteras entre prosa y poesía son indecisas. En español hay una prosa en el sentido artístico del vocablo, es decir, en el sentido en el que el prosista Valle Inclán es un gran poeta pero no la hay en el sentido recto de la palabra: discurso, teoría intelectual” (91).

⁴ José Emilio Pacheco es considerado uno de los poetas más importantes del siglo XX en México y ha ingresado al “país de la novela” con dos libros: Morirás Lejos (1967) y Las batallas en el desierto (1981). Al igual que en la obra de otros poetas-novelistas latinoamericanos, muchos de los procedimientos y temas empleados en sus novelas provienen directamente de su poesía anterior. Por ejemplo, en la contraportada de Morirás lejos, se hace referencia a las palabras del mismo Pacheco en las que apunta que su poema “Los que teníamos veinte años” contiene “la esencia” esta novela. La obra de Pacheco, como se explica en el capítulo tres, tiene una gran importancia en el desarrollo creativo de autores como Darío Jaramillo, uno de los autores aquí tratados.

intenta escribir una novela no pudiera reducirse exclusivamente a la búsqueda de reconocimiento o dinero –como alude Pacheco- ni toda novela escrita por un poeta debería ser “lírica” en el sentido restringido de la palabra debido a que, por sus cualidades intrínsecas, una novela puede hacer uso de imágenes retóricas, jugar con el lenguaje e incluso tener un ritmo en su prosa. En el fondo, lo que Pacheco parece plantear con sus palabras es una crítica a las formas más tradicionalistas de separación entre los géneros literarios y, específicamente, a la supuesta “trasgresión” que realiza un poeta que incursiona al ámbito de la novela.

Considerando estas palabras de Pacheco, debe añadirse que novelistas que no son poetas (o que evitan hacer pública su poesía por la razón que sea) pueden crear novelas cuya lectura es más cercana a la experiencia de la poesía o, por el contrario, muchas veces se da el caso de renombrados poetas que escriben novelas con cualidades primordialmente narrativas.⁵ Con todas estas variantes, es importante precisar el concepto “poeta-novelistas” que se considera en el presente trabajo. Por una parte, es aquel escritor que aplica directamente en una novela varios procedimientos y técnicas que provienen directamente de poemas anteriores y que definen los aspectos estructurales de la misma. Por otro lado, el poeta-novelistas recurre constantemente a ciertas formas de narración, a la creación de redes de significados de importancia que se proyectan a otras obras del

⁵ Un ejemplo clásico del primer tipo es Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo, una novela que críticos como Brushwood consideran más un poema que una narrativa (192). Cabe señalar que Cristina Rivera Garza, una de las escritoras aquí estudiadas, no sólo tiene el mismo concepto de Pedro Páramo como poema sino que incluso ha transcrito en su blog varios de los capítulos adaptándolos en forma de versos. En el caso opuesto, se tienen novelas como El tungsteno (1931) del poeta peruano Cesar Vallejo, considerada dentro del subgénero de “la novela proletaria” y cuya narrativa se enfoca más en la denuncia de la desigualdad que en lo poético. Sobre esto véase Brushwood 92-3, 192.

mismo autor y a favorecer la hibridez genérica en sus textos. De hecho, el siglo XX ha gozado de una considerable cantidad de poetas latinoamericanos que incorporan exitosamente su trabajo poético en el género de la novela, cruzando esas “fronteras” genéricas reguladas por “leyes no escritas” de las que habla Pacheco. Y aunque desafortunadamente dentro de los límites de este trabajo resulta imposible dar una lista exhaustiva de todos aquellos escritores hispanoamericanos que exitosamente se mueven entre la poesía y la narrativa –y que se encuentran ya desde los albores del modernismo latinoamericano, extendiéndose en mucha de la obra de la vanguardia histórica y del “Boom” latinoamericano, y continúa su marcha en la narrativa de la primera década del siglo XXI⁶- se puede tomar como ejemplo característico el grupo de vanguardia

⁶El movimiento modernista latinoamericano iniciado por Rubén Darío, aunque en general mostró un mayor interés en las formas poéticas, dio a luz algunas novelas que “expresaban el idealismo espiritual y vago del modernismo en contraste obvio con la visión práctica del realismo-naturalismo” (Brushwood 18). Entre ellas destacan Sangre Patricia (1902) de Manuel Díaz Rodríguez -una historia de gran simpleza que enmarca una especie de manifiesto de las principales ideas del modernismo a través de imágenes simbolistas- y La gloria de don Ramiro (1908) de Enrique Larreta. La novela modernista principalmente es usada como vehículo de ideas sobre diferentes temas y es una característica que liga a estas narrativas con la poesía que estos autores escriben. Sin embargo, es sobre todo en la escritura de la vanguardia histórica latinoamericana cuando varios poetas como César Vallejo –El tungsteno (1931)- Vicente Huidobro – Cagliostro (1931), Pablo Neruda -El habitante y su esperanza (1926) o Ricardo Güiraldes Don Segundo Sombra (1926), ensayan con la novela. Otras contribuciones de poetas de la vanguardia de los 1920’s provienen de dos grupos en México, los poetas de “los contemporáneos” y “los estridentistas” que publican sus novelas en el periodo de 1925-1930. El “proyecto generacional” del grupo de escribir novelas inicia con la novela La llama fría (1925) de Gilberto Owen, el primer relato publicado por un miembro del grupo de “los contemporáneos” seguido de Dama de corazones (1928) de Xavier Villaurrutia y Margarita de niebla (1927) de Jaime Torres Bodet. Destaca el hecho de que las prosas son consideradas por muchos de ellos como meros “ejercicios” y en general dan por resultado intentos “desarticulados, fugaces e inconexos, cuando no puramente deportivos.” (Sheridan 251). Por su parte, los estridentistas utilizan la novela como forma de expresar las ideas de sus manifiestos en La señorita etcétera (1922) y El café de nadie (1926) de Arqueles Vela. Si en los ejemplos indicados hay una cualidad de ejercicio para que los poetas desplieguen sus procedimientos, es sobre todo a partir del Boom cuando hay novelas-poemas importantes como Paradiso (1966) de José Lezama Lima, El mundo alucinante (1969) de Reinaldo Arenas, El cumpleaños de Juan Ángel (1971) de Mario Benedetti y Cobra (1972) de Severo Sarduy, por citar solo algunas de reconocidos poetas que aplican directamente sus intuiciones en sus narrativas. Finalmente, se pueden

mexicano de la revista “Contemporáneos” (1928-31). En primer lugar, los representantes de la vanguardia histórica latinoamericana representan simbólicamente los poetas jóvenes y revolucionarios que tienen su reflejo histórico en las así llamadas “vanguardias” de los años setenta a los que pertenecen Bolaño y Jaramillo. Y en segundo lugar, porque sus procedimientos y poéticas ejemplifican perfectamente la labor del poeta-novelistas que aquí se estudia. En las novelas de estos poetas, destaca la referencia inmediata al quehacer poético de sus autores en donde “el tipo de narrativa que eligen coincide con su poética y, en cierto modo, suele ser su prolongación” (Sheridan 249). En el plano constructivo, los miembros de “los Contemporáneos” privilegian una narrativa que sustituya la necesidad de una anécdota a favor de una máquina metafórica que impulse al texto. Además, se privilegia la posibilidad del autor de “*crearse a sí mismo* en el relato; la práctica de un estilo en donde el autor (como en poesía) lo es todo y en el que cada palabra adquiere un valor autónomo del tiempo...lo cual permite al autor *ser él mismo su propia escritura*” (Sheridan 250, énfasis en el original). Otras características destacables son los relatos que narran la historia del narrador y “la pulverización del tiempo y la acción, la intromisión continua del narrador dentro del texto, la tolerancia de todo capricho o accidente externo como factor integral del proceso narrativo [y la influencia] del creacionismo o del surrealismo” (Sheridan 250). Todas estas ideas, además de ser una buena introducción al presente trabajo, son parte fundamental de la poética de muchas de

mencionar dos poetas-novelistas contemporáneos nacidos casi en el mismo año que Bolaño: los mexicanos Daniel Sada y Carmen Boullosa.

las novelas de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza y son objeto de análisis en los siguientes capítulos.

Tras establecer el resumen de lo que representa el proyecto de análisis general que se extiende en los siguientes capítulos, cabe añadir las obras específicas que son tratadas. En el presente capítulo introductorio, se proponen algunas de las aproximaciones críticas acerca de la relación entre los géneros literarios y, específicamente, aquella entre la poesía y la novela. Partiendo de diversos trabajos que incluyen a los formalistas rusos, M. M. Bakhtin, Northrop Frye y Tzvetan Todorov, entre otros más, y se señalan las diversas concepciones del concepto de “lo poético” en la escritura y los aspectos que definen a una “novela poética.” Tomando en cuenta las propuestas de Ian Rae en su estudio From Cohen to Carson: The Poet’s Novel in Canada, se señalan los procedimientos particulares que emplean Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza como poeta que escriben novelas. El autor más exhaustivamente estudiado en el presente trabajo es Roberto Bolaño, al cual se dedican los capítulos dos y cuatro. El capítulo dos se enfoca exclusivamente en la obra poética temprana de Bolaño e incluye la poesía de su etapa “infrarrealista” compilada en Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego (1979) y los poemas sueltos que fueron recopilados por el mismo escritor y que fueron publicados póstumamente en el 2007 en el libro La universidad desconocida. Se aborda la manera en la que Bolaño integra conceptos de movimientos poéticos anteriores –específicamente el simbolismo francés, el estridentismo mexicano y la antipoesía de Nicanor Parra – y los comentarios de diferentes críticos de Bolaño que elaboran sobre “lo poético” dentro de su obra en prosa.

Empleando diversas aproximaciones de lectura poética que son señaladas en su momento, se propone una interpretación de varios poemas escritos (y en ocasiones publicados) por Bolaño en el periodo de 1978-1981, se precisan cuales son los motivos y procedimientos principales, y se trata brevemente la manera en la que esta poesía “penetra” en otras novelas de Bolaño tales como Los detectives salvajes (1997) y Amuleto (1999) o en el libro de “poemas en prosa” Prosa del otoño en Gerona (escrito en 1981 pero publicado en el 2000). Establecido lo anterior, se aborda en forma más sistemática un análisis de dos libros específicos: Amberes (2002), la “novela-poema” de Bolaño que data de 1980, y Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (1984), la novela escrita “a cuatro manos” por Bolaño y el escritor catalán Antoni García Porta. Tomando en cuenta todo esto y con la intención de establecer un puente entre la obra poética y novelística temprana y tardía de Bolaño, en el cuarto capítulo se retorna a la poesía de Bolaño de la década de los ochenta y los noventa que incluye Fragmentos de la universidad desconocida (1993), Los perros románticos (2000), Tres (2000) y la ya mencionada La universidad desconocida. De esta forma, se explica como “lo poético” se impregna en tres novelas de Bolaño: Los detectives salvajes (1997), 2666 (2003) y Los sinsabores del verdadero policía (2011). Entre otros aspectos, se hace un énfasis particular en el aspecto de la extensión de las oraciones en las dos últimas novelas como uno de los procedimientos más relevantes de Bolaño como poeta-novelistas. El capítulo dos aborda en su primera parte el análisis de la obra poética temprana de Darío Jaramillo que incluye los poemas de la antología ¡Ohhh! (1970) y los libros de poemas Historias (1974),

Tratado de retórica- o de la necesidad de la poesía- (1978). Hecho esto, se procede a argumentar la forma en la que los elementos que componen esta poesía se introducen (y se desarrollan) en dos novelas de la producción posterior del autor colombiano: Memorias de un hombre feliz (2000) y La voz interior (2006). La segunda parte del capítulo se enfoca en tres poemarios de Cristina Rivera Garza –todos ellos incluidos en el libro Los textos del yo (2005)- y, nuevamente, tras señalarse los elementos característicos del estilo poético de la escritores, se procede al análisis de “lo poético” en las novelas Lo anterior (2004) y La muerte me da (2007). Cabe señalar que tanto La voz interior y La muerte me da incluyen un libro de poemas completo como parte del cuerpo textual de la novela que en ambos casos es el núcleo del cual se origina la narrativa. Asimismo, se hacen constantes comparaciones entre los procedimientos y técnicas de Jaramillo y Rivera Garza con respecto a los de Bolaño con la finalidad de sustentar el argumento de que los escritores pueden ser considerados como parte de una generación literaria específica y que comparten ciertos intereses estéticos en común.

La novela como género siempre se ha caracterizado por su receptividad a la integración de diversos discursos con intenciones que varían desde la revisitación irónica de las convenciones literarias hasta la búsqueda conciente de nuevas modalidades de escritura. En consecuencia, la novela es un campo fértil de exploración en donde un autor juega con un contrapunto de voces narrativas con discursos particulares, con discursos oficiales y no oficiales, con lenguajes literarios y no literarios. Es por ello que designar explícitamente a escritores como Bolaño como parte de una vertiente “actual” de la

denominada “novela híbrida” (o con el neologismo “novelíbrida”), además de ser insuficiente y inexacto, no resuelve la pregunta de como el poeta ingresa al campo de la narrativa extensa.⁷ Con la finalidad de mantenerse dentro de los límites trazados en este estudio, se pueden abordar algunas consideraciones críticas de lo general a lo específico. Se inicia explicando algunos puntos de vista críticos enfocados en el lenguaje y la forma literaria en los cuales se elaboran específicamente temas como la interacción entre la poesía y la novela, los aspectos que definen una “prosa poética” y la manera en la que una novela puede ser considerada “poética.” Lo anterior conlleva considerar el elusivo concepto de “lo poético” y establecer una posición de análisis adecuada al presente estudio. Tras elaborar sobre estos aspectos, se pueden considerar las diversas formas en la que el poeta-novelistas en general proyecta su intuición poética y sus procedimientos en su narrativa. Finalmente, se proponen algunas consideraciones preliminares que serán extendidas en cada uno de los capítulos dedicados al análisis e interpretación de la obra poética y novelística de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza.

El tema de la “actual” disolución de los géneros literarios que ha sido referido constantemente por diversos escritores del siglo XX que no reconocen más las fronteras entre géneros y que en su labor creativa, buscan destruir sus límites reconociendo la existencia única del “libro” como derivación de otros libros.⁸ Como es explicado en las

⁷ “Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea.” Bolaño salvaje 447-71. El argumento inicial del ensayo es el siguiente: “en las últimas dos décadas [hay] una proliferación sin precedentes cercanos de un tipo de artefacto narrativo que se caracteriza por la dificultad que entraña su misma categorización en términos genéricos” (447).

⁸Tanto en Genres in discourse como en Introducción a la literatura fantástica, Todorov cita las siguientes palabras de Maurice Blanchot en Le livre a venir: “The book is the only thing that matters, the book as it is,

secciones correspondientes en los siguientes capítulos, Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza no son la excepción y también han dado un punto de vista acerca de la forma en la que la poesía es parte integral de “la literatura calidad” y de los “nuevos temblores formales” que definen en gran parte en la literatura latinoamericana contemporánea.⁹ Sin embargo, limitar el estudio crítico de las novelas escritas por poetas a señalar como se rompen las convenciones establecidas de los géneros literarios –algo que por cierto no depende tanto de las obras en sí sino del contexto en el que se crean- tendría por consecuencia ignorar la multiplicidad de formas en las que estos autores trasladan su experiencia e intuición poética al campo de la narrativa.

Ya desde sus orígenes, la crítica literaria ha hecho hincapié en el hecho de que la poesía no puede ser circunscrita a textos que necesariamente emplean elementos organizativos como el verso, el ritmo o la métrica y, en consecuencia, han sido muy variadas las aproximaciones críticas al tema de la distinción entre discurso poético y

far from genres, outsider the categorical subdivisions... a book no longer belongs to a genre; every book stems from literature alone” (13-14). En Introducción a la literatura fantástica 7-22, Todorov argumenta que no es posible simplemente disolver la noción de género literario pero que es indispensable que se diferencien los “géneros históricos” de los “géneros teóricos.” De esta forma, los géneros deducidos a partir de la teoría se deben verificar sobre los textos físicos que se tienen en un contexto determinado. Otro ejemplo En Crítica y verdad, Barthes cita a J.M.G. Le Clézio: “La poesía, las novelas, las novelas cortas son antigüedades singulares que no engañan a nadie, o a casi nadie. Poemas, relatos, ¿de que sirve? No queda sino la escritura” (47-8). Sobre el tema de la forma en la que el libro se convierte en mercancía dentro de un mercado capitalista véase Silliman. “Disappearance of the Word, Appearance of the World.” The New Sentence. 7-18. Silliman afirma lo siguiente: “Because of its singular adaptation to capitalist culture, the novel, a descendant of the poem whose generalization and acceptance as a form in Europe was a direct consequence of the invention of printing and extension of literary beyond the borders of the clergy and the ruling classes, is a primary source for any etiology of this fetishized reality”(13).

⁹Bolaño Entre paréntesis 36, 93.

discurso prosaico.¹⁰ En el siglo XX, por ejemplo, es destacable el caso de los formalistas rusos, un grupo de investigadores que exploraron esquemáticamente el estudio del lenguaje poético en la literatura como reacción al punto de vista analítico de la lingüística tradicional.¹¹ El proyecto inicial de los formalistas era confrontar la distinción entre la lengua poética (o literaria) y la lengua prosaica (o cotidiana). V. Shklovski define la prosa como un discurso ordinario, económico, fácil y correcto mientras que el discurso poético es tal que obliga liberar la percepción convencional y automatizada del “objeto estético” mediante un lenguaje elaborado, difícil, oscuro y tortuoso.¹² Por su parte, B. Eichenbaum propone que solamente en la lengua poética “la finalidad práctica retrocede a un segundo plano (aunque no desaparece enteramente) y los formantes lingüísticos obtienen entonces

¹⁰En The Art of Poetry, Aristóteles critica a aquellos que definen a un texto cualquiera como poesía únicamente al observar que este emplea una métrica y un verso, algo que el pensador demuestra al señalar que tratados científicos y médicos escriben con metros (32). Así, Aristóteles explica que la poesía proviene de la forma en la que el artista (músico, danzante o poeta) recurre, con mayor o menor éxito, a la imitación como forma de representación: “The poet must be a maker of plots rather than of verses, since he is a poet by virtue of his representation, and what he represents is actions” (44). Otros críticos posteriores agregan algunas concepciones diferentes sobre el tema e involucran desde el análisis puramente estético hasta una concepción del libro impreso como originador de nuevas modalidades de escritura. J. Tinianov, uno de los formalistas rusos, ha señalado que ciertos elementos formales como el metro pueden definir a los géneros literarios en una época pero pueden cambiar en otra: “en determinado sistema literario, el elemento formal del metro es el que sostiene la función del verso. Pero la prosa sufre modificaciones, evoluciona al mismo tiempo que el verso... aparece una prosa métrica. Al mismo tiempo la función del verso se transfiere a otros rasgos del verso en su mayor parte secundarios” (95). Sobre esto véase: Tinianov. “La noción de la construcción” y “Sobre la evolución literaria” en Todorov, Tzvetan. Teoría de la literatura de los formalistas rusos 85-101.

¹¹ Sobre el origen del grupo y la forma en la cual sus propuestas iniciales fueron modificándose a lo largo de los años, véase Jakobson, Roman. “Hacia una ciencia del arte poético” y Todorov, Tzvetan. “Presentación,” ambos en Teoría de la literatura de los formalistas rusos. 7-10, 11-20.

¹² Véase Shklovski. V. “El arte como artificio.” Teoría de la literatura de los formalistas rusos. 55-77. Shklovski define el “objeto estético” a “los objetos creados mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar para esos objetos una percepción estética” (57). A lo anterior añade que a través del discurso poético, se libera al objeto del automatismo perceptivo.

un valor autónomo.” Así, en contraposición del entendimiento de la poesía como un mero “pensamiento por imágenes”, lo anterior conlleva la idea de que la lengua poética no se agota en sus procedimientos externos sino que es el resultado de una intención poética autónoma que debe de ser examinada de cerca.¹³ La idea de que lo poético no proviene tanto del uso particular de ciertas convenciones de escritura sino de una intencionalidad es una propuesta determinante: el texto poético se genera a través de un empeño de dar acomodo en la página a los signos del lenguaje, de experimentar con su sintaxis y con el uso de los signos de puntuación, el uso de espacios en blanco que representan silencios y el uso de otros símbolos gráficos. Si, como apunta el ensayista y poeta Josu Landa, “la plataforma de la intencionalidad del texto poético es su propia exterioridad” (75), Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza dotan al texto de sus novelas de una materialidad que además de constituir una construcción poética tiene la intención de reproducir sus poéticas personales y extender sus límites de significación. Cabe agregar que el empleo del lenguaje “difícil, oscuro y tortuoso” del que habla Shklovski es una de las características en la composición del discurso novelístico de poetas-novelistas como Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza y es uno de los objetivos de este trabajo establecer la forma en la que esta se convierte en un lugar de revelación de significados poéticos.

Si “la poesía” de un texto literario se define por aspectos como la intencionalidad compositiva y la liberación de los signos del lenguaje a través de su cauteloso acomodo,

¹³Eichenbaum, B. “La teoría del método formal”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 25-9. La definición de la poesía como “pensamiento por imágenes” representa la escuela crítica de los simbolistas que, de acuerdo con los formalistas, era subjetiva y no estaba dotada de rigor científico. Enfocados en hacer del estudio de la literatura una ciencia autónoma a partir del estudio de “las cualidades intrínsecas de los materiales literarios,” el análisis inicial fue orientado con la lingüística.

se debe entonces considerar la manera en la que el uso de ciertos elementos retóricos tradicionalmente considerados parte de lo poético pueden formar parte alternativamente de la escritura poética y en prosa. En principio, las formas poéticas tradicionales se regulan a través de una métrica y una versificación claramente definidas; esto no significa que la prosa literaria no posea igualmente un “ritmo semántico” primario, continuo y no recurrente, que genera una “musicalidad” que proviene principalmente de la forma en la que la oración es concebida y no en su contenido temático.¹⁴ Como demuestra Veronica Forrest-Thomson en un curioso ejemplo de reescritura de un pasaje originalmente en prosa a uno en verso, “the fact that resulting poetic rhythms were already there in the prose only makes more evident the fact that the differences between the prose and verse passage are the result of a change in conventional expectations, modes of attention, and interpretive strategies, rather than the result of any alteration of the linguistic material itself.”¹⁵ Por una parte, el experimento de Forrest-Thomson demuestra que a pesar de que

¹⁴Es este un tópico elaborado en varios ensayos de los formalistas rusos que señalan, entre otras cosas, que el discurso puede ser poético sin que se mantenga el metro y que las construcciones sintácticas –es decir, la combinación de las palabras en el discurso ordinario– están indisolublemente ligadas un complejo rítmico. También, algunos como Tomashevski consideran los cambios que el libro impreso llevó al acomodo de las palabras en la página. Sobre esto, véanse los siguientes ensayos en Teoría de la literatura de los formalistas rusos: B Eichenbaum “Teoría del ‘método formal’” 29-32, 39-43; V. Shklovski “El arte como artificio” 69-70; O. Brik. “Ritmo y sintaxis” 107-114; B. Tomashevski “Sobre el verso” 115-126. Por su parte, en la sección “The Rhythm of Continuity: Prose” en Anatomy of Criticism 263-8, Northrop Frye utiliza el concepto aristotélico de *melos* para explicar como “[In] literary prose... a tendency to long sentences made up of short phrases and coordinate clauses, to emphatic repetition combined with a driving linear rhythm, to invective, to exhaustive catalogues, and to expressing the process or movement of thought instead of the logical word-order of achieved thought, are among the signs of prose *melos*.” (266) Con respecto al aspecto rítmico del verso libre, Frye señala que “the aim of free verse is... the articulation of an independent rhythm equally distinct from metre and from prose. If we do not recognize this third rhythm, we shall have no answer for the naïve objection that when poetry loses regular metre it becomes prose... the loosening of rhyme [is not intended] to make the metrical pattern more irregular, but to make the lyric rhythm more precise” (272).

cualquier oración sacada de su contexto original puede “insertarse” en un texto con la forma de un poema, esto no significa que necesariamente se genere poesía. Por otra parte, este ejercicio también demuestra que el arreglo espacial del texto en la página, particularmente en la poesía del siglo XX, el metro y la rima son sólo dos procedimientos más dentro de una serie de nuevas convenciones en la escritura literaria que ciertamente han sido afectadas por las formas de distribución masiva originadas por la imprenta y el establecimiento del concepto del “libro como objeto.”¹⁶ Con respecto a la primer idea, se debe señalar que la operación de reapropiación de las palabras de un texto y su reintegración en un texto diferente es una operación de valor poético cuando forma parte de un proyecto estético particular. Tanto Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza recurren constantemente a la inserción y yuxtaposición de oraciones provenientes de otros textos literarios como parte de reelaboración de significados. Es Rivera Garza la que lleva al extremo este juego de reapropiación y yuxtaposición al extremo basando su escritura en varios de los preceptos de la literatura conceptual, como se explica con mayor detalle en el capítulo dos. Así, a pesar de que la intertextualidad no es un procedimiento propio del

¹⁵Forrest-Thomson 22. Esta crítico reescribe un párrafo del artículo del *Times* en forma de versos y añade espacios en blanco para destacar como a través de procedimientos tradicionales de la poesía se pueden generar aspectos nuevos: “A skilled poet can innovate internally while an unskilled one –myself as author of ‘BBC’- has to rely on the devices of extension of meaning into the non-poetic world and so runs the risk both of failing to fictionalize the external contexts thus invoked and of leaving the reader stranded in the world and the language he already knows” (Forrest-Thompson 33).

¹⁶El asunto de que el arreglo del texto en la página a partir de la impresión masiva de libros, ha cambiado las percepciones de la escritura y cambia las nociones que diferencian el poema y la novela ha recibido atención en algunos estudios. Críticos como Ron Silliman y Pierre Bourdieu explican como los factores económicos derivados de la distribución del “libro como objeto” además de demarcar “represivamente” temas y procedimientos –se debe satisfacer la demanda en el mercado- también ha afectado a la sintaxis de las oraciones en la página. Esto afecta la longitud de las oraciones y la forma en la que se genera. Sobre este tema véase: Silliman, Ron. “Disappearance of the Word, Appearance of the World.” *The New Sentence*. 7-18; Bourdieu, Pierre. “The emergence of a Dualistic Structure.” *The Rules of Art*. 114-40.

poeta-novelistas y no siempre tiene una función poética dentro de una novela, dentro de ciertos ejemplos particulares debe explorarse como parte de “lo poético” en la novela. En gran parte de los poemas de los tres autores se crea un diálogo con la literatura que se funda en la intertextualidad, la reescritura y la parodia de otros textos literarios y cada uno de ellos nutre su escritura con la labor poética de diferentes autores y movimientos literarios europeos y latinoamericanos. En los siguientes capítulos se explica a detalle la manera en la cual la apropiación de textos y el acomodo de los mismos en las oraciones, genera esos ritmos semánticos y forman parte integral de la estructura de las novelas.

Superada la concepción de que la escritura poética recurre siempre al verso, la métrica o el uso de figuras retóricas, se puede entrever que “lo poético” en un texto literario –sin importar si es escrito en prosa o en verso- depende de aspectos que involucran no sólo el discurso y el lenguaje que permiten percibir una operación de orden estético sino también de ciertas convenciones establecidas dentro de un contexto que trascienden al texto mismo. Parece adecuado iniciar elaborando sobre el aspecto de los variados elementos discursivos que agregan una cualidad poética a la prosa (y específicamente a la novela) para después señalar como el momento histórico define lo que debe ser entendido por “poesía.” Así como un texto no puede definirse como “poesía” considerando únicamente el empleo de procedimientos organizativos rítmicos de las oraciones, tampoco el empleo de figuras retóricas, metáforas u otras cualidades propias del lenguaje poético necesariamente generan un efecto estético. Considerando que las obras dentro del género novelístico recurren constantemente a figuras de

repetición, paralelismos y/o metáforas (por sólo mencionar tres procedimientos dentro de un infinidad de posibilidades), el análisis de lo poético en el discurso de una novela no debe restringirse a identificar estos procedimientos. Este asunto ha llevado a varios críticos a cuestionar los procedimientos del análisis textual de la estilística tradicional aplicados en la interpretación de textos novelísticos.

En The Dialogic Imagination, Bakhtin señala que el análisis de lo poético “en el sentido restringido” aplicado en el análisis estilístico de las obras en prosa hasta el siglo XX es inadecuado e insuficiente en el análisis del discurso novelístico debido a su multiplicidad de voces, discursos, estilos, lenguajes y géneros. De esta forma, el discurso de la novela contiene una poética interna que debe ser afrontada por nuevos medios de análisis: “Novelistic discourse is poetic discourse, but one that does not fit within the frame provided by the concept of poetic discourse as it now exists” (Bakhtin 269). Por su parte, Roland Barthes explica que la escritura burguesa del siglo XIX, al emplear metáforas-cliché y otros signos convencionales, daban al lector la impresión de leer algo “bien escrito,” “literario,” e incluso, “poético.” Esta noción de lenguaje poético proviene de lo que Barthes define como “la época clásica” –es decir, la literatura escrita en Francia desde el s. XVI hasta mediados del XIX- le lleva a criticar los procedimientos analíticos que consideraban el mero uso de una prosa recargada y con un valor “instrumental” dictada por diversos grupos de poder hasta finales del siglo XIX como definitorio de la

naturaleza de la palabra poética.¹⁷ Tomando en cuenta estas ideas, el tener en consideración el “sistema expresivo” del autor en el análisis de lo poético en la novela es importante pero no suficiente. Un objetivo de este estudio es demostrar la manera en la que la recurrencia de ciertas figuras, metáforas, tópicos e incluso procedimientos narrativos se trasladan directamente de la poesía a la prosa de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza con funciones ligeramente diferentes a aquellas en los poemas. Además del uso recurrente de figuras retóricas, hay que agregar que dos novelas que aquí se estudian -La voz interior de Jaramillo y La muerte me da de Rivera Garza- contienen literalmente un libro de poemas dentro de su texto. Ciertamente, encontrar un poema (o un fragmento de un poema) citado al inicio o dentro del texto del género novelístico para sugerir un tono específico, hacer una parodia o anticipar la importancia de la intertextualidad en un texto es muy común.¹⁸ Nuevamente, es a través de la intención como se puede definir la manera en la que “lo poético” permea la prosa.

¹⁷Barthes, Roland. El grado cero de la escritura 69-75. Sobre esta evolución histórica de la escritura, véase la sección “Triunfo y ruptura de la escritura burguesa” en El grado cero de la escritura (59-65). En forma similar, en Anatomy of Criticism Frye critica las concepciones tradicionales de valor que determinan “lo poético” en una obra literaria, aclarando que hay una falta de términos literarios adecuados: “One may discuss the question whether great works of prose deserve to be called poetry in some more extended sense, but the answer can only be a matter of taste in definition. The attempt to introduce a value –judgment into a definition of poetry only adds to the confusion. So of course does the antique snobbery about the superiority of metre which has given ‘prosy’ the meaning of tedious and ‘prosaic’ the meaning of pedestrian” (Frye 71).

¹⁸En The Dialogic Imagination Bakhtin señala que durante el periodo del Romanticismo los críticos mantenían la idea de que la novela era un género mixto por excelencia compuesto de verso y prosa y no es hasta la década de los 1920’s cuando se empiezan a distinguir las características propias del discurso novelístico a través de diferentes métodos (41-2). A lo anterior se agrega lo siguiente: “The Romantics considered the presence of verses in the novel (verses taken as directly intentional expressions of the author) one of its constitutive features. In other examples, incorporated verses refract authorial intentions... as a poem belonging to a special group comprising ‘parodic stylizations.’ Finally, poems incorporated into a novel can be also completely objectified”(322).

Lo que permite empezar a considerar estos poemas “insertados” en una novela como parte de un proyecto poético particular es la forma en la que estos se relacionan con la estructura total del texto y, en los dos ejemplos aquí referidos, la narrativa surge directamente de estos poemarios. En el caso de La voz interior, Jaramillo rescata algunos de sus poemas tempranos inéditos (además de otros textos nunca publicados como aforismos, biografías imaginarias y argumentos de novelas) y mediante un ingenioso juego de narradores “reconstruye” la vida de un joven poeta en una biografía que surge directamente de esos textos. Así, la novela que leemos no incorpora poesía sino, al contrario, se forma a través de la poesía anterior de Jaramillo. Por otro lado, la penúltima sección de La muerte me da es un poemario homónimo que se constituye de una serie de poemas experimentales al que tienen acceso los personajes y que en teoría contiene la clave de los crímenes que se investigan infructuosamente a lo largo de la novela. El texto de la novela, por cierto, es escrito por una profesora de literatura llamada “cristina rivera garza” que emula en la narración el lenguaje compuesto de oraciones súbitamente cortadas del poemario. En ambos casos, el libro de poemas dentro de la novela, lejos de ser una simple incorporación, constituye el corazón mismo de muchos de los elementos constructivos de la novela y puede argüirse que es otro de los procedimientos importantes utilizados por los poetas-novelistas aquí analizados.

Además de los procedimientos específicos utilizados en el discurso, se debe tener en cuenta también la definición de los géneros literarios como una “institución” a través de la cual se establecen modelos de escritura determinados por una sociedad dentro de un

contexto histórico determinado (y por ello siempre sujeta a variaciones a través del tiempo), tiene como consecuencia que el concepto de “lo poético” quede determinado en gran parte por factores económicos y por intereses específicos del grupo cultural donde se producen textos literarios. El resultado de esto es que diversos grupos compiten por un lugar dentro del marco temporal y casi inevitablemente el grupo dominante determina lo que es poético a través de múltiples procesos tales como la creación de premios literarios, determinación subjetiva de “prestigio” o la capacidad de ser publicado y de llegar a un público, marginalizando a otros grupos¹⁹. Es por ello que la concepción de un concepto intemporal y abarcador de “lo poético” (en su sentido extenso, abarcando todo tipo de expresión artística) resulta en extremo complicado –y que sale fuera de los límites de este ensayo- se debe sustituir, como propone Landa con la metodología de “ir a los textos mismos, no procurar la indagación de algo tan vaporoso como ‘la poesía’.” (16) Es esta la posición que favorecen muchos los críticos y pensadores que consideran que la literatura emerge de la literatura y, por ende, que lo poético se define a través del cuerpo de obras con el que cuenta una cultura.²⁰

¹⁹Silliman aborda este aspecto en su ensayo “The Political Economy of Poetry.” The New Sentence. 20-31. Una de las ideas de Silliman es la siguiente: “There is not enough capital in the entire poetry industry to directly support poets and publishers. This partly determines who will be poets, and at what period of their lives poets are more apt to be active and publish. More importantly, however, this means that nearly all poets will turn elsewhere to make a living”(27). Críticos como Bakhtin y Todorov han estudiado la subdivisión de los géneros literarios desde el punto de vista de la noción de la gran variedad de discursos articulados a partir del lenguaje y que dan una cierta función dentro de un contexto sociocultural dado. Debido a ello, existe una codificación variada que dentro del discurso literario da a la sociedad la opción de generar convenciones que diferencian, por ejemplo, el discurso de un soneto con el de una novela. Véase también Todorov. Genres in discourse 9-10.

²⁰Sobre este tema, debe señalarse el ensayo Poética de Josu Landa, un trabajo ampliamente documentado en donde se explica que “el apetito teórico” de los filósofos que tratan de especular sobre la definición de la poesía, “arranca –cuando menos – con Heráclito, los sofistas, Platón y Aristóteles, y se mantiene hasta

Lo anterior ha llevado a la consideración de que es únicamente a partir del estudio de la relación que se crea en un cuerpo de obras físicamente existentes en una época y espacio cultural específicos de donde surge la posibilidad de definir “la poesía,” evitando conceptualizar la “esencia de la poesía” en forma abstracta e intemporal. Críticos como Todorov o Frye definen la importancia de distinguir los géneros teóricos de los géneros históricos para poder encontrar relaciones en obras existentes dentro del universo literario o que Welleck y Warren señalen que la teoría de los géneros en el siglo XX tiende a borrar la distinción entre poesía y prosa en busca de un denominador común consistente en la suma de recursos estéticos que permitan encontrar las relaciones entre textos literarios y, algunas veces, posibles modelos que han marcado la dirección de un género en particular.²¹ Considerar que la relación entre poesía y prosa es dinámica y que no sólo existe en forma aislada e intemporal en el un cuerpo de obras de un autor, permite tomar

nuestros días, por obra de filósofos como Dilthey, Cassirer, Heidegger, Wittgenstein, Sartre, María Zambrano, Adorno, Ramón Xirau, Derrida, Gadamer...entre otros” (12). Partiendo de los conceptos que Husserl esboza en su libro Ideas (16), Landa argumenta que la concepción de una “esencia poética” atemporal y universal es casi imposible de precisar. El ensayista considera que el término “lo poético” es extremadamente vago y que debe asociarse directamente al cuerpo real de obras con intención poética que coexisten dentro de un espacio cultural determinado y bajo los criterios de valoración propuestos por el mismo y sus medios de difusión. Como resultado, de acuerdo con el estudio de Landa, definir “lo poético” de un texto debe abarcar tanto los elementos propios e individuales del mismo como los criterios de valoración crítica de una época determinada. Sobre esto véanse los capítulos “Introducción” y “Quod est demonstrandum” 11-41.

²¹En Introducción a la literatura fantástica, Todorov explica como “el texto literario no mantiene una relación directa con el mundo...la literatura se crea a partir de la literatura...solo pueden hacerse poemas a partir de otros poemas, novelas a partir de otras novelas,” (12) mientras que en Genres in Discourse, Todorov está de acuerdo con teóricos clásicos y románticos como Condillac y Friedrich Schlegel que encuentran infructífero proponer una definición de poesía (11). En Anatomy of Criticism Frye plantea: “The critic begins with poems, not with a prior conception or definition of poetry...The study of genres is based on analogies of form...and it is clear that any poem may be examined not only as a imitation of nature, but as a imitation of other poems” (95-6). Finalmente, en Theory of Literature 226-37, Welleck y Warren proponen una introducción a la evolución de la teoría de los géneros, incluyendo las causas sociales e institucionales que forjaban divisiones muchas veces bastante subjetivas.

en cuenta las direcciones que toma la literatura en una época determinada y la forma en la que “lo poético” queda definido por el contexto histórico.

Debido a los objetivos particulares del presente trabajo, no se pretende especular en una definición abarcadora que contenga la fórmula de que es “lo poético” en la obra novelística de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza. En cambio, resulta práctico la idea de ‘lo poético’ generado a partir de las obras con las que contamos y, específicamente, definir este término en relación directa con la obra poética temprana y narrativa de cada uno de ellos para establecer “el sistema” que define la intención poética desplegada en los recursos estilísticos que plasman en la página. Desde este punto de vista, “lo poético” no puede ser definido como una esencia sino como una regularización basada en diferentes aspectos que interesan a un grupo cultural particular. El escritor “de vanguardia” siempre está en los márgenes de esta institución y es muy posible que su obra no forme parte de su tiempo. En el caso de estudio de este trabajo, la situación de Bolaño y Jaramillo contiene paralelos notables. Ambos formaron parte de dos grupos poéticos de vanguardia en la década de los setenta –“el infrarrealismo” y “la generación desencantada” respectivamente- que competían contra las instituciones literarias mexicanas y colombianas encabezadas sobre todo por el grupo de Octavio Paz y por la poesía tradicionalista en Colombia. El escaso impacto de los infrarrealistas y de la generación sin nombre en su momento llevó eventualmente a la desintegración de los miembros del grupo y queda reflejado como el “fracaso generacional” que se vuelve tema central de muchas dos de sus novelas: Los detectives salvajes y La voz interior. Al pertenecer a

grupos de jóvenes poetas renuentes a la institucionalización de la poesía y trataron manifiestamente de renovar el lenguaje poético de su momento -siguiendo principalmente la dirección marcada por dos grupos de la vanguardia histórica latinoamericana (el estridentismo mexicano y el nadaísmo colombiano) y la antipoesía del chileno Nicanor Parra- Bolaño y Jaramillo son reconocidos como poetas posteriormente.²²

Por su parte, Rivera Garza pertenece a ese segmento de la literatura mexicana que se ha denominado “la nueva literatura del norte” cuya principal característica es la búsqueda de una estética individual y ecléctica. Rivera Garza también representa una voz de lo que se ha denominado vagamente “la nueva narrativa del norte,” un grupo de escritores del norte de en México que no solamente “compite” con grupos como “el Crack” en el centro de México sino también está dividido internamente.²³ Si a esto añadimos que Rivera Garza persigue objetivos estéticos muy particulares que definitivamente la distinguen de otros, de alguna forma ella también queda en los márgenes de la institución literaria mexicana. Puede observarse que Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza fueron (o son) parte de ese grupo de “poetas marginalizados” que dentro de un contexto histórico particular luchan por ser reconocidos. En consecuencia, los valores

²² Hay que aclarar que ya en la década de los setenta Jaramillo era reconocido como poeta y formó parte importante de la evolución estética efectuada por la revista “Golpe de dados,” tal como se explica en el capítulo tres de esta disertación. Bolaño, por su parte, pasó casi desapercibido como poeta en su momento y no es hasta que adquiere notoriedad con sus novelas de los años noventa cuando se ha empezado a reconsiderar la poesía infrarrealista. Ambos autores sufren en diversos grados de la institucionalización de “lo poético” y el hecho de que años después se revalorice su obra muestra la manera en la que este concepto es definido por el contexto.

²³ Sobre este tema véase Palaversich, Diana. “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana” 9-24 y Herrero-Olaizola Alejandro. “Introducción: nueva narrativa de América Latina” 3-7.

poéticos determinados por un grupo dominante inevitablemente excluirá a autores que en otro momento pueden ser revalorizados y reconocidos. Este punto de vista resulta práctico y adecuado en un análisis como el que aborda este estudio por debido que aquí se tratan de definir los procedimientos específicos de la poesía temprana de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza que transvasan a novelas seleccionadas de su producción. “Lo poético” no es un concepto abstracto sino algo específicamente expresado en la materialidad de estos poemas que además forman parte del “espíritu del tiempo.”

Establecido lo anterior, ahora queda definir cuales son los aspectos específicos que hacen una novela “poética.” Es posible iniciar con lo que significa la concepción de una prosa poética. Cuando en 1869 Charles Baudelaire publica El Spleen de París, este agrega un breve prólogo en el que habla de su afán por lograr “el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo y sin rima y lo bastante dócil y contrastada para adaptarse a los movimientos del alma, a las ondulaciones de la ensoñación y a los sobresaltos de la conciencia” (18). El resultado de su experimento es el establecimiento del “poema en prosa,” una forma de expresión poética en el “medio extraño” de la prosa, un tipo de escritura que normalmente se consideraba adecuado para la representación de “lo cotidiano.” Tratando de especificar en que consiste “el milagro de una prosa poética” propuesto por Baudelaire, en Genres in discourse Todorov argumenta las razones por las cuales el poema en prosa no puede ser definido únicamente a través de las características de unidad o atemporalidad que son fundamentales en las formas poéticas tradicionales y explica que “not every structure is necessarily poetic, nor every poem is necessarily

structured” (Todorov 61). El crítico propone que este género puede ser poético en dos formas. Por una parte, en El Spleen de París “lo poético” en el texto literario se elabora a través de oposiciones varias en los procedimientos usados (definidos por Todorov como “implausibility,” “ambivalence” y “antithesis”) y en el entendimiento de la prosa como lo cotidiano en oposición a la poesía como el escape de la realidad circundante; por otra parte –ahora considerando Les Illuminations de Rimbaud, otra obra del simbolismo francés- lo poético también puede reflejarse en la discontinuidad, la incoherencia, la negación del universo real y la representación extremadamente imprecisa dentro de un texto (62-70). Si las ideas anteriores se limitan al poema en prosa, en “A Poetic Novel” Todorov también propone que al menos cuatro fenómenos deben coexistir para poder clasificar una novela como poética: la naturaleza de las acciones, la inserción de narrativas de segundo (o tercer) grado dentro de la narrativa principal, el uso del paralelismo y la tendencia a la alegoría (50-9). Y aunque Todorov evita dar una definición final de lo que es lo poético en la novela, el siguiente comentario es sugerente:

We still need to ask whether the term poetic is fitting, or, from another viewpoint, we need to inquire the textual reason for the inclusion of all these devices. We can say that no one of them is poetic in itself...only the combined action of the four textual properties we have identified (among others) produces this impression. These properties are mutually determining...these devices are poetic, if at all, only through what unites them...a poetic reading entails its own rules, and, unlike the rules for fiction, these do not imply the construction of an imaginary universe. (Todorov 59)

En efecto, considerar una novela como poética necesita un tipo de lectura capaz no sólo de identificar los procedimientos retóricos en juego sino su relación dentro de la estructura del texto. Asimismo, como el mismo Todorov señala aquí, es posible añadir

otros elementos en el texto que hacen posible una interpretación poética del género novelístico. Hablar de “lo poético” en una novela necesariamente involucra definir en que consiste “lo narrativo.” Todorov propone que toda narrativa exhibe una relación entre sus elementos por dos principios: “sucesión” y “transformación.” Al mismo tiempo, las narrativas pueden combinar ambas –resultando en lo que Todorov llama narración “mitológica”- o privilegiar la transformación sobre la sucesión –definida por él como “gnoseológicas” o “epistemológicas”- generando una narrativa en donde es más importante el conocimiento que el evento mismo (30-1). Todorov añade que la propuesta de Jakobson acerca de que la diferenciación entre poesía y prosa proviene principalmente de la oposición entre “metonimia” (el principio de sucesión) y “metáfora” (el principio de similitud), resulta insuficiente y que es necesario tomar en cuenta otros tres factores:

If we had to contrast narrative and poetry (or epic and lyric), we might focus, in the first place, on the transitive or intransitive character of the sign (in this we are in agreement with Jakobson); in the second place, on the nature of the temporality represented: discontinuous in one instance, a perpetual presence in the other (which does not mean atemporality); in the third place, on the nature of the names that occupy the place of the semantic subject, whereas poetry allows both individual names and common nouns. (Todorov 35)²⁴

Además de las cuatro características que identifica Todorov, en las novelas estudiadas aquí se proponen otros elementos que determinan lo poético y que requieren mirar hacia otros textos de cada uno de los autores. Entre ellas se encuentran la forma en la que muchas las imágenes y tópicos de una novela provienen directamente de la poesía

²⁴Para Todorov la descripción y la narrativa presuponen temporalidad, estando la primera ubicada en un marco temporal continuo y la segunda en uno discontinuo compuesto de “unidades” ligadas entre sí. Asimismo, “la ficción” (en este contexto, la prosa) incluye narración y descripción, evoca el sentido transitivo y referencial de las palabras, mientras que la poesía hace uso del carácter intransitivo del lenguaje (28).

temprana de los autores, el constante uso de la intertextualidad, la meticulosa fabricación de las oraciones y la inserción de textos pertenecientes a diversos géneros dentro de la narrativa.

Todas estas ideas permiten reafirmar el método de análisis aquí empleado: la prosa poética en las novelas de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza puede analizarse a través del análisis de los procedimientos retóricos recurrentes dentro del texto y, al mismo tiempo, en la manera en la que la composición de las oraciones puede reflejar “el mundo caótico” en el que está inmerso el poeta. Por citar dos ejemplos, en el capítulo tres se propone un análisis de las figuras de oposición en Memorias de un hombre feliz de Jaramillo mientras que en los capítulo dos y tres se propone como la fragmentación e incoherencia de la sintaxis de Amberes de Bolaño y La muerte me da de Rivera Garza tiene una intención poética que trasciende el mero uso de figuras retóricas y rítmicas.

Retornando a la idea de “el milagro de la prosa poética,” Silliman expone y sintetiza varias nociones que han diferenciado la escritura poética de la escritura en prosa desde el siglo XIX, explicando que lo que aquí entra en juego es básicamente el cuestionamiento de las convenciones literarias que determinan la diferenciación entre géneros literarios.²⁵ Tras evaluar ideas de escritores y de lingüistas -Wordsworth, Valery, Mallarmé, Saussure y Jakobson- sobre las diversas maneras en las que “lo poético” es parte integral de la prosa, Silliman concluye lo siguiente: “This ‘miracle [of poetic prose]’ is nothing less than a recognition of the possibility of the transcendence of

²⁵Silliman. “Towards Prose.” The New Sentence 94-108.

genre... Both the tendency of writing... and the increased permanence and influence of the text, render the Graphics representation of language more vulnerable to organization by fixed categories than is the case with speech” (107). La idea de la hibridez genérica resultante de la trascender los géneros literarios es contemplada por críticos como Bakhtin que en The Dialogic Imagination explica que en la literatura del siglo XX existe una constante interacción entre los géneros poéticos y en prosa: “It goes without saying that we continually advance as typical the extreme to which poetic genres aspire; in concrete examples of poetic works it is possible to find features fundamental to prose, and numerous hybrids of various generic types exist. These are especially widespread in periods of shift in literary poetic languages.”²⁶ Como se ha dicho al principio de esta introducción, la hibridez genérica es una característica del estilo de los tres autores latinoamericanos aquí tratados. Hay que añadir que esta subversión es parte de una manifiesta revolución en contra de lo que podríamos llamar “el orden literario establecido” al que Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza se contraponen en su “poesía narrativa” y su “prosa poética.”

Como se ha visto anteriormente, existen una gran variedad de aproximaciones al tema de la relación entre la poesía y la prosa y, específicamente, a la manera en la que la novela es capaz de contener dentro de su estructura diversos procedimientos derivados de una intención poética. Para finalizar esta sección introductoria, se debe hacer referencia a

²⁶Bakhtin 287. Una extensa discusión sobre la diferenciación entre poesía y prosa, la forma en la que se establecen ciertos discursos dominantes en un contexto determinado y, sobre todo, la forma en la que el lenguaje unitario de la poesía (definido en la página 295) se contraponen a la “heteroglossia” de la novela, se encuentra en la segunda parte del ensayo “Discourse in the novel” The Dialogic Imagination 278-422.

From Cohen to Carson: the Poet's Novel in Canada de Ian Rae, un libro en el cual se propone un extenso análisis de la obra de cinco poetas-novelistas canadienses de mediados del siglo XX y que puede considerarse un perfecto punto de partida para el estudio de la figura del poeta-novelistas en general.²⁷ A pesar de que el trabajo de Rae se enfoca en la literatura de mediados del siglo XX en Canadá, se pueden percibir importantes correspondencias los procedimientos que emplean estos escritores canadienses y los tres latinoamericanos aquí estudiados, especialmente en la manera en la cual poesía temprana de todos ellos “serves as a laboratory in which an author develops narrative strategies, elaborates on personal sets of symbols, and refines themes that are employed in later novels” (Rae 6). Tomando como base las propuestas de Rae, en los siguientes capítulos se ahondará en las diversas maneras en la que Bolaño, Rivera Garza y Jaramillo elaboran ciertas figuras, procedimientos y temas en su poesía y las trasladan a su prosa posterior. Por ahora se pueden delinear algunos de los métodos principales aplicables directamente a la labor del poeta-novelistas que pueden ser relacionados al presente estudio.

Una de las estrategias para el análisis de novelas escritas por poetas es la ya mencionada identificación de procedimientos retóricos y de imágenes-símbolos

²⁷En su libro, Rae tiene por proyecto principal explicar las razones por las que cinco poetas canadienses -Leonard Cohen, Michael Ondaatje, George Bowering, Daphne Marlatt y Anne Carson- decidieron en algún momento de su carrera escribir novelas no solamente como forma de superar las limitaciones de la lírica sino también para integrar su intuición poética en narrativas que cuestionan las convenciones del realismo literario. A través del análisis de la poesía temprana y las novelas de los autores que estudia, Rae esquematiza una serie de procedimientos particulares que cada uno de los autores señalados emplean para construir sus narrativas, argumentando la manera poco ortodoxa en la que la novela se elabora es una refinación de las técnicas que cada uno emplea en sus poemas (Rae 3-8).

características del vocabulario de la poesía temprana que se integran en la narrativa. El estudio de lo que podemos llamar “el sistema expresivo” de un autor permite comprender la forma en la que este moldea los datos del mundo a través de su escritura y que forma parte de las cualidades propias de su estilo.²⁸ Como señalan Bakhtin y Frye, el estilo de un autor en su poesía –es decir, esa subjetiva “cualidad” que se percibe en la voz autoral y en sus preferencias por ciertos ritmos, imágenes y arquetipos- se problematiza en la novela debido a que el juego de voces narrativas se adaptan a un tema o modo en particular.²⁹ Debido a que en la obra novelística de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza constantemente se (re)crean ciertos tópicos, imágenes e incluso personajes que se transmiten directamente de sus poemas, el examen de la reinterpretación de este repertorio en la novela del poeta debe considerar la resultante fragmentación narrativa que, en ocasiones, puede representar una consciente oposición a las convenciones del realismo literario tales como la causalidad y la linealidad temporal:

“[Poet-novelists] modify serial strategies to create narratives out of seemingly discrete units. These units are connected through patterns of iteration (of diction, symbolism, and myth), instead of through causal connections between events in a linear narrative... The realists create fictional worlds out of accumulated details, but the poet-novelists create fictional worlds out of symbolic details (motifs)

²⁸El léxico de un poeta es “la selección que hace de los elementos reales [y] es siempre un indicio sólido de su gesto vital, de su intuición de las cosas, como ya decía Saint-Beuve y repetía Baudelaire” (Bousoño 323). De esta forma, en el caso de ciertos escritores, diversos elementos que se encuentran en obras diversas géneros generan correlaciones que permiten aclarar o extender el sentido de ciertas imágenes. En “Sobre la tarea de la estilística.” Teoría de la literatura de los formalistas rusos 81-4, V.V. Vinogradov, uno de los formalistas rusos, ha propuesto la necesidad de un método de estudio “funcional e inmanente” a través del cual el análisis detallado de “los objetos estéticos” de un autor pueden ser agrupados para encontrar “el contenido potencial que los elementos particulares de un texto (por ejemplo, los símbolos) esconden en la conciencia lingüística; y en consecuencia aclara mejor su sentido” (82).

²⁹ Sobre esto véanse: Frye, Northrop. Anatomy of Criticism 268-9; Bakhtin The Dialogic Imagination 293-4.

networked by poetic devices...the poet-novelists make an aesthetic out of what is hidden, overlooked, or unnameable within the realist tradition...the poet-novelists retain [the] emphasis on the perceptions and cogitations of the individual through the lyric voice...time in the poet's novel is non-linear, recursive, and stylized in a manner that prohibits the reader from depending on the protagonist's actions and consciousness to connect events...and develops a narrative consciousness out of a constellations of experiences. (Rae 25, 32-3)

Entre los medios comúnmente empleados por poetas-novelistas como Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza para romper con la causalidad se encuentran la constante referencia a los medios visuales como la fotografía y el cine (que generan en la narrativa “vistazos” más que descripciones detalladas), la yuxtaposición de eventos desde diversos ángulos y el “collage.”³⁰ Debido a que se profundizará en la forma específica en la que cada uno de los tres autores emplea estos medios, se puede hablar brevemente de la novela-poema Amberes de Bolaño como ejemplo característico. El texto de Amberes consiste de una serie de oraciones recurrentes a través de las cuales se crean casi invisibles conexiones entre las secciones y que las asocian, anulándose así la sensación de causalidad. La descripción en Amberes no es sólo un artificio que da una impresión de realidad sino que es parte integral de la narración y tiende a tener doble sentido en donde “The real action takes place at the level of the poetic image...many of these images are extensions or parallels of images that he [Ondaatje] has used in his poetry” (Rae 134). Lo importante es que estos procedimientos repercutirán en la obra posterior en poesía o prosa del escritor chileno, creándose así redes de significados dentro de un universo que constantemente se

³⁰ Véase Rae 16, 41,63, 99, 111. Otros procedimientos que menciona el crítico canadiense son “the spider-web, the mosaic, the anthology-in-process, the archive-in-process, the monstrous and the multipartite body” (Rae 7).

expande y añade elementos nuevos. Un ejemplo de esto es como la celebrada novela Los detectives salvajes de Bolaño tiene como uno de sus núcleos un poema visual de un barquito en el mar –símbolo del “naufragio” eminente del proyecto vanguardista mexicano del estridentismo- que proviene directamente de Amberes. Este ejemplo en el que se profundiza en el capítulo dos, sirve de introducción para mostrar las formas específicas en las que cada uno de estos tres escritores logra la explotación o “dynamiting” (Rae 134) de su vocabulario y técnicas poéticas.

Además del sistema expresivo del autor y la fragmentación narrativa, las palabras anteriormente citadas de Rae también consideran las narrativas originadas a partir de “unidades discretas” relacionadas entre sí por diversos patrones de repetición, es decir, bloques de significado que involucran desde unas cuantas palabras hasta una cantidad indefinida de oraciones.³¹ Uno de los aspectos más relevantes de la escritura de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza es la concepción de bloques compuestos de oraciones (o en algunos ejemplos en Bolaño, de una extensa oración) que dentro de la narrativa pueden ser “poéticos” al recurrir a la interiorización de procedimientos retóricos, silencios, y figuras de repetición que crean un enlace con otros bloques en la misma novela. Particularmente en los casos de Bolaño y Rivera Garza, muchas veces la experimentación con la fabricación de oraciones genera una prosa cuyo valor poético radica en la ausencia de procedimientos poéticos externos, acercándose a la extrema concisión de las oraciones que se aproximan a lo que Silliman ha definido como “The New Sentence,” una poética

³¹Estas unidades o bloques han sido definidas por Barthes como “lexias” en S/Z 13-14. Frye define como “‘symbol’ any unit of any literary structure that can be isolated for critical attention” (Frye 71).

basada en “the de-emphasis on the materiality of the text [as an example of] prose shaping poetic form” (82). Por otro lado, Bolaño específicamente experimenta con la oración extensa en 2666 y Los sinsabores del verdadero policía, oraciones que contienen historias dentro de historias y que, entre otras cosas, interiorizan procedimientos poéticos y elaboran imágenes polisémicas que son parte fundamental de la oración y de la novela en su totalidad. La forma en la que cada uno de los tres autores elabora sus unidades narrativas está en plena concordancia con un riguroso interés por la estructura y por decantar el lenguaje al máximo es objeto de análisis en los siguientes capítulos.

La fragmentación de la narrativa que se origina del empleo de una serie de motivos simbólicos y unidades narrativas pertenecientes a una red de significados tiene otra consecuencia: la necesidad de un “lector activo” capaz de establecer conexiones no basadas en la lógica de las narrativas lineales. Asimismo, el énfasis que los poetas-novelistas hacen de lo innombrable y lo oculto más allá de la realidad cotidiana –algo por cierto definido por Bolaño y su grupo como “infrarrealismo”- produce en ocasiones novelas bastante herméticas y que requieren la paciencia y cuidado de un lector de poesía. El silencio en la poesía –logrado normalmente a través de los espacios en blanco- es lo que rodea a la composición poética. La idea del “autor” como figura activa y creadora en de “lo poético” en contraposición a la figura “pasiva” de un lector que acepta el texto ha sido tema de acaloradas discusiones, aceptándose que los poetas y el público

no pertenecen a bandos opuestos.³² Partiendo de este principio, en algunas de las novelas estudiadas en los siguientes capítulos - Amberes de Bolaño, Lo anterior y La muerte me da de Rivera Garza- tratan de plasmar en un texto este silencio en una escritura conscientemente opaca y no comunicativa. Asimismo, los personajes mismos de las novelas con escritores y lectores que interactúan. En Los detectives salvajes y 2666 de Bolaño un grupo de lectores de poesía (los “real visceralistas”) y de novelas (los críticos de Archimboldi) buscan frenéticamente al autor físico de las obras que admiran, con lamentables resultados. En La voz interior de Jaramillo, un personaje lee los escritos inéditos de su amigo y trata de reconstruir toda una etapa signada por la pérdida de ideales y el fracaso de una generación de jóvenes. En La muerte me da de Rivera Garza se trata de resolver una serie de asesinatos a través de la lectura e interpretación de la poesía dejada por el asesino en el lugar del crimen. La forma en la que poetas-novelistas juegan con esta idea de la relación activa entre autor y lector es otro tema que se trata en su momento.

³²En las novelas de poetas-novelistas, mediante la eliminación o reducción al mínimo de la causalidad, la identidad difusa de los personajes y la constante referencia al acto mismo de la lectura (y la relectura), se exige al lector el desciframiento de los simbolismos generados por las redes de imágenes, la lectura e interpretación exigida se aproxima a la de la poesía lírica. En Genres in discourse, Todorov define los elementos que permiten la construcción del texto (“construction reading”) en novelas “figurativas” (“representacional”). Al eliminarse alguno o algunos de estos elementos en una novela, el crítico relaciona el tipo de lectura con aquel de la poesía lírica: “There are indeed literary texts that lead no construction at all; these are nonrepresentational texts... The most obvious one is that of a kind of poetry, usually called lyrical, which does not describe events, which evokes nothing that is external to itself. The modern novel, in turn, obliges us to undertake a different reading: the text is indeed referential, but construction does not occur... this effect is achieved by the disruption of one or another of the mechanisms necessary to construction” (48). Entre los críticos contemplados en el presente trabajo, otros que han propuesto teorías sobre la lectura son: Barthes, Roland. El placer del texto; Bourdieu, Pierre. The Rules for Art: Genesis and Structure of the literary Field 322-9; Landa, Josu. Poética 169-70, 189-209.

Finalmente, en el plano narrativo, existen una serie de características comunes entre los tres autores aquí tratados que Rae menciona y que son de gran importancia en el análisis siguiente. Rae menciona el desdoblamiento de la voz narrativa, el juego con “máscaras” y el empleo de varios niveles narrativos simultáneos como procedimientos comunes: “the ‘doubleness’ of voice’ permeates the lyric so that the speaker’s voice... sounds like a symbol of the author’s voice. The poets-novelists accentuate this tension through a play of masks and narrative levels” (Rae 11). Asimismo, los tres escritores tienden a escribir novelas sobre uno o varios escritores-poetas que, disculpando la tautología, escriben sobre la escritura y sobre el proceso mismo de escribir. Todos ellos normalmente usan el narrador en primera persona que explícitamente se desenmascara y comenta en el texto. Hay mucho de autobiográfico en la poesía y las novelas de estos autores y debido a ello es recurrente el uso de la carta y el diario como formas de expresión de ciertas circunstancias personales y, al mismo tiempo, como “una manera angustiosa de retardar la soledad fatal de la escritura.”³³ Debido a la importancia del uso de la memoria selectiva para crear narrativas, en novelas como Los detectives salvajes y La voz interior un “joven envejecido” se observa a sí mismo con ironía a través del acto de escribir acerca de la figura de sí mismo en un pasado. Y si normalmente este tipo de narrativa sobre el escritor culmina “the final discovery of truth , the late encounter with the vocation,” (Genette 227) en el caso de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza muchas veces termina en un fracaso, en la marginalización y desencanto del joven personaje.

³³Las palabras son de Maurice Blanchot y son citadas por Barthes en Crítica y verdad 51.

Finalmente, en la mayoría de las novelas de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza se persigue un sentido de apertura en obras abiertas que evitan dar conclusiones definitivas o resolver los enigmas planteados en el texto, dando la oportunidad al lector de sacar sus propias opiniones derivadas de su impresión estética. Esto es una cualidad de la poesía que se traslada a la novela.

Para concluir con esta introducción, el análisis emprendido en esta investigación tiene como propósito principal enunciar una aproximación crítica un poco diferente a la comúnmente aplicada en las novelas de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza. Como se verá al repasar la obra crítica escrita hasta ahora sobre cada uno de estos autores, son relativamente escasos los estudios sobre el lenguaje, la estructura y “lo poético” en las novelas y los poemas de estos escritores. En general, hay una tendencia a estudiar las intenciones políticas de los autores en sus novelas y cuentos, elaborar discusiones sobre aspectos de género o relatar anécdotas de la vida de los autores y su relación con el mundo de la literatura. De hecho, uno de los motivos personales que han motivado la realización de este trabajo es la manera en la que un crítico -citado en la primeras páginas del capítulo dos-, en forma tajante, ha señalado que Bolaño era un mal poeta y que su poesía temprana forma parte de una “prehistoria del escritor” que no tiene mayor valor. El valor de la poesía, como se espera haber expresado en esta introducción, debe recibir una consideración más fundamentada y tomando en consideración la forma en la que permite el desarrollo técnico y creativo del escritor. Afortunadamente, en el caso de Bolaño, un autor que ha alcanzado un estatus de culto entre escritores, críticos y lectores

a nivel internacional, poco a poco van emergiendo los críticos que han señalado que Bolaño “antes que novelista es poeta” y han propuesto la necesidad de reevaluar su poesía temprana para comprender mejor sus últimas novelas. Este trabajo representa una modesta aportación a esta metodología. En forma similar, la reevaluación de la poesía de Jaramillo –esta más ampliamente estudiada y ponderada- y de Rivera Garza –sobre la que no hay más que unos pocos ensayos- en relación con la lectura cuidadosa de sus últimas novelas, permitirá evaluar sus obras narrativas con nuevos ojos.

En síntesis, además del análisis de la poesía temprana y las novelas de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza con el fin de establecer como el poeta incursiona en el “país desconocido” de la novela, el presente trabajo de investigación persigue tres objetivos particulares: (1) Alentar la lectura e interpretación de la poesía temprana y tardía de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza como instrumento útil de análisis crítico para el estudio de la producción novelística de todos ellos; (2) Establecer una comparación de los elementos temáticos y constructivos del “sistema expresivo” particular de cada uno de los tres escritores para señalar si hay proyectos de escritura en común y la forma en la que se relacionan con otros escritores de la literatura latinoamericana actual; (3) Explicar la forma en la que nutren sus “gestos poéticos” con una intención crítica determinada, ya sea sutil o explícita, y las maneras en la que a través de la escritura abordan temas tales como la violencia y la corrupción de los sistemas políticos y sociales actuales latinoamericanos. A pesar de que “la poesía” de un texto literario es por naturaleza inabarcable e imposible de explicarse en su totalidad, es posible y necesario abordarla

para plantear nuevas herramientas de análisis crítico que permitan aproximarse un poco más al universo creativo de cada uno de estos autores.

CAPÍTULO 2.

El poeta inmigrante en el país de la novela: un análisis de las relaciones entre la poesía temprana (1976-1984) y la novela Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (1984) de Roberto Bolaño

“Roberto Bolaño, antes que novelista, ha sido poeta.” Estas son las palabras iniciales de un ensayo de Ignacio Echevarría sobre Bolaño, una afirmación que con diferentes matices ha sido repetida constantemente por otros críticos de la obra del escritor chileno.³⁴ Jorge Herralde, el propietario de la editorial Anagrama, comentó que la necesidad práctica de escribir novelas a la que se vio enfrentado Bolaño para mantener a su familia nunca diluyó su identidad de poeta: “Roberto Bolaño se consideró siempre un poeta. Sólo empezó a escribir narrativa a raíz del nacimiento de su hijo Lautaro, a quien idolatraba, hacia 1990” (Herralde 31). Por su parte, el novelista mexicano Juan Villoro, sosteniendo la misma idea de los dos anteriores, señala la “intromisión” del poeta en otros géneros literarios: “Aunque [Bolaño] no dejó de verse a sí mismo como alguien entregado a la poesía, su mejor literatura trasvasa de un género en otro: desde la narrativa, recrea las condiciones que permiten el acto poético” (Villoro 83). En forma similar, el crítico Mihály Dés considera que Bolaño, “antes de convertirse en un narrador fue poeta y, tal como lo demuestra esta su última entrega [Amuleto], sigue siéndolo” y

³⁴ Echevarría, Ignacio. “Historia particular de una infamia”. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia 37.

añade que el uso de complicadas estructuras narrativas en novelas como La literatura nazi en América y Amuleto se fundamenta en “lograr una concisión fundamental” y en “una concepción poética que no tiene nada que ver, sin embargo, con una prosa florida e indulgente” (Dés 173).

Esta afirmación (y reafirmación) de la predominancia de la esencia de Bolaño como un poeta que se embarca en otros géneros literarios choca con una realidad indiscutible: la mayoría de los críticos optan por analizar las maravillas formales y conceptuales de la obra novelística y cuentística de madurez de Bolaño, relegando la poesía a un segundo plano.³⁵ En efecto, la gran sofisticación que alcanza Bolaño en muchas de sus novelas o cuentos de madurez, parece opacar el interés de lectores y críticos hacia muchas de sus obras tempranas que normalmente son referidas (muchas veces de paso) como meros antecedentes al mejor Bolaño o, en el peor de los casos, como obras de escaso valor. En el 2005, dos años después de la muerte de Bolaño, el poeta Bruno Montané explicaba lo siguiente: “Bolaño ha sido un escritor de magníficos cuentos y novelas, y también de poemas –aunque esta faceta o parte suya todavía es bastante desconocida por sus lectores- y parece claro que en estas manifestaciones de su escritura él no veía diferencia entre la poesía y otra cosa” (98).³⁶ Y a pesar de que han surgido

³⁵ Específicamente, son dos las antologías sobre la obra de Bolaño que contienen varios ensayos enfocados en el análisis textual de su obra poética: Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño y Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional 17-8.

³⁶ Incluida en Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional. Montané también hace referencia a una anécdota relacionada con la conciencia poética que Bolaño tenía de su obra: “Recuerdo a Carlos Edmundo de Ory en una de sus sorpresivas visitas diciéndole a Roberto que sus poemas no eran poemas, que aunque eran muy buenos, de verdad buenísimos, estos en realidad eran

varias ideas importantes en torno a “lo poético” en la prosa de Bolaño, la poesía en sí ha sido escasamente reconocida y analizada por buena parte de la crítica que considera los poemas de juventud de Bolaño como parte de la “prehistoria” del escritor chileno, un mera prefiguración de desarrollo de una brillante prosa de madurez. Esto se extiende también a las novelas de juventud que son parte de un cuerpo crítico que palidece ante lo escrito sobre las novelas de Bolaño de los noventa.

Entre los pocos críticos que miran hacia la obra temprana de Bolaño, es Roberto Brodsky el que ha intuido que en la “fisura” o el silencio en los años que transcurren entre Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (1984)- la primera novela publicada por Bolaño- y La pista de hielo (1993), subyacen elementos importantes de una poética cuyo análisis aún está pendiente: “Supongo que no incurro en una extravagancia si digo que es precisamente en los textos de los primeros libros, en prosa y en poesía, donde se aprecia mejor este desarrollo del propio mito. Son ellos los que dejan entrever que la procesión iba por dentro, que el futuro autor de La literatura nazi en América y Los detectives salvajes se movía en el sentido de una solitaria infatuación”³⁷. En años posteriores a este comentario de Brodsky, Bolaño continúa siendo un autor publicado póstumamente. Además de El secreto del mal (2007), un libro que contiene una recopilación de cuentos y fragmentos narrativos inacabados en los que Bolaño

narraciones, raros cuentos, que al fin y al cabo eran prosa. Roberto le replicaba: ‘pero Carlos, que dices, esto es poesía, estos poemas no son nada más y nada menos que poesía’...Roberto le insistía a de Ory que aquellos poemas que estaba leyendo eran poesía, no prosa poética o raras narraciones alejadas de las oscuras y muchas veces manidas costumbres de la enfática y fallida versificación que a veces lleva el equívoco mote de poema” (98).

³⁷ Véase Brodsky, Roberto. “Bolaño antes de Bolaño”. Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional 18.

trabajaba en sus últimos años, se publica una recopilación de la poesía de Bolaño, La universidad desconocida (2007). Adicionalmente, se han encontrado en los archivos de la computadora del escritor chileno dos novelas inéditas que se incorporan al cuerpo de sus obras de los años ochentas: El tercer Reich (2010) y Los sinsabores del verdadero policía (2011). Estas últimas novelas datan de 1989 y 1980 respectivamente.³⁸

Con base en lo anterior, el presente capítulo se da a la tarea de llevar a cabo un análisis introductorio de los principales procedimientos poéticos y narrativos empleados por Bolaño en la poesía que escribe entre los años 1976 y 1981, con el fin de proponer una interpretación del significado de sus principales imágenes-símbolos y su incorporación a las novelas Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce y Amberes (2002). Como punto de partida, se exponen y comentan las principales ideas de la crítica sobre el tema de “lo poético” en la prosa de Bolaño para ubicar las principales tendencias de análisis y elegir aquellas rutas que permitan ahondar en los textos aquí propuestos. También, se explica brevemente la relación de Bolaño con la vanguardia poética mexicana de los años veinte y con la antipoesía del poeta chileno Nicanor Parra, debido a que estos dos antecedentes adquieren una gran importancia en el desarrollo de la poética de Bolaño durante sus primeros años como escritor. A

³⁸ Indudablemente, un panorama más completo de los elementos poéticos y narrativos que surgen de la obra temprana de Bolaño debería tomar en cuenta estas novelas. Mientras esto se escribe, Los verdaderos sinsabores del verdadero policía apenas ha aparecido en las librerías. Por razones de tiempo, el presente estudio se limitará a analizar solamente Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce y Amberes, dos obras publicadas con el consentimiento de Bolaño y que por sus temas y procedimientos narrativos pueden ser consideradas típicas del escritor.

continuación, tomando como base algunos libros sobre la teoría de la expresión poética³⁹, se explican los principales procedimientos poéticos y narrativos que operan en la poesía de Bolaño y se proponen algunos de los múltiples significados de la red de significados de los vocablos e imágenes que Bolaño crea en sus poemas. Se comentan poemas de la etapa del infrarrealismo -cuando Bolaño aún residía en México y que fueron publicados en una antología editada por él mismo en 1979- y poemas escritos por Bolaño tras su traslado a Barcelona en 1980. Dentro de su etapa de creación poética en España, organizada por Bolaño a partir de 1993 en un manuscrito titulado La universidad desconocida, se hace un particular énfasis en la serie de poemas en prosa Prosa del otoño en Gerona (1981) y en los poemas de Gente que se aleja (1980). Finalmente, a través de un análisis textual de Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, se mencionan varios procedimientos y figuras de la poesía temprana que se integran en esta obra narrativa, algunos de los temas que Bolaño continúa desarrollando en sus novelas posteriores (el poeta marginalizado, el acto de la escritura o la violencia, entre otros) y algunos ejemplos de “lo poético” en su prosa narrativa.

En 1976, un grupo de jóvenes poetas mexicanos afirmaron su posición dentro de la vanguardia poética del México de los años setenta a través de un documento redactado

³⁹ Los libros que se toman como base para el análisis poético son Teoría de la expresión poética de Carlos Bousoño (en dos tomos) y Poetas hispanoamericanos contemporáneos: punto de vista, perspectiva, experiencia de Andrew P. Debicki. Con respecto a los procedimientos principales utilizados por los poetas novelistas, se toma como base el estudio del crítico canadiense Ian Rae From Cohen to Carson: the Poet's Novel in Canada.

y firmado por Bolaño: el manifiesto infrarrealista.⁴⁰ Hay que señalar, sin embargo, que la posición de Bolaño y los poetas de su grupo era completamente marginal y operaba dentro de complejo contexto en el que la poesía mexicana reconocida oficialmente, publicada y con mayor alcance era aquella del grupo encabezado por Octavio Paz. En su clásica antología poética Poesía en movimiento: México 1915-1966, Octavio Paz declaraba que la expresión “poesía mexicana” es ambigua y que “revela el espíritu, la realidad o el carácter de México” al distinguir su mexicanidad no a través de un “carácter general” sino de una anomalía personal” (3). En principio, si tomamos como base histórica la síntesis que realiza Paz en el prefacio de la antología, Bolaño se ubicaría de alguna forma entre el grupo de aquellos jóvenes poetas que proclaman una voluntad de unir el acto a la palabra y cuyo regreso “al verdadero origen del movimiento poético moderno”, basado en los postulados del surrealismo y del marxismo, perseguían el ideal de “construir una sociedad poética (comunista y libertaria) y una poesía práctica” en donde “el gusto por la experimentación es mayor que la voluntad de testimonio” (28-9). Por otra parte, Bolaño también se inserta en esa poesía joven que prefiere el poema en prosa en el que “no hay prosa: todo es poesía en el lenguaje” (16). A pesar de que la obra de Bolaño no puede ser encapsulada estrictamente a estas ideas, es verdad que Bolaño vuelve su mirada hacia la vanguardia poética mexicana de la década de los veinte como acto de rebeldía en contra de las convenciones literarias. Al mismo tiempo, alejado de toda retórica abiertamente revolucionaria (en el sentido de la poesía conversacional)

⁴⁰El manifiesto se encuentra en la siguiente dirección de la red: <http://www.manifiestos.infrarrealismo.com>

promulga su sublevación a través de la experimentación con una poesía que a pesar de ser muchas veces hermética adquiere aspectos prosaicos en el sentido de la vida urbana, el anonimato personal y lo íntimo. El manifiesto infrarrealista aborda, entre otros temas, la necesidad de expresar “nuevas sensaciones” a través del rechazo y la subversión de las sensaciones provenientes de “la realidad condicionada” por las instituciones políticas, sociales, culturales y, por extensión, literarias. Mediante la observación de “las formas de vida y formas de muerte [que] se pasean cotidianamente por la retina”, la aparición de dichas sensaciones se logra a través del acto de la escritura que permite “meterse de cabeza en todas las trabas humanas, de modo que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo.”⁴¹

El manifiesto infrarrealista guarda una íntima relación con los preceptos del denominado “Estridentismo,” uno de los dos grupos de vanguardia poética en México en la década de los veinte.⁴² Se pueden observar varios puntos de contacto estos el Estridentismo y el Infrarrealismo, dos movimientos separados temporalmente unos cincuenta años. En su libro Las vanguardias latinoamericanas, Jorge Schwartz explica como el poeta mexicano Germán List Iturbide estableció el proyecto del grupo en el libro

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² Junto al movimiento estridentista (1922-1927) se encuentra el grupo de “los Contemporáneos” (1928-1931) compuesto por los poetas Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, entre varios otros. De acuerdo con Anderson Imbert, si el movimiento estridentista fue sólo “una aventura pasajera” al que le fue más fácil “destruir las formas cerradas del arte que construir obras memorables con palabras en libertad,” el grupo de los Contemporáneos mostró mayor decoro artístico, cultura y disciplina, además de no permitir que la agitación social adulterara su arte. La posición transgresora y agresiva del Estridentismo es, sin embargo, la que asumen Bolaño y varios poetas mexicanos de los años setenta con el fin último –y no logrado finalmente- de renovar el lenguaje poético y el mundo. Sobre la relación entre el Estridentismo y los Contemporáneos véanse: Anderson Imbert Historia de la literatura hispanoamericana II 18-9, 148-9 y Guillermo Sheridan Los contemporáneos ayer 120-146.

El movimiento estridentista (1926).⁴³ En dicho libro, que oscila entre el manifiesto y la prosa poética, List Iturbide establece como objetivo la alianza entre la creación poética y la revolución (159). Sigue una serie de cuatro manifiestos que son verdaderos ataques a los valores estéticos, sociales e institucionales establecidos, cuya nota de rebeldía exalta la necesidad de un arte nuevo destinado a “llenar una función espiritual en un momento determinado” (163). Cabe señalar que el manifiesto más destacable es el primero debido a que se establecen las siguientes ideas: la exaltación de la belleza actualista de las máquinas, la necesidad de síntesis de las tendencias vanguardistas para poder totalizar las emociones interiores, la necesidad de “cosmopolitizarse” y la creación de una poesía “pura” a través de una nueva sintaxis desprovista de elementos literarios como la descripción y la anécdota (164-7). Señala Schwartz que la escritura misma de este primer manifiesto es una muestra de la elaboración vanguardista de los temas de la modernidad en un “texto carnavalesco” que se construye en viñetas fragmentadas y ensambladas mediante un montaje (60).

Por lo demás, como suele suceder con movimientos literarios que se autodeclaran novedosos y rupturistas, las ideas señaladas anteriormente no presentan en sí gran novedad y en general podemos identificar su procedencia en diversas propuestas artísticas anteriores: el futurismo de Marinetti en la búsqueda de lo poético en la tecnología, el creacionismo de Huidobro en la ruptura de la sintaxis del lenguaje, la

⁴³Además del estudio de Schwartz sobre el movimiento estridentista, deben señalarse los siguientes trabajos: Schneider, Luis Mario. El Estridentismo: la vanguardia literaria en México; Rashkin, Elissa J. The Stridentist Movement in Mexico: the Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s; Sheridan, Guillermo. Los contemporáneos hoy.

búsqueda del cosmopolitismo del modernismo latinoamericano (aunque con el ingenioso uso de un neologismo “cosmopolitizarse” que conjuga la exploración del mundo del arte con el compromiso político) e incluso con las ideas básicas de La deshumanización del arte de Ortega y Gasset. El manifiesto infrarrealista redactado por Bolaño, al igual que el de List Iturbide, presenta una prosa poética, con fragmentos vagamente ensamblados, que más que establecer un plan de trabajo esquemático parece proponer la aplicación de las ideas a través de su misma escritura. Del proyecto estridentista se toma sobre todo la exaltación de la juventud, de la rebeldía, el rechazo al conformismo, la idea de “vivir como poeta” y la escritura poética que busque detectar aquello debajo de la realidad. En ambos manifiestos, es muy atrayente el constato llamado a los jóvenes artistas (poetas, pintores y escultores) aún no corrompidos “por los mezquinos elogios de la crítica oficial y con los aplausos falsos de un público soez y concupiscente” y “no contaminados del reaccionarismo letárgico” (Schwartz 168, 170). Y en efecto, la lectura de estos manifiestos - a pesar de promulgar proyectos tan utópicos e irrealizables como la fundación de “Estridentópolis” en Xalapa, Veracruz (Schneider 24)- revela una vena juvenil y en movimiento, dispuesta a la destrucción de un pasado que les pesa en aras de la construcción de un presente que por sí mismo proporciona las herramientas de producción artística necesarias. De esta manera, Bolaño y los infrarrealistas retoman el proyecto iconoclasta del Estridentismo en un sentido de praxis. Al final de la década de los setenta, sin embargo, inicia ese periodo de la pérdida de las utopías y de la posibilidad de un cambio social y político a través del movimiento revolucionario, en fin, del fracaso

que en el caso del autor que aquí se estudia queda “documentado” – en un tono burlón pero melancólico a la vez- en la novela Los detectives salvajes (1998). Esta novela desarrolla temáticamente la relación entre estridentistas e infrarrealistas y la forma en la que los poetas-detectives “se pierden” en un mundo que ha cambiado. Todo esto será retomado y elaborado en el siguiente capítulo del presente trabajo.

Bolaño como “poeta de vanguardia” también se adscribe a los preceptos de la antipoesía de Nicanor Parra como modelo de creación poética, asumiendo el “salto al abismo de lo feo”, con el fin de romper con los modelos establecidos de la poesía chilena representados en gran medida por la obra de Pablo Neruda.⁴⁴ De la lección poética de Parra, Bolaño toma elementos como el discurso narrativo carente de un desarrollo lógico que se desarrolla a base de saltos y reflexiones imprevistas en el que se mezclan los niveles narrativos del monólogo interior del poeta y la narración “en voz alta” que involucra de lleno al lector y el desdoblamiento de la voz del autor.⁴⁵ El procedimiento del desdoblamiento de la voz autoral es particularmente notable debido a que representa una de las formas en la que el poeta se introduce en la creación de obras narrativas de mayor extensión. A través del desdoblamiento, el escritor escribe contra su propio

⁴⁴ El poeta y crítico Fernández Retamar ha explicado que el significado del término “antipoesía” no se cifra no en la negación de la retórica o del vocabulario poético que define a la poesía –definición que no contempla su aspecto funcional- sino en la reacción hacia un cierto tipo de poesía en una etapa anterior. Retamar considera que Mario Benedetti fue el que concretó el término al definirlo de la siguiente forma: “el antipoema representa, en términos chilenos, algo así como un anti-Neruda” (148). Esto remite a que la evolución del arte siempre presenta movimientos de reacción, “liberadores” de ataduras del pasado que definen las nuevas formas de creación.

⁴⁵ Para un resumen de las características de la antipoesía, véase el prefacio de De Costa a la poesía de Nicanor Parra en Poemas y antipoemas. 9-40.

lirismo: “El éxito (y el hechizo) de la antipoesía está en la habilidad del autor en desdoblarse, en transformar su voz natural de cantor lírico en otra, en su contrario, en un antilírico adversario de sí mismo...[Parra] se dobla y se desdobra tantas veces en el fluir del discurso que el lector se pregunta sobre quién habla ahora: ¿el “autor”?, ¿el “poeta”?, ¿un loco?” (de Costa 32). Entre las intenciones de Parra estaba la de desacralizar la figura del poeta como “mago revelador”. Esta idea es importante para entender que el desdoblamiento del narrador en Bolaño no sólo remite al uso de la figura retórica del dialogismo - es decir, la figura que se realiza cuando la persona que habla lo hace como si platicara consigo misma, cuando refiere textualmente sus propios discursos o los de otras personas, o bien, los de objetos personificados- sino la consideración de una nueva retórica poética que crea una desestabilización del ego lírico que es característico de la escritura del poeta-novelistas: “Destabilizing the lyric ego is thus a major impetus behind the shift from poetry to the novel, but poet-novelists find innovative ways of retaining the intimacy of the lyric address in their prose” (Rae 11). En la antipoesía, “la voz dominante, el yo narrativo será una y múltiple a la vez, fragmentándose en varios tipos de discurso; un monólogo exterior traspasado por otro interior...el resultado son textos, antipoemas que tienen el dinamismo de un performance...así, el texto literario llega a ser visto como parte de nuestra experiencia cotidiana en que todo no es hermosura y bellas palabras” (de Costa 35). El “performance” de un sujeto poético que se desdobra y se distancia constantemente de ese “personaje” del poema (que es él mismo), es una de las operaciones principales de la poesía temprana de Bolaño y que se proyecta hacia los

cuentos y novelas posteriores, un tema en el que se enfoca en el análisis que propone este trabajo.⁴⁶

Como se ha mencionado anteriormente, la posición que asume el Bolaño como “poeta de vanguardia” en el México de los años setenta es en muchos aspectos un homenaje directo a movimientos poéticos de vanguardia posterior a la primera posguerra y es por ello que resulta iluminador explicar al menos dos de los principales motivos y temas tomados de estas corrientes estéticas. Mihai D. Grünfeld señala que los dos grandes temas de la poesía de vanguardia latinoamericana escrita entre los años 1916 y 1935 son la ciudad y el viaje, ambos tópicos que adquieren ciertos matices distintivos en la obra de los nuevos escritores latinoamericanos. La ciudad representa un lugar clave como tema o motivo en la época de la poesía vanguardista que considera “el paisaje

⁴⁶ Adicionalmente a la lección de Parra, hay que señalar, así sea brevemente, la admiración que Bolaño profesaba por varios novelistas que en diferentes grados nutren la escritura de Bolaño. Debe ser aclarado que el estudio de la relación entre Bolaño y los escritores que antecedieron o que participaron en el llamado boom latinoamericano, sería tema de otro trabajo más extenso y no es posible tratarlo aquí. Sin embargo, es iluminador citar algunos de los comentarios de Bolaño y sus críticos sobre este tema para entrever la forma en la que aparecen en su obra novelística. Jaime Quezada señala en Bolaño antes de Bolaño una interesante descripción del primer acercamiento de Bolaño a Rayuela del poeta y novelista Julio Cortázar y cómo representó un momento de iluminación literaria (83-6). Quezada también relata cómo La región más transparente de Carlos Fuentes representó un acercamiento de Bolaño a “la mexicanidad” (21), la forma en la que Bolaño consideraba a Juan José Arreola como “el Parra mexicano” (98) o su antipatía por Juan Rulfo debido a que éste había declarado que la literatura de los años sesenta no tenía significado revolucionario (46-7). Quezada también señala el respeto que Bolaño sentía por la obra de los escritores mexicanos denominados “la Onda” y menciona la ávida lectura que efectuó el chileno de las novelas de José Agustín, Gustavo Sanz y René Avilés Fabila (24-5). En varios ensayos de Entre paréntesis, Bolaño también reconoce el gran valor de la obra de los escritores anteriores que anticiparon la nueva narrativa latinoamericana de la década de los sesenta (Borges, Bioy Casares, Sábato) y señala cuatro “textos perfectos” por su estructura y precisión en el uso del lenguaje: El coronel no tiene quien le escriba de Gabriel García Márquez; El perseguidor de Cortázar; Los cachorros de Mario Vargas Llosa; y El lugar sin límites de José Donoso (102-4). En cambio -en continuidad a su rechazo a los escritores comerciales y a su interés por la responsabilidad del escritor que abre los ojos en aquellos territorios en los que nadie se atreve a entrar- Bolaño rechaza violentamente a muchos de los llamados escritores del “post-boom”, especialmente a Antonio Skármeta y a Isabel Allende. Para esto último, véanse sus comentarios en Entre paréntesis. 102-5, 331-4.

urbano poblado por los símbolos de la modernidad” (19). Asimismo, la posición de “turista del mundo” del poeta que deambulaba por distintas ciudades del mundo, tendía a criticar la inmovilidad de la sociedad pequeñoburguesa y a revalorizar el “amor por su tierra y a la vez su desconfianza respecto a los signos de la expansión tecnológica norteamericana” (18). Finalmente, a través de “una poesía exterior que parece a imágenes captadas y delimitadas por el ojo de una cámara fotográfica” como forma de captación de “lo nuevo y lo inédito en el paisaje moderno urbano, conceptos a los que esta generación les asigna valor lírico” (19). Con la excepción de la actitud de desconfianza ante la modernidad característica de la vanguardia de los veinte, Bolaño asume esta posición de “turista del mundo” al captar las contradicciones del mundo globalizado (velocidad-atraso, belleza-horror) a través un quehacer literario que además expande las limitaciones del ojo fotográfico con los últimos avances tecnológicos y de comunicación.⁴⁷ Es posible relacionar este viaje por el mundo con el exilio personal o forzado. Tomando como ejemplo la vida de poetas como Nicanor Parra o Alonso de Ercilla, Bolaño comentó que “literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar”, añadiendo posteriormente que “el exilio es el valor. El exilio real es el valor real de cada escritor.”⁴⁸ Si se considera al exilio como un elemento que apunta a “la

⁴⁷ Junto con Bolaño, hay otros escritores jóvenes que han realizado este turismo del mundo a través de la novela. Un ejemplo reciente de esto es la colección “Año 0” de editorial Mondadori, en la cual autores de habla hispana viajan a diversas metrópolis del mundo con el fin de trasladar su experiencia al ámbito literario, con el efecto de dejar la manida etiqueta de “literatura latinoamericana” temblando. Entre otras novelas, esta colección tiene una visión de Roma en Una novelita lumpen de Bolaño o de la ciudad de México en Mantra, del argentino Rodrigo Fresán.

⁴⁸ Entre paréntesis. 43, 50.

potencialización de la diferencia” que conduce al proceso de la “hibridez como la *conditio* de nuestro ser” en el mundo globalizado, las palabras de Bolaño pueden interpretarse como una forma de adaptar la experiencia híbrida del mundo a la estructura formal de la obra literaria.⁴⁹

En relación al motivo del individuo que se mueve dentro del espacio urbano “poetizándolo” a través del “gesto inútil” de la literatura para así dar un sentido a su existencia, cabe señalar la figura del *flâneur*.⁵⁰ Este motivo literario, desarrollado principalmente en los poemas en prosa de El Spleen de París de Baudelaire, es definido por la actividad del *Flânerie*, “is essentially about freedom, the meaning of existence (or the lack of meaning of existence) and being-with-others in the modern urban spaces of the city” (Tester 8). Asimismo, “the figure and the activity appear regularly in the attempts of social and cultural commentators to get some grip on the nature and implications of the conditions of modernity and post-modernity” (Tester 2). Nuevamente, en el caso específico de Bolaño esta figura del “poeta comentador” en la ciudad moderna tiene mucha resonancia, como será visto en el análisis de su poesía y de sus novelas tempranas. Muy destacable es el hecho de que temas como la soledad, el desarraigo, la desesperanza y el extravío existencial de los personajes de Bolaño (y que surgen en gran parte de sus propias vivencias) se relacionen con constantes búsquedas estilísticas y

⁴⁹ Del Toro. 19-21. Una idea de gran interés de este crítico es como “las estrategias de hibridación” del mundo globalizado actual construyen nuevos sistemas discursivos en todos los ámbitos del conocimiento. En el caso de la literatura, se produce una hibridez de tipo genérica y estética que mezcla a su vez otros sistemas como culturas del gusto, medios electrónicos y ciencias. Muchos escritores contemporáneos, al igual que Bolaño, crean obras híbridas basándose en su experiencia en el mundo global.

⁵⁰ Un libro sobre el tema es Tester, Keith. “Introduction”. The Flâneur, 1-21.

formales que Bolaño definió como “los nuevos temblores formales” que señala en su libro de ensayos Entre paréntesis: “la poesía de las primeras décadas del siglo XXI será una poesía híbrida, como lo está siendo ya la narrativa. Posiblemente nos encaminamos, con una lentitud espantosa, hacia nuevos temblores formales...no importa quién lo dijo: LA HORA DE SENTAR CABEZA NO LLEGARA JAMÁS” (93, mayúsculas en el original).

Establecida la posición de Bolaño como poeta, es ahora menester enfocarse en aquellos aspectos que ligan la producción poética de su primera época con la escritura posterior de novelas. La idea de separación entre poetas y novelistas propuesta por Pacheco y citada en la introducción del presente trabajo, tiende a colocar a un autor en una posición particular ante los ojos de los críticos y el público. El caso de Bolaño no es la excepción, como puede verse incluso en los comentarios de críticos cuyo fin es revalorizar la obra poética del chileno.⁵¹ En forma significativa, Alejandro Zambra cuestiona la (¿cómica?) conclusión a la gran parte de la crítica ha llegado: “[Bolaño] como poeta es un excelente narrador”. Ante esto Zambra -antes de proporcionar un argumento sobre la subvalorización existente sobre la poesía de Bolaño- propone una

⁵¹ Me refiero a los ensayos “Roberto Bolaño y la obra total” de Dunia Gras y “Prefiguraciones de la Universidad Desconocida” Bruno Montané, ambos en el libro Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional. Estos son los comentarios: “Sin embargo, no nos engañemos, el género de prestigio literario es la novela y, como es sabido, no es hasta la publicación de La literatura nazi en América (1996) que Bolaño salta a la primera división de los suplementos nacionales de España...hecho que obliga a formularse la pregunta en torno a las peregrinas y fugitivas causas del éxito literario, una cuestión presente, de manera repetida, en toda su obra”. (59); “Creo que pocos novelistas latinoamericanos han leído tanta poesía como él, y pocos narradores-como resultaría ser su caso- han tenido esa casi inefable y única oportunidad de foguearse en la escritura del verso, para desde ahí iniciar esa larga y profunda deriva, deriva que años más tarde...al fin le permitió sumergirse a consciencia en argumentos y epifanías mas narrativos” (101).

variación de la afirmación anterior: “Bolaño, como poeta, es un excelente narrador, pero no cabe duda de que como narrador es un magnífico poeta.”⁵² Tomando en cuenta estas ideas, se puede argumentar que la prosa de Bolaño queda marcada por “la derivación poética” de las obras tempranas. Cotejar algunos comentarios que el mismo Bolaño hizo en diferentes entrevistas con respecto a su figura como poeta, permite ver que para el escritor “la poesía” no representa una mera etiqueta que permite diferenciarla de otros géneros literarios sino que es una cualidad que permea toda escritura de calidad.

Comentarios de Bolaño tales como que “la mejor poesía del siglo XX se ha escrito en prosa” o que “Poesía y narrativa forman un solo proyecto literario en el que los géneros no sólo sirven para que el escritor pruebe su arte en distintos medios y se ponga a prueba a sí mismo,”⁵³ presentan una posición ante la escritura basada en un proyecto literario que inevitablemente superpondrá los géneros tradicionales como forma de creación.

Como se ha dicho en la introducción, la poesía de Bolaño ha sido algunas veces considerada simplemente como parte de una “prehistoria” del escritor chileno que, a manera de un laboratorio de pruebas, anticipa la brillante prosa de madurez. Por ejemplo, en su reseña sobre La universidad desconocida, Martín Schifino define este libro póstumo de Bolaño como “un documento de su aprendizaje literario”, en donde “estamos frente a una poesía inmadura” que, sin embargo, “mirándola por el lado positivo, no hace sino

⁵² Véase Zambra, Alejandro. “La montaña rusa”. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. 185.

⁵³ Véase Gras, Dunia. “Roberto Bolaño y la obra total” (58) y Montané, Bruno. “Prefiguraciones de la Universidad Desconocida” (97-8). Hay otros ejemplos similares en entrevistas en Bolaño por sí mismo, como el siguiente: “mi poesía y mi prosa son dos primas hermanas que se llevan bien. Mi poesía es platónica, mi prosa es aristotélica” (116).

mejorar con el tiempo...que mejora cuando abandona el verso a favor de la prosa.” Es justo mencionar que tras una lectura cuidadosa de las palabras de Schifino subyace un sutil sentimiento de valorización de esta poesía que a través de “una poética de lo banal” registra el aburrimiento o la depresión así como el uso de recursos gráficos y sintácticos que le ligan con la poética de los surrealistas y de poetas como William Burroughs⁵⁴. En otro de los pocos ensayos dedicados a hablar exclusivamente sobre la obra poética de Bolaño es “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño” de Matías Ayala. En su conclusión, el crítico escribe lo siguiente:

El dejar de escribir en primera persona del singular le permitió sobrepasar los escollos de una lírica en la que no parecía destacar. De esta forma, se puede afirmar que Bolaño deja de escribir sobre poesía para escribir sobre poetas, para ficcionalizar su propia vida azarosa y su fracasada carrera poética en Los detectives salvajes. Bolaño se sabe un mal poeta y publica para demostrar y atestiguar que ha fracasado.⁵⁵

Palabras como estas deben ser analizadas con atención debido a sus diferentes inexactitudes. En primer lugar, la primera afirmación es francamente incorrecta por dos motivos. La poesía de Bolaño, lejos de ser una poesía escrita exclusivamente con un hablante poético en primera persona del singular, recurre al uso de una gran variedad de registros narrativos (o de “narradores poéticos”) en el que de hecho prevalece el uso de la segunda persona. En segundo lugar, al contrario de lo que afirma Ayala, todas las novelas posteriores de Bolaño usan el narrador en primera persona. Incluso en novelas como La literatura Nazi en América, en donde predomina un frío tono enciclopédico,

⁵⁴ Schifino, Martín. 58.

⁵⁵ Ayala, Matías 100; en Bolaño Salvaje. 91-101.

eventualmente el narrador se “desenmascara” haciéndose parte de las infames historias de escritores ligados a regímenes totalitarios. Este también es el caso de 2666, una novela con un narrador aparentemente en tercera persona que constantemente se hace presente a través de sus comentarios y opiniones, llevando a Ignacio Echevarría a la especulación de que quien escribe la novela es Arturo Belano.⁵⁶ Además de lo anterior, abundan los ejemplos del uso de la novela en forma de diario (El tercer Reich, Los detectives salvajes) o del monólogo tanto “oralizado” –es decir, el de un personaje que dirige sus palabras a un invisible interlocutor/ lector que “le escucha” como es el caso de novelas como La pista de hielo, Nocturno de Chile o Amuleto- como “leído” y comentado por el personaje (Amberes, Consejos), todos ellos variantes de la narración en primera persona. En todo caso, si Bolaño se consideraba a sí mismo un “mal poeta” no era en el sentido de ser incapaz de escribir lo que deseaba sino debido al énfasis que daba a vivir como poeta. Desde este punto de vista, si bien Bolaño a los quince años sólo había escrito un poema “no malo como los que solía escribir entonces, sino malísimo” también hace referencia a “la experiencia del amor, del humor negro, de la amistad, de la prisión, del peligro de muerte,”⁵⁷ como un elemento fundamental de una experiencia poética vital. Finalmente, el afirmar que Bolaño publicara cuentos o novelas con el único fin de atestiguar que había fracasado como poeta es inexacto pues, como se ha dicho, Bolaño nunca dejó de escribir y organizar su propia poesía. Lo cierto es que Bolaño escribe sobre el fracaso de

⁵⁶ “Entre las anotaciones de Bolaño relativas a 2666 se lee en un apunte aislado: el narrador de 2666 es Arturo Belano.” Véase la nota a la primera edición de 2666, página 1125.

⁵⁷ Entre paréntesis.53.

los poetas de su generación (él incluido) en relación con la idea del papel de la literatura mercantilizada en el mundo contemporáneo y a la pérdida de las esperanzas revolucionarias de los setenta. En Los detectives salvajes no plasma su fracaso como poeta (nunca dejaría de serlo) sino el fracaso en la búsqueda y el encuentro de una poesía perdida en el desierto de la modernidad, cuyos lazos ocultos llevan al viaje a los poetas de todos los tiempos.

Algunos críticos toman como punto de partida la estética de la hibridez genérica en Bolaño para señalar la infiltración de “lo poético” en la prosa. Por ejemplo, Ignacio Echevarría destaca la íntima relación existente entre elementos constructivos y temáticos en el corpus narrativo y poemático de Bolaño: “en poemas, en relatos, en novelas, Roberto Bolaño viene escribiendo el gran poema épico –destartalado, terrible, cómico y tristísimo- de Latinoamérica” (441).⁵⁸ Otros críticos parten de la identificación en algunas novelas de Bolaño de ciertas figuras retóricas o elementos rítmicos y musicales de la poesía tradicional con el fin de proponer su interpretación sobre ciertos pasajes. Constantemente se percibe la recurrencia de algunas figuras de valor metafórico que Bolaño emplea en sus novelas y cuentos. Cabe añadir que metáforas como el desierto, el abismo, la ciudad (entre muchas otras) tienen su punto de partida en muchos de los poemas tempranos y que un análisis detenido de la poesía del chileno complementará y permitirá entender un poco mejor el significado de estas figuras insertadas en la narrativa. Con respecto al uso de figuras retóricas en novelas y cuentos, Celina Manzoni percibe en

⁵⁸ Echevarría, Ignacio. “Bolaño extraterritorial”. Bolaño salvaje. 441.

el capítulo segundo de Amuleto una tensión expresiva a través del uso de una figura repetición (el uso anafórico de la palabra “vi”) o la utilización temática de imágenes polisémicas como “el frío” o “el tiempo como un rombo”, mientras que Fernando Moreno detecta el uso de repeticiones en el discurso de la novela Nocturno de Chile, señalando “la presencia de determinados procedimientos tales como las repeticiones, la yuxtaposición, la simplificación, la ampliación y la desviación en el nivel del lenguaje”. Moreno también percibe el uso anafórico de una conjunción: “se destaca la múltiple presencia de oraciones construidas en torno a la conjunción ‘o’ para expresar alternativas, elección, indiferencia y conocimiento”⁵⁹. Por su parte, Fernando Iwasaki detecta en Monsieur Pain “el aspecto rítmico-hipnótico del hipo de Cesar Vallejo.”⁶⁰ Chris Andrews, en un ensayo sobre la musicalidad en Nocturno de Chile, señala que no sólo se producen bruscos cambios de tema y registro lingüístico a través de pasajes de “prosa narrativa veloz y sin adornos” que se intercalan “una salva de imágenes poéticas”, sino en “entre historia e historia hay pequeños nudos verbales... palabras y frases sincopadas que cualquier lector puede entender se dirigen hacia la amnesia” y que muchas palabras y expresiones repetidas actúan a manera de estribillos.⁶¹ Cada una de las reflexiones

⁵⁹ Manzoni, Celina. “reescritura como desplazamiento y anagnórisis en Amuleto”. La escritura como tauromaquia. 181; Moreno, Fernando. “Rara avis: Nocturno de Chile”. La memoria de la dictadura. 163.

⁶⁰ Iwasaki, Fernando. “Roberto Bolaño, Monsieur Pain”. Bolaño salvaje. 120-1

⁶¹ Andrews, Chris. “Estructura y Ética de Nocturno de Chile”. La memoria de la dictadura. 136-9. A diferencia del uso del cine o la fotografía, el uso de estructuras musicales aplicadas a la modelación de un texto en la obra de Bolaño es menos frecuente y más sutil. A pesar de que algunos críticos han utilizado terminología musical para explicar “la construcción coral” en Los detectives salvajes, la escritura “de solo musical” y “virtuosa... cuyo principal efecto es el crescendo” en el monólogo de Auxilio Lacouture en Amuleto o la creación de un rítmico hipo que resuena a lo largo de Monsieur Pain⁶¹, el uso de la música

anteriores permite entrever que si bien elementos de construcción propios de la poesía en el sentido tradicional son aplicados en pasajes de novelas, “lo poético” adquiere diferentes connotaciones. Si para Manzoni la aplicación de figuras retóricas proporciona mayor fuerza al discurso, para Andrews la alternancia entre “la corrección sintáctica” de una prosa “coherente y bien articulada” y el “delirio” de los pasajes poéticos (las memorias del narrador, fallidamente reprimidas) se presenta en relación con la posición de un narrador que trata de justificarse ante las infamias que se desarrollan en la novela.

Finalmente, algunos críticos destacan ciertos elementos temáticos en la obra en prosa de madurez de Bolaño relacionados con su poesía temprana. Fernando Iwasaki percibe una conexión entre los poemas-sueños “sonoros, poblados de voces” de la novela Monsieur Pain y “los 57 sueños del poemario Tres,” mientras que Adriana Castillo-Berchenko considera que el episodio del descenso al sótano en Nocturno de Chile “es un procedimiento infrarrealista, una ampliación hiperbólica hilada de la metáfora de ‘el arriba y el abajo’ que simboliza en el relato el sofocamiento, el aplastamiento, la eliminación de los vencidos.”⁶² El escritor mexicano Juan Villoro señala constantemente la infiltración del poeta en mucha de la obra narrativa de madurez de Bolaño y afirma que “el núcleo fuerte de la obra de Bolaño está en sus cuentos y novelas, y en un extraño

como modelo de construcción del discurso literario de Bolaño. En Consejos, la historia musical del protagonista actúa solo como elemento de la trama y el uso de la figura de Jim Morrison en Consejos procura más la creación de elemento simbólico referente a una generación que a un empleo de su música como pistas (“tracks”) que crean los capítulos.

⁶² Iwasaki, Fernando. “Roberto Bolaño, Monsieur Pain”. Bolaño salvaje. 120-1; Castillo-Berchenko, Adriana. “Así se hace la literatura en Chile: María Canales en Nocturno de Chile”. La memoria de la dictadura. 39

interregno: la zona en que su prosa se alimenta de su poesía.” Villoro extiende un poco más esta noción al explicar que en el plano temático se observa el uso constante de la figura del “poeta detective”, un “investigador heterodoxo de lo real... que indaga el reverso de las cosas y transforma la experiencia en obra de arte... [que] vive la acción como una estética de vanguardia... [que] resiste.” Finalmente, Villoro establece posibles puentes entre su obra poética temprana y novelas que como 2666 contienen un sugerente lenguaje poético: “desde aquellos poemas de 1976 hasta –rima de cifras- 2666, Bolaño persiguió con mirada insomne el heroísmo de los que versifican fuera de la escritura, con los vidrios rotos y los fierros oxidados que entregan las calles traseras de la realidad.”⁶³

Cabe señalar que entre las antologías críticas sobre Bolaño que contienen ensayos dedicados tanto al análisis de poemarios como a resaltar las relaciones entre poesía y prosa, sobresalen dos: la ya clásica antología editada por Patricia H. Espinoza Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño y la obra colaborativa Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional.⁶⁴ Dunia Gras, partiendo del planteamiento de la obra de Bolaño como un universo totalizante, señala varios ejemplos de poesía infiltrada en la prosa. Gras considera, con un sugerente argumento,

⁶³Villoro, Juan. “La batalla futura”. Bolaño salvaje. 75,83-4.

⁶⁴ Resulta conveniente listar los ensayos que serán citados continuamente aquí. Siguiendo el orden en el que están en cada libro son los siguientes: en Territorios en fuga: Promis, José. “Poética de Roberto Bolaño”. 47-63; Blume, Jaime. “Roberto Bolaño poeta.” 149-66; Espinoza, Patricia. “Tres de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad.” 167-75; Gómez, Cristian. “¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura.” 177-186; y Contreras, Roberto. “Roberto Bolaño (Santiago, 1953).” 203-32. En Jornadas homenaje Roberto Bolaño: Gras, Dunia. “Roberto Bolaño y la obra total.” 51-73; Usandizaga, Helena. “El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño.” 77-93; Montané Krebs, Bruno. “Prefiguras de la Universidad Desconocida.” 97-102.

que la obra de Bolaño es en realidad la suma de todas sus obras: “2666, que no tiene 1120 páginas, sino muchas más, todas, más de 3244, que suman toda su obra anterior... Porque todo conforma esa novela final. O, mejor dicho, esa poesía, porque el lirismo no se halla sólo en los límites del verso. En suma, esa obra total de la que mana y desemboca todo” (71). Además de proporcionar ejemplos de “la fractalidad”⁶⁵ en cuentos y novelas (62-68), Gras nota algunas imágenes y personajes de la poesía que prefiguran relatos futuros: “unos detectives” en los poemas “El burro” y “Los detectives perdidos”; el poema “Lupe” que “adelanta ya esbozos fragmentarios de escenas y personajes en Los detectives salvajes, junto con otras imágenes, de crepúsculos, como los que goza Wieder en Estrella distante, y de hospitales, que volverán a aparecer, más adelante, en ‘Enfermedad + literatura = enfermedad’ de El gaucho insufrible”; y finalmente, de la relación entre el poema-novela Amberes y la novela Los detectives salvajes (56-58,69). En forma muy similar, Cristian Gómez propone la infiltración de los personajes poemáticos en relatos (incluso señala “Lupe” como Gras) de forma tal que “se transgreden las fronteras del poema: el personaje de la novela se mezcla con el personaje del poema y uno y otro se retroalimentan y complementan mutuamente (180). Partiendo de las ideas de Gras y Gómez, aquí se tratará de extender el número de ejemplos de poemas que se insertan

⁶⁵ Los objetos fractales se basan en el concepto de “autosimilitud, una propiedad exhibida por aquellos sistemas cuyas estructuras permanecen constantes al variar la escala de la observación” (Gras 65). Este término, aplicado a la literatura se refiere al uso de una estructura narrativa (un poema, un cuento, una sección de una novela) que se extiende sin modificar el sentido mismo del pasaje. El ejemplo clásico es Estrella distante, fractal del último capítulo de La literatura nazi en América. Este concepto es aplicable muchos poemas de Bolaño que Gras no menciona y que serán abordados en el presente trabajo. Véase Echevarría, Ignacio. “Historia particular de una infamia”. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. 38. En la misma antología, y con un significado similar, Joaquín Manzi propone “canibalización” (159).

(directa o indirectamente) en la prosa temprana y tardía con el fin de analizar la pluralidad de significados de cada figura o personaje y en qué consiste la transferencia del significado poético original a la prosa.

Por su parte, Helena Usandizaga se propone rastrear la presencia poética de autores chilenos en la prosa de Bolaño. El interés del ensayo consiste en los descubrimientos de paralelos entre la obra de poetas como Nicanor Parra, Enrique Lihn, Jorge Teiller y Raúl Zurita en la novela Estrella distante y en algunos cuentos de Putas asesinas, dejando abierto el proyecto siguiente: “otra parte importante de la obra de Bolaño también merecería ser estudiada desde este punto de vista” (82). Esta propuesta será asumida por el presente trabajo, con la ligera variación de analizar “la poesía como red de relaciones” exclusivamente entre los poemas y las novelas tempranas de Bolaño. Finalmente, Bruno Montané –uno de los poetas que formaba parte del grupo infrarrealista- establece una introducción al proyecto de “acabar con uno de esos equívocos que suelen extrañar, enemistar, o simplemente ignorar, las largas y veladas relaciones entre poesía y prosa” (97). Montané habla de la intuición y del oído interior de Bolaño para adivinar las propuestas de la poesía o narrativa que leía y cómo a través de la escritura del verso “pudo sumergirse a conciencia en argumentos y epifanías más narrativos” (101). A pesar de que el crítico no da ejemplos precisos como en los ensayos anteriores, sugiere algo importante:

La poesía siguió diciéndole cual era el camino...Noche a noche y con el tesón de un topo al fin transformado en detective, Roberto escribió prácticamente sin parar. Esa búsqueda claridad tensó la trama y le proporcionó elementos narrativos explícitos en cuanto a la visualidad y al sentido argumental y, por otra parte, le

ayudó a resonar algo más inefable y elusivo... A pesar de que la mínima parte de su quehacer poético ya publicado aún es vista como un archipiélago paralelo a su obra narrativa, es indudable que sus poemas conviven y se complementan con su obra narrativa en una relación simbiótica... en ese sentido su escritura narrativa le debe muchísimo a la singladura de su poesía. (102)

Este ensayo, al igual que los dos anteriores, es más de tipo propositivo y afirma la necesidad de emprender un análisis de las íntimas relaciones entre poesía y prosa de Bolaño no sólo como un mero ejercicio académico, sino como una forma de generar herramientas necesarias para una adecuada interpretación del universo narrativo del poeta-novelistas chileno.

De acuerdo con Ian Rae, en las novelas escritas por poetas-novelistas hay una tendencia a la fragmentación: “In their narrative works, the poets-novelists fragment their storylines in this matter to shave down the transitional matter between moments” (14). El procedimiento de la digresión y el ensamblaje de historias fragmentadas es, de hecho, un elemento propio del discurso narrativo de Bolaño. Patricia Espinoza señala que la escritura de Bolaño se apoya en una escritura basada en el fragmento: “es ésta una escritura que viola la unicidad. Bolaño parece escribir fragmentos de un texto único, del cual conocemos sólo pedazos” (126). En esta forma de escritura reside, entre otras cosas, lo que la crítico llama “la retórica de la marginalidad” en la cual “las historias particulares, las microexistencias, las microtragicidades, eluden la adscripción a narraciones metanarraciones totalizantes.”⁶⁶ Por otro lado, María Paz Oliver considera que el discurso “confuso, disgregado y a veces errático” del personaje principal de

⁶⁶ Espinoza, Patricia. “Roberto Bolaño: un territorio por armar.” Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia 126-8.

Nocturno de Chile tiene que ver con su posición de incertidumbre ante un pasado que pretende reconstruir y tras el cual “el texto se abre a la construcción de historias”. En forma similar, Elvio Gandolfo considera que la característica distintiva tanto de los cuentos como las novelas de Bolaño es la unidad de tono a pesar de la variedad de la forma estructural. Este crítico explica que el “tono acumulativo” de Bolaño parte de “una interminable serie de anécdotas, montadas en cadena” en las cuales “la bulimia argumental devora decenas y cientos de hilos temáticos, anecdóticos en cada libro.”⁶⁷

La inclusión de esas series de anécdotas en sus novelas, según explicó el mismo Bolaño en una entrevista, partía del principio de que “toda historia remite a otra historia que a su vez remite a otra historia que a su vez remite a otra historia. Hay historias que son los manes tutelares de una historia, hay historias que son las llaves de una historia y hay historias que nos llevan al borde del vacío y que nos obligan a plantearnos las grandes preguntas.”⁶⁸ De hecho, la sucesión de historias intercaladas dentro de un “argumento central” –un procedimiento que acarrea el riesgo de disolver la sensación de unidad de una novela- forma parte de una rigurosa y sistemática búsqueda de la forma y del soporte estructural del texto que tanta importancia tenía para Bolaño. Partiendo de la idea borgiana del reducido número de temas que pueden ser tratados en la literatura -el

⁶⁷ Véanse los siguientes ensayos: Oliver, María Paz. “Sin timón y en el delirio: la digresión en Nocturno de Chile.” La memoria de la dictadura 145-8; Gandolfo, Elvio E. “La apretada red oculta.” Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia 116-7.

⁶⁸ Bolaño por sí mismo 100.

amor, el viaje, la muerte y el laberinto⁶⁹-, Bolaño consideraba que las estructuras seleccionadas por el escritor presentan el número de variantes necesarias para abordar una narrativa: “hay argumentos o situaciones que piden una forma traslúcida, clara, limpia, sencilla, y otros que sólo pueden ser contenidos en formas y estructuras retorcidas, fragmentarias, similares a la fiebre o al delirio o a la enfermedad.” Por lo tanto, el ensamblaje de estas pequeñas tramas en una novela formaba parte de una idea preconcebida en la mente del escritor que antes de empezar a escribir una novela ya había elaborado la estructura.⁷⁰

De todo lo anterior se pueden notar algunos puntos muy relevantes. En forma un poco diferente a lo planteado por Paz Oliver, en Bolaño no es el texto el que se abre a la construcción de historias, sino que las historias son las que se insertan en una estructura preconcebida que busca darles un sentido específico. Así, la “bulimia argumental” deja de ser un caprichoso juego de montar anécdotas en cadena en el que subyace una búsqueda consciente de organización jerárquica de las historias a través del hallazgo de

⁶⁹ Bolaño por sí mismo 27, 99.

⁷⁰ Para la última cita, véase Bolaño por sí mismo. 98. Para extenderse sobre el tema de la importancia de la estructura para Bolaño se pueden consultar sus reflexiones en varias entrevistas. En el libro Bolaño por sí mismo, por ejemplo, destacan estas citas: “Los temas son siempre los mismos... en las estructuras, en cambio, las variantes son infinitas” (27); “No [quiero] decir que el argumento, el tema no importe, claro que importa, o tal vez lo que importa sea la dosificación del tema, la reformulación de la *dosis temática*, pero lo importante es la estructura. La estructura es la música de la literatura” (75); “La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no se sepa la contraseña” (84); “Cada texto, cada argumento, exige su forma... la estructura jamás es un recurso superfluo” (98); “la estructura es la manera de que [el argumento] se haga literariamente legible” (118). Un ejemplo más se encuentra, en su entrevista con Carmen Boullosa (en el libro Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia: “Creo, con todas las reservas del caso, que en determinado momento las historias te escogen y no te dejan en paz. Afortunadamente esto no es muy importante, pues la forma, la estructura, siempre te pertenece a ti, y sin forma ni estructura no hay libro... Digamos que la historia y la trama surgen del azar... la forma, por el contrario, es una elección regida por la inteligencia, la astucia, la voluntad, el silencio, las armas de Ulises en su lucha contra la muerte.”(111)

esa estructura (ya sea “retorcida” o “traslúcida”) que permita ensamblarlas para darles significado. En relación al tema de este trabajo, sólo resta señalar que la fragmentación de la trama (que en Bolaño resulta de la acumulación de digresiones) es una de las características más importantes de las narrativas extensas escritas por poetas-novelistas (Rae 33). Asimismo, la segmentación narrativa resultante y el uso de una estructura que las enmarque genera asociaciones de orden poético a través del uso ciertas imágenes recurrentes que pueden ser observadas en las novelas de Bolaño (Rae 40). La “constelación de historias” en que está inmersa la estructura de las novelas de Bolaño requiere la participación de un lector activo, “un lector detective”, que sea capaz de relacionar estas historias entre ellas y con su propia experiencia través del tono característico de cada sección.

Tomando la idea del lector-detective indagando en los posibles significados del texto, no es en absoluto casual el constante uso por parte de Bolaño del género de la novela policíaca y su variante, la novela negra. El mismo Bolaño admitió que en sus obras siempre existía un deseo por crear una intriga detectivesca al introducir siempre algunas de las tramas clásicas del género.⁷¹ José Promis ha señalado que la preferencia de Bolaño por este género literario es una forma de detectar su “sensibilidad vanguardista” al configurar un mundo imaginario que remite al sentido de ruptura con la tradición literaria heredera del racionalismo decimonónico y por recurrir al tema del crimen como síntoma del desequilibrio social existente (62-3). Por otro lado, Joaquín Manzi propone

⁷¹ Véase Bolaño por sí mismo. 118.

que muchas de las novelas y cuentos de Bolaño que contienen elementos de la novela negra que sujetos a una reelaboración en la que “desaparecen el enigma y el detective en provecho de un secreto urdido y montado por varias voces narrativas” (154). A una conclusión similar (que incluso comparte los términos “enigma” y “secreto”) llega Ezequiel de Rosso, el cual considera que la narrativa de Bolaño se basa en una estética de lo no-dicho al utilizar no tanto “el enigma”(en el sentido que Barthes le da en S/Z) como “el secreto,” es decir, aquellos datos “que el texto parece esconder, evidente o no para los personajes, pero que es invariablemente el motor estructural de las narraciones de Bolaño.”⁷² De esta forma, el tipo de lector que busca Bolaño es “un sujeto que busca algo esquivo e indescifrable”, un “lector conjetural”, un “lector configurado como detective”, un “lector al borde de la paranoia” (137-40). Si bien la figura del lector se encuentra constantemente en los cuentos y en las novelas, se puede matizar un poco más la idea al considerar que estos personajes-lectores no sólo leen la obra de otros sino que en muchas ocasiones son ellos mismos los escritores de las historias que releen, como sucede en Amberes (personajes innominados que escriben sobre escritores que escriben y que releen lo escrito), para los cuales el acto de la escritura trasciende el mero aspecto terapéutico (que ciertamente está presente) al estar plenamente ligado al acto de una obsesiva lectura que trata de descifrar aquellos datos de una realidad que se le escapa al lenguaje y a ellos mismos.

⁷²Véase: de Rosso, Ezequiel “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el retrato policial.” Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. 133-143; Manzi, Joaquín. “El secreto de la vida (no está en los libros).” Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. 153-165.

Si tomamos como referencia las características de “la novela policíaca como estructura” propuestas por Mariano Baquero, Bolaño comparte la visión de obras del “nouveau roman”- también llamadas “novelas-puzzle” o “novelas-enigma”- en donde aspectos propios de la novela policíaca clásica son empleados como “una apariencia” que decepciona las expectativas del lector, en donde nada se aclara ni se resuelve y en la que el enigma “se hace más grande, a medida que mayor es nuestro esfuerzo por acercar los bordes de la materia” (142-4). Al mismo tiempo, el rígido esquema del género policial tradicional, basado siempre en los mismos elementos (un crimen/enigma, detective, resolución), es sujeto a la poética de “el libro cómo juego” – es decir, la novela configurada como jeroglífico o problema- en la que la variación del modelo fijo “no queda condicionada por el contenido mismo del relato” sino “por el punto de vista elegido para la presentación” (Baquero 147, 232). En íntima relación con esta última idea, Bolaño ha señalado en un artículo su admiración por narrativas en las que el lector debe desarmar y ensamblar piezas de un rompecabezas al que le falta una pieza (la clave del enigma) y que le producía “un placer no comprometido sino por el placer. Un placer o un disfrute, por supuesto, que no va reñido ni con el horror ni con el rigor más estricto ni con la responsabilidad de un escritor ante la historia (que por otra parte suele ser su propia historia).”⁷³ La estructura policíaca, que provoca tanto el surgimiento de un enigma muchas veces no resuelto como el empleo lúdico de los elementos del lenguaje y la forma, puede ser visto como otro de esos aspectos que ligan la creación poética con la

⁷³ “La novela como puzzle” Entre paréntesis. 161-2.

de estructuras narrativas más extensas que en el fondo, parten de un proceso de construcción similar.

Enumerar nuevamente los libros de poesía del narrador Roberto Bolaño, parafraseando a Matías Ayala, es un acto misceláneo y gratuito.⁷⁴ Jaime Quezada, el poeta y ensayista chileno que vivió durante dos años en la casa de los padres de Bolaño, escribe en su libro de memorias que para finales de 1972 Bolaño “ya estaba escribiendo poemas, cuentos y capítulos que serían después tema para sus novelas” (9). Sin embargo, sin contar “los dos poemitas” de Bolaño que el mismo Quezada trató de publicar sin avisarle, no es hasta 1975 cuando se publican por vez primera varios poemas de Bolaño en la antología Entre la lluvia y el arcoíris.⁷⁵ Algunos años después, el mismo Bolaño prepara la edición de Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego: 11 jóvenes poetas latinoamericanos (1979), un libro cuyo interés radica en presentar a poetas que representan tres importantes vertientes de la poesía latinoamericana de los años setenta⁷⁶

⁷⁴ Véase Ayala, Matías. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño.” Bolaño salvaje, 91-2. Debido a que otros críticos como Dunia Gras o el editor Jorge Herralde ya han hablado de las antologías publicadas entre 1975-77, no es necesario volver a repetir. Sólo en este ensayo de Ayala se puede encontrar un completo sumario de poemarios en los que textos de Bolaño fueron publicados y algunas de sus características.

⁷⁵ Véase Quezada, Jaime. Bolaño antes de Bolaño, 60-2. Quezada sólo proporciona dos fragmentos de los poemas publicados en esa antología y explica que “[le] evocan nítidamente aquellos otros primeros y que mantienen y desarrollan idea, anécdota y temática de este mundo reinventado oníricamente en sueños de infancia.”

⁷⁶ En el prólogo de la antología, Miguel Donoso Pareja resume las tendencias de “la poesía latinoamericana actual” (de los setentas) en seis: 1. La basada en lo irracional, con elementos conversacionales; 2. La íntima, no desligada de la realidad social; 3. La que nace de la antipoesía coloquial de Parra; 4. La proveniente de los “exterioristas” norteamericanos”, fría, distanciada y maniquea; 5. La racional basada en la organización verbal y con interés en la distribución del discurso; y 6. La de los “concretistas” brasileños. (19-20). Aunque Donoso considera que Bolaño “proviene directamente de De Rokha, sobre todo en la grandilocuencia, pero con algunos aditamentos *beatnicks*” (32), los poemas que se presentan en la antología contienen rasgos de las tres primeras tendencias. Como se verá en el análisis, mucha de la poesía de Bolaño

cuya actitud renueva aquellas de la vanguardia de la primera posguerra: libertad de expresión, rechazo de toda retórica, destrucción de lo viejo y construcción de lo nuevo (25-6).

Si nos limitamos a establecer la relación de estos poetas con el movimiento de vanguardia del Estridentismo mexicano, se puede percibir en esta antología un lenguaje lleno de metáforas novedosas, escalones de imágenes y metáforas yuxtapuestas motivadas por una sola idea, subjetivismo que conduce a un sentimiento de desarraigo o soledad, la sugerencia de atmósferas y el uso de un lenguaje agresivo e insultante.⁷⁷ Los seis poemas de Bolaño incluidos en esta antología presentan estos elementos y la propuesta de algunos temas que serán desarrollados en la poesía y la prosa posterior. Nuevamente, es José Promis quien señala algunas de las características de estos poemas y como sirven para entender el hecho de que la creación poética de este periodo contiene el germen de la prosa posterior. Entre otras cosas, Promis señala como la causalidad lógica es sustituida por el azar y el absurdo, las situaciones narrativas abiertas en las que participan personajes de naturaleza paradójica o enigmática, el uso del dialogismo discursivo, la intertextualidad, la referencia al relato policiaco y el interés por evitar los lugares poéticos canonizados. Finalmente, el crítico explica que “la infrarrealidad” consistía principalmente en “el escepticismo ante la concepción dualista y tradicional de la poesía” en búsqueda de “la alternativa ubicada en el espacio intermedio entre los dos

se basa en el carácter de la “imagen visionaria”, irracional, que Carlos Bousoño define como una de las características principales de los poetas a partir de Baudelaire.

⁷⁷ Schneider, Luis Mario 38-9.

órdenes establecidos.”⁷⁸ A esto, hay que añadir simplemente que lo que buscaban los infrarrealistas provenía de aquellas ideas surgidas a raíz de la crisis del racionalismo proyectada poéticamente por la obra de los simbolistas franceses.

El tema que prevalece en todos estos poemas, que en principio no parecen formar una unidad, es precisamente el del joven poeta que toma conciencia de su necesidad de escribir: “Empiezo a escribir...Empiezo a dibujar, a escribir cartas, a tratar de reconocer lo que no veré más, entre el espacio que hay de la palabra ternura a la palabra indiferencia, entre lo que media de la frase déjalo todo, a la frase terreno firme o caras conocidas” (139). En este “metapoema” el joven poeta no genera realmente un poema sino que escribe sobre el proceso de encontrar las conexiones ocultas entre términos contradictorios (ternura-indiferencia, déjalo todo-terreno firme).⁷⁹ Escribir sobre el proceso de la escritura es uno de los principales temas que Bolaño tratará en los poemas y las novelas de su primera etapa.

Otro tema constante es la referencia a la pérdida del sentido de rebeldía y revolución que la literatura – y la poesía-, a través de su propuesta concientizadora, debería ser capaz de proponer a la sociedad.⁸⁰ “Un resplandor en la mejilla”, el poema

⁷⁸ Promis, José. “Poética de Roberto Bolaño.” *Territorios en fuga* 53-6.

⁷⁹ Es “metapoema es aquel que presenta su propio proceso de construcción e incluye su propio comentario. Hay que recordar el gran aprecio que Bolaño sentía por Enrique Lihn, considerado por el crítico chileno Eduardo Llanos como “el más metapoético de nuestros líricos y el más lírico de nuestros metapoetas.” No está de más señalar que al igual que Bolaño, Lihn también se refiere a los poetas como “los perdedores de esta hora” y cuyos poemas son “documentos de una derrota personal [en la que] habría que enfrentar la paradoja de su triunfal plasmación poética.” Véase el prólogo de Lihn, Enrique. *Porque escribí*. 9-17.

⁸⁰ Sobre esto, véase la introducción de Donoso Pareja, páginas 13-14.

más extenso de Bolaño en esta antología, es un canto a “la Utopía”, figura que aparece y desaparece ante los nostálgicos ojos del hablante poético: “Utopía/ vuelve a aparecer en el centro de las arboledas, las zarzas/ vuelve a aparecer en el centro de los hospitales, los niños” (148). La pérdida de los ideales se presenta a través del simple cambio de los verbos en presente al pretérito: de “momento Utopía/ es nuestro descanso, nuestro baño sauna frenético,” “Utopía es mi descanso, mi veterinario” (149) a “Y Utopía fue el veterinario,” “Y Utopía fue un reflejo opaco en el interior de un vegetal” (150). Entre otras imágenes dispares propias de la poética infrarrealista, el poema presenta una acumulación bastante caótica que sobre todo habla de niños extraviados, muchachas y poetas, imágenes-símbolo de una generación unida por las circunstancias.⁸¹ En los primeros dos poemas se presenta el tema de el/la joven que a pesar de su potencial ha sucumbido a la mediocridad, muchas veces recalcado a través del uso de anáforas. En “Arte poética no.3...”, “un muchacho idiota canta: cuando me entreguen en un sobre mi primer sueldo voy a comprar un vestido de flores verdes para mi camarada...y un muchacho idiota canta mientras observa ciudades levitando como vapor” (139-40). En “Generación de los parpados eléctricos...” desfilan una serie de personajes (estudiantes, asalariados, casados, una anciana en un manicomio) unidos a través de la repetitiva frase “pudo haber sido una gran poeta” (142-4).

⁸¹Otras imágenes en el poem incluyen la enfermedad y los hospitales, la lucha social (revolución, metralletas, bombas molotov), escritores y artistas (V́ctor Hugo, Michelangelo, Bataille, Marx, entre otros), la cultura popular (Mickey Mouse) y por supuesto, de México. La experiencia de leer este poema permitirá entender que es imposible establecer relaciones lógicas entre todos estos elementos que, sin embargo, quedan ligados. La idea general que se capta es la de los cambios en el mundo en el que las luchas sociales son inútiles y en el que ya no es posible encontrar a “Utopía.”

La connotación negativa de las anáforas anteriores cambia de polaridad en la recurrente frase “los verdaderos poetas” en el siguiente poema. Aquí, se repiten insistentemente las acciones tomadas por “los verdaderos poetas,” a los que no les importa “que los observen cuando escriben”, ni la pobreza ni ser vagabundos del mundo (“cubriéndose con periódicos/ apoyándose unos en otros/ emigran/Emigran./Emigran”) y que se dedican a efectuar “esos gestos en la oscuridad/ vaciados igual de un trozo de metal/ de toda esperanza y de todo miedo” y en el que “la aventura dedica al amor/ estas carreteras aparentemente solitarias” (144-6). Este poema presenta varias imágenes y temas que no hay que olvidar (los gestos inútiles, el miedo, la oscuridad, las carreteras solitarias) debido a que serán una constante en la poesía que Bolaño escribe cuando emigra a España y en las novelas. La relevancia de la poesía temprana de Bolaño consiste en ser el germen, el providencial grano de mostaza, que crecerá a lo largo de la producción en poesía y prosa del escritor chileno.

Ahora bien, siendo necesario establecer un punto de arranque para emprender el análisis de la obra poética de Bolaño, se puede proponer empezar con los poemarios compilados por el mismo Bolaño en La universidad desconocida, por dos razones importantes. En primer lugar, por la exigencia de calidad autoimpuesta por el mismo autor. Es sabido que Bolaño tenía miles de poemas sin publicar en sus cajones y que prefería quemar textos que no le convencían.⁸² Es por ello que los poemas que pasaron esta autocensura y que fueron rescatados y publicados por Bolaño en los noventa pueden

⁸²Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas 117.

ser considerados característicos y acordes a su poética. En segundo lugar, los poemas de las primeras dos partes (siete poemarios que incluyen Gente que se aleja y Prosa del otoño en Gerona) fueron escritos entre 1978 y 1981, época en la que el escritor ya vivía en los alrededores de Barcelona y que representan la poesía inmediatamente anterior a su primera novela publicada, Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (1984). Sólo cabe señalar que algunos de los poemas de la primera parte fueron incluidos en poemarios de los noventa y que muchos de los poemas de la tercera sección son versiones corregidas de poemas tempranos. La producción poética posterior que abarca tanto los poemas de la tercera parte de La universidad desconocida (escritos desde 1987 hasta 1992) como los del poemario Los perros románticos (2000) serán tratados en el siguiente capítulo de este trabajo.

En Teoría de la expresión poética, Carlos Bousoño explica las más importantes características estilísticas y formales de lo que él define como “poesía contemporánea.”⁸³ Bousoño diferencia la poesía del romanticismo y la poesía contemporánea en dos aspectos: el irracionalismo y el individualismo. Mientras que el irracionalismo romántico en la poesía se basa más en la subjetiva libertad del artista frente a la forma que en la

⁸³ Bousoño utiliza el término “poesía contemporánea” para designar aquellas obras poéticas escritas en Europa desde Baudelaire hasta la Segunda Guerra Mundial. El crítico contextualiza los conceptos generales en el ámbito de la poesía española desde Bécquer hasta por el grupo poético del 27, siendo esta una “poesía signada por el individualismo y el irracionalismo en su más evidente modalidad” (278). Por lo tanto, al hablar de “poesía pos-contemporánea” Bousoño se refiere específicamente a la escrita en España entre 1947 y 1970, en la cual se afirma el valor social de la poesía, en contraste con el arte inmediatamente anterior que se dirige sólo a un público minoritario y exigente (296). A pesar de que el estudio del crítico español presenta estas delimitaciones temporales y espaciales, los conceptos propuestos resultan de bastante utilidad para entender tanto la procedencia de muchos elementos de la poética de Bolaño como para emplear una terminología adecuada para definir procedimientos y elementos retóricos que el escritor chileno emplea.

transgresión de la materia verbal de la que dispone, en la poesía contemporánea existe un orden propuesto por la construcción misma de la composición poética que a lo largo de su desarrollo va creando “reglas” a las que se atiene el poeta. De esta forma, el irracionalismo proviene entonces de la ruptura de los materiales léxicos y sintácticos del lenguaje. Por otra parte, mientras que el individualismo en el romanticismo es la búsqueda grandilocuente de lo sublime y de los grandes sentimientos de “el poeta visionario”, en la poesía contemporánea el individualismo consiste en un aislamiento del artista de las grandes masas, llegando a ser (como en el caso de Baudelaire o Valle-Inclán) una especie de “orgullosa aristocracia” dirigida a un público conocedor cada vez más reducido (280-4). Desde este punto de vista, Bolaño se puede ubicar plenamente en la categoría de poeta contemporáneo. Bolaño es “irracional” no sólo en el plano de la ruptura con los modelos lingüísticos “romantizados” anteriores sino por el privilegio que Bolaño da a forma y a la estructura. Por otra parte, Bolaño es “individualista” por su afiliación a grupos literarios de vanguardia en los que participa y por la situación de aislamiento que vive el poeta durante su primera etapa creativa. Bousño señala que dentro de la corriente poética contemporánea hay tres procedimientos principales: la supresión de la anécdota y brevedad, el uso de símbolos y el desdoblamiento del “yo poético.” Cada una de estas características de la poesía contemporánea toma lugar en la poesía de Bolaño y es necesario definir las antes de iniciar el análisis.

La supresión de la anécdota consiste en “la eliminación de alguna, varias o todas esas cosas en la representación poemática: la causa, el lugar, el quién o qué concretos, a

veces el cómo, y, en general, la nominación directa de la realidad” (314). Debido a una extrema brevedad discursiva basada en encoger en lo posible “los puentes discursivos” - que se convierten de “hechos” en “supuestos”-, muchas veces resulta difícil o imposible establecer exactamente a lo que se refiere el poeta. Lo importante, sin embargo, es pretender transmitir al lector una “emoción” que a través de símbolos que escapan a una interpretación de orden racional y que serán “reconstruidos” por la intuición del lector (285-6).⁸⁴ En efecto, la obra poética de Bolaño tiende a reducir sus elementos discursivos al extremo, con una anécdota muchas veces oscura o inexistente, e impide al lector tener acceso al hecho específico que “narra” el poema. La supresión de la anécdota y la extrema concisión del lenguaje empleado no sólo se observa en los poemas sino que de hecho se traslada tanto a obras ubicadas entre la poesía y la prosa (Gente que se aleja y Prosa del otoño en Gerona) como a la prosa posterior de Bolaño. En el fondo, el uso de frases extremadamente precisas y la constante operación de intercalar historias desligadas de la anécdota principal en las novelas o de suprimir completamente la anécdota en ciertos cuentos puede ser considerado como otro de los elementos que conforman “lo poético” dentro de la prosa de Bolaño.⁸⁵ De esta forma, la aplicación de un procedimiento

⁸⁴ Bousoño señala que esta poética de simplificación extrema tuvo su punto de partida con Baudelaire que desprestigiaba el llamado “poema largo” (288). Asimismo, la involucración directa del lector en la búsqueda de la emoción del poeta recuerda al “lector activo” de Cortázar, aquel que indaga el significado mas allá de referencias oscuras y que busca construir el relato a partir de la actividad de la lectura.

⁸⁵ Un ejemplo de esto es el cuento Joanna Silvestri en Llamadas telefónicas 159-174. Este es un relato que recurre a la fractalidad debido a que presenta la extensión del episodio del interrogatorio de la actriz porno en Estrella distante y se basa en el monólogo interior de la protagonista que recuerda su vida. La anécdota (la búsqueda del asesino Carlos Wieder) se suprime y el cuento se basa en la retrospectiva que elabora la mujer en su mente.

que por su naturaleza tiende a incrementar el enigma y a producir una emoción en el lector tiene su referente sobre todo en los preceptos de la poesía de vanguardia que Bolaño toma como punto de partida en su obra temprana.

El segundo aspecto a ser considerado es que cada poema provee símbolos generadores de significados de corte emotivo que muchas veces trascienden el marco del poema para resonar no solamente en otros poemas sino también en cuentos y novelas posteriores. El léxico de un poeta, como decía Baudelaire, es una selección de elementos de la realidad que además de representar un indicio vital de su intuición de las cosas, le permiten generar un repertorio de emociones ligadas a dichos elementos.⁸⁶ Por una parte, ciertos vocablos o imágenes que emplea Bolaño en forma recurrente transmiten sentimientos muy personales en relación con su estado de ánimo o físico (miedo, angustia, soledad o enfermedad) o su forma de vida (pobreza, marginalización, marginalidad o supervivencia). Por otra parte, los vocablos-símbolos muchas veces aluden a espacios urbanos en donde prevalecen el crimen, la prostitución y la violencia, o bien, presentan “personajes” con poca o nula caracterización. El uso de símbolos genera en la poesía contemporánea lo que Bousoño define como “la imagen visionaria,” el procedimiento que superpone imágenes muy alejadas entre sí buscando ante todo generar una emoción en el lector del poema.⁸⁷ Asimismo, si bien los principales procedimientos utilizados por el escritor chileno, cuya principal fuente de inspiración proviene

⁸⁶ Citado por Bousoño (323). Véase el artículo de Baudelaire, « Theodore de Banville » en Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, ed. Gallimard, 1964, página 735.

⁸⁷ Para una explicación completa sobre este aspecto, véase Bousoño 192-231.

precisamente de la obra de los simbolistas franceses, provienen de la poesía contemporánea, también se puede percibir su estrecha relación con importantes postulados de la poesía del romanticismo y la poesía pos-vanguardista.

El último procedimiento señalado por Bousoño representa uno de los más importantes en la poesía y la prosa de Bolaño: el desdoblamiento del “yo poético” a través del recurso del distanciamiento. La reacción contra la grandilocuencia romántica promulgada sobre todo en la obra de Baudelaire resulta en el uso de “disfraces de la subjetividad” a través del empleo de la segunda persona, como afirma Bousoño: “el poeta, aunque siga, y más que nunca, hablando de sí mismo, no lo suele hacer directamente y con descaro... con el suficiente distanciamiento... [el subjetivismo] del autor resultará entonces oblicuo, vergonzante y encapotado” (289-91). Como se ha dicho en la introducción, en muchos de los poemas de Bolaño es constante el evitar el “yo poético” en primera persona a favor del uso de un “tú” que, sin embargo, es un reflejo del mismo interlocutor. El uso de la primera persona en la narración queda generalmente condicionado a aquellos poemas que reflejan la situación cotidiana de Bolaño mientras que el desdoblamiento tiende a usarse en poemas que son recuerdos de un pasado triste y frustrante, o bien, para hacer referencia al acto de escribir (o del intento de escribir). Añadiendo a lo anterior, el crítico de poesía Andrew Debicki (un discípulo de Bousoño) explica que un poema en segunda persona, en vez de crear efectos sensoriales de los que se derivaría una visión, hace al lector “contemplar” a un hablante y seguir su interpretación sistemática de un tema, todo en forma muy similar al enfoque del de un

narrador de una novela en primera persona. El distanciamiento creado hace que el lector sea un “testigo” de los eventos, de forma tal que se relaciona más con un “estilo narrativo” (donde el lenguaje presenta e interpreta un episodio) que con un estilo lírico donde el lenguaje configura verbalmente una experiencia (Debicki 222-4). Asimismo, Ian Rae señala que en muchas ocasiones el poeta-novelistas explora las posibilidades latentes que ofrece la voz lírica y que el desdoblamiento (“Doubleness’ of voice”) actúa como “un símbolo” de la voz del autor (11). Con respecto al primer punto que plantea Rae, en la escritura de Bolaño es constante y variado el juego con los niveles narrativos. El segundo punto de Rae se refiere a la idea de que la poesía lírica, por sus características intrínsecas, mantiene su fulgor durante momentos relativamente breves (por ejemplo, al crearse espontáneamente dentro de la prosa metáforas o imágenes que se consumen rápidamente) y que debe ser adaptada a la acción de la prosa evitando detenerla demasiado. En Bolaño, el desdoblamiento se logra en momentos de intensidad lírica -en donde se puede desdoblar un “yo” poético impersonal jugando con el lenguaje o “creando” metáforas- alternados muchas veces sin transición con pasajes prosaicos pertinentes al desarrollo de la trama o con diálogos entre los personajes.⁸⁸ Puede proponerse que el recurso de la

⁸⁸El poeta y crítico mexicano Heriberto Yépez argumenta que la búsqueda de identidades imaginarias es la empresa propia de la poesía y que de hecho, “el poeta no crea poemas solamente sino también sujetos poéticos”. De esta forma, la naturaleza de la poesía es precisamente “el resultado de experimentar con la identidad a través de la construcción de un sujeto múltiple”, de tal manera que “el poeta es aquel que se inventa un yo (o varios) y que hace que el lenguaje *construya* enunciados” (11-7). Hay dos puntos de gran relevancia que Yépez resalta en este proceso y que están íntimamente ligados a la poética de Bolaño. En primer lugar, la esencia del discurso poético es “su indecisión” (“discursos” significa de hecho “oscilación”), sólo es discursivo aquello no tiene estabilidad o punto de descanso (15). Bolaño crea los (dis)discursos de su poesía o de sus novelas utilizando la estética de la oscilación entre discursos de todo tipo (literarios, mediáticos, oníricos) en donde cada palabra o frase despliega múltiples significados generando una red de relaciones con otros poemas, cuentos o novelas. La crítica ha resaltado precisamente que la

construcción de un “alter-ego” en “la novela híbrida” de escritores como Bolaño proviene en principio del gesto poético.

Una vez señalados los tres rasgos de la poesía contemporánea que permiten empezar el análisis de la obra poética de Bolaño, se puede proporcionar un ejemplo utilizando el primer poema de La universidad desconocida:

Esperas que desaparezca la angustia
Mientras llueve sobre la extraña carretera
En donde te encuentras
Lluvia: sólo espero
Que desaparezca la angustia
Estoy poniéndolo todo de mi parte. (15)

En forma muy resumida, el poema opera de la siguiente forma. Es breve y suprime la anécdota al proporcionar sólo alguna referencia vaga al espacio (la carretera) pero no al tiempo en el que sucede ni a quien se encuentra en dicha escena. El poema reitera dos elementos: uno perteneciente a la naturaleza (lluvia) y el otro a una emoción humana (la angustia). También utiliza el recurso del desdoblamiento del hablante poético a través de la transición entre segunda y primera persona. Los escasos datos del poema impiden explicar racionalmente su significado y en cambio generan en el lector una emoción irracional en que inconscientemente liga la angustia del “yo poético” con su posición a la intemperie en un lugar extraño. Sin embargo, es posible empezar a desentrañar algunos significados si se ponen los elementos de este poema en relación con otros poemas de

estética de Bolaño se basa en la digresión, en dar datos “inútiles” (callándose aquellos que permitirían descifrar algunos puntos clave del relato o el poema), en fin, en “lo no-dicho”. En segundo lugar, Yépez señala que “se puede hablar de poetizar más allá de los vocablos o el arte, ya que el proyecto poético (de hacer-satisfactorio) trasciende estas esferas e inunda toda la existencia” (17). El aspecto de la relación entre la literatura (“el gesto inútil”) y la vida es un aspecto fundamental en la obra de Bolaño y que podemos encontrar ya delineado en el manifiesto infrarrealista que define la poética de su primera etapa.

Bolaño. La imagen de la lluvia liga temáticamente este poema con otros que le siguen: “Créeme, estoy en el centro de mi habitación esperando que llueva. Estoy solo...espero la lluvia...” (16); “La lluvia sobre esa ciudad extraña...huyendo bajo la lluvia” (38); “Guiraut de Bornelh la lluvia” (49). En todos ellos se presenta la situación angustiosa del “poeta a la intemperie” que adquirirá importancia en ensayos posteriores de Bolaño.⁸⁹ Asimismo, el adjetivo “extraño” se utiliza en poemas posteriores en la ciudad y sutilmente representa la alienación del exiliado que tiene que poner todo de su parte para contrarrestar su angustia. Esta interpretación sirve como ejemplo de cómo los elementos poéticos de Bolaño empiezan a germinar desde sus primeros poemas. En el análisis que continúa se establecerán los temas y símbolos principales que se encuentran en la poesía y se seleccionarán algunos poemas que se relacionan con el paso de la poesía a la prosa.

Si hay que sintetizar la temática de los poemas de esta época, se puede proponer que en general reflejan la situación del poeta “perdido”, solo, angustiado, desengañado del amor y pobre que constantemente dialoga consigo mismo a través del acto de la escritura y la lectura. Hay constantes alusiones a la pobreza y la soledad (134, 142) o al destino (“Nada malo me ocurrirá”, 146). El espacio en el que transita el “yo poético” es la ciudad (“una presencia más sugerida que presente”, como dice Bolaño en sus notas al final de La universidad desconocida) representada en esta poesía como un espacio hostil y extraño –“La ciudad que te es hostil” (34), “esa ciudad extraña” (38), “ciudades

⁸⁹ Un ejemplo es el ensayo titulado precisamente “A la intemperie”, en donde se habla de cómo los poetas del Chile posterior al golpe que Vivian bajo un mecenazgo estatal “hoy inclinan la cabeza y no saben que ha pasado porque de repente se ha puesto a llover.” Entre paréntesis 87.

extranjeras” (136, 139, 155) “ciudades nuevas” como pesadillas (140)- como el escenario de asaltos a mano armada (30, 141), de sórdidos encuentros policías y prostitutas o de la vida seres marginales que no pueden encontrar un lugar seguro dentro de sus márgenes (30, 31). Muy ligado a esto, se encuentra una constante referencia a lo cotidiano en poemas normalmente en primera persona y frases simples que adquieren un toque muy autobiográfico (129, 131, 142, 147). Muchas veces, el “yo poético” es un voyeur que observa y narra (sin ahondar) lo que observa y que crea en su mente (¿o escribe?) pequeñas narrativas que presentan actos de violencia y degradación como el encuentro sexual entre una prostituta y un policía-militar (“La calle Tallers”), o un suceso en el que el observador ve a la policía que arresta a alguien que se dice inocente (135). Hay una constante referencia a los límites ambiguos entre “lo real” y lo que no lo es en relación a su observación de lo cotidiano (144-5), con estados alterados por el alcohol (142) e incluso por la violencia propiciada por el encerramiento y la tortura que hacen que el personaje del poema no pueda describir su presente (donde está) aunque si recordar “la realidad” de lo último que vio (139).

Un tema importante es el de los poetas y la referencia a la creación poética. Hay un constante uso de la intertextualidad – a través del uso de citas de las que parte el poema (39, 43)- así como el poema “como nota de agradecimiento” a otros escritores o amigos– “Para Efraín Huerta,” (37) “Para Victoria Avalos,” (109) “Para Antoni García Porta” (149). Muchas veces los poemas son “metapoemas” que a través del acto auto-referencial crean su significado poético: “En las imágenes siguientes lloverá ¡Guau!/
/

Está lloviendo” (107, espacio en blanco en el original). La creación de imágenes a través de las palabras es una constante preocupación –“la plaza se introduce en la realidad...la plaza se recompone al alejarse...en el páramo quedan las líneas, apenas los bocetos de su clara disposición agónica” (119) “Entre las moscas,” a través de una referencia escatológica a los insectos que rodean algo podrido o a un cadáver, se descarta la posibilidad a un regreso a las imágenes poéticas tradicionales (“Ni templos ni jardines/ ni poesía”) otorgando libertad a los “admirables poetas troyanos” (112). En forma similar, “San Roberto de Troya” (113) equipara las propuestas poéticas anteriores -“caminos sembrados de máquinas inservibles”- con la soledad del poeta y el único espacio en donde se puede crear la poesía: el desierto. En “los artilleros” (120) usa la alegoría que liga individuos unidos esperando entrar en batalla con la situación de los poetas. Estos ejemplos permiten entrever ya uno de los principales temas de la obra en prosa de Bolaño: los poetas en búsqueda de las nuevas rutas de la poesía.

Con respecto a las variantes narrativas empleadas en los poemas, hay tres categorías básicas: 1. Narración en primera persona con tres sub-categorías: 1.1 un “yo lírico” del tipo confesional y reflexivo; 1.2. Un narrador que cuenta una historia; y 1.3. Un narrador que crea una historia en su mente; 2. Uso de un diálogo en dos formas: 2.1 interno, de tipo autoreflexivo, logrado a través del uso de los pronombres “yo” y “tú” (en ocasiones, fusionados en un “nosotros”); y 2.2. Entre dos personajes “observados” por un narrador; y 3. Un narrador en “tercera persona”, que no se hace presente y que además de describir las acciones de un personaje, también tiene acceso sus sueños o pensamientos.

En ocasiones, esta clasificación está sujeta a variantes y combinaciones dentro de un mismo poema, otorgando varios niveles de complejidad en su lectura. El afán de esquematizar de esta forma las técnicas narrativas la poesía de Bolaño –además de ser una propuesta modesta de herramientas para adentrarse en el análisis de sus poemas– parte de la idea de que en ellas se encuentra el germen de la obra prosística que vendría después y que obras como Gente que se aleja/Amberes (la primera “novela” de Bolaño, cronológicamente hablando) presentan una estrecha relación que en esta obra de transición. Por otra parte, se pueden señalar entre los procedimientos poéticos más recurrentes en estos poemarios la acumulación través de la acumulación – que elimina el uso de comas (107)–, repetición anafórica de palabras para intensificar la frase (“fumo fumo fumo”, 147) o el uso de frases incompletas con tres puntos al final (140, en relación con 97). En el poema adecuadamente titulado “Fragmentos” se hace uso de la superposición espacial al poner en mismo plano, sin transición, de la vista de teatros, de un suicidio masivo y un tipo que escucha las noticias (136). La superposición situacional se puede observar en el poema “La esperanza”, en donde se relaciona el final de una tormenta sutilmente referida a través de detalles como “las hojas mojadas” o “las huellas” con las emociones del yo poético que observa cada detalle. El lenguaje empleado trata de emular el elemento referencial, como una grabadora: “Tu voz...como en una cinta...hace tanto tiempo / dijiste no...una dos tres veces...imágenes lejanas del Distrito 5...” (104).

Asimismo, cada poema provee símbolos que emiten significados de corte emotivo que muchas veces trascienden el marco del poema para resonar en otros poemas e incluso, en novelas posteriores. Constantemente hay una referencia directa o indirecta a dos espacios urbanos en los que vivió Bolaño: la Ciudad de México y Barcelona o sus afueras. En segundo lugar, dispersos aquí y allá, muchos personajes identificados con un nombre o con un rasgo físico, reaparecen una y otra vez no sólo en otros poemas sino que son sujetos a una mayor caracterización en Amberes: “El jorobadito”, “la pelirroja”, “Lisa”, “la voz” o la poeta Sophie Podolski. Probablemente, el caso más interesante es el de “Lupe”, un personaje de gran importancia en la trama de Los detectives salvajes, cuya historia se presenta condensada en el poema del mismo nombre publicado en Los perros románticos (25-6).⁹⁰ Además, no puede dejar de mencionarse el único símbolo de orden gráfico que liga directamente el primer poemario con una de las novelas más importantes de Bolaño, Los detectives salvajes: un dibujo que presentan un barquito en el mar que se encuentra en el primer poemario de La universidad desconocida y en dos novelas de diferentes épocas de Bolaño, Amberes y Los detectives salvajes.

Otro aspecto destacable de estos poemas es la recurrencia de ciertas imágenes creadas por una palabra o por una frase que ligan temáticamente poemas con la novelística posterior de Bolaño. Muy probablemente, la labor de edición de la versión final de La universidad desconocida llevada a cabo por Bolaño tuvo en cuenta dar cierta

⁹⁰ Tanto en la novela como en el poema, Lupe es una prostituta de escasos diecisiete años que se hace amigo del narrador (sin nombre en el poema pero que es García Madero en la novela) y que tiene un hijo enfermo que morirá a pesar de sus rezos a la virgen María. Hay que señalar que muchas de las imágenes y “personajes”, en muchas ocasiones resisten a una interpretación final no tanto por un uso de un lenguaje complicado sino debido a referencias muy personales que vivió Bolaño.

unidad a través del acomodo de muchos poemas en directa relación entre sí. En muchas ocasiones se percibe que dos poemas consecutivos están ligados a través del uso de una imagen (“la lluvia” en 15-16), un objeto (“el florero” en 57-58), un deseo (“escribir sobre mujeres” en 23-4) o una persona/personaje (“Victoria Ávalos” en 107-108). También se establecen relaciones entre poemarios a través de la repetición de una imagen, como en el caso de los poemas “El Greco” (65), “[Vete al infierno, Roberto]” (67) y “Te alejarás” (91), unificados por la imagen de “una muchacha de largas piernas pecosas”. Un ejemplo de relación entre poema y la novela Amberes es una frase que se utilizará directamente en la novela: “El autor escapó ‘no puedo mantener tiempos verbales coherentes’...” (101) cuyos posibles significados se expondrán en la siguiente sección.

Finalmente, existe un símbolo de particular importancia por su recurrencia y que requiere un análisis es “el Distrito V”, un barrio en Barcelona caracterizado por su violencia y pobreza, que es trasladado a las novelas Amberes y Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. El “Distrito V” -también conocido con los nombres de “El Raval” o “el Barrio Chino”- como metáfora literaria es tratado por Gary McDonogh en su ensayo sobre esta área marginal de Barcelona. Este trabajo aborda su desarrollo histórico desde 1352 hasta la actualidad y explica que este espacio ha sido recurrente en la obra de periodistas y novelistas.⁹¹ La zona ha originado la creación de un imaginario literario que toma elementos de la dura situación social en España a lo largo del siglo XX. Entre los elementos más recurrentes en la obra periodística y literaria se

⁹¹ McDonogh, Gary W. “The Geography of Evil: Barcelona’s Barrio Chino”

encuentran la pobreza, el vicio, la violencia, la marginalización del área y sus habitantes, la prostitución, la pornografía, las violaciones y la explotación sexual. A partir de la década de los setenta, destaca el hecho de diversos escritores hayan hecho uso del barrio como vehículo de expresión literaria, que permite explorar los valores y la situación de la era post-franquista y que se ha convertido en lo que McDonogh llama “a literary distopia, generally divorced from any realistic representation” (177). Y si es verdad que en la actualidad el Distrito V ha cobrado gran importancia en la literatura y en el cine como un escenario que involucra sagas detectivescas, novelas de misterio que transforman el espacio urbano en un mundo de pesadilla y en diversos “film noir”, Mc Donogh comenta que en su mayor parte estas obras están desprendidas de la realidad social y política de España: “The current literature on the barrio, in its diversity of perspectives, once again refracts the uncertainties and questions of modern Spain through the barrio as literary device rather than the social nexus of the barrio itself” (181-2). De esta forma, hay una serie de temas recurrentes y de caracterizaciones de personajes en el actual discurso literario y cinematográfico que involucra este barrio:

The perceived hellishness of the barrio life: poverty, crime, prostitution, abuse of alcohol and drugs, disease the futility of children, and the nightmarish scenes of clubs and dark secrets...the characters of novels and stage were women of loose or endangered virtue, dangerous and dishonest men, drunkards, and “freaks”. The families, workers, shopkeepers and other stable yet poor elements of the neighborhood were rarely mentioned. (182)

Bolaño puede ser incorporado entre los escritores de los que habla McDonogh, con la variante de que el no utiliza el barrio como sinécdoque de España para explorar los resabios del franquismo, sino como forma de explorar su propia situación de aspirante a

escritor. Y en perfecta relación con la cita anterior, la obra temprana poética y en prosa de Bolaño está signada por la búsqueda de “lo poético” dentro del grotesco mundo poblado de prostitutas y policías, de viciosos y de “fenómenos” como “el jorobadito”. Asimismo, las voces sueltas de la gente común que observa a través de las ventanas algún cadáver en la calle examinado por la policía, no tienen rostro y pertenecen a aquellos elementos que a pesar de conformar parte del barrio no son parte de su significado.

La poética de Bolaño puede ser percibida en algunos de sus poemas. “La novela-nieve” es el curioso (y sugerente por su mención al género literario al que un poemario no pertenece) título de la primera selección de poemas en La universidad desconocida. En primer lugar, hay al menos cuatro poemas que por su contenido reflejan aspectos claves de lo que podríamos llamar una poética de Bolaño. “Esta es la pura verdad” (18), es notorio por su condensación de tres elementos fundamentales en la poesía de Bolaño. El poema inicia con una breve introducción, una especie de homenaje a algunos “héroes de la poesía lírica y del balancín de la muerte”, tras lo que sigue sin transición alguna la siguiente afirmación: “Quiero decir que mi lirismo es DIFERENTE.” La última parte consiste de una ejemplificación de lo establecido en esta frase contundente mediante tres símiles en apariencia absurda –que relacionan “pantanos de cursilería” con “un Acapulco de mercurio” y “una Disneylandia submarina”- a través de los cuales afirma el poeta que son espacios “en donde soy en paz conmigo mismo”. El quiebre gramatical de esta última línea (al usar el verbo ser, que expresa permanencia en lugar del verbo estar, que expresa temporalidad) es también parte de un proyecto que busca la transformación poética del

lenguaje a través de la ruptura de sus signos y reglas que señala Bousoño como característica de la poesía contemporánea. El breve poema, si bien establece antecedentes literarios (entre los que resuenan los nombres de Nicanor Parra, Enrique Lihn o Efraín Huerta)⁹², en realidad parece abogar por compromiso hacia una escritura “diferente”, del encuentro de “lo nuevo” en “un lenguaje enfermo” -en el sentido que Bolaño entiende en algunos versos de Baudelaire la situación del escritor contemporáneo⁹³ - una búsqueda estética entendida no tanto en el sentido de originalidad sino de una poesía que relacione lo cotidiano y los tropos literarios, lo absurdo y lo feo con el efecto emotivo o la superposición de alta cultura con espacios simbólicos de la cultura de masas. Asimismo, estos versos reflejan un constante señalamiento de Bolaño que aflora no sólo en su poesía sino también a lo largo de toda su obra en prosa acerca de lo intrascendente del escritor-sujeto que “escoge los ejercicios perfectos de los grandes maestros...pero no quiere saber nada de los combates de verdad”, un individuo cuya existencia no afecta “la maquinaria de la literatura” y cuyo nombre se pierde en el reflujó de “el mar de la literatura” que no permite sobrevivir la mayoría de las obras literarias tras el paso del tiempo.⁹⁴

⁹² En el mismo poemario, hay un homenaje a Efraín Huerta (37) en los que Bolaño hace referencia a su bondad y honradez como estímulos para desarrollarse. Este tipo de homenajes también se elaboran en algunos cuentos y ensayos posteriores que representan un vínculo directo entre la creación poética de Bolaño y su prosa.

⁹³ Véase el ensayo “Literatura + Enfermedad= Enfermedad” en El gaucho insufrible, en donde Bolaño interpreta un verso de Baudelaire (en relación con los de otros simbolistas) como la búsqueda de “lo nuevo”, una forma de “antídoto o la medicina para curarnos, lo *nuevo*, aquello que solo se puede encontrar en el fondo de lo ignoto” (156). El impulso de “el viaje” (no solo físico sino también efectuado en el acto de leer), no representa un esfuerzo de trascendencia sino de consciente caída al abismo de un “lenguaje enfermo.”

⁹⁴ Las citas provienen de la novela 2666 (290-1) y del libro Entre paréntesis: “la literatura es una máquina acorazada. No se preocupa de los escritores. A veces ni siquiera se da cuenta de que estos están vivos“(29);

En plena continuidad con esto, un tema destacable que aparece en este poemario es el de lo efímero de la literatura y de los escritores en el gran esquema de las cosas. El octavo poema inicia con estos versos contundentes “Dentro de mil años no quedará nada/ de cuanto se ha escrito en este siglo” (22). El poema, hace una brusca transición de los escritos personales a los de la literatura universal. “Los ojos verdes”, por ejemplo, es un leitmotiv en la obra poética de Bolaño que simboliza tanto un fracaso amoroso personal del escritor como un posible guiño a la leyenda del mismo nombre de Gustavo Adolfo Bécquer.⁹⁵ Asimismo, no es casual que establezca como ejemplo la distancia temporal que nos separa de “la Antología Griega”. En el fondo, el poema trata de resaltar la idea del ir y venir de escritores y de los significados de sus escritos que con el tiempo serán vistos por ojos de “otro asombro y otra indiferencia”. Establecida esta interpretación, es posible encontrar algunos momentos en la prosa tardía de Bolaño en los que se repite la misma idea. En una entrevista Bolaño ha dicho: “Dentro de cuatro millones de años o de diez millones de años va a desaparecer el escritor más miserable del momento en Santiago de Chile, pero también va a desaparecer Shakespeare, va a desaparecer Cervantes. Todos estamos condenados al olvido, a la desaparición no sólo física, sino a la desaparición total: no hay inmortalidad...es decir, en el gran futuro, en la eternidad, Shakespeare y

y “[como el mar] así también se mueven los escritores, y un día aparecen y luego desaparecen y luego, quien sabe, vuelven a aparecer. Y si no vuelven a aparecer tampoco importa tanto porque ellos, de alguna manera secreta, ya son nosotros” (182).

⁹⁵ La leyenda “Los ojos verdes” trata del hechizo que los ojos de una mujer ejercen en el narrador, “una mirada que se clavó en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo irrealizable.” A pesar de que el chileno nunca hace referencia a Bécquer, no es improbable que Bolaño -un lector voraz- se apropiara de esta imagen simbólica adaptándola a los aspectos personales en su poesía.

Menganito son lo mismo, son nada.”⁹⁶ Esta idea del ir y venir de escritores tiene resonancias en “las profecías idiotas” que sueña Auxilio Lacouture en Amuleto (133-6) o en las siguientes palabras del personaje Iñaki Echavarne en Los detectives salvajes: “Durante algún tiempo, la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece... luego los lectores mueren uno por uno... Finalmente, la Obra viaja irremediabilmente sola en la inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres.” (484)⁹⁷

El siguiente poema (sin título) reafirma que ser un poeta es “un raro oficio gratuito” y conlleva la renuncia de la fama y la riqueza y que es necesario “instalarse en el miedo como quien vive dentro de la lentitud... simplemente aguardando a alguien o algo sobre las ruinas” (19). Escribir poesía sin esperar nada en un mundo “en ruinas”, en el que los mitos personales o las posibilidades revolucionarias se han evaporado, es enfrentarse cara a cara al terror de un futuro sin esperanza. Este pesimismo, sin embargo, es sometido a una reelaboración en “El trabajo”, el poema siguiente, en donde la “mirada

⁹⁶ Como suele suceder con muchas de la opiniones de Bolaño, muchas veces dirigidas a despistar, estas aparentemente apocalípticas palabras, dentro del contexto de la entrevista, sólo se dirigen a criticar a aquellos escritores que ven en la literatura un modo de reconocimiento, de fama, “de inmortalidad”, y que convierten al libro en mero objeto de venta: “la fama es una estupidez, sobre todo referida a la literatura.” Véanse Bolaño por sí mismo 96.

⁹⁷ Un breve pero interesante análisis de este pasaje de Los detectives salvajes en relación con el valor estético y moral de la literatura en la obra de Bolaño, puede ser encontrado en el ensayo de Florence Oliver “El honor y el deshonor de los poetas en la obra de Bolaño” en Les astres noirs de Roberto Bolaño. 175-6. Partiendo de la idea de “la mortalidad de la literatura”, este crítico explica que “el Tiempo o la Inmensidad cómo ultimo patrón de medida de todo valor estético se manejan como motivo recurrente en la ficción y en los ensayos de Bolaño.” A esto hay que añadir los poemas señalados en este trabajo que prefiguran la forma en la que Bolaño satiriza la búsqueda de la fama y “la inmortalidad” a través de la literatura.

desesperada de un detective / frente a un crepúsculo extraordinario” que elabora “Escritura rápida trazo rápido sobre un dulce día que llegará y no veré”, le da la certeza de que la “Poesía que tal vez abogue por mi sombra en días venideros / cuando yo sólo sea un nombre y no el hombre que con / los bolsillos vacíos vagabundé y trabajó en los mataderos / del viejo y del nuevo continente” (20). Aquí, el “crepúsculo extraordinario”- imagen poética que puede ser entendida como esa nueva etapa del viaje literario y del encuentro con “lo nuevo”- que algún día “abogue por la sombra” de Bolaño, no sólo proporciona una imagen de optimismo sino que adquiere una cualidad profética que puede ser confirmada el día de hoy, cuando el nombre de Bolaño queda inscrito entre los nuevos escritores como un guía hacia el viaje literario. Finalmente, “Mi poesía” (27), además de introducir a algunos de los personajes principales de Gente que se aleja/Amberes, también presenta por primera vez los dibujos que serán la única obra de la poeta de vanguardia Cesárea Tinajero en Los detectives salvajes, ese “mar freudiano” en cuyo barquito está montado Bolaño.

“Guiraut de Bornelh,” el segundo poemario en La universidad desconocida, es bastante curioso tanto por su brevedad (sólo cinco poemas sin título) como por abordar un tema cuantitativamente poco recurrente en la totalidad de la obra poética de Bolaño: los trovadores provenzales del siglo XII. A través del uso de la alegoría, Bolaño percibe la relación entre los poetas de tiempos antiguos y los poetas de su generación. El interés de Bolaño por la obra poética de los poetas errantes del Medioevo es patente sobre todo en su artículo “Trovadores,” pero también es aLa universidad desconocidaido en algunos

personajes en novelas como Nocturno de Chile.⁹⁸ De acuerdo a “Trovadores”, tanto los trovadores medievales como los jóvenes poetas de los sesenta en México DF compartían un estilo de vida de “viajeros y trotamundos” y podían optar por el *trobar leu* (el canto claro e inteligible para todos) o por el *trobar clus* (el cantar oscuro, cerrado, formalmente complicado). Este último, podía ser “violento y brutal” pero también podía ser, en la subdivisión del *trobar ric*, “una poesía suntuosa, llena de miriñaques, y generalmente vacía. Es decir: el *trobar clus* encerrado en la universidad o en la corte...despojado del vértigo de las palabras y de la vida.” A través del uso de estos términos, Bolaño establece su posición de poeta de vanguardia que se opone por una parte al academicismo y, por otra, a la visión poética trascendental de poetas como Octavio Paz cuya obra ya no responde a los tiempos de fallidas esperanzas de cambio. Al mismo tiempo, en un gesto típico de la vanguardia, se expresa el rechazo por la poesía de fácil acceso (por ejemplo, la poesía conversacional) a favor de una comprometida con la literatura. En “Guiraut de Bornelh,” Bolaño recurre a la repetición de ciertas imágenes que relacionan el poemario con otros y que en relación con lo anteriormente explicado, liga el sentir de poetas de diversas épocas. “la lluvia”, como se ha dicho en el apartado anterior, establece un paralelo directo entre los dos primeros poemas de los dos primeros poemarios. En ambos, se encuentra un personaje que contempla la lluvia creando imágenes poéticas en su mente: “Y el muchacho juega con ideas. Con ideas y con escenas detenidas” (16) y

⁹⁸ Véase Bolaño, Roberto. “Trovadores.” Entre paréntesis 188-9. Sobre el papel de Sordello – un trovador italiano del siglo XIII- en Nocturno de Chile, véase el ensayo de Chris Andrews “Estructura y Ética de Nocturno de Chile” en La memoria de la dictadura 139.

“aparecen y desaparecen las colinas/ detrás de la cortina de lluvia...mentalmente compones un alba” (49). A ambos poetas, a la intemperie y solos, muestran una actitud estoica: “Estoy solo. No me importa terminar o no mi poema. Espero la lluvia” (16); “Te rascas el cuello distraídamente...es la hora de alejarse de estos campos/ Te rascas el vientre.”

El tercer poemario es “Calles de Barcelona” y ofrece un ejemplo de la relación entre los procedimientos poéticos que se aplican directamente a la prosa posterior de Bolaño. La sección inicia con un poema centrado en un objeto: “un florero” en cuyo interior empieza “la pesadilla”:

La pesadilla empieza por allí, en ese punto.
Mas allá, arriba y abajo, todo es parte de la
pesadilla. No metas tu mano en ese *jarrón*. No
metas tu mano en ese *florero del infierno*. Allí
empieza *la pesadilla* y todo cuanto desde allí
hagas crecerá sobre tu espalda como una joroba.
No te acerques, no rondes ese punto *equivoco*.
Aunque veas florecer los labios de tu verdadero
amor, aunque veas florecer unos párpados que
quisieras olvidar o recobrar. No te acerques.
No des vueltas alrededor de ese *equivoco*. No
Muevas los dedos. Créeme. Allí solo crece
La pesadilla. (57, mi énfasis)

Como puede observarse, la obsesiva reiteración del vocablo “pesadilla” -que además conserva su ambigüedad al nunca ser definido- es parte del discurso de un “yo poético” que se dirige a un “tú” advirtiéndole fervientemente sobre el peligro de introducir la mano en el “florero del infierno.” La reiteración - lo que Bousoño llama “el encadenamiento simbólico de los signos de sugestión” (112) - sumerge al lector en una

atmósfera basada en enigmáticos signos emitidos por un objeto de uso cotidiano que es capaz de contener la malignidad que, paradójicamente, lo hace inevitablemente más atractivo. Aunque es posible especular sobre el posible significado del infierno producido por este jarrón en base a los datos dispersos del poema (la sutil referencia en los versos 8-10 a un amor frustrado sugiere dolor o desesperación) lo que debe ser notado es el efecto emocional generado al aproximarse (y no decidirse) a arrojarse a un vacío en cuyo interior pudiera (o no) encontrarse una respuesta. La imagen de “un florero o la puerta de las pesadillas” “es repetida en otros poemas posteriores en La universidad desconocida como “Biblioteca de Poe” (82) o en “Las enfermeras”, un poema en Los perros románticos: “...el jarrón de Poe. / El florero sin fondo que contiene todos los crepúsculos, / todos los lentes negros, todos/ los hospitales” (54). Asimismo, en forma muy significativa, esta imagen del florero se “noveliza” al ser trasladada a una perturbadora sección en el primer capítulo de la novela Amuleto, un ejemplo de cómo Bolaño relaciona su poesía con la escritura narrativa. De hecho, esta sección de Amuleto puede ser vista como una reelaboración y extensión del poema “Calles de Barcelona” no sólo en su tema sino también por la similar aplicación de la reiteración y del breve empleo de un “yo narrativo” que se dirige en segunda persona a Auxilio advirtiéndole sobre los peligros del florero. En Amuleto, la protagonista Auxilio Lacouture percibe algo terrorífico en un florero cuya apertura define dos veces como “la boca del infierno.”⁹⁹ La

⁹⁹ Celina Manzoni ya ha señalado “el carácter repetitivo, obsesivo y redundante que se atribuye al discurso psicótico” en monólogos de personajes como Auxilio Lacouture y habla brevemente de la imagen del florero en Amuleto. Véase Manzoni, Celina. “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en Amuleto”

casi obsesiva repetición de las mismas palabras del poema en el discurso de Auxilio (solamente la palabra “florero” se repite dieciséis veces en tres páginas) sumerge al lector en una atmósfera de pesadilla en la que la protagonista se aproxima gradualmente a un abismo. Así, “[En] el florero o los lomos de los libros... en esos objetos aparentemente tan inofensivos, se ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas.” El pasaje de la novela intensifica aun más la sensación de terror a la caída a través del acercamiento “en espiral” por parte de la protagonista a la boca del jarrón. Tras contemplar la boca negra del florero “desde diversos ángulos” y desear introducir su mano a la boca del mismo, “una vocecita” le advierte no hacerlo y Auxilio piensa: “eso fue lo que me salvó, creo, porque en el acto mi brazo se detuvo y mi mano quedó colgando, en una posición como de bailarina muerta, a pocos centímetros de esa boca del infierno, y a partir de ese momento no se qué fue lo que me pasó aunque sí sé lo que no me pasó y me pudo haber pasado” (15-7). Esta sección de la novela, a diferencia del poema que en su concisión puede ser considerado autosuficiente, crea nuevas relaciones al ser introducidas en el contexto de la narrativa larga. El florero y los lomos de los libros que contempla Auxilio pertenecen a dos poetas españoles (León Felipe y Pedro Garfías) que al igual que la protagonista, miran constantemente los objetos con una triste y melancólica mirada. Reflexionando sobre el contenido del florero, Auxilio llega a la siguiente conclusión:

Si no hay infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar. Y entonces pensé: ¿Pedrito

Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. 175-84. Un ensayo que parte de la imagen del florero es el de María Martha Gigena, “La negra boca de un florero: metáfora y memoria en Amuleto.” La fugitiva contemporaneidad. 17-31.

Garfias sabe lo que se esconde en el interior de su florero? ¿Saben los poetas lo que se agazapa en la boca sin fondo de sus floreros? ¿Y si lo saben por qué no los destrozan, por qué no asumen ellos mismos esta responsabilidad? (17)

Este comentario al que finaliza la sección parece no limitarse a ser un mero pasaje de transición en la trama de la novela debido a que despliega significados inesperados. Hablar de gente que “todo lo ha perdido” y el dirigir una pregunta a “los poetas” (que no parece ser únicamente para Felipe y Garfias) puede ser visto en conjunto como una referencia a los nuevos caminos creativos que Bolaño y otros de sus contemporáneos debían seguir y sobre la responsabilidad que implicaba “romper el florero” (la ruptura de la formas narrativas anteriores) para desparramar un contenido desconocido e inesperado en la búsqueda de nuevas modalidades de escritura poética. Queda por añadir que la corta duración de este pasaje y el hecho de que no vuelve a ser referido posteriormente en la novela reitera la forma de construcción novelística típica de Bolaño basada en la inserción de historias o de “anécdotas en cadena” de las que se ha hablado en una sección anterior y que es uno de las formas en las que el poeta se infiltra en la novela.

El cuarto poemario, “En la sala de lecturas del infierno,” presenta un primer poema que puede ser considerado como uno de esos pasajes que extienden Amberes y que reafirman la poética del texto sobre escribir un texto, “La llanura” (81). La estructura del poema recurre a un narrador en primera persona que tras presentarse sutilmente en la primera línea (“Cuesta poco ser amable”) se desenmascara completamente a través de la repetición variada de la misma frase (“pero ser amable no es difícil”) en la última parte. La posición del narrador como mero observador de la realidad circundante, incapaz de

acceder al pensamiento de “los personajes” (“el jorobadito” y “una muchacha”), queda confirmada a través del uso de la conjetura sobre lo que posiblemente piensan (“Tal vez el jorobadito haya pensado...haya dicho”). Si nos enfocamos en el aspecto emocional del poema, el proceso de distanciamiento que esta voz crea de sí misma –y lo que genera la ambigüedad de saber si habla de su situación personal- parece ser una forma de afrontar su frustración con respecto a su incapacidad de amar a alguien, en una reflexión en la que elabora la idea de que ser amable es preferible a presentar la dureza de “hombres estériles” que incapaces de conocer o escuchar a la muchacha, la pierden. Por otra parte, desde el punto de vista de la propuesta poética que también puede ser observada en Amberes, se presenta a un escritor tratando de transformar lo que observa en materia literaria, sin demasiado éxito debido a que no puede darle un significado final a la anécdota que trata de describir.

Amberes, en forma similar a la poesía temprana de Bolaño, ha recibido hasta el momento pocas reseñas o un análisis crítico sistemático, a pesar de que con el tiempo Bolaño llegó a afirmar en una entrevista que consideraba a este libro como la única novela de la que no se avergonzaba.¹⁰⁰ Sin embargo, este libro presenta entre otras cosas temas, personajes, procedimientos narrativos y manejo polisémico de imágenes que definitivamente se reflejan en cuentos y novelas posteriores. Con relación a esto, no puede dejar de mencionarse un comentario de Patricia Espinoza sobre esta novela: “Amberes es sin duda el germen, la precuela, el grado cero, lo más febrilmente

¹⁰⁰ Véase la reseña de Rodrigo Fresán, “Pequeño Big Bang.” La frase fue utilizada en la contraportada de la edición de la novela en inglés, traducida como Antwerp.

rizomático de lo que hasta ahora constituye toda su obra. Una exquisita, impecable y confusa escritura que asume la fragmentación como único sitio posible...un texto presagio, prefiguración de todas las páginas posteriores.”¹⁰¹ En forma muy similar, en una reseña sugerentemente titulada “Pequeño Big-Bang”, el novelista argentino Rodrigo Fresán -íntimo amigo de Bolaño y uno de sus lectores más informados- señala que en este libro se encuentra el punto de arranque de la obra narrativa en prosa del chileno y que dentro de su gran dificultad se percibe “un guiño para iniciados, una clave a decodificar”. Para Fresán, “Amberes no es ininteligible sino criptográfica,” y añade que no sólo el libro presenta rasgos inconfundibles que lo hacen de “marca Bolaño” sino que además presagia “la voz del narrador que reflexiona ya entonces acerca de una posible escritura de su futuro a medida que vive la trama.”¹⁰² Los anteriores comentarios corroboran la idea de que existe “una semilla” dentro de Amberes que eventualmente florecería en las obras narrativas posteriores de Bolaño y cuya localización permitiría localizar algunos puntos de contacto entre el poeta y el novelista.

Esto último se debe al hecho de que dentro del universo narrativo de Bolaño, sólo hay una obra que el propio escritor publicó en dos libros diferentes bajo dos géneros literarios diferentes: la novela Amberes (2002) y el poemario Gente que se aleja,

¹⁰¹ Espinoza, Patricia. “Estudio preliminar: entre el silencio y la estridencia.” Territorios en fuga 23-4. Espinoza señala varias ideas importantes sobre esta novela: como Amberes se niega, en cada uno de los 56 fragmentos, sobre la operación de destrucción anárquica de la trama y la anécdota, la negación a establecer coordenadas referenciales, el uso intermitente de personajes fantasmales y la metaficción como la forma de estar alerta con respecto al acto creativo.

¹⁰²Fresán, Rodrigo. “Pequeño Big Bang.”

publicado en La universidad desconocida. Sobre esto, Carolina López explica lo siguiente: “El apartado de La universidad desconocida titulado “Gente que se aleja,” ya fue publicado por Roberto, con pequeñas variaciones, como Amberes en Anagrama en el año 2002...El original de Amberes...está contenido en la libreta “Narraciones 1980” como “El Jorobadito” [y] se puede datar en los años 1983 o 1984, por la máquina de escribir utilizada.”¹⁰³ De lo anterior, se pueden señalar dos cosas importantes. En primer lugar, las “pequeñas variaciones” que menciona López en realidad no son tan pequeñas. A nivel estructural, “Gente que se aleja” añade los poemas titulados “Tres Textos,” explícitamente definidos por Bolaño en sus notas como “una suerte de prólogo a Gente que se aleja” (443). En efecto, estos “Tres textos” presentan a algunos de los personajes que aparecerán en la novela (“el Jorobadito,” “el autor/el inglés,” el policía), el espacio en el que se desarrolla la acción (el camping en el bosque de Castelldefels) y sobre todo, una serie de “imágenes perdidas, como poemas” (170), entre las que sobresalen “el viento,” “la arena,” “las frases sueltas” y “las voces,” que adquirirán una gran importancia en la narración. Además de este prólogo anexo, cabe señalar que mientras Amberes consta de cincuenta y seis capítulos o secciones, Gente que se aleja contiene sesenta si se incluyen los “tres textos”. Los capítulos en Gente que se aleja que son eliminados en Amberes son “El policía se alejó” (192-3), “El brillo de la navaja” (236), “Noche silenciosa” (237), “Automóviles vacíos” (239). Por su parte, Amberes incluye un capítulo que no está en Gente que se aleja, “Barrios obreros” (113-4). Si se considera,

¹⁰³ Véase “Breve historia del libro”, en La universidad desconocida 457.

como se ha argumentado en el apartado anterior de este trabajo, que muchos de los poemas de la Universidad desconocida pueden ser considerados por sus temas y personajes como extensiones o comentarios de “[un] texto, que tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad”¹⁰⁴, una lectura mucho más completa Amberes requiere considerar las variaciones que propone el texto original de Gente que se aleja.

El simple hecho de que Bolaño decidiera publicar ambas versiones hace pensar que el fin de las modificaciones no sólo era una labor de corrección de un “manuscrito imperfecto” sino un acto de evaluación simultánea tanto de su pasado poético como de su presente prosístico. Mientras Amberes pertenece a la etapa en la que Bolaño ya es plenamente reconocido como uno de los más importantes novelistas latinoamericanos de finales del siglo XX, Gente que se aleja parece representar una mirada hacia esos años de formación subrayados por la pobreza y el desengaño, en los que vagaba por los pasillos de aquella “universidad desconocida” de una vida dedicada a la literatura y a la búsqueda de un estilo y de una poética que, en su misma imperfección, establece esa añorada relación entre la vida y la literatura tan importante para Bolaño. Puede argüirse que muchos de los “errores estilísticos” de Gente que se aleja parten directamente de muchos de los recursos de la poesía temprana de Bolaño mientras que en forma casi complementaria, la versión modificada de Amberes puede ser vista como una forma de acercamiento a la novelística tradicional. Adicionalmente a la sustracción de algunos capítulos, prácticamente todas las secciones de Amberes presentan, en mayor o menor

¹⁰⁴ Amberes 10.

grado, cambios de palabras, de frases e incorporación (o eliminación) de signos de puntuación. Hay que decir que estas modificaciones, aunque muchas veces logran hacer más claras ciertas frases o eliminar datos en apariencia innecesarios, no ayudan en hacer más inteligible un texto de por sí oscuro y hermético. Debido a las razones anteriores y por el interés en “lo poético” de la obra novelística de Bolaño, el presente análisis se basará en el texto Gente que se aleja. El análisis del texto original permite ver al poeta en acción que elabora sus imágenes fragmentadas y la creación de su red de significados aplicando directamente sus primeros procedimientos poéticos, estableciendo en el proceso muchos de los rasgos lingüísticos y de los procedimientos narrativos de las obras narrativas posteriores.

Uno de los aspectos que generan la gran complejidad de lectura de Gente que se aleja es que cada uno de los capítulos utiliza diferentes variantes en el uso de narradores y de niveles narrativos. Una gran parte de los capítulos utilizan el esquema siguiente: un primer narrador que “escribe” sobre un escritor/a (o mejor dicho, un aspirante a escritor/a) que a su vez trata de construir su propia narración. El primer narrador a pesar de dar la apariencia de ser “omnisciente” -debido a su acceso a diferentes espacios al mismo tiempo o a los pensamientos del personaje- y de nunca formar parte de los eventos narrados, constantemente señala su presencia a través del uso de verbos en primera persona y a través de opiniones personales. Dichas intromisiones tienen la apariencia de ser meras aclaraciones, como en el capítulo 2, cuando el narrador que describe a un tipo que “escribe postales pues su respiración le impide hacer poemas como él quisiera” pasa

súbitamente a narrar en primera persona: “Quiero decir: poemas gratuitos, sin ningún valor añadido” (178). Por su parte, el personaje escritor dentro de la narración (que muchas veces parece ser observado por el narrador heterodiegético) no es capaz de dar coherencia a su propio texto, muestra su frustración y relee (o piensa) algunas de las frases sueltas que ha escrito. Este esquema permite entrever uno de los aspectos que propone Gente que se aleja: el acto de la escritura y sus frustraciones. Asimismo, cada capítulo de Amberes se desarrolla a través de un narrador heterodiegético que constantemente modifica su posición dentro del nivel narrativo de extradiegético a intradiegético. Es constante del narrador que la narración que inicia en “tercera persona” explicando las acciones de un personaje casi siempre innominado. En algunos casos se efectúa una intromisión de este narrador que tiene connotaciones sobre el acto mismo de la creación literaria. El capítulo 3, tras una breve descripción del espacio circundante de un personaje sin nombre (“él”) que viaja en un tren, el narrador expresa lo siguiente “Hemos creado un espacio silencioso para que él de alguna manera trabaje” (179).

Los capítulos en primera persona en donde el narrador no se identifica (y que normalmente es un observador de los eventos que recuenta) componen la mayoría en Gente que se aleja.¹⁰⁵ El recurso narrativo más recurrente, el del narrador en primera persona del tipo homodiegético-heterodiegético, se repite en gran parte de las secciones de Gente que se aleja. Normalmente, este narrador no se identifica ni da su nombre y es

¹⁰⁵ En esta categoría se encuentran capítulos que no están en la edición final de Amberes pero sí en “Gente que se aleja” en La universidad desconocida. Estos son “Nel majo” (169), “El testigo” (172-173), “El policía se alejó” (192-193).

un testigo anónimo de algún evento. Dos ejemplos de esto, son las palabras de un narrador que observa a un sargento y una muchacha (Cap. 14) o los testigos en un parque viendo a la policía recoger un cuerpo (Cap. 30 y 31).¹⁰⁶ Finalmente, solamente tres capítulos ofrecen una serie de frases sueltas que oscilan entre voces de personas que opinan sobre un crimen (Cap. 6) y frases posiblemente escritas (Cap.28). El capítulo 20, por su parte, es una parodia de una sinopsis cinematográfica que supuestamente trata de aclarar los eventos que han transcurrido hasta ese momento. Finalmente, existe sólo un ejemplo de narración de tipo epistolar en el capítulo 48.

A lo anterior hay que agregar que existe una gran variedad de combinaciones en la forma de narración. La primera subdivisión básica es la siguiente: la de los capítulos que señalan explícitamente quien es el narrador y la de los capítulos que no lo hacen. Dentro de la primera categoría, sólo se tiene el capítulo 12. Este capítulo señala explícitamente que el narrador es un policía que rememora su viaje al camping en busca de evidencias relacionadas a un crimen. El discurso del personaje es muy claro y pretende ser objetivo al evitar dar juicios sobre las personas que interroga y al no expresar en ningún momento emoción alguna. Su discurso está compuesto de frases cortas y directas (sólo en contadas ocasiones recurre a alguna metáfora simple como “El sol batía con fuerza las ventanas de mi coche”) y gran parte de la narración se basa en la descripción minuciosa de lo que ha visto en su camino, sin saltos temporales ni monólogos interiores.

¹⁰⁶ El recurso del narrador-observador que narra algún evento también se puede ver en los capítulos 35,36, 37, 38, 41, 43-7, 50, 54, 56.

Sin embargo, es en la última línea en donde se percibe algo extraño: “Me pasó por la cabeza la idea de vivir en uno de ellos [un chalet] durante la temporada de invierno. Seguramente serían más baratos, me dije sin poder evitar los temblores” (190). Los temblores parecen estar relacionados no solo con el frío sino con el miedo que le ha transmitido el oscuro bosque (literal y metafóricamente) en el que se encuentra. Este es un ejemplo en el que el uso del lenguaje remite a otras emociones que aunque ocultas son percibidas.

Adicionalmente a la gran complejidad narrativa, Gente que se aleja presenta al lector otras dificultades. Se elimina constantemente el uso de signos ortográficos (comillas, comas, puntos) que en novelas más tradicionales demarcan cambios de frase o de narrador. Un ejemplo de lo primero se encuentra en la larga oración inicial del capítulo 2:

“Carreteras gemelas tendidas sobre el atardecer cuando todo parece indicar que la memoria las ambiciones la delicadeza kaputt como el automóvil alquilado de un turista que penetra sin saberlo en zonas de guerra y ya no vuelve más al menos no en automóvil hombre que corre a través de carreteras tendidas sobre una zona que su mente se niega a aceptar como límite...” (178)

Aunque el pasaje no es totalmente incomprensible para un lector atento que pueda añadir mentalmente las transiciones, el efecto acumulativo del pasaje se logra al transcribir la acción mental de un escritor dentro del texto que es incapaz de abarcar con el lenguaje los aspectos de la realidad que describe. No casualmente, Bolaño añade comas y agrega algunas frases en Amberes para dar más coherencia a un discurso dirigido más a un lector de novelas que de poesía:

Carreteras gemelas tendidas sobre el atardecer, cuando todo parece indicar que la memoria y la delicadeza kaputt, como el automóvil alquilado de un turista que penetra sin saberlo en zonas de guerra y ya no vuelve más, al menos no en automóvil, un hombre que corre a través de carreteras tendidas sobre una zona que su mente se niega a aceptar como límite...” (16)

Con respecto al efecto que ocasiona la ausencia de signos ortográficos en el discurso de los personajes, se pueden observar diferentes grados de complejidad. En el capítulo 16 tenemos: “Las pisadas se pierden calle abajo, a lo lejos se ven las luces de algunos automóviles. Ella dijo no. Escucha. Alguien está afuera. El tipo se acercó a la ventana, después regresó desnudo hacia la cama” (195). Las dos frases que enmarcan este pasaje son emitidas por un narrador omnisciente que describe minuciosamente las acciones de dos personajes, “la mujer” y “el tipo.” El discurso de “ella” se inserta sin distinción al no usarse los dos puntos ni comillas. Otro ejemplo es en el que los diálogos entre personajes no son distinguidos al ser escritos sucesivamente en frases. Véase por ejemplo este momento de alternancia entre “el sargento” y “el teniente” en el capítulo “Intervalo de silencio”: “Observe estas fotos, teniente. Ya no importa. ¡Mire! Ya nada importa, regrese a su oficina” (197).

Gente que se aleja exige al lector concentrar su atención a pequeños detalles y estrategias de construcción que, a manera de “pistas,” son necesarias para poder penetrar en los posibles significados que su enigmática escritura genera. Sin embargo, en continuidad con la naturaleza criptográfica de la novela, identificar una estrategia muchas veces propone nuevos enigmas sobre cómo interpretar ciertas frases. La lectura de cada fragmento parece exigir a un lector de poesía debido a la necesidad de atención a los

pequeños detalles que más que desarrollar una anécdota (aun en los casos en donde se despliega un desarrollo narrativo más claro), desarrollan una red de imágenes simbólicas que actúan dentro y fuera del fragmento. Si empezamos desde la cita de Pascal que abre el libro, la obra establece un modelo temático inicial que es desarrollado a lo largo de Gente que se aleja: “Cuando considero la corta duración de mi vida, absorbida en la eternidad precedente y siguiente...el pequeño espacio que ocupó e incluso que veo, abismado en la infinita inmensidad de los espacios que ignoro y que me ignoran, me espanto... ¿Quién me ha puesto aquí?” (175). Esta cita, además de estar sujeta a una constante “reescritura” a lo largo de la novela en la siguiente frase del capítulo 8: “Bien mirado es poco el tiempo que nos dan para crear nuestra vida en la tierra, quiero decir: asegurar algo, casarse, esperar la muerte” (185).

Otro detalle constante es un constante uso de frases sueltas con comillas y separadas entre sí por tres puntos. Si partimos de los capítulos 6 y 28, los únicos formados enteramente de frases en comillas, se puede suponer que dichas oraciones provienen de diversas voces testimoniales que comentan sobre hechos relacionados a un crimen. Sin embargo, es evidente una constante disonancia entre frases de tipo oral y frases que por su tono remiten más a una escritura íntima de tipo confesional: “...‘Tenía los bigotes blancos o grises’... ‘Pensaba en mi situación, de nuevo estaba solo y trataba de entenderlo’...” (211). En realidad, esta estrategia discursiva se presenta en relación con el importante tópico del acto de escribir. Esto se aclara en la sección que da el título original a Amberes, la sección titulada “Gente que se aleja”. Este pasaje se compone de

una serie de pensamientos y de sueños del narrador en el que se intercalan algunas de las frases que escribe: “Escribí: ‘grupo de camareros retornando al trabajo’ y ‘arena barrida por el viento’ y ‘vidrios sucios de septiembre’.” Identificar la estrategia de presentar ‘las frases escritas’ por un autor dentro de la metanarrativa mediante el uso de las comillas resulta de gran utilidad debido a su gran recurrencia a lo largo de la novela. Sin embargo, un poco después el narrador comenta sobre sus frases escritas al reléelas: “... ‘Palabras solitarias, gente que se aleja de la cámara y niños como árboles huecos’ ... ‘Adondequiera que vayas’ ... Me detuve en ‘palabras solitarias’. Escritura sin disciplina.”(220). Este pasaje permite sugerir que las frases sueltas que aquí (y en muchos capítulos) se encuentran se refieren a dos cosas: en primer lugar, incluyen las frases emitidas por testigos anónimos de un crimen y cuyo discurso es oral; y en segundo lugar, a las frases que han sido escritas en un pasado indefinido por un autor que constantemente revisa y critica los resultados de su trabajo y cuyo discurso aspira a ser literario. El breve análisis anterior no sólo permite distinguir un cierto tipo de construcción gramatical y sus funciones dentro del texto (lo cual proporciona una herramienta de lectura de gran utilidad) sino que además permite reflexionar sobre el posible significado de una escritura de frases sueltas. En El placer del texto Barthes cuestiona el gran valor atribuido por la lingüística al estudio de la frase acabada, resultado de una filosofía racionalista, tras percibir en la superposición de diferentes lenguajes (música, conversaciones, ruidos) algo que llama “la no-frase,” una oración inacabada y en flujo que para él representa un aspecto del lenguaje que no se considera tradicionalmente (80-2). Esta reflexión cabe

dentro del anhelo que los escritores (o aspirantes a serlo) que deambulan en Gente que se aleja por percibir esta frase infinita que nunca podrán captar. La frase “escritura sin disciplina” es una referencia a la situación de los jóvenes poetas con los que Bolaño se relacionaba en los años sesenta. En el prefacio del libro Asamblea de poetas jóvenes en México, el poeta y ensayista mexicano Gabriel Zaid explica la ardua labor de recoger la poesía de jóvenes mexicanos hasta 1974 y, aunque no menciona a Bolaño, habla del hecho de que la gran cantidad de poetas en el México de la década de los setenta no necesariamente representaba calidad ni producción. Las siguientes palabras son de gran interés por resumir la situación de los jóvenes que como Bolaño, querían “vivir como poetas”: “Naturalmente, hay una minoría que sí tiene oficio, aunque éste se refleja más en cierta mundanidad literaria que en un sentido artesanal del verso o la metáfora. Se diría que, en conjunto, estos jóvenes han viajado y visto más, pero han estado menos horas con el lápiz en la mano. La producción no es abundante” (21-2).

Ahora, en relación con el presente estudio, podemos ligar lo anterior a una de las diferencias entre la escritura de la poesía y novela. Uno de los primeros problemas que encuentra el poeta que ingresa en la narrativa es la necesidad de trascender los límites de la escritura lírica a través del desarrollo de estrategias retóricas como forma de adaptación de niveles narrativos que permitan dar cierta coherencia en la narración. Rae explica que: “destabilizing the lyric ego is thus a major impetus behind the shift from poetry to the novel, but poet-novelists find innovative ways of retaining the intimacy of the lyric address in their prose” (11). En Gente que se aleja, Bolaño efectivamente retiene

la intimidad de la voz lírica que no sólo forma parte del discurso e incluso el escritor se caracteriza varias veces como personaje en su texto. Estructuralmente, la novela pudiera ser leída como cincuenta y seis poemas en prosa vagamente relacionados a través de la repetición de algunos elementos simbólicos, personajes y temas. No sorprende que la coherencia que presenta el texto no corresponda a una continuidad narrativa tradicional sino a través de la conexión de estos elementos que el lector debe establecer conforme avanza en la lectura de la novela. Rae explica que una de los procedimientos para construir narrativas que utilizan los poetas-novelistas son los “serial poems,” una forma discontinua de narrativa que se conecta por temas o personajes (Rae 24-5). Esta novela de Bolaño encaja bastante bien dentro de esta estructura en la cual la desestabilización del ego lírico se realiza a través un complicado trabajo lingüístico que relaciona temas y motivos poéticos en complejas redes. Un ejemplo son las primeras oraciones de “Fachada,” el primer capítulo de la novela:

El muchacho se acerca a la casa. Vereda de alerces. Collar de lágrimas. El amor es una mezcla de sentimentalismo y sexo (Burroughs). La mansión sólo es fachada y la desmantelan para instalarla en Atlanta. 1959. Todo está envejecido. No es un fenómeno reciente. Todo cagado desde hace mucho tiempo. (177)

La anécdota consiste de una serie de frases breves que combinan eventos de corte narrativo (un muchacho que camina), una escueta descripción del espacio (una vereda, una mansión), una fecha, una oscura metáfora y una cita de Burroughs, todo conjugado en una atmósfera decadente que establecen las últimas tres frases. En estas líneas, la voz lírica parece dar pinceladas de eventos externos e internos, que más que contar una historia, produce el efecto evocativo propio de la prosa poética. En su estudio sobre la

poesía en prosa en Hispanoamérica, Jesse Fernández explica que el poema en prosa presenta los siguientes rasgos característicos en los aspectos internos del lenguaje utilizado: la brevedad y la concentración temática, el uso de recursos formales de la poesía (anáforas, ritmo, imágenes sensoriales), el establecimiento de un estado de ánimo a través de un esfuerzo lingüístico que genere intensidad lírica y sobre todo, el desprendimiento de la realidad objetiva mediante la creación de un ambiente altamente sugestivo (32-4). Como se puede observar en el fragmento seleccionado, se presentan todas estas características básicas del poema en prosa, el género en el que Bolaño había trabajado hasta el momento de escribir estos esbozos. Sin embargo, en Gente que se aleja la emanación de la voluntad lírica como forma de expresión no significa que el capítulo en forma de poema en prosa pueda ser desligado de los demás capítulos. Fernández sugiere que dentro del género de la novela, la escritura evocativa y poética se integra al cuerpo general de la novela de forma tal que “si se le separara del resto, quedaría reducido a un fragmento sin trascendencia más allá de su propia escritura. En otras palabras, el fragmento, aunque decididamente poético, necesita del resto del cuerpo para realizarse” (28). Y ¿cómo este fragmento se relaciona a otros en la novela? Como se ha comentado anteriormente, en la repetición de imágenes o motivos que ligan y establecen casi insensiblemente relaciones con las temáticas del libro. La imagen de la “vereda de alerces” reaparece hasta el capítulo 33, en donde un policía, “El tira de estupefacientes se aleja por una avenida sombreada de alerces” (217). Este capítulo es narrado por una voz que describe la sórdida historia una chica, “la pelirroja,” en una serie de escenas de sexo

de corte pornográfico. Todo parece indicar que la voz narrativa ve una película (se describe la puesta de escena con precisión) e incluso hay pequeños detalles como aplausos “desde una esquina mal iluminada” (217). Sin embargo, se establece dos veces la frase “en los sueños” o “en mi sueño” (216), que remite a un posible fantaseo del narrador. Un poco más adelante, el narrador hace explícito el lugar desde donde habla en un paréntesis: “(estoy sentado en mi habitación del Distrito V, inmóvil, sólo muevo el brazo para llevarme el cigarrillo a la boca)” (217). Todo ha sido una fantasía cuya raíz nace de una decepción de amor que el narrador ha sufrido y que expresa de la siguiente forma: “La soledad es una vertiente del egoísmo natural del ser humano. La persona amada un buen día te dirá que no te ama y no entenderás nada. Eso me pasó a mí” (217). Incidentalmente, recordando lo autobiográfico inscrito en la narración, Bolaño escribió esta novela como “homenaje –jamás venganza- a una chica guapísima que andaba en el camping donde yo trabajaba. Esta chica se acostaba con todos menos conmigo, y yo nunca alcancé a entender muy bien el porqué” (Fresán 12). El tema de la decepción de amor ya había sido mencionado en el capítulo 11 de Gente que se aleja, en donde además de añadirse más elementos autobiográficos de Bolaño (la ilegalidad en España, un escritor bloqueado) el narrador explica que trabaja en un picadero y que percibe la realidad como “imágenes empujadas nuevamente por el émbolo” (188), una referencia al proyector cinematográfico.

En el capítulo “Tenía el pelo rojo” – que se encuentra solamente en Amberes siendo sustituido en Gente que se aleja por “El policía se alejó”- nos enteramos de que la

pelirroja (muy probablemente desde el punto de vista de otro narrador que escribe frases sueltas y al que se hará referencia más adelante) “escuchaba conversaciones de los jinetes del picadero vecino” y que “el sargento procuró no mirarla a los ojos” (38), lo cual parece indicar una relación vergonzosa entre los dos, lo cual nos hace cuestionar si las escenas pornográficas imaginadas por la voz narrativa del capítulo 33 han sido plasmadas realmente en una película y él las está recordando. La secuencia de eventos que reflejan esta posible interpretación de dichos pasajes, muestra como un pequeño detalle de un capítulo inevitablemente remite a otro y este a su vez a otro, en una aparentemente interminable red de autoreferencias dentro del texto y fuera de él.¹⁰⁷

La desestabilización del “yo poético,” a nivel textual, consiste en representar elementos simbólicos con autobiográficos como forma de establecer la idea de la identidad desplazada de su contexto original. Este desplazamiento queda plasmado en el texto a través de la fragmentación de la escritura y de la percepción de la realidad objetiva a través del sueño y del cine. La presencia de un “yo poético” creador de ambientes sugestivos es algunas veces explícita. En algunas ocasiones, explica la incapacidad de describir el mundo en forma coherente a través del lenguaje: “Mi voz se pierde, se fragmenta” (217). Sin embargo, sobresale el uso de diversos puntos de vista en donde no siempre es claro quién es el narrador. Por citar sólo un ejemplo dentro de este juego polifónico, tenemos la narración de una persona que ha sido asesinada y que habla

¹⁰⁷ Véase por ejemplo el poema “Mi Poesía”(27) de “La Universidad Desconocida”

mezclando tiempos verbales: “Imaginé mi cuerpo abandonado en el campo...un campista me descubrió...me rodean hombres de uniformes azules y blancos” (225).

En el capítulo 3 una voz inicia una descripción con el uso de frases cortas que mezclan elementos varios, en un estilo muy similar a la del capítulo 1:

Ahora él, o la mitad de él, se sube a una marea. La marea es blanca. Ha tomado un tren en dirección contraria a la que deseaba. Sólo él ocupa el compartimento, las cortinas están descorridas y el atardecer se pega en el vidrio sucio. Colores rápidos, oscuros, intensos se despliegan sobre el cuero negro de los asientos. Hemos creado un espacio silencioso para que él de alguna manera trabaje. (179)

La presencia intrusa de la voz poética que en colaboración con la imaginación del lector ha creado “un ambiente silencioso” permite un breve instante de acceso al acto mismo de la creación. Cabe mencionar que el motivo del silencio también se repite en otros capítulos. Por ejemplo, en el capítulo 16 una frase dice “Alguien crea silencios para nosotros,” (195) mientras que en el capítulo 44 el silencio es personificado: “El silencio ronda en los patios sin dejar papeles escritos, aquello que después llamaremos *obra*. El silencio lee cartas...El silencio esplende en los pasillos vacíos” (229). A lo largo del libro se menciona la presencia de un escritor al que le cuesta escribir, “el inglés,” al cual la realidad le parece “un enjambre de frases sueltas” (213). Y en efecto, “su escritura” dentro de la novela se constituye de frases poco relacionadas en dobles comillas. El primer ejemplo aparece en el capítulo 2: “<veo camareros de temporada caminando por una playa desierta a las ocho de la noche>...<gestos lentos, no sé si reales o irreales>...<Un grupo barrido por el viento cargado de arena>...<una niña de once años muy gorda ilumino por un instante la piscina pública>...” (178). Podemos asumir que

capítulos que contengan este tipo de frases fueron escritas desde el punto de vista de este personaje y que posiblemente representan la incapacidad de describir la realidad objetiva o material en su totalidad a través del lenguaje.

Constantemente el escritor comenta sobre lo que acaba de escribir: “Me detuve en las jodidas <palabras solitarias>. Escritura sin disciplina” (220) o “<El verano de algún lugar>, frases carentes de tranquilidad aunque la imagen que refractan permanezca quieta, como un ataúd delante de una cámara fija” (235). Quizás “el inglés,” un extranjero en España, puede ser una de las caracterizaciones de Bolaño dentro del libro que establece desde dentro la forma en la que se escribe, una característica de la literatura postmoderna que Bolaño conocía perfectamente. Sin embargo, en un curioso ejemplo destruye esta posibilidad pues “el inglés” menciona de pasada al “pobre Bolaño escribiendo en un alto del camino,” (232) para después establecer una de las ideas más importantes del texto: “no hay reglas. (<Díganle al estúpido de Arnold Bennet que *todas* las reglas de construcción siguen siendo validas *sólo* para las novelas que son copias de otras.>”. A través del recurso del desdoblamiento, Bolaño se ficcionaliza a través de una voz poética que describe el procedimiento de escritura del texto que leemos. Éste es uno de los ejemplos más notables de la desestabilización del ego lírico del que habla Rae.

Otra aproximación a la lectura de Gente que se aleja es a través de la interpretación de los pasajes que explícitamente tratan el tema del acto de la escritura. No se puede pasar por alto que estos pasajes en donde un personaje trata de escribir pueda de alguna forma estar relacionado con el trabajo del mismo Bolaño en su intento

de crear su narrativa. En primer lugar, cabe llamar la atención de algunas menciones a la poeta y artista gráfica Sophie Podolski en los capítulos 2, 7 y 25. Existen muchas coincidencias entre ella y Bolaño: nació el mismo año que él (en 1953), publicó solamente un libro de poesía (Le pays où tout est permis) y tras estar sumida en un fuerte estado depresión terminó con su vida en Bruselas. La identificación de la difícil situación de Bolaño con la vida de esta poeta permite entender un poco su estado de ánimo durante la escritura de su novela. Bolaño vivía como inmigrante sin permiso de residencia legal en España y estaba constantemente enfermo y la obsesión por leer y escribir de alguna forma lo consolaba. Merecen ser citadas algunas líneas del prólogo de Amberes en las que reflexiona sobre la literatura:

El desprecio que sentía entonces por la así llamada literatura oficial era enorme... Pero creía en la literatura: es decir no creía ni en el arribismo ni en el oportunismo ni en los murmullos cortesanos. Si en los gestos inútiles, si en el destino. Aún no tenía hijos. Aún leía más poesía que prosa. En aquellos años (o en aquellos meses) sentía predilección por algunos escritores de ciencia ficción y por algunos pornógrafos. (10)

Estas líneas permiten recordar algunas de las características más importantes de la escritura de Bolaño. Se establecen las ideas de la relación entre literatura y enfermedad y la del rechazo de la literatura oficial abordada a través de la poética de la “antipoesía”. El gusto por escribir pasajes referidos a la pornografía (sodomismo, películas “snuff,” vidas ficticias de actores y actrices de esta industria) también será una constante en sus cuentos y novelas posteriores. Pero ante todo, destaca el hecho de que Bolaño lee más poesía que narrativa en esta época. Por lo tanto, podemos especular que Gente que se aleja representa un homenaje a todos aquellos poetas caídos (personificados en la figura

de Podolski) que a pesar de todo, siguen escribiendo. No está de más mencionar que la temática del poeta desesperado que busca a una figura poética en “el desierto,” real o simbólico, representará una de las temáticas más importantes en la obra posterior de Bolaño, en donde la búsqueda de figuras de escritores (Cesárea Tinajero en Los detectives salvajes, Archiboldi en 2666) normalmente culmina en el fracaso.

A pesar de que Prosa del otoño en Gerona (POG) data de 1981, fue publicado casi dos décadas después como la segunda parte del poemario Tres (2000) y posteriormente añadido como una sección de la antología poética La universidad desconocida. Es POG una obra de gran interés debido a que se ubica en una posición intermedia entre la poesía que Bolaño escribe a partir de la segunda mitad de los setenta y Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. La estructura de POG es reminiscente de la de Gente que se aleja al formarse de una serie de fragmentos que por sus características pueden ser leídos individualmente como poemas en prosa o bien, como una narrativa autosuficiente y algo extensa al leerse todos los fragmentos en conjunto. A diferencia de Gente que se aleja, marcada por un hermético uso del lenguaje y referencias personales, una trama oscurecida por un interminable cambio de voces narrativas innominadas y de una fragmentación sin concesiones al lector, POG tiene por característica distintiva el contener una trama fácilmente identificable y una serie de imágenes-símbolo que unifican todos los fragmentos. A pesar de la utilización de una serie de viñetas que oscilan entre la descripción del realismo tradicional, entre lo onírico y la ambigüedad fundamental de lo poético, la anécdota es de gran simpleza: trata de los eventos que siguen a la separación

de una pareja, todo desde el punto de vista de un hombre que reflexiona sobre su relación con una mujer sin nombre.

Nuevamente, son pocos los ensayos críticos que analizan temas y procedimientos narrativos y poéticos en POG, pero en general proporcionan útiles perspectivas que se desarrollarán en el presente análisis¹⁰⁸. En primer lugar, debe tomarse en cuenta la relación entre los elementos autobiográficos y el poema resultante en un texto que Dunia Gras considera “el texto más antiguo y el más claramente autobiográfico de Bolaño” (67). Gras explica que POG: “capta la desolación y la nostalgia de los años difíciles, sin trabajo, sin permiso de residencia, sin dinero, sin amor, en una ciudad decadente y oscuramente hermosa” (67). El uso de elementos de la realidad objetiva o subjetiva (cuyo acceso está en gran parte restringido a lector) forma parte de la creación poética de imágenes visionarias de las que habla Bousoño. Asimismo, también permite el análisis de sus elementos temáticos y simbólicos del poema a través del establecimiento de los vínculos entre las experiencias biográficas del autor y el poema resultante de las mismas (Blume 163). En efecto, los elementos vivenciales de Bolaño durante sus primeros años en España quedan plasmados en ciertas figuras simbólicas no sólo en POG sino también en toda su poesía temprana. En relación con el tema de este trabajo, un análisis de esta

¹⁰⁸ Los más notables ensayos críticos sobre el poemario Tres y POG se encuentran en Territorios en fuga: Blume, Jaime. “Roberto Bolaño poeta.” 149-66; Espinoza, Patricia. “Tres de Roberto Bolaño: el crac a la posmodernidad.” 167-175; y Contreras, Roberto. “Roberto Bolaño (Santiago, 1953).” 203-32. Otros ensayos que comentan POG brevemente son los siguientes: Gras, Dunia. “Roberto Bolaño y la obra total.” Jornadas homenaje Roberto Bolaño 51-73; Zambra, Alejandro. “La montaña rusa.” La escritura como tauromaquia. 185-8; Iwasaki, Fernando. “Roberto Bolaño, Monsieur Pain.” Bolaño Salvaje 117-23. Entre estos trabajos académicos, destacan sobre todo los ensayos de Blume (el único que se ha enfoca exclusivamente en POG) y el de Contreras, debido a que ambos realizan un análisis a fondo de figuras y temas de algunos pasajes de este poema narrativo.

relación vida-poesía permitirá encontrar algunos de los lazos principales que conectan estos poemas con las siguientes novelas. El segundo aspecto a tomarse en cuenta en el análisis de POG –señalado por todos los críticos aquí mencionados- es la importancia del uso de elementos del cine y la televisión con diversos fines: la emulación de secuencias de películas mudas o diálogos de películas cuya carga emocional se basa en el voyerismo (Contreras 224, Iwasaki 121); como “modulaciones poéticas” sobre el tema principal (Blume 160); para expresar la confusión del personaje que transita entre dos planos o realidades superpuestos (Espinoza 168, Gras 67).

El tercer y último aspecto que será abordado se relaciona con “lo narrativo” en este poema en prosa. Alejandro Zambra señala como el procedimiento narrativo fundamental de POG es el siguiente: “un sujeto que ensaya múltiples formas de distanciamiento, negando y afirmando el carácter ficticio de la historia que construye” y en el que “cada fragmento se apoya en la mención de códigos y puntos de referencia privados cuya opacidad complica, seduce al lector...una especie de voyerismo introspectivo” (186). Esta última idea es particularmente relevante en el marco de este trabajo debido a que señala la experimentación que Bolaño realiza con diferentes formas de narración en un texto como POG “con una atmósfera atrapada por la economía de medios que impone la poesía o la microficción, cuyo objetivo no es sino plantear una situación siempre irresoluta” (Espinoza 168) que anticipa los juegos metaficcionales de Consejos. Asimismo, Zambra propone que este poemario puede ser considerado al mismo tiempo (o alternativamente, dependiendo del estado de ánimo del lector) poesía y

prosa, siendo un texto en el que “un entramado complejo de escrituras... forman como un modelo a escala de la obra de Bolaño” (185). Además de establecer la hibridez genérica característica de las obras del escritor chileno, la imagen del “modelo a escala” que señala Zambra sugiere que inscritos dentro de estos fragmentos se encuentra el germen de temas e imágenes-símbolos establecidos en un microcosmos que se extiende a lo largo de la obra novelística posterior y entre los que se incluyen “el desamor, la muerte, el desarraigo, la identidad, el mito, Latinoamérica, Chile (la ausencia de Chile), la literatura” (185-7). Como se ha explicado en un apartado anterior, el distanciamiento como desestabilización del “yo poético” es un procedimiento importante entre los poetas-novelistas y, en el caso específico de Bolaño, proviene principalmente del modelo antipoético de Parra.

En forma similar a la poesía temprana de Bolaño, lo poético del fragmento se presenta en primer lugar a través del uso de ciertas imágenes sujetas a una reiteración a lo largo de muchas secciones que conforman el texto de POG. Además de la ya mencionada imagen “el precipicio,” que actúa aquí como metáfora de la caída en la desesperación del personaje, es de gran importancia la figura de “el caleidoscopio,” una cuyos múltiples significados pueden ser captados únicamente a través del análisis detallado del uso de la imagen en cada fragmento. “Lo poético” en POG se basa en el uso de varias figuras y frases que se repiten insistentemente y que a su vez multiplican su carga de significados a través del texto. Todas las imágenes-símbolo recurrentes (en diferentes grados) son las siguientes: el otoño, el caleidoscopio, el personaje pálido, la desconocida, el instante

Atlántida, el hoyo inmaculado, el desierto, el infierno, el paraíso (perdido), el río Oñar, la Tercera Guerra. En forma similar a los poemarios anteriormente comentados, se puede argumentar que “lo poético” de POG radica más que nada en el planteamiento y constante repetición de ciertas imágenes-símbolo y de algunas frases que además de generar puntos de contacto e interacción entre cada uno de los pasajes dando unidad formal, recurren a la tendencia impresionista de destruir la atribución de un significado único a un objeto para poner relieve “lo indefinido” de un objeto en plena transición.¹⁰⁹ No es casual que una de las figuras centrales sea la del caleidoscopio –objeto que representa lo diverso y cambiante- que a lo largo del texto adquiere diversos significados.

Puede observarse un fuerte interés de Bolaño por la creación de una estructura cerrada que, en forma similar a Gente que se aleja, crea una narrativa no lineal de carácter autosuficiente. Como se ha visto anteriormente, si Gente que se aleja requiere para su mayor comprensión el “comentario” de otros poemas tempranos, POG puede ser leído sin necesidad de ello, a pesar de que algunos pocos elementos (como la frase “Nel, majo”) apuntan hacia otros poemarios como referente.¹¹⁰ Asimismo, el uso de tres niveles narrativos bien diferenciados que sin embargo se refieren al desdoblamiento textual de un solo individuo, nos presenta a Bolaño en el proceso de asimilación de recursos propios de la novela que serán desarrollados unos años después. El primer personaje que se presenta (cuyo atributo característico es la palidez) es creado por “el autor,” cuya narración oscila

¹⁰⁹ Bousoño 146-8.

¹¹⁰ Bolaño ha aclarado el significado de esta frase en sus notas para La universidad desconocida: “*Nel majo* quisiera ser el punto de encuentro entre dos visiones, la mexicana y la española. *Nel*, en argot mexicano, significa *no*. *Nel, majo*: No, guapo: No, poeta.” (443)

constantemente entre una narración en tercera persona (al referirse a lugares, eventos y gestos de los personajes de su ficción), el uso de la segunda persona al dirigirse a “el personaje pálido” y una narración en primera persona en la que establece opiniones de naturaleza subjetiva, “poéticas” en el sentido de la creación de imágenes visionarias. A partir del noveno fragmento de POG, este “autor” que narra/escribe sobre “el personaje pálido” es referido como una creación de un narrador en un nivel superior que reflexiona sobre “la sombra que provisionalmente llamas autor” (261) y que lo observa. Este tercer autor, a través del uso de la narración en primera persona, es el más próximo a Bolaño en el sentido del uso de ciertos datos autobiográficos que hacen referencia a aspectos de la vida privada del chileno en esa época (la pobreza, su situación ilegal en España, su vida sentimental)¹¹¹ y que se denotan en el texto a través de la reiteración de frases como “la situación real” (263) -o “la realidad” (284)- o al repetir el tema de la extensión del permiso para permanecer en España (263,269, 275,284). Lo anterior, se aúna con lo ficticio a través del uso de la narración en segunda o tercera persona que compone y se dirige a un “yo alterno” – que (re)crea al mismo tiempo al narrador- ubicado (o encerrado) dentro de un texto literario (o cinematográfico) del que no puede escapar.

El constante distanciamiento que crea el narrador en al menos tres niveles narrativos tiene que ver por una parte con el acto terapéutico de la escritura, acto iluminador sobre el análisis posterior de los eventos que han llevado a la separación a

¹¹¹ Bolaño ha comentado que a pesar de que en su obra hay muy poco de autorretrato, considera que la inclusión de elementos autobiográficos de un autor en su obra literaria es inevitable y que todos los personajes, “esas voces de individuos, reflejan la voz, la soledad, del autor.” Véase la entrevista de Carmen Boullosa a Bolaño en La escritura como tauromaquia 111.

través de la creación de un alter ego literario. Todo esto puede ser observado en el primer fragmento de POG:

Una persona – debería decir una desconocida – que te acaricia, te hace bromas, es dulce contigo y te lleva hasta la orilla de un precipicio. Allí, el personaje dice ay o empalidece. Como si estuviera dentro de un caleidoscopio y viera el ojo que lo mira. Colores que se ordenan en una geometría ajena a todo lo que tú estás dispuesto a aceptar como bueno. Así empieza el otoño, entre el río Oñar y la colina de las Pedreras. (253)

Este breve párrafo es un ejemplo perfecto de la concisión y precisión que Bolaño muchas veces buscaba en su escritura. En tres de las cinco frases que componen el fragmento, escritas siempre en el presente de indicativo, Bolaño presenta lo narrativo del fragmento. En las dos primeras, se introduce a los dos protagonistas, ambos sin nombre (“una desconocida” y “el personaje”), y se listan tres gestos que sugieren la ternura de una relación romántica que, sin embargo, queda oscurecida por la figura del precipicio que sugiere el desplome de la misma. A partir de la segunda frase, el narrador se distancia emocionalmente del personaje al que anteriormente se había dirigido en segunda persona dejándole solo, mirando al abismo al que lo ha llevado la relación. En la tercera frase (único momento en el que se usa otro tiempo verbal, el imperfecto de subjuntivo) el narrador procede a especular sobre lo que dicho personaje piensa o siente antes de volver a dirigirse a él a través del uso de la segunda persona en la penúltima frase. Finalmente, en forma similar a la narrativa tradicional, el narrador establece algunos elementos referenciales de un espacio y un tiempo específicos (la estación del año, el río que atraviesa la ciudad de Gerona) que nunca son sujetos al detallismo. La extrema condensación de los elementos básicos que conforman una narrativa que más que

establecer sugiere, el constante uso del distanciamiento narrativo que aquí alterna cuatro veces en cinco frases, el uso de imágenes-símbolos que forman redes de relación y el establecimiento de temas recurrentes en la obra de Bolaño: la decepción amorosa, la caída, el extravío y la soledad.

En forma similar a Gente que se aleja, POG recurre al uso de ciertos recursos estilísticos como las frases entrecomilladas o las frases inacabadas con tres puntos al final, la repetición constante de ciertas palabras y frases o el uso de la terminología cinematográfica, para crear una red de relaciones con la poesía y que agregan complejidad al significado simbólico de elementos que conforman el texto. Como tema propio de los poetas-novelistas aquí analizados, el cuerpo del texto incluye una sección que habla sobre el acto de escribir poesía en el mundo contemporáneo como “gesto inútil” y, al mismo tiempo, como gesto revolucionario: “No tiene sentido escribir poesía, los viejos hablan de una nueva guerra y a veces vuelve el sueño recurrente: autor escribiendo en su habitación en penumbras; a lo lejos, rumor de pandillas rivales luchando por un supermercado; hileras de automóviles que nunca volverán a pasar” (267-8). El decadente ambiente de violencia y fallos de la modernidad convive con la oscuridad que rodea al joven escritor. En el pasaje inmediatamente posterior, todo queda en estado de suspensión: “El autor suspende su trabajo en el cuarto oscuro, los muchachos dejan de luchar, los faros de los coches se iluminan como tocados por un incendio” (268).

Un último elemento sobresaliente es el uso de diversas artes que permiten la construcción del discurso literario de Bolaño. Son varios los cuentos y pasajes de novelas de Bolaño que generan su discurso narrativo partiendo de la contemplación detallada de una fotografía, bien, de la parodia del lenguaje de películas o del uso de los elementos discursivos propios de la televisión. En el fondo, cada uno de los personajes que crean sus escenas cinematográficas (“el personaje pálido” y “el autor” en POG, Ángel Ros en Consejos, el autor en Amberes) lo hace con el afán de crearse una realidad alterna (y falsa) que provee de un significado a la mediocridad de sus vidas. De hecho, se hace explícito (por la opinión del mismo personaje o del narrador) que la construcción de estas escenas es fallida e inmediatamente se desecha. En POG, una película que ha visto “el personaje pálido” se extrapola con sus sueños (256) o bien es observado por el narrador como un actor en una película “con la vista levantada fuera de la escena” (277) o “insertado en una película de propaganda de guerra” (272). Sin embargo, en algunas secciones la construcción cinematográfica de la escena rebasa el carácter referencial para adquirir significados profundos dentro del texto. Muchas veces, el deseo de “el autor” de dar un significado especial a un acto cotidiano le da la necesidad de narrarlo como una escena patética. Por ejemplo, en un encuentro posterior a la ruptura entre “el personaje pálido” y “la desconocida,” el personaje permanece callado “como en una película muda” y al darse cuenta de que vive en “un infierno” (de la decepción y la falta de esperanza) grita “¡Corten este texto de mierda!” (256). Posteriormente, cuando “el personaje pálido” termina de hablar por teléfono con “la desconocida” (en realidad él solo habla, sin recibir

nunca respuesta del otro lado de la línea), “la imagen se funde en negro” y “una voz en off cuenta las hipotéticas causas por las cuales Zurbarán abandonó Sevilla” (275). Tras consumarse la ruptura sentimental entre los personajes, el “personaje pálido” observa a la muchacha subir al tren para partir y se escucha “la voz en off del hombre”. Así, “la muchacha de espaldas a la cámara” es observada por “el espectador” que “(tendrá una visión de su rostro [de ella]: los ojos muy abiertos, aterrorizados)... abre la maleta, guarda el espejo, cierra, la maleta, se funde...” (286). La escena hace uso del conocido cliché usado en el cine de la despedida en el tren que va a separar a dos amantes, aclara la posición exacta de la cámara y los gestos de “los actores” antes de “fundir...” la escena. La intromisión del texto cinematográfico responde a la idea de la confusión entre realidad y deseo del personaje que, en su aspiración a convertirse en escritor, recurre al lenguaje del cine como forma de construcción textual.

Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce (para simplificar, Consejos a partir de ahora) fue la primera novela publicada por Bolaño y fue escrita en colaboración con el escritor catalán Antoni García Porta. El día de hoy, es esta una de las pocas novelas de Bolaño que, a pesar de haber empezado a picar la curiosidad de algunos de sus fervientes lectores en los últimos años, hasta el momento no ha sido sujeta a un análisis a fondo.¹¹² Sin embargo, como señala acertadamente Dunia Gras, es esta novela

¹¹² Los críticos que han hablado sobre Consejos normalmente definen brevemente la temática y añaden alguna reflexión personal. Rodrigo Pinto la define como “una obra sumamente curiosa, que funde reflexiones literarias con las andanzas de una pareja de jóvenes psicópatas asesinos en Barcelona, muchos años antes de que el cine de Hollywood popularizara el tópico” (167), mientras que Ignacio Echevarría considera a esta novela “una trepidante historia de fuga y delincuencia, una especie de pastiche entre Hammet y corrido mexicano -aunque ambientado en Barcelona- que anticipaba corrientes que prosperarían

“un texto preñado ya de las obsesiones de Bolaño, desde el repaso al canon literario propio, las señas de identidad de la familia a la que pertenece” y que coloca entre sus antecesores jóvenes poetas suicidados (entre ellos, Sophie Podolski, figura presente en Gente que se aleja), el infrarrealista Mario Santiago y, por supuesto, Joyce y Jim Morrison (54). Un análisis de este texto permitirá encontrar esos rasgos “del poeta” que señala (pero no explica) Porta y “las obsesiones” de Bolaño que surgen de su estructuración poética de la narrativa.

Con respecto al asunto de la escritura a cuatro manos, el mismo Porta explica que había sido un tema que inevitablemente surgía cuando le preguntaban por Consejos (nombre con el que ambos escritores denominaban a la novela). Lo anterior puede ser aclarado con la lectura del prólogo que Porta añade a la tercera edición de Consejos en el 2008.¹¹³ El catalán explica que fue Bolaño el que se encargó de la redacción definitiva de la novela en 1982 y que los capítulos que Bolaño terminaba le eran enviados a Porta antes de ser mecanografiados para ser enviados a la “caza” de premios literarios. Durante este

en la década siguiente” (432). Algunos críticos hablan de ciertas características de su escritura o del uso de la intertextualidad. Patricia Espinoza la considera la obra de Bolaño “más claramente tardomoderna en cuanto al uso de registros en los que se traman intertextualidades ligadas a la alta y baja cultura, presupuestos e interrogantes respecto de mutaciones culturales y paradigmas en torno a la condición del sujeto atrapado en la estética de la desaparición y el mal” (126). Matías Ayala habla de Consejos como una obra representativa de esa etapa creativa de Bolaño en la cual era su costumbre escribir a cuatro manos y como anticipa algunos rasgos característicos de Bolaño: “en esa gregaria escritura hay rasgos que permanecerán en la pluma de Bolaño: el carácter oral de su sintaxis, el trabajo con el fragmento y su combinación, el registro del delirio” (95-6). José Promis menciona brevemente el uso de los “discursos especulares” y como “el relato es una parodia de sí mismo” (57).

¹¹³ Porta recuerda que Bolaño se divertía dando versiones diferentes de la forma en la que llevaron a cabo la escritura de la novela: “es una novela que escribí a dos manos con Toni García Porta. Él hizo un borrador y yo lo acabé. Nos divertimos mucho escribiéndola, sobre todo yo” (9). En realidad, Porta clarifica que gran parte del manuscrito fue escrito por Bolaño e incluso capítulos enteros (como el apéndice) provienen únicamente de la pluma de Bolaño. Esto permite analizar ciertos pasajes con la seguridad de que el autor es Bolaño para observar características de la prosa que provienen de la poesía.

proceso, Porta admitió lo siguiente: “Para mí no era más que un juego (por aquel entonces yo había dimitido de la pretensión de dedicarme a la escritura) y que para Bolaño se trataba de algo más serio, profesional diría, en donde había que poner toda la carne al asador” (11). Asimismo, el hecho de que Bolaño propusiera en su correspondencia a Porta una serie de cambios importantes en los protagonistas, la escenografía, el enfoque de la novela como película de aventuras y la profundización en la veta joyceana del protagonista (10), permite ver que el producto final ya representa una obra llena de elementos y símbolos del chileno que representan el primer paso serio en la escritura de una narrativa extensa. Independientemente de esta colaboración epistolar, Porta es muy explícito al declarar su fascinación por la última parte de la novela, escrito en su totalidad por Bolaño, y en el cual “el discurso deja de ser estrictamente policiaco y encontramos al Bolaño que luego nos maravillaría en tantos cuentos y novelas, también al poeta, por supuesto” (13).

El apéndice, titulado “Manuscrito encontrado en una bala: diario de Ángel Ros,” se compone de breves segmentos en donde se abordan temas como la literatura, el sexo, la decepción y la soledad. Esta sección también narra el encuentro de Ángel Ros, el protagonista, con “un poeta mexicano llamado Mario Santiago [que] nos ha recitado un poema titulado *Consejos de un discípulo de Marx a un fanático de Heidegger*” (160, *itálicas en el original*).¹¹⁴ Y aquí se encuentra la primera intromisión poética en la novela: el título. Replantear el título del poema de Santiago, además de ser un homenaje de

¹¹⁴ El poema de Mario Santiago fue publicado en *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, páginas 157-67.

Bolaño a su gran amigo, también establece una estrecha relación entre las figuras del poema (y por extensión, del infrarrealismo) y la anécdota que se desarrolla en esta novela. En forma similar a los poemas de Bolaño en la antología Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego, el poema de Santiago parte de la idea de un mundo fragmentado en el que se vislumbran datos que subyacen en una realidad ligada a los deseos: “El mundo se te da en fragmentos/en astillas:/de un rostro melancólico vislumbras una pincelada/de Durero/de alguien feliz su mueca de payaso/ aficionado”. De esta forma, “la Realidad & el Deseo se revuelcan/se destazan/se desparraman una sobre otra” (157-9). Esta primera temática es trasladada directamente a esta novela de Bolaño. En Consejos, la adaptación de los fugaces datos de la realidad que percibe el protagonista está casi siempre relacionada con el proceso de creación poética, literaria y cinematográfica a través del cual el personaje intenta captar el mundo que le rodea. De hecho, Ángel escribe en algún momento que está consciente de no saber “donde terminaba mi realidad y daba comienzo mi imaginación” (74). En su poema, Mario Santiago habla de cómo “todos somos actores de actos infinitos / & no precisamente bajo la lengua azul de los reflectores cinematográficos” (158). Esta es una idea fundamental para efectuar una adecuada aproximación a la novela de Bolaño debido a que no son pocas las ocasiones en las que el protagonista se siente parte de una escena de “con memorias prestadas, breves y claras como las de ciertos héroes cinematográficos” (el deseo) el personaje regresa bruscamente a la realidad, “a nosotros mismos y el entorno de un piso como el nuestro, asqueroso, vacío, de paredes húmedas y descoloridas” (37). Un último tema del poema de Santiago que se

traslada a la novela es presentar un largo desfile de patéticos personajes (revolucionarios, estudiantes, “el que lanza versos al aire,” “los deshidratados de tanto tomo de teoría” y muchos más) que inicia a partir del verso “...donde se reúnen” (159). En Consejos, Ángel Ros atraviesa el espacio urbano encontrando a jóvenes frustrados, poetas marginales, vidas mediocres que contiene muchos puntos de contacto con el poema de Santiago. Los ejemplos anteriores permiten ver como la poética del infrarrealismo se infiltra en una novela cuyo tema es la mezcla entre la realidad y el deseo por parte de un aspirante a escritor.

El apéndice también contiene otro fragmento notable. El último párrafo otorga una sugerente imagen que es un primer anticipo del final de una de las novelas más importantes de Bolaño, Los detectives salvajes. La escena es descrita cinematográficamente por Ángel Ros, el protagonista, en un “fluir en cámara lenta” cuando un grupo de policías empieza a caminar hacia él a sus espaldas mientras observa la vitrina de una librería:

Eran demasiados para hacerles frente, así que me quede quieto, contemplando los cuerpos sobreimpresos en las portadas de los libros. Curioso fenómeno: en el fondo, la novela de éxito, el poemario para poetas, el último ensayo de la nueva derecha; en medio, como un gas, mis facciones inmóviles, mis ojos, mi nariz helada, el cuello levantado de mi chaqueta; y en el otro extremo, en el fondo también, o en el principio, los cuerpos de los polis que avanzaban hacia mí como pesadillas que surgieran de los libros. Todos finalmente juntos en la superficie pura del cristal. Si me muevo, disparan, pensé. Pobre cristal, pensé. Así es la vida, pensé en catalán, un lindo ramillete de bromas negras. (169-170)

“¿Qué hay detrás de la ventana?” la última frase de Los detectives salvajes, en muchos aspectos representa el futuro incierto de Juan García Madero, “el viaje que conduce a

ninguna parte, ese ancho y cambiante territorio.”¹¹⁵ En Consejos, “detrás de la ventana” está la literatura en la que se refleja el rostro de Ángel, una imagen que, parafraseando las palabras de José Promis sobre un poema de Bolaño, afirma la existencia de un tercer espacio, un ‘otro’ espacio que guarda una promesa.¹¹⁶ Y, ¿qué hay detrás de Ángel? Los policías (las pesadillas) que se reflejan en el mismo cristal y que son una proyección del pasado criminal del protagonista. La poesía y la literatura, el rostro de Ángel y la violencia experimentada en su pasado quedan contenidos en la superficie de un frágil cristal que separa al personaje de su anhelo de ser escritor y, al mismo tiempo, le proporciona un recuerdo de una vida dedicada al crimen que le perseguirá por siempre. A pesar de la distancia temporal y espacial entre Ángel y García Madero, se puede percibir una conexión entre ambos aspirantes a escritores que han vivido de cerca la violencia y que tratan de encontrar en una ventana los indicios de un deseo no consumado.¹¹⁷

Como se puede ver en estos dos ejemplos, Consejos contiene varias de las temáticas e intereses particulares de Bolaño presentes en su poesía anterior y que serán desarrollados al máximo en su posterior narrativa. En la novela surgen como temas principales la íntima relación entre vida y literatura, la obsesión por el cine, la violencia y la degradación del mundo moderno, el deseo sexual (que alcanza el grado de perversión en muchos momentos) y sobre todo, el desengaño de una generación de poetas, “perdida

¹¹⁵ Brodsky. 89

¹¹⁶ Promis. 56.

¹¹⁷ Un análisis sobre la ventana final de Los detectives salvajes está en el ensayo de Ricardo Martínez “Más allá de la última ventana. Los ‘marcos’ de Los detectives salvajes desde la poética cognitiva.” Territorios en fuga 187-200.

y desesperada,” cuyos ideales han muerto. En el siguiente análisis, a través de un vistazo a las temáticas anteriores, los pasajes que remiten a la necesidad de escribir y la relación poesía-violencia, se propondrán algunas aproximaciones de lectura y se destacara la forma en la que lo poético se infiltra en esta obra en prosa.

Consejos parte de los supuestos del género policiaco tanto por su temática como por su forma narrativa compuesta de datos y eventos ambiguos que van tomando un sentido a través de información proporcionada durante la lectura. La narración de Ángel se efectúa en forma de monólogo interno y se caracteriza por una percepción de la realidad externa condicionada por textos como la música, la literatura o el cine. Gran parte de los capítulos de *Consejos* está escrita en forma de retrospectiva, siempre desde el punto de vista particular de Ángel Ros, el protagonista. Sin embargo, algunos capítulos ofrecen variantes en la forma de narración. Los capítulos III, VI, VIII, XVI, XIV destacan por estar escritos totalmente en forma de diálogos, sin descripciones ni señalamientos de quien es el interlocutor. Por otra parte, los capítulos XXII y XXIII se componen únicamente de cartas (y en un caso, de una postal) y remiten al género epistolar pero con una variación: se trata de algunas cartas inconclusas que al no ser enviadas (o al ser quemadas como especifica el protagonista a lo largo de la novela) en realidad no producen el diálogo deseado en dicho género. El capítulo XII se compone exclusivamente de una serie de apuntes y notas desorganizadas con ideas diversas para la novela que pretende escribir el protagonista e incluyen una breve sinopsis, influencias literarias y “algunos elementos para una crítica de Joyce”. Finalmente, se utiliza el

recurso del diario íntimo tal como establece el título del apéndice. Por supuesto, es posible la lectura que considere que la novela en su totalidad se trata precisamente de un diario (o las notas de un diario) no fechado que escribe Ángel Ros. Finalmente, cabe señalar que a partir del capítulo XII es constante la mezcla de algunos o de todos los elementos anteriores en capítulos individuales. El capítulo XIII, por ejemplo, se compone de un breve párrafo con diálogos, de recuentos del pasado en forma de analepsis interna, de cartas inconclusas, de notas citadas de una obra de Joyce y de una nota a pie de página casi o más extensa que el capítulo entero. En esta diversidad, aparente indecisión en la forma en la que el escritor decide narrar su historia, subyace el uso de variantes que elaboran la mutabilidad de forma y temas características del poeta que ingresa al territorio novelístico.

La trama principal abarca el breve tiempo de la vida criminal de Ángel Ros su pareja Ana Ricardi. Asimismo, dentro del campo temporal de la esta línea narrativa se insertan pasajes que a través del uso de la analepsis interna, llevan a la descripción de un pasado datos adicionales que añaden información al perfil de los personajes o eventos importantes en su vida. A través de estas remembranzas, se puede ubicar el presente narrativo de la novela cuando Ángel Ros tiene 29 años y como su producción literaria se limita a una serie de notas y esbozos que el personaje trata de unificar y dar forma (sin lograrlo) con el fin de completar su gran proyecto, la novela “Cant de Dédalus anunciant fi”. Dédalus, el héroe de esta novela dentro de la novela, es un atracador de bancos

entendido en Joyce y representa en principio un alter-ego del narrador dentro del texto.¹¹⁸

En el capítulo XII, en donde se presentan al lector las notas sobre la novela, se establece que Dédalus “llega a la literatura a través de la música y de los movimientos de protesta originados en Estados Unidos por medio de cantantes y poetas. En la lectura de Morrison, Dylan, Ginsberg, Kerouac o Jones aprende otros nombres en los cuales interesarse,” palabras que son comentadas por la siguiente nota a pie de página: “Igual que yo” (67). Sin embargo, la empresa de Ángel fracasará: nunca termina la novela que escribe y se pierde en la mediocridad circundante. Con base en lo anterior, si se desea encapsular la premisa básica de Consejos obtenemos la temática típica de gran parte de la obra narrativa y poética de Bolaño: es la historia de un aspirante a escritor que apenas puede sobrevivir económicamente dentro de un sistema social específico, cuya obra es escasa (inacabada y sin esperanzas de ser publicada) y que en un acto “desesperado,” termina dedicándose al crimen como forma de vida o, mejor dicho, como forma de aspirar a vivir “literariamente.”¹¹⁹ Esto sucede cuando conoce y se enamora de la sudamericana Ana

¹¹⁸ Stephen Dedalus es el protagonista de A portrait of the artist as a young man de James Joyce, una novela que Bolaño leyó fervientemente a principios de los setenta (Quezada 92). En Consejos se elaboran tres niveles narrativos: Ángel Ros, narrador extradiegético que a través del acto de la escritura describe los eventos de su carrera criminal se ficcionaliza a sí mismo como “el héroe” dentro del segundo nivel (intradiegético). A su vez, este héroe trata de escribir una novela cuyo protagonista, Dédalus, pertenecería al tercer nivel (metadiégético). Vale la pena citar las palabras de Dunia Gras sobre el aspecto metanarrativo de Consejos y la intertextualidad: “la estructura de esta primera obra narrativa se basa [en] la construcción de una novela posible a través de la voz narrativa de su hipotético autor, Ángel Ros, y las referencias a su personaje protagonista, un atracador de bancos, Dédalus, que se refiere tanto al personaje de Joyce como al mito griego y al laberinto vital en el que se halla inmerso. Una novela iniciática, un auténtico retrato del artista adolescente o del artista cachorro” (54).

¹¹⁹ El uso constante del personaje aspirante a escritor en los cuentos, novelas y poemas de Bolaño ha sido referida por varios críticos de Bolaño en compilaciones de ensayos sobre el escritor. En Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, hablando de la narrativa de Bolaño Gonzalo Aguilar resume esto con las siguientes palabras: “Algo une a los personajes de Bolaño: todos son escritores o aspiran a serlo. Para

Ríos Ricardi y, a partir de allí, es arrastrado a una vida de crimen y de continuo escape de la justicia.

Y es precisamente el personaje típico que construye Bolaño, tanto en su obra poética como narrativa, aquel del aspirante a escritor que ha abandonado todos sus sueños de grandeza. Dicho personaje se caracteriza por ser un escritor mediocre, fracasado, incapaz de ponerse a trabajar y de publicar, marginal, decadente y que vive en la pobreza.¹²⁰ Uno de los comentarios más lúcidos sobre las posibles razones por las que Bolaño elabora este tipo de caracterización lo ofrece Chris Andrews en su ensayo en La memoria de la dictadura:

Para una literatura sacralizada, el genio más apreciado es un santo, y su santidad encontrará un recompensa en la gloria póstuma. Pero a Bolaño le interesan más los malos escritores mal comprendidos, los que precisamente no son genios y no tendrán ninguna gloria, ni en vida, ni póstumamente...Son las víctimas de una mitología caduca. La amplia difusión de la aspiración a ser escritor y de lo que Nathalie Heinich ha llamado el modelo vocacional de la actividad literaria (el escritor como ser llamado a cultivar su singularidad) fabrica el fracaso y la decepción, porque la oferta de reconocimiento no puede crecer a la par de la demanda. (142-3)

De acuerdo con Andrews, el fenómeno de la sacralización de la literatura en la Francia de los siglos XVIII y XIX que estudia Heinich, se puede relacionar con la problemática que Bolaño y muchos de sus contemporáneos tuvieron que enfrentar al proponer una

lograr la fama o el reconocimiento, viven como se supone que viven los escritores: transitan por la bohemia y por el alcohol, dan su vida por un poema, procuran el placer y el desafío, y arman revistas y salen a la caza de premios y concursos” (146).

¹²⁰ Véase Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia 52, 54, 61, 127, 146.

literatura ajena a los criterios no comerciales pero sin caer en un esteticismo hermético.¹²¹ Trasladado al caso específico de la literatura latinoamericana, según explica Gonzalo Aguilar, si la época del boom latinoamericano se caracterizó por la euforia optimista, la época posterior (marcada por la escalada represiva de fines de los sesenta) fue la del desvanecimiento de América latina como alternativa política y cultural, en la que la figura del escritor o la literatura ya no emanaba ninguna autoridad.¹²² Y en efecto, escritores como Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa o Carlos Fuentes se sumergen en las aguas del “Modernism” de Joyce, de Faulkner o de Dos Passos para llevar a cabos los proyectos de modernización de la narrativa latinoamericana y de llevar a la esfera pública la figura del intelectual comprometido políticamente. La pérdida del optimismo de la etapa inmediatamente posterior se presenta como uno de los aspectos temáticos más recurrentes dentro de la narrativa de Bolaño y muchos de sus contemporáneos. Así, escritores como Bolaño, sin más patria que la literatura y tomando como motivación su compromiso hacia ella, parten hacia nuevos rumbos (geográficos y estilísticos) en un mundo en el que la idílica empresa recompensadora que se espera del genio incomprendido por su tiempo ya no tiene cabida, tomando el acto de escritura

¹²¹ Esta situación es similar a la de las vanguardias de inicios del siglo XX cuya búsqueda de “el arte por el arte” contiene un proyecto de cambio social intrínseco, como ha explicado Yurkievich. En forma más específica para el caso que aquí se trata, la íntima relación ideológica del movimiento vanguardista del Estridentismo mexicano con el infrarrealismo de los sesentas se basa en el proyecto de la creación de nuevas modalidades de escrituras que a su vez lleven a cabo la realización de proyectos utópicos como la fundación de “Estridentrópolis.”

¹²² Véase Aguilar, Gonzalo. “Roberto Bolaño: entre la historia y la melancolía” Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia 148.

como una forma de resistencia y de compromiso con la creación de literatura de calidad al la cual el escritor proclama (aunque no sea así) que no se espera cosa alguna.

Se puede observar la primera conexión entre Consejos y poemas como Gente que se aleja. Al igual que “el autor” y los escritores frustrados de Gente que se aleja, Ángel Ros presenta todas las características del personaje típico de Bolaño que está consciente de su fracaso como escritor: “Debo advertir, puesto que será una constante en esta historia, que hubo un tiempo en el que quería ser escritor,” explica Ángel en el primer capítulo, recordando aquella época en la que se decía a él mismo “que no debía desesperar, que sólo resistiendo lo conseguiría, como si fueran quince rounds o algo parecido”. Y continúa: “Debo advertir, asimismo, que ahora tengo 29 años y que a los veintiséis ya era un veterano de la resistencia y de la paciencia... decía, a quien quisiera escucharme, que no esperaba nada, que era una manera de encubrir que lo esperaba casi todo, que era a su vez vivir en el error y en el crimen” (20-1). Este párrafo resume bastante bien el impulso y el desencanto del aspirante a escritor que lucha con sus propias limitantes al momento de crear y que admite que “lo espera casi todo” en un mundo que no le da oportunidades. El uso del verbo en infinitivo en la frase “vivir en el error y en el crimen” permite al pasaje generar un doble sentido: ¿Es Ángel el responsable de cometer el error y el crimen de querer dedicarse a escribir al saber sus limitantes o es Ángel quien inescapablemente vive luchando en el contexto de los errores (políticos y sociales) y el crimen de la decadente Barcelona que describe?

En el breve ensayo “Proust y los nombres,” Barthes comenta que A la búsqueda del tiempo perdido es “la historia de una escritura...el nacimiento de un libro que no conocemos pero cuyo anuncio es el libro mismo,” dividida en tres actos:

El primer acto enuncia la voluntad de escribir: el joven narrador percibe en sí mismo esta voluntad a través del placer erótico que le producen las frases de Bergotte...el segundo acto...trata de la impotencia para escribir...llegado al fondo mismo del renunciamiento, el narrador va a reencontrar el poder de la escritura puesto a su alcance. Este tercer acto ocupa todo el *Tiempo reencontrado*...el narrador se aplica sistemáticamente a explorar los signos que ha recibido y comprender de esta manera, en un solo movimiento, el mundo y el Libro, el Libro como mundo y el mundo como Libro. (171-3)

El proceso que experimenta el personaje-escritor dentro la novela de Proust propuesto por Barthes sobre “la travesía de la literatura” se lleva (aparentemente) al pie de la letra en Consejos. Ángel Ros pasa del placer juvenil que siente pasa a una etapa de impotencia en el periodo de su ingreso al mundo criminal y culmina en algunos momentos de epifanía que si bien hacen al autor descartarse como escritor, generan el texto que acabamos leyendo. Sin embargo, hay dos elementos importantes a tomar en cuenta que crean un desequilibrio interno a esta estructura narrativa prototípica. En primer lugar, la adición del apéndice por Bolaño, “Manuscrito encontrado en una bala: diario de Ángel Ros,” sugiere que la edición final del manuscrito (es decir, la novela que leemos) ha sido realizada por una mano ajena a la de Ángel, una mano desconocida que se ha tomado el tiempo de ordenar la narrativa desplazando del golpe al protagonista al segundo nivel narrativo. Sin este apéndice todo sería diferente: todo indicaría que Ángel Ros al final fue capaz de valorar y editar su texto para así hacerlo llegar a un público, ese momento que Genette menciona, hablando de Proust, cuando al final de la novela “the hero has

discovered the truth and the meaning of his life: at that point, therefore, when this story of a vocation comes to an end” (226). Con la ingeniosa (o irónica) adición del apéndice, Consejos presenta precisamente al escritor que no ha llegado a serlo ni ha encontrado su vocación ni el sentido de su vida: incapaz de finalizar su novela, Ángel escribe sobre su proceso de frustración. Si con el tiempo, tanto Porta como Bolaño se convertirían independientemente en novelistas reconocidos, Consejos presenta esos primeros pasos en falso que no deja de sentir un aspirante a escritor, logrados a través de una narrativa que trata la frustración a nivel temático y a nivel discursivo. Todo lo anterior se liga directamente al segundo aspecto a ser considerado. El nivel metadiégetico de Dédalus nunca pasa de ser un esbozo, una serie de notas y posibilidades y cuya narración nunca empieza. A diferencia de los ejemplos clásicos que proporciona Genette de las historias dentro de las historias, Consejos presenta una historia que jamás será narrada (invalidando así la existencia del nivel metadiégetico dentro de la novela) pero que paradójicamente, existe sugerido dentro del texto que llega al lector. Y esto lleva a un tema recurrente en la narrativa posterior de Bolaño: la frustración de no ser capaz de escribir.¹²³ Ángel, incapaz de escribir la novela que proyecta, escribe sobre su vida haciéndola “literaria” mediante el uso de elementos dramáticos, de técnicas cinematográficas, de diálogos forzados; es decir, de la validación de una realidad tediosa y frustrante a través del deseo.

¹²³ Este tema se encuentra en muchas de sus novelas siguientes como Amberes, El tercer Reich o (el ejemplo más claro) Los detectives salvajes.

El personaje literario, según explica Barthes en S/Z, representa “una arena de significados”. El “retrato” del personaje se compone de un orden retórico y de una descripción anatómica, ambos códigos sobreimpuestos que incapaces de generar por sí mismos un “retrato realista” producen una representación “cubista” del personaje (61). De esta forma, el personaje al ser “the very arena of these signifieds” (62). El personaje es uno de los elementos de la pluralidad que permite encontrar los significados que emite el texto literario: “The character is a product of combinations: the combination is relative stable (denoted by the recurrence of the semes) and more or less complex (involving more or less congruent, more or less contradictory figures); this complexity determines the character’s ‘personality’ (67). Extendiendo un poco más la idea anterior, de acuerdo a Rae el poeta-novelistas tiende a desplazar el énfasis de la trama hacia otros aspectos como el examen detenido de las razones por la que pasan las cosas o a un estudio del lenguaje como instrumento cognoscitivo. Es por ello que es necesario que cada autor proporcione al lector algunas herramientas con las cuales pueda reconocer un sentimiento de continuidad en la historia. Entre estos recursos se encuentra precisamente la figura del personaje:

A compelling central character may function as a unifying force in the text... a portrait of an intriguing individual... However, a character’s ability to anchor a non-linear narrative by force of personality alone is limited. Normally the central character in a novel experiences a crisis that must be resolved in the course of the narrative. Although a truly linear plot (devoid of flashbacks and digressions) is rare, to dismantle this rudimentary story arc is to create a problem of emplotment... in struggling to conceptualize a “looser sense of narrative” authors generally resort to metaphor in order to articulate their formal aims. (Rae 35-6)

La importancia del enfoque en un personaje para dar sentido a la narrativa es una de las preocupaciones de Ángel Ros. En el capítulo XII, entre las notas y datos para su novela, se aLa universidad desconocidae explícitamente a la importancia del personaje como forma de unificación de la historia: en una de sus notas “para una crítica de Joyce” se propone la idea de “la mujer como soporte y ente unificador de la obra ante la posible dispersión del autor entre infinidad de elementos” (81). Esta mujer, dentro del mundo de Ángel, es Ana y no es casual que su figura sea asociada directamente con la del protagonista de la novela de Ángel: “El personaje de mi novela era un atracador de bancos aliado a un grupo terrorista vía RAF. Ya he dicho que no hablábamos demasiado [Ana y Ángel], pero notaba que aquello no le desagradaba. Incluso hubo noches en que llego a entusiasmarse con las aventuras del protagonista, que dicho sea de paso fue transformándose en una copia de ella misma” (22). Ana, dentro del contexto de la novela, parece ser otro personaje de la ficción que crea Ángel Ros para dar coherencia a su vida. En el capítulo “Ana, su sexualidad” el narrador proporciona datos sobre ella al momento de conocerla: “Entonces tenía veinte años y era bonita, una muchacha delgada y de pelo oscuro, ¡idéntica a sí misma! Hacía juiciosos planes sobre el futuro, tendríamos una casa más grande, adquiriría la nacionalidad española y trabajaría legalmente, yo me dedicaría a escribir” (68). Dos años después: “Ana Ríos Ricardi, sudamericana, veintidós años, pelo corto, había elegido el camino, en realidad el atajo, y yo parecía encantado” (19). Estas ideas son de gran utilidad para el análisis de una novela como Consejos debido a que el personaje principal es el principal elemento unificador dentro de la discontinuidad

de materiales que conforman la narrativa. Ángel Ros vive mezclando los planos de la realidad y el deseo y su “poetización” de los eventos que observa emiten esas combinaciones de la que habla Barthes. Ángel como personaje es en muchos sentidos un símbolo del poeta infrarrealista, el joven poeta que efectúa la búsqueda de aquello oculto entre los eventos cotidianos y sus emociones, el que busca la ruptura de las formas para crear algo nuevo, el observador de textos visuales en busca de significados. A través del análisis de la forma en la que se presenta la sensibilidad poética del protagonista de Consejos se puede de establecer una forma de entrever “lo poético” infiltrado en la narrativa.

En primer lugar, tomemos las primeras líneas del primer capítulo de la novela, en donde se establece la forma de percibir el mundo del protagonista. Ángel describe la huida a toda velocidad en un automóvil junto a Ana, tras haber asesinado a una vieja mujer. El personaje, sentado en el asiento del copiloto, cuenta los árboles del camino creando metáforas (con un lugar común muy obvio) y buscando “la palabra ideal” para definir su sentir: “Y yo parecía encantado... apenas con la entereza necesaria para contar los árboles que corrían en sentido inverso. Encantado era la palabra justa. Con esos árboles, me dije, fabricarán naves similares a las que acabo de quemar. La dulzura del pensamiento tópico me reconfortó... comprendí que me había arruinado y eso era ya un éxito” (9). El proceso poético que realiza Ángel es ligar un elemento de la realidad objetiva (el paisaje de árboles) con la metáfora de “quemar las naves” para tratar de representar su situación a través de la búsqueda de relaciones entre los fragmentos de la

realidad que percibe para así poder comprender el significado de eventos que se desarrollan vertiginosamente ante sus ojos. En este pasaje Ángel efectúa un procedimiento poético ligado a la idea del poema de Santiago: la formulación de una situación irreal como deseo y no como realidad afectiva, es decir, “superposición situacional.”¹²⁴ De la misma forma, la contemplación de Ángel a los degradados espacios urbanos permite el despliegue de una operación poética lograda a través del establecimiento de un paralelo entre una imagen percibida que se traslada al plano emocional del protagonista, un procedimiento característico de la poesía contemporánea.¹²⁵ El acto de la observación, en principio un simple registro de lo que ocurre, da lugar a “la visión irracional” de la que habla Bousño. Un ejemplo relativamente obvio de esto es cuando Ángel, en un embotellamiento “en donde los vehículos, más que detenidos parecían incendiados,” trata de expresar un súbito momento de felicidad a Ana y es incapaz de hacerlo: “me acerqué a Ana con la intención de decírselo, pero sólo alcancé a murmurar que las carreteras estaban cada día en peor estado. No me contestó. Pensé que era yo quien cada día estaba peor, con un gesto estúpidamente desesperado” (25). Las degradadas vías de la ciudad (que detienen en lugar de acelerar el tránsito) transmiten involuntariamente a Ángel el sentimiento de

¹²⁴ Bousño 415-6. La superposición entre dos objetos que se comparan (superposición imaginativa o metáfora), de dos instantes (superposición temporal), dos lugares (superposición espacial), dos situaciones (superposición situacional) o dos significados (superposición significacional) que solo “se junta”, sin que medie comparación consciente, es característico de la poesía contemporánea basada en lo irracional.

¹²⁵ Bousño –hablando de Machado- explica que el poeta contemporáneo muchas veces contempla “fúnebremente” al mundo, un acto que transmite “el desaliento, el desánimo” de un “estado de alma melancólico.” Así, “el tema poético (por ejemplo, la contemplación de una ciudad inmóvil) no es, en última consideración, otra cosa que el *símbolo* de una diferente realidad afectiva” (306-7, énfasis en el original).

incomunicabilidad que existe entre una pareja cuya relación afectiva mas que “detenida” esta “incendiada” (consumida) se resume en un mero “gesto desesperado” que trata de validarla.

Otro tipo de contemplación que conlleva una relación directa con el estado emocional del protagonista de Consejos se logra a través del uso de textos visuales como la fotografía o las películas. En el capítulo IV, “Mitos de bolsillo trasero”. Mientras Ana maneja, Ángel toma de la bolsa de ella en el asiento trasero del auto dos fotografías “gélidas y hostiles”: en una, Violeta Parra y su guitarra; en la otra, Ángel Pavlovsky en el centro del escenario con reflectores que “formaban un todo helado, como si la escena hubiera transcurrido en una Atlántida imaginaria” (29).¹²⁶ “La frialdad” que Ángel Ros percibe es sujeta entonces a una reflexión que le otorga nuevos significados: “Debo añadir que utilizo frialdad como sinónimo de fealdad, aunque este adjetivo no necesariamente es antónimo de belleza. Digamos que ofrece una pizca de desarmonía” (30). Un poco más adelante, Ángel crea un (en apariencia involuntario) paralelo con el procedimiento anterior pero ahora hablando del fracaso generacional: “los últimos sueños juveniles se habían convertido en pesadillas, y las pesadillas, en el colmo de la mala suerte” (30-1). Las relaciones frialdad-últimos sueños juveniles, fealdad-pesadillas y desarmonía-mala suerte, crean invisibles lazos de relación que el lector (y Ángel) detecta.

El desarrollo de dos planos de evocación (adjetivos vs. la situación de la generación)

¹²⁶ Nombrar a Violeta Parra - hermana de Nicanor Parra e iniciadora del movimiento de la “Nueva canción” Chilena- y a Ángel Pavlovsky -un actor y director de teatro argentino radicado en Barcelona- significa proponer a una generación de artistas involucrados con el socialismo y con el activismo político con ideales revolucionarios. Para Ángel, observador de una situación en donde la violencia revolucionaria se ha transformado en mera violencia, estos mitos ya han perdido su significado.

crean una impresión basada en el desarrollo no alegórico entre los elementos¹²⁷ que empieza a ser entendida en la última parte del capítulo. ¿En qué consistían los sueños juveniles? Se pregunta Ángel a sí mismo: “bazookas, peleas entre bandas rivales, escaparates bombardeados, madrileños poniendo el cuello bajo la guillotina, antenas de televisión que caían electrocutando a sus verdugos” (31). Estos eventos asociables con el mito revolucionario de jóvenes que a través de la destrucción (de instituciones reales y poéticas) buscan la reformación, queda frustrada en la época post-utópica. Y Ángel solo añade a lo anterior la siguiente frase “la triste sonrisa de Dédalus,” antes de proceder a guardar las fotos en la bolsa, aventarla al asiento trasero y a mirar al frente con atención. Ángel repite algunas veces más el hecho de haberse deshecho de sus mitos generacionales¹²⁸ y lo demuestra a través del gesto de aventar las fotos de mitos hacia atrás para mirar atentamente un futuro incierto del que “no espera nada” pero a la vez, del que “espera todo.”

Asimismo, las palabras sufren un proceso de transformación a través de asociaciones aparentemente ilógicas, como se puede observar más adelante: “las palabras pena de muerte se convertían en la palabra guillotina. Esta tintineaba lo suficiente... Luego venían las palabras abolición, prado, playa, pino, pedo, *parabellum* y

¹²⁷ Bousño explica que la imagen poética tradicional se desarrolla alegóricamente: Un plano A (que genera significados a1, a2, a3) se relaciona con un plano B cuyos significados b1, b2, b3 provienen directamente del primer plano. La poesía contemporánea no justifica una relación entre a1 y b1, por ejemplo, en busca de una emoción ambigua que el lector percibe pero no puede entender en su totalidad. Sobre esto, véanse 213-217.

¹²⁸ Un ejemplo significativo es el siguiente: “Era la cultura de nuestra época: Morrison y los demás cardiacos. Y Joyce... ¡ay! era un sentimental, no había nada más que hacerle. Jamás debí amar ninguna estatua, ningún mito. Para qué coño servían, me decía” (116).

nuevamente se prendía el letrerito con la guillotina en letras de imprenta. Celeste. Amarillo. Colores de paz” (32). Minar el significado de las palabras a través de asociaciones libres consiste un principio poético básico del surrealismo. Y aquí se puede señalar como las reflexiones del protagonista se relacionan con directamente con los preceptos de la vanguardia latinoamericana, especialmente con la de la antipoesía de Parra. En algunos pasajes se establece sutilmente la relación del escritor con la propuesta de la antipoesía: “lenguaje. La exactitud en la literatura. Ingeniero de palabras. Indiferenciación entre la literatura y la realidad. Mitificación de lo vulgar y lo cotidiano” (70). Resalta el hecho de que el “feísmo” antipoético está plenamente ligado a la sordidez del ambiente. Por ejemplo, en una descripción de el negocio de la prostitución infantil en la Ramblas, el personaje dice que “Todo era asqueroso y transparente, no exento de cierta poesía” (112). Sin embargo, es un pasaje en donde Ángel Ros reflexiona sobre la única forma que puede asumir la literatura en el mundo degradado en el que vive en donde podemos identificar la voz infiltrada de Bolaño arrastrado al “abismo de lo feo” de la antipoesía:

La Forma a través de la cual la vida tendría que ser si no clara, legible, estable. Pero *la forma* fue adquiriendo progresivamente el rostro del crimen. La vida cotidiana, los trabajos que me proporcionaban el sustento y mis inútiles trabajos paralelos, algunas mujeres, los libros, las calles, todo me arrastraba al crimen, un lugar desconocido que a veces identificaba con la aventura, ese territorio donde los roles no existen o bien son múltiples e intercambiables y en donde el talento no obedece a ningún discurso, no quiere decir nada, no tiene importancia. Una boca muda. (41-2)

La primera frase da un signo negativo al concepto de “la Forma” degradándola a través del uso de la mayúscula y la minúscula. Si para los poetas simbolistas y para los

modernistas latinoamericanos la búsqueda de la perfección formal representaba el medio de darle sentido a una realidad deforme y deformante –“la Forma,” con mayúsculas-, para el protagonista la decadente realidad en que vive transforma a la forma en algo ya sin significado, algo “que no quiere decir nada.” Es sobre todo en la extensa segunda frase de este pasaje en donde podemos detectar las ideas claves del poema de Mallarmé que han marcado a Bolaño: el tedio de lo cotidiano que conlleva a la pérdida del deseo (en donde no casualmente se lista aquel por los libros y las mujeres) y la caída en el territorio desconocido y alienante del crimen. De hecho, la pérdida del deseo y el pesimismo es un motivo recurrente en Consejos y adquirirá un mayor desarrollo en la narrativa posterior de Bolaño. El fracaso de Ángel consiste en que ha sido incapaz de encontrar “la Forma” de captar el mundo y de haber caído en el abismo del crimen. Aunque en un principio el móvil de sus atracos es sencillamente el robo, se puede observar la necesidad de la violencia por la violencia que Ana va desarrollando poco a poco. A pesar de las duras condiciones cotidianas que viven los personajes y la fuerte decadencia social y moral del contexto, el motivo de sus acciones se origina en el desengaño y en este punto, están más cerca de ser los “Natural Born Killers” que del personaje-víctima de las circunstancias. Por lo tanto, en principio la novela presenta atisbos de los géneros literarios de la novela policiaca y la novela negra, con una fuerte crítica social de la Barcelona que conoce Bolaño y que es presentada como alegoría de un centro urbano degradado, con escasas fuentes de trabajo y con una indetenible ola de violencia. En un segundo nivel de lectura, la novela también presenta la visión de un aspirante a escritor que a pesar de sus intentos

no es capaz de crear y que requiere del viaje en donde nunca se toca fondo, como último recurso para autodescubrirse.

Como se ha comentado, las imágenes del “escritor desesperado” y del “poeta perdido” presentadas en esta novela serán posteriormente desarrolladas en la narrativa posterior de Bolaño. En Consejos abundan frases en relación a esto. Ángel Ros se siente aburrido, cansado y viejo (73-4), dialoga con otros jóvenes sobre “la situación de los artistas jóvenes de todo el mundo, arrinconados entre la pobreza y el silencio” (79) y habla constantemente de melancolía y tristeza (84). Es necesario mencionar que Ángel Ros, antes de querer dedicarse a escribir, inicia su vida artística como músico (mediocre) de algunos conjuntos a mediados de los sesentas (bastante malos) tal como lo explica en una nota a pie de página en el capítulo XV (93-5). La música es uno de los temas de la novela que liga a Ángel Ros a la época del idealismo revolucionario de los jóvenes y que ha sido perdida irremediablemente en el momento en el que escribe su historia. Se puede percibir la nostalgia que siente el personaje al escuchar la música de su presente (la de inicios de los ochentas) le parece ajena: “Escuchaba los nuevos grupos y algunos incluso me gustaban, pero no sabía nada de ellos. Y la música desprovista de la familiaridad, de la erudición, del rito, no lograba encenderme. Estaba bien, pero nada más” (94). Es sobre todo en las secciones en donde se menciona a Jim Morrison en donde se puede percibir el alcance de la idea del fracaso de una generación: “Hubo una época, pobre de mí, en que creí que la literatura arrastraría gente, como el rock” (39); “Soñé...que veía a Jim Morrison en escena...a la mañana siguiente lo primero que hice fue recordar el sueño.

Me pareció triste”. El acto simbólico de llevar flores a la tumba de Morrison (capítulo 24) resume el estado anímico del protagonista que ha perdido sus ideales de juventud y que ha caído en un abismo de crimen y violencia. A pesar de todo, el último pasaje presenta un atisbo de esperanza, un acto de transgresión que consiste en olvidar y seguir con el viaje:

De pronto supe que no iría al cementerio. Pobre Jim, todo gusanos y huesos encerrado en una tumba...pensé que las cosas eran como eran, que un día subimos, otro día bajamos, mire a mi alrededor y envié las rosas con sus congéneres por encima de la verja... Jim habría hecho lo mismo, pensé de una manera egoísta y estúpida. Luego lo borré todo. (147)

Las ideas anteriores se relacionan íntimamente con la lectura de los poemas de Mallarmé y Baudelaire que se han explicado anteriormente. Cuando Ángel imagina a Dédalus, el protagonista de su proyectada novela, piensa en el “Dédalus decadente y sin salidas,” que se acuesta con una prostituta: “Me gustaba verlos desnudarse mutuamente, entremezclados los gestos profesionales de ella con los gestos de patrón que él hacía gala. El final, la desesperanza, era la cama” (32). A través del acto de imaginar a su personaje de ficción, Ángel reflexiona sobre su situación en un mundo en el cual “los últimos sueños juveniles se habían convertido en pesadillas y las pesadillas, en el colmo de la mala suerte, resultaron estar vacías. ¿El futuro? ¡Maravilloso! Trabajar y trabajar para edificar no se qué país” (21). Y ¿Qué le queda a Ángel por hacer? El viaje al horror y al mundo del crimen. La relación entre Bolaño (fuera del texto), Ángel (dentro del texto) y Dédalus (dentro de un texto en el texto) es la de una autorrepresentación literaria sucesiva

como forma de entender la situación personal. Es a través de esta desestabilización del yo como se trata de crear una coherencia narrativa en la novela.

Bolaño escribió que en Consejos hablaba de la violencia.¹²⁹ La historia de Ángel Ros, cómo se ha explicado, liga el acto de poetizar la cotidianeidad con su vida criminal al lado de Ana. El segundo crimen que ambos comenten –un atraco a la oficina en donde Ángel trabajaba tiempo atrás- concluye cuando “Ana colgaba de la pared un poema que había escrito para la ocasión” antes de asesinar al director (36). Este pasaje adquiere algunos tonos alegóricos que presentan a un sistema establecido (la oficina, el director) atacado por un “acto poético” violento que tiene mucho que ver con la naturaleza subversiva y rupturista de la poesía y de la violencia criminal. En su ensayo sobre la poética de Bolaño, José Promis explica que “la práctica poética es, por naturaleza, un acto criminal” (60) y como “la extrañeza del poeta se manifiesta a través de una sensibilidad y comportamiento diferentes al resto de la sociedad...en el fondo consecuencia de la naturaleza subversiva que desarrolla. *Se escribe fuera de la ley. Siempre. Se escribe contra la ley. No se escribe desde la ley*” (58, énfasis de Bolaño).

Consejos presenta una Barcelona bullente de constante violencia con tintes nihilistas. Este espacio urbano, como se ha dicho anteriormente, se convirtió en un elemento literario central en la obra temprana de Bolaño. Ángel Ros lee y comenta las historias de otras parejas que como ellos han recurrido a la violencia más extrema como forma de vida. La ciudad está llena de gente dedicada al contrabando de drogas, armas y

¹²⁹ “Preliminar. Autorretrato.” Entre paréntesis 19.

documentos falsos. La prostitución infantil se realiza a plena luz del día y se describe el estado alarmante de desempleo. Dentro de esta descripción destacan parejas que en forma paralela a los protagonistas viven violentamente dentro de un mundo violento. Por ejemplo, se habla de la historia de “las punkies” que matan a un niño atándolo con alambres y al que le prenden fuego (27) o la de otro par de punkies que “se habían cargado al dueño de un futbolín y a un par de policías” (62). Estos casos paralelos se establecen ya dentro de la normalidad e incluso obedecen, en palabras del protagonista, en un ciclo preciso:

Sólo quedamos nosotros, pensé, y finalizaría la ola de violencia veraniega en Barcelona. En otoño la violencia sería política y habría más muertos. En invierno la cosa tendería a calmarse, el frío hace que la gente se quede en la casita o en el bar. No es bueno ir a la cárcel en invierno... En primavera todo cambiaría nuevamente y tal vez parejas que nosotros ni siquiera podíamos imaginar se volverían locas y asesinarían o robarían o se prostituirían y la esperanza otra vez. (121)

Ahora bien, en el capítulo V, significativamente titulado “Un encuentro con la poesía catalana,” Ángel relata el cuarto crimen perpetrado por él y Ana y es una de esas secciones de la novela que mejor presentan el aparentemente irreconciliable vínculo entre la poesía y el crimen. La anécdota presenta muchas similitudes al robo de “la vieja” del primer capítulo debido a que el proyecto inicial de robo de un moderno piso en la ciudad se transforma en un crimen violento en el cual Ana asesina a dos personas: al señor de la casa (por casualidad, un ex patrón de Ángel) y a la criada filipina. Mientras el asesinato toma lugar la tercera persona en la casa –Montserrat, la esposa- mantiene una conversación con Ángel. “El encuentro con la poesía” que prefigura el título se refiere al

hecho de que la señora de la casa, una mujer casi de la misma edad de Ángel, es una poeta establecida que tiene en su haber varios libros de poesía y prosa poética publicados, que define la poesía como la imitación del “movimiento de un espejismo” y que es ferviente lectora de Sylvia Plath y Virginia Woolf (60-2). El diálogo hace una transición de de un casi amable cuestionamiento del valor de la literatura o de la obra de las escritoras que admira Montserrat al sometimiento de Ángel a que le practique sexo oral. A nivel general, este capítulo puede ser leído en forma alegórica. La infiltración violenta a “la casa” –aquí un símbolo del *establishment*- por dos seres que viven al margen de la sociedad no adquiere tintes revolucionarios sino simplemente una primaria satisfacción a través de la violencia física y sexual que deviene en su destrucción pero que (en forma similar a la adicción a una droga) necesitan volver a repetir el acto. Así, las instituciones atacadas -la corporación gubernamental y la poesía académica- son representadas por los dueños de la casa, mientras que el asesinato de una víctima inocente –una mujer que vive en su pequeño cuarto en esta casa- parece representar a todas aquellas voces anónimas que sufren la violencia dentro del sistema, tema que es una constante en la obra poética y en prosa de Bolaño.

Establecido lo anterior, es posible detectar aquellos aspectos de “lo poético” que se infiltran en la narrativa a través de una lectura cuidadosa del pasaje de “encuentro” entre poetas que permite encontrar aquellos rasgos del Bolaño-poeta que son el enfoque de este estudio. El primer ejemplo es como Bolaño utiliza la idea de contraste luz-oscuridad como forma sutil de hacer un paralelo emocional con los personajes. Cuando

Ángel prende la luz del estudio, se suscita el diálogo sobre la poesía y las poetas en el que Ángel se dirige a Montserrat usando un respetuoso “usted” que se traduce en una diferencia jerárquica entre el poeta en la academia y el poeta marginal (60-2). Cuando Ángel la apaga, se da cuenta que “en la oscuridad ambos nos tuteábamos” y de que Montserrat, tras su aparente superioridad en el ámbito literario, está tan triste como él y, sobre todo, de que “no sé porque, pero era importante, que ambos teníamos frío” (62-4). La oscuridad -uno de esos vocablos usados con frecuencia por los poetas por sus múltiples posibilidades significativas- a nivel físico genera en ambos frío y tristeza y liga significativamente a los poetas (marginales o no) de la misma generación cuyo alcance al público es limitado y que sólo tienen la opción de la poesía institucionalizada o el crimen. El segundo ejemplo es un pasaje que poetiza el acto del fellatio (en forma no muy diferente al acto sexual representado en muchos poemas de Bolaño) de la siguiente forma: “la saliva que envolvía mi verga, sus dientes entre mis venas, su paladar rosado. ¡Su paladar rosado! La imagen del paladar empezó a superimponerse sobre la oscuridad de la casa. Un paladar rosado y vacío, que sin embargo atravesaba, como fogonazos, la oscuridad del estudio” (63). Ángel, embebido en diferentes pensamientos, finaliza con la siguiente frase: “Me sentía feliz aunque sabía que no iba a poder verme,” todo mientras que la poeta sufre arcadas de asco (63-4). “El paladar-fogonazo” supera provisionalmente “la oscuridad” de la casa y del estudio y le produce una felicidad a Ángel que sin embargo sabe no lo llevará al éxtasis. La violación a los preceptos de la poesía clásica se hace literal y simbólicamente a través del acto de la escritura de un pasaje poético (o anti-

poético) que surge de un acto de humillación y violencia. Es por ello que Ángel sabe que “vive en el error y en el crimen” y que el efímero “acto poético” de su violación no producirá fruto alguno.

Tras el breve encuentro de Ángel con la poesía institucionalizada, el protagonista continúa su viaje hallando a su paso a los poetas marginales de su generación en el capítulo XV, titulado (no sin ironía) “Las Ramblas son nuestras”. En un bar, Ángel conoce un grupo de hombres entre los que se incluyen a un hombre alto “que parecía enfermo” y “una pareja de maricones” que son, como él, escritores: “el larguirucho había publicado con su dinero un par de libros, los otros eran inéditos y marginales, aunque al bajito le habían publicado un poema...y el gallego...había sido incluido en una muestra de poesía visual” (100-1). Tras proponerse escribir un “cadavre exquis,” Ángel siente “el peligro inmaterial, casi sedante, como una capa de hielo en medio de ese horno” y tiene que salir de ese bar súbitamente abandonando a estos poetas explicando cómo se “sentía desdichado e invulnerable, como si ambas sensaciones fueran impensables la una sin la otra” (102). Esta escena puede ser vista como un anticipo directo a Los detectives salvajes en el tratamiento paródico de movimientos poéticos de vanguardia personificados. Ángel vuelve a sentir “el frío” que había anteriormente sufrido en la casa de la poeta –aquí, en la oscuridad de los marginales- y se da cuenta de que los preceptos poéticos de estos movimientos ya no le ofrecen alternativas en su búsqueda poética. Ángel sigue su camino encontrando a un joven frustrado trabajando como camarero (103), a un taxista “de esos que tienen un trabajo gris y una vida más bien

asquerosamente solitaria” (107) y a “los últimos noctámbulos que regresaban a casa y pegaban a sus mujeres” (108). En el penúltimo capítulo, se encontrará con Enrique, un conocido de su generación que también termina con una vida mediocre (se dedica a limpiar y encerar oficinas con un grupo de sudamericanos o a pegar papeles de propaganda para aerolíneas) pero que también sigue escribiendo poesía, algo que produce a Ángel un sentimiento de “ternura miserable” (153-5). Esta galería de personajes, parte de un mundo casi esperpéntico, recuerdan a Baudelaire como personaje observador que transita las avenidas de la degradada ciudad a través de una prosa de frases cortas y precisas en El Spleen de París, estableciendo un vínculo directo entre estos jóvenes con potencial desperdiciado que “pudieron haber sido poetas”.

Bolaño inicia sus pasos en la literatura exclusivamente como poeta. A finales de los años setenta, utilizando su aprendizaje poético, empieza a experimentar tanto con sus temas, símbolos y estrategias narrativas de en poemas en prosa como POG o Gente que se aleja, dando los primeros pasos hacia la elaboración de narrativas más extensas. La experiencia de trabajar con Antoni García Porta, otro aspirante a novelista, le permitió infiltrarse aun más a ese “territorio extranjero” de la novela en el que el poeta, parafraseando a José Emilio Pacheco, asume un papel de inmigrante. A partir de este momento, pasarán aproximadamente diez años antes de que Bolaño emprenda la elaboración de las novelas y cuentos que le situarán como uno de los novelistas más importantes de América Latina. Sin embargo, Bolaño nunca abandonará la poesía, aplicándola como temática fundamental de su prosa y como una actitud relacionada con

la literatura de calidad. Bolaño como poeta infiltrado en su prosa, apresa sus monstruos y símbolos, el lenguaje de los abismos existenciales de sus duros años de juventud, y los transmite a su narrativa. El desarrollo definitivo de este proceso culmina con una de las obras más importantes de finales del siglo XX, Los detectives salvajes, y con el itinerario terrorífico de 2666 en el presente siglo, obras que serán sujetas al análisis en el cuarto capítulo.

CAPÍTULO 3:

Entre la nostalgia y la experimentación: un análisis de las relaciones entre la poesía y las novelas La voz interior de Darío Jaramillo y Lo anterior y La muerte me da de Cristina

Rivera Garza

En el primer capítulo, se han analizado las características primordiales de la obra poética y narrativa temprana de Roberto Bolaño, uno de los escritores latinoamericanos más notables de finales del siglo XX. Se ha destacado la importancia de su dedicación exclusiva a la poesía en sus primeros años como escritor y la forma en la que se gradualmente introduce “lo poético” en la escritura de novelas que le otorgarían un lugar importante dentro de la escritura latinoamericana contemporánea. Nacido a principios de los años cincuenta, Bolaño pertenece a una generación (en el sentido del “espíritu del tiempo” de Ortega y Gasset) que escribe y actúa en oposición al “establishment” literario en la década de los setenta, retomando la bandera iconoclasta y destructora de del simbolismo francés, del Estridentismo mexicano y de la antipoesía de Nicanor Parra. A pesar de sus ideales revolucionarios, Bolaño y muchos de sus coetáneos viven una época en donde los ideales reformadores de los años sesenta ya están cambiando. Junto a

Bolaño, hay algunos otros escritores que comparten las vicisitudes de esta época y cuyo proyecto renovador en el ámbito de la narrativa es admirado por Bolaño.¹³⁰

Dentro de la misma época en la que Bolaño trabaja con el grupo “infrarrealista” en México hay otro poeta-novelistas trabajando en Latinoamérica con un proyecto muy similar: el escritor colombiano Darío Jaramillo Agudelo, nacido algunos años antes que Bolaño y que empieza a escribir a partir de 1965. En forma paralela a Bolaño, Jaramillo trabaja con un grupo conocido como “La Generación sin Nombre” y cuyos preceptos provienen de el denominado único grupo poético de vanguardia colombiano, el “Nadaísmo.” Al igual que Bolaño, publica una antología que contiene el proyecto renovador del lenguaje que se persigue en la época de los setenta y empieza su carrera en las letras exclusivamente como poeta. A principios de los años ochenta (igual que Bolaño) publica La muerte de Alec, su primera novela, y poco a poco empieza a adquirir notoriedad en el contexto de las letras hispanoamericanas. Todas estas coincidencias, a pesar de los diferentes trasfondos de los dos escritores, incluyen además una interesante semejanza en sus proyectos poéticos y narrativos que vale la pena analizarse. Por otro lado, la escritora mexicana Cristina Rivera Garza, nacida casi una década después que Bolaño, presenta en su escritura un proyecto renovador del lenguaje que, si bien en muchos puntos diverge de la visión post-utópica de Jaramillo y Bolaño, guarda otras

¹³⁰ Además de varios escritores españoles como Enrique Vila-Matas, Bolaño expresa su admiración por algunos escritores mexicanos –por cierto, nacidos casi en el mismo año– como Daniel Sada (1953) y Carmen Boullosa (1954) o Juan Villoro (1956). Los dos primeros, al igual que Bolaño, son primordialmente poetas que en algún momento de sus carreras, se vuelcan a la escritura de novelas. Sobre los comentarios de Bolaño sobre estos dos escritores, véase Entre paréntesis. 250-3, 313, 342.

relaciones con ellos que la ligan con la labor del poeta-novelistas. La expresión poética de la violencia en el norte de México en narrativas que se nutren de los preceptos de la literatura conceptual y de la recuperación de figuras literarias marginales en la obra de Rivera Garza, se expresa en el género de la novela. De esta forma, tres poetas-novelistas latinoamericanos de mediados del siglo XX persiguen proyectos de renovación del lenguaje y de entendimiento de la relación entre los géneros literarios tradicionales como forma de expresar el desazón, la violencia y el sentimiento de fracaso que viven en sus diferentes países.

En el presente capítulo se propone un análisis de los rasgos característicos e imágenes más relevantes de la primera obra poética de Darío Jaramillo y de Rivera Garza y su relación con algunas de sus novelas. Con base en la lectura de los análisis críticos elaborados por los mismos escritores y por otros estudiosos de sus obras, se establecen las características principales de su poética y la forma en la que entienden el acto de la escritura. Se procede a establecer la forma en la que ciertos procedimientos poéticos y uso de imágenes se relaciona con las indagaciones de Bolaño con el fin de analizar semejanzas y diferencias entre estos poetas-novelistas. Iniciando en ambos casos con el análisis de los libros de poemas tempranos, se propondrán las características principales de las poéticas de cada uno de estos dos autores para así llevar a cabo el análisis e interpretación de varios de los procedimientos, temas y figuras en las novelas Memorias de un hombre feliz y La voz interior de Jaramillo y Lo anterior y La muerte me da de Rivera Garza.

La variada obra poética de Darío Jaramillo abarca un arco temporal de aproximadamente unos cuarenta años. Jaramillo parte de los preceptos antipoéticos de Nicanor Parra y de la poesía contestataria del movimiento colombiano del nadaísmo en sus dos primeros irreverentes (y, al mismo tiempo, pesimistas) libros Historias (1974) y Tratado de retórica- o de la necesidad de la poesía- (1978).¹³¹ Después de estos poemarios, el colombiano alcanza una expresión poética propia que despliega en su íntima y refrescante visión sobre el amor en su libro Poemas de amor (1986) y que desarrolla aún más en Cantar por cantar (2001), probablemente el más completo y logrado de sus poemarios¹³². Tras estos logros, Jaramillo emprende algunos experimentos cuyo fin consiste en realizar la traducción poética de otras artes. En Del ojo a la lengua (1995), Jaramillo se propone transferir “el trazo” de algunos grabados del artista Juan Antonio Roda en el ámbito de la palabra a través de diferentes procedimientos, expuestos en una breve introducción añadida por el propio autor y entre los que se encuentran la libre asociación o la imposición de un leitmotiv¹³³. En el libro de poemas Cuadernos de música (2008), la estructura de las seis suites para violonchelo de Bach y otras piezas provenientes de la música clásica y del jazz son el molde en el que se vacía la reflexión

¹³¹ Sobre lo antipoético en estos poemarios de Jaramillo, Eugenio Montejo señala que el parentesco de autor colombiano con la antipoesía de Parra, indudablemente presente en el léxico y tono que el colombiano emplea en su poesía, subyace sobre todo en el empleo del habla cotidiana, de voces que corresponden al que “habla consigo mismo y con esos hermanos que en la realidad son inexistentes.” Véase la introducción Montejo en la antología Aunque es de noche, página 11.

¹³² Muchos críticos de la obra de Jaramillo consideran Poemas de amor como el libro que muestra una voz auténtica y personal dentro de la poesía colombiana en los setenta. Como una muestra del grado de popularidad que alcanza Jaramillo con Poemas de amor, el “Poema de amor, I” fue seleccionado en una encuesta pública para el certamen “La poesía tiene la palabra” como el mejor verso de amor de la poesía colombiana con algo más de 17,000 votos. Sobre esto, véase Historia de una pasión, 51-55.

¹³³ Sobre esto, véase “26 letras para un prólogo.” Libros de poemas, 73-83.

poética de un hablante sumergido en sensaciones que propician que el “yo” se desvanezca: “La música no es lo que digo. / Lo que digo soy yo invadido por la música.”¹³⁴ Jaramillo también ha dado muestras de su buen humor en Guía para viajeros (1991), un libro de prosa poética en el que crea y explica las costumbres de extraños seres imaginarios que, en más de un sentido, representa un homenaje directo a las Historias de cronopios y de famas de Julio Cortázar. En la misma línea lúdica, en el poemario Gatos (2005), Jaramillo utiliza la imagen del felino como forma de exploración existencial.

La obra poética de Jaramillo queda completa con la adición de algunos poemas de juventud -que el mismo autor o editores no vuelven a utilizar en las varias antologías que incluyen su obra poética- y en un curioso poemario que añade a la edición de Libros de Poemas: 1974-2001, Los poemas de Esteban (1995). Este último libro es relevante en el sentido de que establece una conexión directa entre la obra poética y novelística de Jaramillo. Si bien en todos los poemarios es posible observar temas y procedimientos recurrentes que además se reflejarán en las subsecuentes novelas de Jaramillo –y que serán explicados un poco más adelante-, este conjunto de ocho poemas de Esteban representa el único punto de conexión explícito con una de sus novelas. Juan Esteban es uno de los personajes importantes de Cartas Cruzadas (1995), la segunda novela de Jaramillo. Esteban es “un poeta inédito y no muy prolífico” cuyos poemas son “copiados”

¹³⁴ Cuadernos de Música, 33. El tema del desvanecimiento del yo es una constante a lo largo del libro así como la referencia a Dios y a los elementos de la naturaleza. El poemario también logra emular los tonos mayores y menores de la música de Bach a través del uso de un tono claro del hablante en armonía con su alrededor (Suites 1, 3,4 y 6) y del tono filosófico en el que el hombre busca respuestas en la oscuridad y su tristeza (Suites 2 y 5).

por Jaramillo en Libros de poemas: “El dato incuestionable de que transcribí sus poemas, no me convierte, por necesidad en su autor. Su autor es el personaje que, si bien es ficticio, en su precaria existencia novelesca escribió unos poemas...yo tengo poco que ver...Yo apenas copio. Y me malexplico” (107). En principio, estas palabras introductorias hacen referencia a uno de los tópicos más queridos de Jaramillo: aquel del autor que pierde la autoría de su libro al publicarlo.¹³⁵ Por otro lado, a un nivel más sutil, el juego en el que el autor pierde el control de su personaje conlleva el procedimiento del desdoblamiento, de la alternancia entre varios “yoes,” y que es uno de los más importantes en el quehacer de Jaramillo como poeta-novelistas.¹³⁶ Muestra de ello, es el múltiple despliegue de autores que crean otros autores -que a su vez analizan textos y que se (re)crean a través de ellos mediante los actos de la escritura y la lectura- en La voz interior (2006), su penúltima novela y una de las más extensas y ambiciosas de la producción de Jaramillo.

Por todo lo anterior, para emprender el proyecto de analizar la forma en la que la poética de Jaramillo se incorpora en la escritura de sus novelas -y de esta forma establecer puntos de contacto con los otros dos poetas-novelistas considerados en el presente estudio-, se pueden tomar en cuenta dos aspectos particulares. Por una parte, es

¹³⁵Sobre esto, véase Historia de una pasión, páginas 31, 56, 60, 80, 90, 92.

¹³⁶En Historia de una pasión, Jaramillo escribe sobre este tema: “Todo novelista puede dar testimonio – Cortázar se refiere al asunto- de que, aun teniendo el argumento, de súbito los personajes adquieren una fuerza propia, mas allá de la capacidad de control del escritor;” (57-8) “Mientras lo escribe, el autor de un personaje tiene que ser ese personaje. Es ineludible, por lo menos en la clase de novelas que me gusta imaginar. Ese desdoblamiento, ese ser otro, no es un procedimiento intelectual sino un trance gradual” (83-4).

necesario establecer algunos aspectos acerca del contexto histórico específico en el que Jaramillo empieza a escribir poesía y los preceptos del grupo poético al que pertenece para así poder proponer algunos paralelos con la situación específica de Roberto Bolaño en el mismo periodo. Lo anterior se hará considerando tanto los comentarios del propio Jaramillo sobre su propia obra, su poética y sus nociones sobre los géneros literarios. Esto se complementará con el comentario de críticos cercanos a la obra del autor colombiano y entre los que se incluyen Juan Gustavo Cobo Borda, James Alstrum, José Emilio Pacheco y Sergio Pitol. Por otra parte, es necesario realizar una lectura cuidadosa de algunos poemas de la producción temprana del autor con el fin de detectar sus principales temas y procedimientos retóricos y narrativos. El énfasis puesto en Historias y Tratado de retórica, sus dos primeros libros de poemas, se fundamenta en el hecho de que su explícito uso de procedimientos narrativos y del lenguaje de la antipoesía de Parra permiten ligarlos directamente con la producción temprana de Bolaño; en segundo lugar, la gran sofisticación que alcanza Jaramillo a partir de Poemas de amor tiene su germen en estos poemarios tempranos que elaboran ya la mayoría de los temas y métodos de Jaramillo: los hermanos o autores imaginarios, la música, el amor, la soledad, la nostalgia, el uso de máscaras, el desdoblamiento y la intertextualidad. De esta forma, se puede proceder a dar ejemplos de cómo elementos de estos poemas se filtran en algunas de las novelas de Jaramillo, con especial énfasis en la ya mencionada La voz interior. Todo lo anterior permitirá entender mejor la posición de Jaramillo como poeta-novelistas, establecer semejanzas y diferencias entre los métodos de Bolaño y Rivera Garza, y

señalar la forma en la que el autor colombiano inscribe su visión como escritor en el panorama actual de las letras latinoamericanas.

Como suele suceder a lo largo de la historia literaria, Darío Jaramillo pertenece a un periodo de la poesía colombiana en el que se persigue la ruptura con la tradición poética anterior a través de la indagación de nuevas formas de afrontar y practicar la creación de la poesía. Al mismo tiempo, algunos comentaristas de la época señalaban que “la tierra de poetas” que era Colombia agonizaba ya “bajo la sombra agobiante y todopoderosa de la novela.”¹³⁷ Dentro de este marco general, una figura como la de Jaramillo es destacable por ser una buena muestra de cómo el instinto poético que comparte con muchos de sus contemporáneos quedará reflejado en su posterior obra novelística. Muchas de las novelas de Jaramillo, indudablemente marcadas con varios de sus procedimientos retóricos e intuiciones acerca de la palabra poética, también reflejan mucho de esta época de cambios a través de una mirada alternativamente nostálgica y burlona. La constante referencia al fracaso generacional, la pérdida de los ideales de juventud y al desencanto se aúnan al placer de la escritura y la lectura, del recuerdo de la infancia y de los amigos desaparecidos. Y aquí se puede señalar que esta visión literaria tiene mucho en común con la de Roberto Bolaño, autor que vuelca su experiencia de poeta en el México de los setenta (junto con muchos de sus procedimientos poéticos) en sus novelas Los detectives salvajes y Amuleto. De la misma forma, Jaramillo rememora su época como joven poeta en sus novelas Cartas cruzadas y La voz interior. En ambos

¹³⁷ Alstrum, James J. La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70. 19.

autores, la novela representa el recipiente ideal para vaciar tanto su nostalgia como un análisis del periodo de juventud que marcó su camino en las letras.

Otra relación que se puede establecer entre ambos poetas-novelistas es su pertenencia a un movimiento poético un poco indefinido. Si Bolaño pertenecía al infrarrealismo en México –cuya característica era su intento de provocación y un poco producción- Jaramillo es parte de aquellos poetas que publican en Colombia en la década de los setenta en un movimiento autodenominado en varias ocasiones con nombres tales como “Una generación desencantada,” “la generación sin nombre,” “los desarraigados,” “los poetas del desarraigo,” y “los posnadaístas.”¹³⁸ Dos críticos han señalado como característica principal de esta generación de poetas la inexistencia de un movimiento real. En Historia de la poesía colombiana, siglo XX, el poeta y crítico literario Juan Gustavo Cobo Borda explica la situación del grupo de escritores colombianos nacidos después de 1945 que empiezan a publicar su obra entre 1965 y 1980 , enfatizando la inexistencia de un movimiento unificado y la tendencia al eclecticismo, a pesar de existir múltiples afinidades entre los poetas (411-2). Por su parte, en la antología La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70, el crítico James J. Alstrum destaca que a pesar de esta diversidad de estilos y lenguajes indudablemente existe una relación entre los poetas de los setenta que, sin importar su fecha de nacimiento, comparten algunos temas recurrentes y rasgos formales enfocados a “superar la marginalidad de la poesía nacional al violar abiertamente y alejarse intencionalmente

¹³⁸Sobre el origen de algunos de estos nombres y algunas referencias, véanse: Alstrum, James. 20-4; Cobo Borda, Juan Gustavo. Historia de la poesía colombiana del siglo XX. 411-17.

de las tradiciones líricas...y hallar nuevos derroteros para la expresión lírica” (23-4). Los nuevos derroteros de la poesía que persiguen el infrarrealismo y la generación desencantada comporten una agenda de cuestionamiento de los valores literarios establecidos, ya sea aquellos de Octavio Paz y su grupo en México o de intento de trascender el dominante regionalismo de la tradición poética colombiana que perciben los jóvenes escritores colombianos nacidos en la década de la Segunda Guerra Mundial.¹³⁹ Y algo más: tanto el grupo al que pertenece Bolaño como al que pertenece Jaramillo asumen el modelo de un grupo literario de vanguardia que ya había promulgado la renovación de la poesía a través del uso desenfadado del lenguaje. Para los infrarrealistas de Bolaño, como se ha visto en el capítulo anterior, este grupo fue el estridentista en el México de los años veinte. Para los colombianos, las nuevas búsquedas poéticas de la década de los setenta fue prefigurada por los poetas del “nadaísmo” y del grupo “Mito.” Por una parte, en el aspecto estético, una de las principales contribuciones de los poetas de “Mito” en los años cincuenta y del “Nadaísmo” en los años sesenta, fue estimular entre los poetas jóvenes la búsqueda de un cosmopolitismo y de una selección ecléctica de textos que liberaran la poesía de sus ataduras locales para así introducirla a un contexto más universal. Por una parte, el tratamiento del amor y el erotismo a través de

¹³⁹Alstrum el cosmopolitismo vital y literario que muchos poetas colombianos que publican en los setenta: “De sus padres habían oído hablar mucho de ‘la Violencia’ sin sufrir muy directamente durante su infancia las consecuencias más escalofriantes de la crisis política nacional para que resultaran traumatizados. La gran mayoría había terminado una carrera universitaria y habían tenido la oportunidad de conocer Colombia desde fuera gracias a sus viajes a Europa o los Estados Unidos. Todos eran bibliófilos y adictos a la lectura de poesía colombiana e internacional antes de escribir sus propios versos.” (21) La rebelión contra la forma de tratar poéticamente temas como el amor y el erotismo, es una de las consecuencias de esta nueva visión del mundo.

un lenguaje desenfadado que rompía con aquel “puro y pudoroso” de la lírica tradicional colombiana, se convierte en uno de los temas recurrentes en la obra de poetas como Jaramillo Agudelo.¹⁴⁰ Específicamente en el caso de Jaramillo, la poética de Jaramillo mantiene algo “del tono nihilista del “Nadaísmo” por su repudio de una retórica grandilocuente o un lenguaje excesivamente preciosista mientras prosiguió el ejemplo de Mito en buscar paradigmas foráneos adecuados para llenar el vacío creador dejado después de la empresa demoledora nadaísta” (Alstrum 30). Como resultado, Jaramillo expresó en su obra “una gran preocupación autoconsciente por el mismo acto creador dentro del poema con toques de narcisismo y autoburla” y “tal vez sin proponérselo... sintetizaba en sus textos la coyuntura cultural y el estado de la poesía nacional que habían heredado del grupo Mito y los nadaístas” (Alstrum 30).

Estos comentarios permiten sintetizar las dos características más relevantes de la obra de Jaramillo y agregar algunas palabras más. En gran parte de los poemas de juventud de Jaramillo, en efecto, destaca el empleo de un lenguaje que evita los grandes gestos retóricos a favor de uno de corte oral en donde el poeta se pone “una máscara” y se dirige a un público a través del uso constante de los pronombres “tú,” “ustedes” y “nosotros.” Así, el papel del poeta queda reducido al de una mera “performance” y ocasiona un sentimiento de un fuerte cuestionamiento papel de la poesía en el mundo actual. Al mismo tiempo, muchos de los versos son citas distorsionadas de otros textos tales como la Biblia y hay una constante referencia a la obra de otros escritores. Estos

¹⁴⁰Sobre esto, Véase Alstrum, James. 24-9.

elementos provienen en gran parte del impacto que la obra de Nicanor Parra ejerció en Jaramillo y es uno de los puntos de contacto más visibles con la poética de Bolaño, pero también de su gran estima por otros escritores como el poeta y novelista mexicano José Emilio Pacheco.¹⁴¹ Asimismo, la autoconsciencia del acto de escribir (con sus frustraciones), el uso de diferentes niveles narrativos, la búsqueda de expresar “la poesía” de la vida a través de la palabra son tópicos recurrentes en la obra poética de ambos autores. Asimismo, mediante el análisis de los primeros libros de poemas de Jaramillo es posible advertir una similitud entre el gesto rebelde y de ruptura que se equipara a aquellos escritos por Bolaño durante las mismas fechas bajo la bandera del infrarrealismo. Ambos autores publican poemas que en un acto depurativo no vuelven a considerar como parte de su producción cuando publican otros libros de poesía muchos años después en antologías editadas por ellos: el ya mencionado Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego de Bolaño y ¡Ohhh! (1970) de Jaramillo. ¡Ohhh! es un esfuerzo colectivo de poetas colombianos que comparten su visión desencantada de la mediocridad de la vida, la degradada de conceptos asumidos tales como “la patria” (en los poemas de Cobo Borda) y, sobre todo, la necesidad de encontrar emociones nuevas a través de una poesía revolucionaria. A pesar de la diferencia temporal y territorial que existe entre estos dos libros –publicados en Colombia y México, respectivamente, con unos nueve años de diferencia- es posible detectar la conexión de dos grupos poéticos

¹⁴¹ De acuerdo con Alstrum, los retratos poéticos realizados por el poeta mexicano José Emilio Pacheco, uno de los colaboradores de la revista Golpe de Dados, representan una de las fuentes del gusto por el uso de una hábil intertextualidad en la obra de poetas como Jaramillo. Véase Alstrum. 38-43.

latinoamericanos de la década de los setenta que expresan su preocupación ante el futuro incierto que se abre tras la pérdida de las esperanzas revolucionarias. Ambos libros se nutren principalmente de la antipoesía de Parra, del rechazo a las instituciones literarias establecidas en ese momento en México y Colombia respectivamente, de la búsqueda de la revitalización del lenguaje y de un incómodo sentimiento de incertidumbre en el futuro. En la siguiente sección habla con más cuidado de ¡Ohhh! y de la poesía de los años setenta publicada por Jaramillo con el fin de establecer vínculos entre los procedimientos poéticos y temas de estos poemas en algunos ejemplos de su producción novelística posterior.

También hay que destacar, tanto en el caso de Bolaño como en el de Jaramillo, el hecho de que estos aspectos de su poesía de los años setenta se trasladan a sus novelas. Por ejemplo, el amor y el erotismo se reflejan en las novelas posteriores no solamente a nivel temático puesto que la prosa, en muchos momentos, representa en sí mismo un tratamiento poético del tema y contiene procedimientos directamente provenientes de sus poemarios. De hecho, tal como señala Alstrum, Historias (1974) -el primer libro de poemas de Jaramillo Agudelo- en muchos sentidos anticipa sus libros posteriores en poesía y prosa al recurrir a la narratividad, la intertextualidad y, a nivel temático, la nostalgia y la indagación de la esencia de la lírica (286). Finalmente, hay que señalar la difusión de su obra en la revista de poesía “Golpe de Dados,” publicación que une “La Generación sin Nombre.” Tanto Cobo Borda como Alstrum enfatizan la importancia de este medio de difusión de la producción de los poetas colombianos de la década de los

setenta.¹⁴² A diferencia del grupo infrarrealista que contó con una escasa difusión de la obra de los miembros de su grupo en efímeras revistas, “Golpe de Dados” representó una publicación con gran fuerza e influencia. Alstrum explica que, además del desencanto general de estos poetas ante el mundo en el que viven, lo que realmente los reúne es dicha revista:

Su afiliación indiscutible a la revista *Golpe de Dados* en donde han participado en un diálogo intertextual con la poesía escrita en todas partes del mundo hoy día. Su empeño en tal actividad los ha llevado a su vez a la traducción...y a una escritura poética que representa una autocrítica y asimilación de poemas ajenos y no a la simple indulgencia personal o el narcisismo. Así pues, por el rasgo constante de una suerte de intertextualidad que caracteriza su obra colectiva y marca también la sobredicha revista con la cual la gran mayoría han estado afiliados desde sus comienzos, nos parece más sensato rebautizar a este grupo de poetas como la “Generación desencantada” de *Golpe de Dados*. (51, itálicas en el original)

Nuevamente, Alstrum resalta la importancia del diálogo intertextual que privilegiaban poetas como Jaramillo y, que en el caso que aquí nos concierne, es necesario tener en cuenta durante el análisis de sus novelas como uno de los elementos fundamentales del poeta-novelistas colombiano. Cabe señalar que esta revista de poesía es referida (un poco indirectamente) en La voz interior, la novela que representa un resumen del sentir de Jaramillo y otros de sus contemporáneos en aquel periodo.

La intertextualidad no sólo es una característica de la poesía de Jaramillo sino que también es uno de los motores principales de su narrativa. Tanto los hablantes poéticos de sus poemas como muchos de los personajes de sus novelas, son retratos de escritores cuyas lecturas de otros poetas crean un espacio intertextual en el que escriben su propia

¹⁴²Cobo Borda. 414-5.

poesía. Ya en La muerte de Alec, la primera novela de Jaramillo, es extensivo el uso de la intertextualidad como fundamento de la ficción. Y si bien un cuento del escritor mexicano Felisberto Hernández –“La casa inundada”- es el texto que utiliza el narrador en primera persona para relatar los aspectos enigmáticos que rodean la muerte del personaje del título, el libro contiene múltiples referencias a diferentes obras literarias, como ha sido señalado por algunos críticos.¹⁴³ Desde el punto de vista de este análisis, la importancia de esta novela radica en el hecho de que representa la primera incursión de Jaramillo en este género literario en forma bastante exitosa con la crítica –el libro obtuvo el segundo lugar en el concurso Premio Plaza y Janés- en adición a presentar el uso de uno de los recursos principales de su poesía de los años setenta. En La voz interior el juego de la intertextualidad se complica al hacerse referencia tanto a textos externos en internos como a la actividad del protagonista que lee, reacomoda y reflexiona sobre los textos inéditos de su fallecido amigo de la infancia. A la vez, los textos de su amigo citan o traducen otros textos (reales o creados en esta novela) y crea personajes literarios que también leen y citan a otros autores. Este último punto en particular, presenta una relación directa con el quehacer literario de poetas-novelistas como Bolaño y Rivera Garza. Como se trata de demostrar en el presente análisis de la obra de estos autores, un

¹⁴³ En la introducción a Libros de poemas, Sergio Pitol comenta que “desde el primer párrafo hasta el último [La muerte de Alec] está alimentada por la literatura, los libros comentados en su interior tienen casi tanta importancia como los protagonistas. En cierto momento la trama de la novela se va intrincando con uno de los más maravillosos relatos que puedan existir: de Felisberto Hernández.” (XXX). Por su parte, Cobo Borda señala como característica de esta novela la forma en la que el texto de Felisberto Hernández “sirve como desencadenante textual de la muerte que anuncia el título” (482). Otros comentarios sobre La muerte de Alec se encuentran en la reseñas de Raymond L. Williams y de Aparicio Maydeo señaladas en la bibliografía.

rasgo característico en común de todos ellos es estructurar sus narrativas a través de la cita directa o indirecta de textos literarios reales o imaginarios y de la apropiación a través de la parodia o la glosa de la obra de otros autores, todo ello reflejado en personajes que reflexionan constantemente sobre el acto de escribir y leer. Este procedimiento es parte fundamental de los poemas tempranos de estos escritores y es una de las relaciones más llamativas entre poesía y narrativa que se pueden señalar.

Como se ha señalado un poco antes, uno de los recursos más notables en la poesía y las novelas de Jaramillo es el desdoblamiento, “los otros dentro de uno” que surgen a través del acto de la escritura y, también, de la relectura de sus escritos. En el caso de Jaramillo, esto no sólo se limita a la idea de que el escritor debe reimaginarse a través del personaje sobre el que escribe, sino que también a la universidad desconocida e a otros aspectos: el tópico de la metamorfosis y el constante cambio de las cosas a través del tiempo, la idea de la inmensurable pluralidad del sujeto y el acto de escribir como forma de acceso a la memoria de esos “yoes” de un pasado indefinido aún latentes en la vida del escritor.¹⁴⁴

El desdoblamiento forma parte integral de la obra de Jaramillo (sin importar si es en verso o en prosa) y en general, asume las mismas funciones. El procedimiento del

¹⁴⁴ Estos aspectos pueden ser percibidos en varios pasajes de Historia de una pasión. Jaramillo hace referencia al tema del desdoblamiento en personajes como una forma de transformarse en otros, o bien, de recordar sus otros en un tiempo anterior: “Inventando historias me desdoble de un modo fascinante que no sé explicar;” (74) “[las historias] las percibo como experiencias de otros que fui y ya no soy;” (39) “Soy varios. En cada individuo habitan diferentes yoes que se alternan, se reencarnan, desaparecen y nacen dentro de uno. Los yoes de los oficios, los materiales y los insabiles, los demonios, los ángeles, las bestias;” (84) “Así, el olvido sería la memoria muerta de otros que fuimos y que ya desaparecieron dentro de nosotros o se metamorfosearon en nuevos habitantes de ese uno mismo tan plural y tan efímero” (29).

desdoblamiento en Jaramillo pudiera simplificarse en dos formas. Por una parte, es logrado a través del uso de “la máscara,” un procedimiento antipoético de Parra a través del cual el autor crea un distanciamiento con el fin de rebajar la figura del “poeta como visionario.” Por otro lado, a través del recuerdo de sus “otros yo” que fueron (y de alguna manera, aún son) parte de él mismo, el desdoblamiento adquiere la función de evaluación del pasado visto mediante los ojos críticos del escritor en el momento presente –que entremezcla la nostalgia y la ironía- que dialoga con su “yo” del pasado a través de la escritura. Este último punto, como se verá en el siguiente capítulo, liga la poética de Jaramillo con la de Bolaño, ambos autores que en sus novelas más tardías evalúan el pasado a través de la figura del “poeta-escritor envejecido.” De esta forma, todos los poetas de la generación de Jaramillo Agudelo utilizaron la semblanza poética y el autorretrato en verso como “una forma especial de alusión e intertextualidad en la cual podían someter su propia poesía a autocrítica y enmascararse para desenmascarar los valores huecos de su tiempo y su sociedad” (Alstrum 32). Asimismo, dentro de la novela, Jaramillo se vale de esta máscara para elaborar diversos niveles narrativos que alcanzan diferentes grados de complejidad. La capacidad de Jaramillo para manejar los recursos de la ficción narrativa provienen precisamente de la “apelación a una máscara, a un doble, a ese hermano imaginario” que está presente tanto en libros de poemas como Historias y en novelas como La muerte de Alec (Cobo Borda 482).

Como se ha señalado, el uso de la máscara se emplea para tratar la figura del poeta en forma irónica. Sin embargo, referirse a este procedimiento también nos permite

detectar una importante conexión entre los poemas y la novelas de Jaramillo. El escritor colombiano ha declarado sobre su poesía que “mis versos son sobre mí, sobre aquellos que soy y los otros que he sido, sobre mis máscaras.”¹⁴⁵ Con palabras muy similares, introduce el proyecto narrativo de la novela La voz interior con la siguiente cita de Soren Kierkegaard “Yo soy impersonal o personalmente un apuntador en tercera persona, que ha producido poéticamente unos autores, los cuales son autores de sus prefacios y aún de sus nombres” (7). Esta anotación, además de ser un ejemplo de su uso de la intertextualidad y de proporcionar al lector el principal procedimiento narrativo de la novela, también remite al interés por la semblanza poética que caracteriza la poesía de Jaramillo. A manera de ejemplo de la importancia de este procedimiento, se pueden señalar aquí algunos paralelos entre Historias, el primer poemario de Jaramillo, y La voz interior. Historias abre con una sección compuesta de cuatro poemas titulada “Biografías imaginarias” en los que “se emplea la intertextualidad para enmascarar sutilmente la filosofía vital y estética del poeta bajo la imagen evocada de una persona célebre” (Alstrum 287). En La voz interior, la creación de “vidas imaginarias” se encuentra en la sección titulada “El país de los poetas,” uno de los escritos dejados por Sebastián Uribe Riley, el joven escritor fallecido cuyas obras han sido recopiladas por Bernabé, su amigo de juventud. Mientras que en “Biografías imaginarias” el hablante poético (re)imagina autores admirados por Darío Jaramillo (Blaise Cendrars, Marcel Schwob, Graham Greene), en “El país de los poetas” Sebastián (que crea a autores que a la vez se

¹⁴⁵ Jaramillo, Darío. Introducción Nosotros los solitarios. 15

convierten en voces poéticas que crean sus ficciones) es reevaluada por la lectura, edición y comentario de Bernabé, un personaje literario en el que se desdobra Jaramillo para dar vida a su ficción. Este desdoblamiento de autores que tiene el efecto de dos espejos que se reflejan a sí mismos hasta el infinito, adquiere en el formato novelístico una interesante variación con respecto al espacio conscientemente más reducido de los poemas. Se puede percibir la idea de “la intertextualidad y la descripción para desdibujarse a sí mismo y expurgar demonios obsesionantes acerca del fracaso, la frustración y la nostalgia” (Alstrum 287). Asimismo, en La voz interior se hace un comentario explícito de esta idea del fracaso y la nostalgia por parte de Bernabé - el “editor” dentro del texto- cuando habla del origen del escrito. Nuevamente, Jaramillo hace uso de los recursos del género novelístico para reflexionar de aspectos que en la poesía siempre permanecerán sugeridos.

Darío Jaramillo siempre ha enfatizado su vocación de poeta. Para él, la poesía es una vocación y no una profesión, una forma de aclararse el mundo a través de la escritura y un reflejo de la contemplación íntima alejada de su vida como “empleado bancario.”¹⁴⁶ Y si bien es cierto que la poesía tiene un nulo valor mercantil, dice Jaramillo, su “inutilidad” fundamental proviene del hecho de su propia incapacidad de alcanzar sus propios fines: la búsqueda poética es una quimera.¹⁴⁷ El hecho de que Jaramillo ha expresado en varias ocasiones que la poesía no puede considerarse una mercancía dentro

¹⁴⁶ Aunque así se define a él mismo en forma modesta en Nosotros los solitarios (11-2), en realidad ahora está jubilado del trabajo administrativo en cultura financiado por el Banco de la República en Colombia que el tenía.

¹⁴⁷ Historia de una pasión. 81-2.

del marco de una economía capitalista y que su valor reside precisamente en que no puede profesionalizarse, siendo el reto moral del poeta afrontarla.¹⁴⁸ Jaramillo, al igual que Bolaño y Rivera Garza, asume que la poesía se encuentra en el acto de enfrentarse a la escritura dentro de cualquier género literario, adaptando procedimientos poéticos y narrativos como forma de “aclararse el mundo” y de sumergirse en su mundo interior en la búsqueda de respuestas. Jaramillo ha señalado que su ingreso en el género novelístico en los años ochenta, en forma muy similar a la de Bolaño, en ningún momento ha disminuido su vocación como poeta: “Toda mi vida he querido escribir poemas y, sin detrimento de esa pasión, desde hace poco más de veinte años le agarré gusto a escribir novelas.”¹⁴⁹ A diferencia de Bolaño, cuyo impulso de escribir novelas fue derivado de la necesidad económica, Darío Jaramillo empezó a escribir novelas por haber perdido su pie derecho en 1989.¹⁵⁰ Debido a este trágico evento, la limitación de su movilidad le impedía escribir poesía durante muchas horas y así, empezó a escribir cartas que después de convertirían en sus primeras novelas.¹⁵¹ Sin embargo, antes de ahondar un poco más

¹⁴⁸ Historia de una pasión. 40. Otros ensayos en donde Jaramillo aborda esta idea de la poesía en el mundo actual son los siguientes: “Un Collage para borrar el tablero” Cuadernos Hispanoamericanos. 733. 11-24; “Colombia: una poesía en auge.” Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie. 258-64.

¹⁴⁹ Jaramillo, Darío. Historia de una pasión. 91

¹⁵⁰ Sobre este incidente, véase Historia de una pasión. 46-55.

¹⁵¹ Esto queda referido en Historia de una pasión. 26. En “un collage para borrar el tablero,” un ensayo que complementa Historia de una pasión, Jaramillo explica lo siguiente: “Comencé a escribir ficciones casi por accidente, porque tenía un taco en la garganta que no salía como poema y decidí volverlo carta, una larga carta del tamaño de una novela, mi primera novela, en la indeclinable primera persona de las cartas . Esa fue la Muerte de Alec. Y la segunda se titula cartas cruzadas, es decir, no una sino varias primeras personas” (110).

sobre estos primeros intentos en el ámbito de la novela, es conveniente explicar la noción que Jaramillo tiene de los géneros literarios, un aspecto que ayudará a entender en que consiste “lo poético” dentro su obra poética y en prosa.

El escritor mexicano Sergio Pitol, en su introducción a la antología Libros de poemas de Jaramillo, la relación entre el quehacer poético de Jaramillo y su posterior incursión al género novelístico: “Es poco habitual que un poeta también sea un novelista... Darío Jaramillo aplica su experiencia lírica a la novela. Para él toda experiencia notable es poesía, y toda escritura seria es una derivación poética. Se sirve de cartas, ya que desde siempre considera esa escritura una de las formas más perfectas del poema.”¹⁵² Estas palabras de Pitol subrayan, por una parte, la idea de que la poesía para Jaramillo es algo más que una forma literaria particular: es aquello ligado a la experiencia de la escritura. Por otro lado, Pitol señala el género epistolar como la forma preferida del quehacer novelístico del autor colombiano. Estas dos ideas son un excelente punto de partida para emprender el análisis de lo poético en la narrativa de Jaramillo y para establecer algunas relaciones que se generan al compararlo con la escritura de Roberto Bolaño y Cristina Rivera Garza. Por otra parte, en Historia de una pasión, un texto autobiográfico indispensable para entender la poética de Jaramillo, el autor colombiano aborda el tema de los géneros literarios precisamente a través de la consideración de que toda escritura seria es una derivación poética: “Debo confesar que no entiendo mucho la diferencia entre los géneros literarios. Virginia Woolf decía que el único género literario

¹⁵²Pitol, Sergio. “El té de las cinco y la poesía .” XXX

era la poesía. La poesía convierte en literatura a la novela o al texto para televisión, a la nota bibliográfica o a la crónica” (17). Debido a esto, Jaramillo argumenta que detrás de la escritura de los géneros que tradicionalmente se consideran dentro del ámbito de la prosa (ensayos, cartas, novelas) hay siempre una “confusión entre géneros que siempre desemboca en la poesía” (26) y, más adelante, que siempre “está presente siempre la obsesiva y consoladora poesía. La poesía en forma de poema y la poesía como único género literario, como posibilidad de hipnotizar al lector con una novela o un comentario y producirle un encantamiento” (64). En estos y en otros pasajes más en Historia de una Pasión¹⁵³, se puede percibir como Jaramillo es plenamente consciente del diferente papel que juega cada género literario y que no está expresando un afán de destrucción de modelos establecidos a través de una experimentación radical en la creación literaria. A lo que se refiere Jaramillo entonces es que el acto mismo de escribir, en su búsqueda de revelaciones y autoconocimiento, es en sí un acto poético. Jugando un poco con los términos que Jaramillo emplea, la (con)fusión entre los géneros literarios –plenamente relacionada con la novela híbrida que autores como Bolaño o Rivera Garza proyectan en sus obras- representa, en el fondo, un acto poético comprometido con la búsqueda de la polisemia de las palabras a través del uso de diferentes modalidades de escritura. En otras palabras, con el placer de escribir.

¹⁵³ El “placer de escribir” como consecuencia de su búsqueda poética es también referido por Jaramillo. El autor habla de cómo el acto de la escritura conlleva “alucinar, detener el tiempo, obtener revelaciones, instantes mágicos, conocerse, cantar con una pluma sobre un papel, en fin, cuestiones para quien no quiere dejar de ser aprendiz, para el que está dispuesto a empezar de cero siempre” (72-3). Más adelante, añade cómo disfruta “corrigiendo, buscando palabras, efectos entre palabras, resultados rítmicos, escribo porque adoro el silencio, porque me gusta estar solo, porque me salgo del tiempo... escribo por puro placer” (74).

Dentro de esta “confusión entre géneros” Jaramillo tiene, sin embargo, una visión clara de lo que significa escribir un poema y lo que significa escribir una novela. Nuevamente, en Historia de una pasión Jaramillo explica que una novela es para él como “un juguete” que tras el proceso de corrección “se acaba, se le caen las ruedas al carrito y fin de la novela. Ya no es mía” (80). Así, el acto de escribir y corregir las narrativas con las que “juega” el autor invariablemente cada fin de semana¹⁵⁴, es guiado por el placer que representa el proceso mismo de escribir: “soy minucioso, reiterativo, neurótico, me vuelvo intratable, pero en verdad disfruto enormemente en este ejercicio inacabable...se que ese placer se acabará cuando se la entregue a una editorial...mi placer estará enteramente agotado y habré perdido el interés” (60).¹⁵⁵ Cabe mencionar que este proceso, en más que ninguna otra de sus obras, queda plenamente reflejado en la novela El juego del alfiler (2002), en donde el narrador en algún momento se desenmascara: “Darío Jaramillo, el dueño de la pluma, la tinta y la libreta” es “el propietario del alfiler que le hace plop a las burbujas de palabras que yo mismo fabrico...todo es un invento hasta el punto de que el autor puede desvanecer esas historias, sacar el alfiler y hacerles plop.” (143). Y en efecto, la novela termina bruscamente con un “plop” que pone fin al

¹⁵⁴ Alejado de su vida pública como empleado bancario, Jaramillo habla constantemente de cómo de viernes a lunes de cada semana se recluye y se dedica a la contemplación a través del acto de escribir. Sobre esto, véase Historia de una pasión. 30-1, 66-7, 74-5

¹⁵⁵ Esta idea se reelabora en otros pasajes del mismo libro. Un ejemplo es el siguiente: “inventar novelas es inventar mundos con cuerda propia” que al ser publicadas pierden su interés para el autor, “cuando se me acaba o me aburre el juguete” (86, 90).

proceso de escritura de la novela y al placer por escribirla (151). Escribir poemas, sin embargo, “tiene otra química:”

Se trata de alucinar con palabras, asunto de muy pocos, vicio que se retroalimenta con lecturas de poesía. Búsqueda perpetua, sin certezas, indagaciones a ciegas, juego para atravesar umbrales. Con la pasión de la escritura, con la búsqueda de la emoción poética, hay algo inexorable que uno sabe por anticipado: es la inutilidad de todo esto...la poesía es incapaz de alcanzar sus propios fines. La iluminación es una quimera...La escritura acaba por significar una ascética para mantener viva la conciencia de la vertiginosa experiencia del mundo y para horadar sin develarlo el misterio de los seres que desfilan o conviven dentro del propio pellejo. (80-1)

En relación con la escritura de cartas, en su introducción al libro Nosotros los solitarios – que no casualmente es una “carta-prólogo”- Jaramillo explica lo siguiente: “Nunca en mi vida he escrito cuentos, cartas sí, y muchas, inclusive una carta disfrazada de novela y otra sólo compuesta de cartas. Me gusta el género, sé que se presta a la confidencia, le pertenece un adecuado volumen de la voz, el necesario para hablar al oído, y es una manera propia de acercar a la intimidad, las intimidades” (11). La relación que Jaramillo nota entre el género epistolar y la poesía es una perfecta muestra de la aplicación de varias técnicas poéticas a la escritura de narrativas extensas. Sugerir el intimismo y el empleo de un tono específico, ambas características de la poesía lírica, conjugados en una forma literaria que además es capaz de generar una narrativa completa, es la razón por la cual Jaramillo privilegia el diario o la carta en sus novelas. La “carta disfrazada de novela” a la que se refiere Jaramillo es La muerte de Alec (1983), la primera novela del autor colombiano. Tal como explica en Historia de una pasión, “La muerte de Alec no es una novela, sino una carta, y de nuevo mi confusión entre los géneros que siempre desemboca en la poesía, ¡ah!, porque nunca, durante esos años, dejé de escribir versos ni

abandoné esa perpetua vigilia por una palabra que nos hace levitar.” (26) De esta forma, el autor utilizó el apropiado tono íntimo de las cartas y los diarios que se prestaban maravillosamente a la escritura de narrativas extensas utilizando su experiencia como poeta. En una entrevista realizada con Jaramillo, este comentó que no fue hasta Novela con fantasma (1996), su tercera novela, cuando se sintió con la confianza suficiente para hacer uso de la narración en tercera persona.¹⁵⁶ Sin embargo, después de esta novela Jaramillo regresó definitivamente a la escritura en primera persona en sus novelas posteriores, tal como explica en su entrevista con María Escobedo: “Ya llevaba dos novelas [la muerte de Alec y Cartas cruzadas] y no aparecía el narrador omnisciente. Mi primer intento fue novela con fantasma. Me sentí Dios y, tal vez por ese sentimiento tan incómodo, mis siguientes novelas fueron decididamente en primera persona” (Escobedo 110). Este aspecto es otra de las características del estilo poético y narrativo de Jaramillo, no sin sus sutilezas. Si en sus poemas normalmente a “yo” poético. En las novelas, si bien siempre es claro quien es el narrador, algunas veces este es parte de un ingenioso juego de metaficción, como es el caso de la ya un poco antes mencionada novela El juego del alfiler. En general, sin embargo, el narrador en primera persona se identifica pronto al lector.

Los primeros poemas que Jaramillo escribe y que llegarían a ser publicados datan de 1965. A pesar de que el propio autor ha expresado su desinterés por coleccionar estos escritos aparecidos en diferentes revistas y periódicos colombianos a finales de la década

¹⁵⁶ Jaramillo, Darío. Entrevista personal. 22 Sep 2009.

de los sesenta¹⁵⁷, es posible tener acceso a una mínima parte de esta producción poética temprana en la antes mencionada antología ¡Ohhh!, editada y publicada en 1970 por Darío Jaramillo y John Álvarez García. La compilación fue realizada por iniciativa de Cobo Borba y además de contener poemas sus poemas y los de Jaramillo, incluye también varios de Henry Luque Muñoz, Álvaro Miranda y Elkin Restrepo, todos ellos miembros del grupo de “La Generación sin Nombre.” Limitándonos ahora únicamente al caso de Jaramillo, ¡Ohhh! contiene diez poemas de los cuales solamente tres – “Historias 1,” “Historias 2,” “Historias 3,”(37-45)- sobreviven en Historias (1974), el primer poemario completo de Jaramillo que será publicado cuatro años después por iniciativa de Cobo Borda.¹⁵⁸ Leer y comparar las versiones primeras de estos poemas con las de la primera edición de la poesía reunida –Libros de poemas (2003)- permite observar el afán de simplificación que persigue Jaramillo en su madurez como escritor y dota de un nuevo sentido a algunos versos. En los tres poemas, muchos versos son eliminados en la versión final con el afán de simplificación -siendo el caso más extremo es la omisión de once versos en “Historias 2.”- y de dar un sentido más amplio a ciertas palabras al evitar adjetivarlas.¹⁵⁹ Entre estos cambios, es notable la sustitución de la palabra “recordar”

¹⁵⁷ Historia de una pasión. 22, 29.

¹⁵⁸ Historia de una pasión. 29. Al igual que la poesía de los sesentas, Historias fue publicado por Cobo Borda sin que Jaramillo estuviera enterado justo antes de que este último partiera al “International Writing Program” de la Universidad de Iowa. Se menciona esto porque Jaramillo reitera su desinterés por el destino de sus libros cuando los ha terminado, algo en correspondencia con su idea de la escritura (y no de publicar libros) como el acto que realmente le importa.

¹⁵⁹ Estos once versos agregan información sobre las prohibiciones del padre de una mujer que termina solterona y remiten a una imagen de la mujer resguardada en un casillo medieval (41-2) que en la versión definitiva son eliminados totalmente. En la mayoría de los casos se eliminan líneas enteras tales como los versos “. ”. como un grito largamente medido por la angustia tras un silencio todavía más largo que la

(“Siempre te recuerdo...” en el octavo verso de “Historias 3”) por “imaginar” en el verso en la versión final (“Siempre te imagino...”). Una de las ideas principales de Historias y de la poética en general de Jaramillo es asumir el acto de contar historias y recuerdos con la inevitable reinención que conlleva el acto de escribirlas. Recordar es “inventarse un pasado,” inventar “nuestra propia historia,” tratar de darle “extremidades y cuerpo” mediante palabras a las personas, “caminar con la memoria.”¹⁶⁰ De esta forma, todo recuerdo (y casi todas las novelas de Jaramillo parten del acto de escribir memorias) se convierte en ficción, en reimaginación de un pasado que fue y es incapaz de ser expresado completamente con las palabras.

El resto de los poemas de ¡Ohhh!, contienen también el germen de los principales temas de Jaramillo en su obra posterior. Entre algunos temas destacables se encuentran el desencanto de la mediocridad de la vida cotidiana –“Soldados sin triunfo ni alegría/ hombres de ocho horas diarias.” (32); “Estamos aquí, arrojados a la noche, disparados al hartazgo de la vida,” (46)- y la incertidumbre en un futuro asumido como carente de esperanza - “Partamos el futuro como el pan/ traguemos esperanza juntos/ como quien ya sólo por delante/ tiene la horca;” (31) “Se nos borró el camino/ que quedaba./ Nos miramos en un oscuro espejo/ de semanas muertas/ y se desdibuja en la memoria la esperanza” (33). Los poemas también hacen constante referencia a la memoria y al

eternidad y para mí es como si nunca hubieras conocido el sol” (45) que, en la versión final, quedan reducidos a “...como un grito largo, como si nunca hubieras conocido el sol.” (253). También hay una constante eliminación de adjetivos tales como “frases lapidarias” (39) o “pueblo frío” (45) que quedan en la versión final simplemente como “frases”(248) y “pueblo” (253).

¹⁶⁰ Libros de poemas. 247-8, 251.

recuerdo de lo que se ha irremediadamente perdido: “La memoria es un molino de actos y omisiones:/ Alguien ,como todos nosotros, estampó en su frente un silencioso olvido,/ un elegante inventario de destrozos,/ -como si recogiera la vida en un instante/ y ahorcara con ella el futuro” (35). Así, tras “el naufragio de iras, pisando sobre lo que hemos destruido nosotros, afirmando la renuncia última, la última entrega, la aceptación del silencio,” (47) Jaramillo establece como uno de sus temas principales la reevaluación del pasado –fragmentado y perdido- a través de la escritura, con una mirada nostálgica pero estoica al mismo tiempo, que encuentran su máxima expresión poética en Poemas de amor y Cantar por Cantar y, en la novela, en novelas como Cartas Cruzadas y La voz interior.

Finalmente, uno de los temas más relevantes que une a los poemas de ¡Ohhh! es el del establecimiento de un proyecto renovación a través de un nuevo lenguaje que encuentre sensaciones nuevas y que reemplace ciertas nociones sobre la palabra literaria: “Hemos hecho un mundo distinto/ Palabras han sido inventadas / para emociones nuevas...el silogismo ha sido reemplazado/ por la hoja de un árbol de premisas milagrosas./ Los argumentos se han vuelto sonrisas eternas...La palabra es una dimensión de la totalidad./ La música es el único límite sonoro./ Este mundo lo he construido con mi amigo” (36). El último poema de Jaramillo en ¡Ohhh!, extiende esta idea y, en un punto, dirige al hablante poético en primera persona –“Yo hablo desde mi incomoda resurrección”- a un “tú” - “Tú, como un pájaro que nadara en aguas secretas, le vas inventando palabras al futuro en su definitiva/ forma de silencio”- y se une a él

finalmente al usar el verbo “somos” (46-8). Nuevamente, este diálogo y unión con el hermano invisible –o con él mismo- a través de la escritura, es uno de los procedimientos principales en novelas como La voz interior. Asimismo, se puede percibir un paralelo con el proyecto infrarrealista mexicano que también busca emociones nuevas, que trata de convertir el gesto en argumento y que desplaza el racionalismo (aquí expresado al mencionar al silogismo) por una visión de la vida espontánea y abierta a nuevas sensaciones ocultas detrás de “la realidad.” Si bien Jaramillo utiliza el hablante poético colectivo como forma de expresar su propio sentir y el de su grupo, por extensión se puede relacionar con el “nosotros” que conforman esos grupos poéticos marginales de los años setenta que buscan nuevas alternativas en la escritura.

Historias (1974) marca el inicio oficial de Jaramillo como poeta y representa un importante punto de referencia para entender algunos de los procedimientos narrativos que el autor colombiano utiliza. Este libro de poemas, como ya han explicado Alstrum y Pitol, es un intento de llegar a la poesía a través de técnicas narrativas (aunque siempre pendiente de la búsqueda de la palabra adecuada) y del empleo de la intertextualidad en narraciones en verso que representan “intrahistorias,” es decir, la descripción de eventos cotidianos y la vida de seres marginales.¹⁶¹ Ya se ha mencionado en el apartado anterior la forma en la que las semblanzas poéticas en la sección “Biografías imaginarias” de Historias es sujeta a un nuevo tratamiento en la parte de “el país de los poetas” en la novela La voz interior. La intertextualidad y el enmascaramiento permiten en el

¹⁶¹ Pitol, Sergio. “El té de las cinco y la poesía.” Libros de poemas. XXVII-XXVIII; Alstrum, James J. La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70. 287-9.

poemario, de acuerdo con Alstrum, “desdibujarse a sí mismo y expurgar demonios obsesionantes acerca del fracaso, la frustración y la nostalgia” (Alstrum 287). Además de estos dos aspectos, sobresale como una de las ideas principales del poemario como tema y como procedimiento y, como su nombre lo indica, la idea de contar historias. Es significativo que el poema titulado “Instrucciones para escribir un poema,” proponga que dentro de un poema, además de situar las figuras metafóricas tradicionales –“usted podrá situar estratégicamente el nombre de una flor”-, exista la posibilidad de contar algo: “otro camino puede ser relatar la historia/ de una guitarra desangrándose en música una noche de lluvia” (241). Jaramillo propone la búsqueda poética del uso adecuado del ritmo de las palabras o su acomodo en el poema, también forman parte de la indagación de los otros “yo,” de recordar-(re)imaginar el pasado, de internarse en la región oscura de los fracasos:

Se trata -siempre se ha tratado-
de contar una historia, una vieja historia...
Se trata –siempre se ha tratado-
De indagar morbosamente lo que fuimos, lo que somos...
Ámbito oscuro donde habita el fracaso,
El innombrable fantasma que nos vive y que huele a tinta de poema...
Se trata-siempre se ha tratado-
de hallar la palabra exacta...
pero eso es otra historia. (“Penúltima historia,” 266)

Así, para Jaramillo el poema, en forma similar al cuento o a la novela, permite contar historias. Resalta el tono oral del poeta que, siguiendo la antipoesía de Parra, se presenta desde un principio como dirigiéndose a un público con oraciones como “No sé si a ustedes les pasa que se cansan un poco de la rutina/ cargante de ser la misma persona

todos los días” (227). En las “arte poética una” y “arte poética otra” este hablante cuestiona la idealización de la poesía tradicional en favor de sus posibles usos negativos – “Uno debería aprovechar la poesía/ para hablar mal de la familia” y “para hablar horrores de los amigos” (242)- o ridiculiza el sentido trascendental que, a veces, tiene el poeta que en realidad quiere “hablar de futbol y preocuparse de que nadie se entere de que uno lee comics” (243). En el sentido de Parra, estos ejemplos que utilizan la ironía para lograr un efecto cómico también representan la búsqueda de “las nuevas sensaciones” proyectadas por “la generación sin nombre,” de bucear en las posibilidades de la palabra poética para crear retratos y de entender las historias de hermanos imaginarios y amigos: “Es difícil con palabras inventarle nueva forma al rostro de aquella mujer, /regalarle extremidades y cuerpo/ y ponerla a caminar en el poema;” (247) “la mirada de mi madre es ahora un verso de la página equis” (266).

Así, la búsqueda del nuevo camino poético queda establecida en este breve poemario como diálogo con otros y consigo mismo, con reflexiones sobre la soledad y un pasado destruido que debe olvidar para seguir adelante, con lo lúdico. Todo lo anterior es extendido en los poemas de Tratado de retórica-o de la necesidad de la poesía- (1978), el segundo libro de poesía de Jaramillo. Este poemario retoma muchos de los temas y procedimientos de la poesía anterior pero con un mayor grado de extensión y sofisticación.¹⁶² “Libro de las mutaciones,” la primera sección, consiste de ocho poemas

¹⁶² Este poemario le valió a Jaramillo el premio Nacional de Poesía Eduardo Cote Lemus. Opina Alstrum que este libro de poemas marca “un adelanto en su obra hacia la consolidación y el dominio de un lenguaje personal.” (Alstrum 288). Por su parte, Sergio Pitó considera este libro como “un paso más en el intento de

que toman la idea de los cambios a lo largo del tiempo aplicados a diferentes aspectos de la vida personal y comunitaria. La “mutación” de los sueños de juventud (184, 188), de la edad (185), del sentido del amor (186), se conjugan a la del país en el que vive Jaramillo. La velada mención de los problemas de violencia que Colombia sufre hacia finales de los años setenta es uno de los aspectos novedosos de este poemario. Un fragmento del poema “Libro de las mutaciones, 6” es el siguiente: “...playa sucia de sangre y un tiempo más lento que el dolor/ un galope sordo repercutirá desde las nubes negras: pronto/ vendrán nuestros sabios enemigos/ a tomarnos prisioneros, a terminar con la agonía de los moribundos,/ ratas y soldados se repartirán la noche, la noche será de/ mutilados y de muertos...” (187).¹⁶³ Señalar esto permite establecer una conexión con los primeros poemas de Sebastián U. Riley en La voz interior, que hace veladas referencias a esta situación, algo de lo que se habla en la siguiente sección de este trabajo. Asimismo, los poemas mismos, mediante el uso planos superpuestos, “mutan” alternativamente su significado. El ejemplo más claro es el de “Libro de las mutaciones, 8” (189) basado en explicar la efímera permanencia de la escritura de proyectos sobre un espejo empañado, “la lista de tareas aplazadas impresa sobre el vidrio sucio.” Si bien un plano de lectura del poema es precisamente la idea de los proyectos personales (y de nación) que se pierden

sacudirse de un pasado, romper con firmeza la severidad y solemnidad de la triste herencia de una corriente colombiana de la que sólo unos cuantos poetas lograban escapar...el rigor en el lenguaje fue desde entonces una de las armas más eficaces para construir y afinar el camino elegido” (Pítol XXVIII).

¹⁶³ Otros ejemplos más sutiles se encuentran en el cuestionamiento del hablante poético sobre “el origen” de lo que pasó en “un país de juguete, un país verde sin imposibles, una larga borrachera de siete años.” (“Libro de las mutaciones, 2,” 184) o en la certeza del hablante que sabe “que todo está pendiente de un hilo y que un milagro puede suceder en cualquier momento.” (“Poema,” 202) El tratamiento novelístico del tema por parte de Jaramillo se encuentra en su segunda novela, Cartas cruzadas (1995), novela epistolar que aborda los setenta y los efectos del narcotráfico en Colombia.

en el olvido, en otro plano se habla de la búsqueda de la palabra poética que trata de escribir un vida “sobre el agua,” con una palabra que es “un efímero símbolo del tiempo,” es decir, la búsqueda de esa quimera que es la poesía.

La última sección de Tratado de retórica, titulada homónimamente, abunda aun más en el cuestionamiento (sin respuesta por parte de Jaramillo) de la necesidad de escribir poesía. Si en Historias se hace un tratamiento burlesco de las convenciones de la poesía tradicional, “Tratado de retórica” guarda un tono oscuro y pesimista que remite a la necesidad de “callarse,” (“Retórica,” 207) y al descubrimiento del aburrimiento y el tedio que resulta de la escritura poemas por “tanto poeta suelto por ahí,” (“Historia de la literatura,” 216), del cuestionamiento de “saber si la poesía sirve para alguna cosa,” (“Algunas cosas que me gustaría saber,” 218) y del papel degradado del poeta en el mundo contemporáneo (“Final,” 221). En “Los sueños del poeta,” “Darío Jaramillo,” el hablante poético, también sueña en convertirse en una celebridad con “novelas que renueven el lenguaje” y que capturen “una realidad latinoamericana que permanecía oculta,” aunque al final se da cuenta que “todavía no se me ha ocurrido la primera línea/ del primero de mis famosos libros” (214-5). Lo que es importante notar es que estas visiones negativas de la poesía y el poeta no significan dejar de escribir poesía (un acto representado en por el hecho mismo de que estamos leyendo poemas) sino, en el fondo buscar renovar, mutar, el lenguaje propio a pesar del futuro incierto. No es casual que el poema que es muy probablemente el corazón de esta sección es el titulado “De la necesidad de la poesía” (212-3). El tono es confesional y Jaramillo, literalmente, se quita

la máscara y critica su propia obra anterior signada por “su sentimentalismo,” “su moral maniquea,” “su cursilería,” “sus mentiras”: “Después de acumular tanta mentira, ahora confieso que nunca llamé las cosas por su nombre...nunca me atreví a hablar de mi incapacidad para el amor...que –a pesar de tanto lloriqueo- no tengo la menor idea de lo que es un hermano” (212-3). Esta descarnada representación de sí mismo, dolorosa pero necesaria, mueve el afán de Jaramillo en buscar nuevas direcciones. El siguiente libro de poemas, Poemas de amor, es una muestra del éxito que logra al tomar un tema tan difícil de renovar en un lenguaje sencillo pero depurado al límite.

Finalmente, la segunda sección de Tratado de retórica, retoma y extiende la idea del poeta que se dirige a un público variado (incluido él mismo) ya ensayado en Historias. Significativamente titulada “Cónclave” –es decir, una junta de personas que se reúnen para tratar un asunto-, esta sección es entendida por Alstrum como “una suerte de autobiografía espiritual y psicológica en que el narrador se perfila y se examina con la mirada oblicua y distanciada de los demás” y “transforma el monólogo interior en un acto público de desnudamiento confesional que produce la ironización de la voz poética” (Alstrum 289). Además de esto, se puede agregar que hay un sutil experimento con niveles narrativos que se ensayarán en La voz interior y del que hay que hablar brevemente. Los primeros versos de “Razones del ausente” establece diferentes planos narrativos: “Si alguien les pregunta por él, / díganle que quizás no vuelva nunca...” (193). El hablante poético refiere la historia de “él” a un público (“Ustedes”) que a su vez, puede repetir la historia a “alguien” más que les pregunte por “él.” “él,” (muy

posiblemente uno de los “yoes” del hablante mismo) resalta por ser un personaje ausente de la historia y es re-imaginado por el hablante que a su vez motiva a los demás a re-imaginarse. Este esquema, como se ve en el análisis que sigue, es aplicado casi directamente en La voz interior en donde Sebastián representa la voz ausente (“él”) de la que habla Bernabé (el hablante poético) a un público (la familia de Bernabé y los lectores de su biografía) con el afán de recobrar parte de su vida volcada en sus escritos. Este breve ejemplo permite entender la forma en la que procedimientos de los poemas de los años setenta quedan sutilmente integrados a la construcción de una novela publicada casi treinta años después. Lo poético de las novelas de Jaramillo es conformado por varios aspectos ya observados en Bolaño tales como el desarrollo de los mismos temas (la soledad, el hermano perdido, el amor, la música) y procedimientos (la máscara, la intertextualidad, la oralidad, la escritura de cartas) que son integrados a la narrativa extensa. En el ensayo “La escritura alusiva y reflexiva de Darío Jaramillo Agudelo,” Alstrum pone en la mesa algunos de los procedimientos poéticos que Jaramillo aplica en La muerte de Alec.¹⁶⁴ Esta novela emplea a un narrador que nunca esconde su condición de poeta y presenta un extenso uso de la intertextualidad. Alstrum destaca la forma en la que se recurre al uso de los recursos de la alusión, el símbolo y, sobre todo, la tensión poética:

Darío Jaramillo es un poeta nato que sabe que es indispensable mantener una tensión dentro de cualquier poema bien logrado y, por consiguiente, el conflicto que surge en la novela resulta de la contraposición del tiempo de la escritura al pasado cuando ocurrieron los acontecimientos recordados. El narrador se refiere

¹⁶⁴ Williams, Raymond, comp. Ensayos de literatura colombiana. 197-204.

constantemente a los dos momentos -el de creación y el de los hechos- para agudizar la tensión sentida por el lector ante el poder divino de la escritura para rescatar del olvido y hace vivir de nuevo un momento penoso del pasado por medio de la palabra.¹⁶⁵

Este análisis de Alstrum, además de representar una valiosa herramienta para emprender el análisis de los procedimientos poéticos que Jaramillo utiliza en esta y en otras novelas. Especialmente importante es la idea de la contraposición entre el momento de la escritura y el de los eventos del pasado que esta recrea que es empleada en prácticamente todas las novelas de Jaramillo -con la excepción es Novela con fantasma-. En La voz interior, la narración en primera persona continuamente enmascara la voz de un poeta que escribe o analiza la vida a través de los libros. A través de imágenes recurrentes a lo largo de la novela y de “lo no dicho,” ambos autores a la universidad desconocida en aspectos inexplicables de la vida de sus personajes que tratan de captar los datos que el mundo les envía.

Como se ha dicho, para Darío Jaramillo la novela es sólo otra manera de expresar la poesía. La misma flexibilidad del género se adapta a un esquema que ha usado en novelas como La muerte de Alec y Memorias de un hombre feliz: el desenlace de la historia se establece desde el primer capítulo y el resto de la novela es una alternancia entre la descripción de los eventos y una serie de reflexiones acerca de la ficción que se escribe. Partiendo de los procedimientos de símbolo y alusión que Alstrum utiliza en su

¹⁶⁵ Alstrum. 203. Mantener “la tensión del poema” dentro de una narrativa es uno de los aspectos que Ian Rae señala en la obra de los poetas-novelistas: “[The long poem facilitated] the transition from the lyric to the novel by allowing them to develop serial forms of narrative that can convey a sense of duration without sacrificing the intensity and concision of the lyric” (Rae 261).

análisis de La muerte de Alec, se puede proponer similarmente como Memorias de un hombre feliz emplea dos imágenes particulares que guardan una profunda relación y que adquieren múltiples significados dentro de la novela y que guardan una función poética dentro del texto: “La Empresa” y “la máquina.” El funcionamiento de “La Empresa” es explicado por Tomás, el protagonista que narra sus memorias “como hombre feliz,” en el capítulo 4. Esta es referida como el lugar de trabajo y su funcionamiento en el que además un sinnúmero de “Garcías” –una forma de nombrar irónicamente al hombre común colombiano- tienen diversos roles. A lo largo del texto, esta empresa toma el sentido de una alegoría de los sistemas sociales, familiares e íntimos de los colombianos. Tomás, tras terminar sus estudios en los Estados Unidos, regresa a Colombia e ingresa gradualmente en los esquemas de corrupción aceptados socialmente o, cuando se casa, en el esquema de vida telenovelesca que incluye (en este orden) tener estudios, una profesión, una esposa y una familia.

Por otra parte, la máquina, en su precisión de secuencias previsibles, es el principal amor de Tomás y ese encuentra constantemente a lo largo de su escrito. Además de describir la vida como una serie de esquemas explicables a través del lenguaje matemático –uno de los ejemplos más humorísticos es la forma en la que explica como su esposa hace el amor a través de coordenadas (85)- o de proponer como “las máquinas son mejores que los hombres, las máquinas no maquinan” (84), esta imagen también representa “la maquinaria de la ficción narrativa” que trata de ajustar. Y aquí encontramos uno de los rasgos característicos de Jaramillo como poeta-novelistas: a través

de una imagen simbólica se propone el funcionamiento de la novela que tiene en sus manos el lector. La caracterización del personaje como obseso con respecto a la exactitud de los aparatos mecánicos (un reloj, en las primeras líneas) incluye su incertidumbre ante “la imprecisión de las palabras” (11) con las que trata de reconstruir su propia historia personal. Así, pasajes tales como “Nunca me he interesado por ejecutar una tarea con rapidez. Al contrario, descompongo la operación en secuencias, las relaciono y, al final, necesito repasar todo para apreciar el conjunto” (16) o “En agosto voy a una ciudad donde funciona una maquinaria gemela a la mía. ¿No va a ser mía, si convivo con ella día y noche, en ella pienso, a ella la palpo, la toco, la ensablo, la estudio, la absorbo?” (28) no solo se refieren a su actividad laboral dentro del libro como ingeniero de “La Empresa.” También hablan, gracias al uso de una sutil alusión, de la formación del texto que construye. Como repite constantemente, Tomás admite que nunca ha tenido que hablar de el mismo ni compartir su intimidad, lo cual dificulta verse a sí mismo desde afuera (14). Sus constantes saltos cronológicos o dudas sobre como narrar cosas como una pesadilla (35), tienen el resultado de que “Recrearse” a través de la palabra escrita conlleve la “imperfección” de su memoria y del lenguaje. Esto se refleja en un texto caracterizado por una desequilibrada longitud de sus capítulos cuyo contenido alterna entre datos triviales de su vida cotidiana, reflexiones de corte filosófico-existencial e incluso de eventos ajenos a él mismo que conforman su “máquina narrativa.”

A través del acto de la escritura y de la relectura Tomás también reflexiona sobre la falsedad del lenguaje: “el lenguaje sobre las conductas humanas que adoptó la sociedad

donde me desenvuelvo es equivoco en esencia, por necesidad, para poder sobrevivir en su sistema de trampas... el lenguaje, per se, es falso” (45). Esta reflexión da paso a una crítica al hecho de que a través del uso de eufemismos se genere un contrato social basado en engaños y conlleva la idea del lenguaje como expresión de un orden social.¹⁶⁶ En sus escritos, Tomás evalúa constantemente las funciones mismas del lenguaje o, en el caso de la palabra escrita, en los moldes preestablecidos a los que se acopla. La gramática, como ejemplo de un sistema más, le parece insuficiente a Tomás debido a que sólo los verbos indican el tiempo en tres porciones (presente, pasado, futuro), cuyo resultado es que se “limita la comprensión de la esencia más recóndita del tiempo.” Asimismo, la gramática no registra las variaciones del tiempo en “los volubles sustantivos” o “adjetivos que se van destiñendo como pintura vieja” (96). El hecho de que Tomás, involuntariamente, escriba su narración del pasado en presente, no es casual. Cuestiona el pretérito indefinido a favor de un presente en el que, citando a Barthes, “la literatura se vuelve depositaria del espesor y de la existencia y no de su significación.”¹⁶⁷

Por otra parte, con respecto a la forma en la que se puede plasmar el lenguaje, Tomás desde un principio duda en seleccionar un género literario para plasmar su

¹⁶⁶ Esto ha sido estudiado por críticos como Roland Barthes en El grado cero de la escritura. No está de más citar algunos pasajes en Memorias de un hombre feliz en los que se reflexiona entre la relación del lenguaje social su funcionamiento: “El caos resultante consiste en un conjunto de comportamientos donde todos se han exonerado del cumplimiento de la norma” (46); “Lo que aprendí fue el divorcio entre las palabras y los hechos, al esquizofrenia entre verbo y conductas que termina por convertir la convivencia en riesgo moral. En cuanto al comportamiento, nada importa, no es válida ninguna confrontación ética, pues bien puedo hacer la calificación a mi antojo, con las palabras que me libran de toda culpa.” (38); “Había descubierto la indiferencia moral, la inexpresividad y la deliberada imprecisión de las palabras que nombraban mi nueva realidad, de modo que la esquizofrenia entre los sucesos y su versión hacían irreconocibles aquellos por el disfraz del lenguaje... si no fomentas la corrupción no sobrevives” (43-4).

¹⁶⁷ El grado cero de la escritura. 38.

experiencia, aunque se hace un énfasis en la forma de la novela: “Estas memorias tienen tanto de confesión como que se trata del relato de unos hechos por su protagonista. Hay confesión porque se oye la voz de una primera persona, un yo, el único que conozco...una fabula útil, *no una novela – si bien esta predeterminada a adquirir su forma-...ni novela ni confesión, tal vez memoria científica*” (12-3, mi énfasis).

Gradualmente el personaje sabe que lo ficticio del lenguaje se adapta perfectamente al género de la novela: “Los párrafos de estas memorias que van quedando son una de las tantas virtualidades fabricadas con unas palabras que evaden la precisión y la totalidad...Aquí hallo, por fin algo que decir a favor –muy precario- de las novelas. El lenguaje es ficción y esto quiere decir que es idóneo para la construcción de ficciones, de novelas. Y también quiere decir que nuestras versiones de la realidad son novelescas” (47). De esta forma, en Memorias de un hombre feliz se emplea en forma muy similar el procedimiento poético de la elaboración de una “tensión” entre escritura para rescatar el olvido y revivir el momento del pasado a través de la palabra que Alstrum señala en el previamente citado análisis de La muerte de Alec. Aquí, a través de las imágenes de la máquina y la empresa se genera una sutil tensión entre los eventos recordados y su acomodo impreciso dentro de la narrativa. El cuestionamiento acerca de la falsedad del lenguaje y el desajuste entre la relación entre el acto de escribir y la captación del tiempo o de la vivencia precisa, también recuerda a la búsqueda de la palabra poética. Todos estos elementos se conjugan para dotar de “lo poético” a una prosa que es constantemente

reevaluada por el personaje que la escribe, la relee y que se transforma a él mismo, en una ficción literaria.

La voz interior (2006), la penúltima novela publicada por Jaramillo, vuelve a hacer uso de la forma del diario y la semblanza como forma de recuperación de una época al transmitir a su escritura los anhelos y frustraciones de dos jóvenes colombianos en la década de los setenta. La importancia de este libro dentro de la producción de Jaramillo, radica en tres aspectos. En primer lugar, el libro es escrito por Bernabé, “un joven envejecido” que a través de los escritos de Sebastián Uribe Riley, un amigo fallecido, recuerda y analiza a través del acto de la escritura los motivos de su fracaso como poetas y el destino de muchos de sus compañeros. El tema del hermano, el sentimiento de pérdida de la inocencia, el fracaso generacional y sobre todo, parafraseando el poema “Historias 1,” la necesidad de “recordar, inventarse un pasado” e “inventarle un rostro con palabras” a aquellos colegas, están presentes en la poesía de Jaramillo de la década de los setenta.¹⁶⁸ En segundo lugar, en forma similar a Memorias de un hombre feliz, la novela representa el espacio en donde Jaramillo enmascarado expone sus propias ideas sobre la narración, sobre los géneros literarios y sobre la

¹⁶⁸ De hecho, estos temas son constantes en todos los poemas posteriores de Jaramillo. A manera de ejemplo, Poemas de amor (1986), el libro de poemas que sigue a Tratado de retórica, además del erotismo, tiene toda una sección dedicada a la nostalgia en la cual destaca el tema paradójico de la memoria del olvido: “recuerdo que he olvidado el acento de las más amadas voces...” (155). En el mismo poemario hay otra sección de “escenas de la vida diaria” en donde, a través del poema, se evocan las cenas familiares (147), los amigos mediante la contemplación de las fotografías (149) y el recuerdo del hermano desaparecido (150-1). Todo esto está incluido, novelizado, en La voz interior. Por otro lado, Cuadernos de música (2006), el más reciente poemario, vuelve a los mismo temas. El escuchar música implica regresar al origen, a la inocencia de la infancia (especialmente en “Suites para violoncello”). Se habla de la imposibilidad de aprehender la revelación del mundo a través de la palabra (33 III, 42 7) y del patente erotismo de la música (49-51).

creación poética. Este representa uno de los aspectos que unen a los tres poetas-novelistas aquí tratados: la novela es el laboratorio en donde estos escritores experimentan con su intuición poética y narrativa buscando formas de elaborar una anécdota con el fulgor de la lírica o de usar el lenguaje mismo como forma de elaboración de sus ideas. Finalmente, se puede señalar un sutil paralelo entre el proyecto específico de La voz interior y el que Bolaño efectúa en Los detectives salvajes, este último tratado en el siguiente capítulo. A pesar de los muy diferentes estilos narrativos –si bien ambos usan el diario, Bolaño experimenta con un coro de personajes en la segunda parte de su novela- en ambos casos a través de dos personajes principales se rememora la trayectoria de un grupo de jóvenes poetas latinoamericanos de la década de los setenta que “se pierden” a lo largo de los años. Finalmente, La voz interior recupera el aspecto de los anhelos de su grupo poético y los motivos de su decepción con el futuro a través de la narración de la vida de un personaje mediocre, no novelístico, cuya vida se refleja en los fragmentos de sus escritos nunca publicados.

En su reseña de La voz interior, Francisco Solano critica duramente a esta novela al considerar que la acumulación de “trabajos [de Jaramillo] de incierto valor amontonados a los largo de los años,” y el hecho de narrarse la historia de un personaje en el que “ningún lector sensato encontrará magnetismo o encanto” en un tono pretencioso de hagiografía, hacen esta novela innecesaria y monótona.¹⁶⁹ En realidad, como ha explicado el mismo Jaramillo, los poemas y escritos dentro de la novela no

¹⁶⁹ Solano, Francisco. Res. de La voz interior, por Darío Jaramillo Agudelo. Revista de libros de la Fundación Caja Madrid 125 Mayo 2007: 58.

proviene, como argumenta Solano, de textos inéditos acumulados a lo largo de los años sino que surgen directamente de la narrativa: cuando Bernabé “escribe” un texto o poemario, Jaramillo se da a la tarea de crear dicho texto.¹⁷⁰ Asimismo, lo que critica Solano es precisamente lo que pretende lograr Jaramillo y a lo largo de la primera parte de la novela se hace constante hincapié en el aspecto del cuestionable valor de muchos de los escritos de Sebastián y de lo poco emocionante de su vida. Quizás el pasaje que mejor resume el proyecto del libro, en boca de Bernabé –máscara de Jaramillo-, es el siguiente: “¿Qué me justifica? Tal vez nada, quizás una de dos razones extremas que fluctúan entre un casi mezquino interés personal y el estupor que me produce encontrar que una vida, aun una vida monótona, es siempre inabarcable, que la mía es una de las tantas versiones posibles de la vida de Sebastián Riley” (35). Así, Jaramillo regresa a la idea borgiana de que todos los hombres son un hombre, en una narrativa de corte existencial que ve la vida como algo monótono, pero a la vez, inabarcable. Es por ello que esta narrativa carece de grandes emociones –lo cual no significa que no deje de ser interesante- y representa una forma de acceso a esos otros yo de Jaramillo que han marcado su escritura. El recuerdo no idealizado de una época y el tono decepcionado que logra plasmar Jaramillo mediante la escritura de una “biografía imaginaria” más, es logrado en una novela originada a partir de textos con intención literaria, logrados o no, que conforman parte de esa vida mediocre e inabarcable de todos los seres humanos.

¹⁷⁰ Jaramillo, Darío. “Las fronteras de las fronteras.”

De acuerdo con el propio autor, completar La voz interior fue una tarea ardua que le exigió una total concentración al momento de “desdoblarse” en cada uno de los personajes de la historia.¹⁷¹ La novela que tiene en sus manos el lector, de acuerdo con el juego narrativo que presenta, es de hecho un libro que ha sido compilado por un “editor” que explica detalladamente el proceso de selección de los textos, añade sus propios comentarios críticos y personales, y finalmente, los incluye íntegros en la última parte. Este editor, como se ha dicho antes, es Bernabé, un personaje que tras enterarse con diez años de retraso de la muerte de Sebastián Uribe Riley, su mejor amigo de juventud, es asignado para seleccionar y publicar los papeles que este último ha dejado en una caja. Es muy significativo que Sebastián, el personaje cuyos escritos dan origen a esta novela, sea una voz ausente y presente al mismo tiempo. Si bien Sebastián ha dejado de existir físicamente en el espacio de esta ficción, sus escritos permanecen y reviven esa etapa que Bernabé a través de la lectura de los papeles de su amigo. A través del acto de la escritura que realiza Bernabé, la biografía de ambos personajes se conjuga y, al final, remite a la situación de toda una generación de jóvenes poetas signados por una sensación de fracaso. Este argumento se presta para aprovecharse de la novela como género literario híbrido por excelencia al incluirse una “introducción crítica,” fragmentos del diario de

¹⁷¹ Historia de una pasión. 87. Añadiendo a esto, cabe mencionar que en su conferencia magistral “Las fronteras de las fronteras,” Jaramillo explicó como para él La voz interior es “una novela intelectual” que lo hizo “terminar vacío por dentro” al finalizarla. A manera de alivio, Historia de Simona, su siguiente libro, es una “novela no intelectual” que actúa como contraparte equilibrante de la primera. La Simona del título es una hermana de Bernabé y es mencionada brevemente en un pasaje de desenfadado erotismo en La voz interior (105-112), pasaje que es repetido también, en forma muy breve y en palabras de ella misma, en Historia de Simona (61-3).

Sebastián, poemarios enteros, aforismos, ensayos breves, argumentos para novelas nunca desarrolladas y biografías imaginarias.

Se puede notar que los temas y procedimientos de los textos de Sebastián quedan sin duda reflejados en la narrativa que escribe Bernabé, otorgando un excelente punto de partida para analizar la relación poesía-prosa de Jaramillo dentro del universo cerrado de esta novela. Sin embargo, la novela también se proyecta centrífugamente hacia otros textos de Jaramillo en forma tal que permiten establecer un puente entre su obra poética temprana (escrita en la década de los setenta) con esta novela representativa de su última producción. Por una parte, La voz interior remite a muchos de los temas recurrentes de Jaramillo. Particularmente destacables son la minuciosa descripción de la situación de jóvenes poetas colombianos que en la década de los sesenta, su descontento con las instituciones académicas, el descubrimiento de la sexualidad, el amor y la amistad, la soledad existencial y el análisis de la situación de violencia e impunidad en Colombia. Asimismo, es notable la constante referencia al desencanto o al fracaso que perciben Jaramillo y muchos de sus contemporáneos con respecto a la situación de violencia en Colombia y al cuestionamiento del papel de la poesía en el mundo actual. Y aunque para Jaramillo era imposible no reconocer la crisis por la que atravesaba su país en la época en la que publica junto con otros poetas de “una Generación Desencantada,” también advierte como “en el campo específico de la poesía esa disolución y ese cuestionamiento de todos los mitos habían producido, por lo menos, algunos frutos,” entre los que se cuentan la exaltación del cuerpo como “como forma de afirmación vital frente a la

violencia y la muerte.”¹⁷² El aspecto de la necesidad de la poesía en tiempos difíciles es otro de los elementos que relacionan la producción poética y narrativa del autor y se refleja en los poemarios de los años setenta y en sus novelas posteriores.

Por otro lado, en el aspecto estilístico, La voz interior presenta muchos de los recursos característicos de Jaramillo entre los que destacan el extenso uso de la intertextualidad, el enmascaramiento de la voz narrativa, el uso del diario y las cartas, el “meta poema” –es decir, el poema cuyo tema es la poesía y la escritura poética-, entre otros más. Todo lo anterior es reflejado en un texto que emplea la retrospectiva con tono nostálgico y desencantado que, además de hacer referencia a elementos autobiográficos de Jaramillo, “enmascara” la voz del autor en la figura de Bernabé, un hablante ficticio que a su vez se distancia de él mismo al verse reflejado en textos en los que él es un personaje. Es así como el empleo del género novelístico permite a Jaramillo reflexionar sobre temas que le interesan, experimentar con diversos procedimientos narrativos, incluir diversos géneros literarios y emplear ciertos procedimientos de su poesía. Hay sutiles conexiones entre los diferentes textos de Uribe Riley que además de desarrollar algunos temas recurrentes también permiten comparar la forma en la que el verso es trasladado a la prosa.

“Liturgia de los bosques,” el primer poemario de Uribe Riley, a través del uso simbólico de plantas y árboles, dota de diversos significados a diferentes a elementos del

¹⁷² Cobo Borda. 479. Con respecto a la poesía escrita por colombianos nacidos en la década de los cuarenta, Cobo Borda explica que existe una tendencia a expresar el repudio por la violencia en un país en crisis en el que, sin embargo, la poesía seguía creciendo con ímpetu (471-2). Cobo Borda también menciona como otros poetas ejemplares dentro de esta tendencia a Juan Manuel Roca (458-60) y a María Mercedes Carranza (473-5).

mundo vegetal. El poemario, quizás en continuidad con la idea de la diversidad vegetal, carece en realidad de una unidad aunque es posible detectar la elaboración de ciertos temas, e incluso, de pequeños bloques. “Soy vegetal,” (387) el poema que abre la colección y la producción literaria de Riley, afirma el origen de la voz poética como el producto del amor entre dos personas. Como las plantas, señala su crecimiento personal y adquisición de experiencia (“voy echando raíces”) y su “vocación de quietud.” El “ser vegetal” conlleva la superposición de aspectos estrictamente personales tales como la intrínseca capacidad creadora y la fuerza emocional del individuo (“sé cantar cuando pasan los vientos,” “También sé defenderme de la sequía”) con la frialdad de la clasificación biológica que lo cataloga dentro de su especie con “una cifra y una clave.” “Territorio,” el siguiente poema, desarrolla aun más la idea de la búsqueda de la identidad al listar la proveniencia de diferentes frutos y plantas en el espacio que habita la voz poética; esto se convierte en una alegoría tanto del mestizaje que conforma la identidad nacional colombiana como una expresión universal de la condición existencial del ser humano, enfatizada por la anáfora “Nadie es de aquí”: “nada es de aquí/ nadie es de aquí/ y todos lo somos sin saber todavía donde estamos” (388). En “Plantas carnívoras,” (389) el vegetal sirve de metáfora para aLa universidad desconocidair a la situación de violencia en Colombia. La figura de “el bosque,” el espacio donde habita este ser vegetal, es asimismo sujeta a diferentes mutaciones. Por una parte, en “Bosque de olores” (394), dicha figura es definida como el espacio de la casa paterna, un lugar íntimo y seguro rodeado de una verdadera polifonía de olores que la voz poética asocia con una inocente

felicidad. No es casual que en los tres únicos poemas cuyo espacio es los Estados Unidos (396-8) la voz poética afirme que “este bosque no es un bosque” debido a su artificial creación y rigurosa plantación (“En Miami, Fla.” 397) o que relacione “bosques devastados” como resultado de la codicia y el supuesto progreso de dicho país (“En Walden, Mass.” 397). Además de resaltar el particular punto de vista del hablante poético sobre la vida de los norteamericanos, se puede observar el extrañamiento de los espacios ajenos (que siguen siendo bosques) a los que éste relaciona con su vida íntima. Por otra parte, la visión del bosque como representación del mundo en “La sagrada dadiva,” (400) presenta la confusión del hablante poético en un espacio lleno de apariencias, de lenguajes extraños, de presentimientos y de misterios: “Hay un primer misterio/ descifrar vocales y consonantes trastocadas./ Luego el otro, más profundo: hallar el sentido mutante de los símbolos.” Estos versos en particular hacen referencia a la labor poética a la que aspira Riley, la forma en la que a través del lenguaje se trata de captar esos pequeños indicios que surgen a través de la contemplación del bosque. En “Nocturno,” el bosque-mundo representa el espacio de búsqueda de un silencio íntimo y personal dentro del silencio del bosque, una sutil referencia al misticismo que permita encontrar a Dios: “No hay silencio/ en el bosque silencioso:/ falta mi silencio/ para oír a Dios” (395).

Todo lo anterior, además de otorgarnos acceso a escritos que reflejan los temas e intereses de Jaramillo en esa época, también hacen uso de otro recurso del poeta-novelistas: la creación de una narrativa a partir de un conjunto de poemas. Los escritos de Sebastián, empezando por el poemario “Liturgia de los bosques,” son el origen de la

narrativa en forma de prólogo que escribe Bernabé. De la misma forma, como se ve en la sección sobre Rivera Garza, la autora mexicana crea la narrativa de La muerte me da a partir de un conjunto de poemas que surgen a su vez de la reflexión de la obra de Alejandra Pizarnik. En el caso de Bolaño, la narrativa de Los detectives salvajes proviene de “el argumento” de algunos poemas de Los perros románticos, como se trata de demostrar en el siguiente capítulo. Esta característica liga la producción de estos autores que construyen sus novelas a partir de poemarios anteriores. Uno de los temas más importantes en los poemas y novelas de Jaramillo es la poesía. Los tres poetas-novelistas aquí analizados tienden a insertar reflexiones sobre la creación poética y su significado como parte del diálogo entre personajes o incluido en los comentarios del narrador que los observa.

En La voz interior se prueba una variante al modelo dialógico empleado, por ejemplo, en Cartas cruzadas. Aquí el “diálogo” entre Sebastián y Bernabé se sostiene a través de la lectura de los textos que ha dejado el primero y que, como se ha dicho, tienen por consecuencia la creación del texto que escribe Bernabé. En efecto, es en el diario de Sebastián en donde se abunda en reflexiones e hipótesis sobre lo que es la poesía y que a lo largo de sus textos modifica o desecha. Por ejemplo, al hablar de su poemario “Liturgia de los bosques,” Sebastián apunta la función de “el poema como descripción” que si bien utiliza “el lenguaje más furiosamente antipoético y pedestre” de la jerga botánica – y que el lector puede o no identificar – tiene por fin último “galvanizar” sensaciones a través de la asociación: “Poesía: galvanizador verbal de sensaciones no

verbales. Sensaciones: ver, olfatear, recordar, imaginar, degustar, oír, iluminarse, tocar” (197). La conceptualización del poema como experiencia, sensorial y personal -una de las búsquedas de Jaramillo en libros como Poemas de amor- lo hace establecer que en sus poemas nunca importa el lector, “en ellos sólo me interesa la experiencia que vivo conmigo mismo, exclusivamente limitado al tiempo que dedico a las sucesivas escrituras del poema” (198). Sin embargo, un poco más adelante Sebastián reformula su teoría sobre la descripción:

Esta teoría sobre la descripción no es mas que palabrería. A veces pienso que mi intento...no es descripción sino desdoblamiento. No es descripción, no es instantánea ni visión de una metamorfosis impresionista. Es desdoblamiento: yo, el ansioso, ansío la quietud del vegetal. Individuo en movimiento, interiorizo la quietud, echo raíces, pongo pie bajo tierra, capto las reverberaciones íntimas de la materia...la poesía es desdoblamiento. (200)

Tras citar estas palabras del diario de Sebastián, Bernabé destaca que el desdoblamiento es “la clave de sus textos posteriores,” basados en la creación de autores imaginarios. En plena relación con lo anterior, más adelante señala Bernabé la importancia de la parodia en los textos de Sebastián. Bernabé explica lo siguiente: “las parodias merecen especial atención en mi selección. Esta en primer lugar, el desprecio de Sebastián por el invento de la originalidad, expresado con insistencia por Walter Steiggel en las *Visiones en un espejo roto* y por el propio Sebastián sin usar máscara distinta ni distinto nombre” (331). Sebastián incluso nota algunas correspondencias que él mismo detecta (por ejemplo, Segismundo Nolde es León de Greiff), todos ellos “personajes inventados por autores reales,” y en los que Sebastián “examina actitudes, propias y ajenas, y las encarna en los poetas inventados, cuyos textos también inventa” (331). Recordemos que Sebastián se

presenta en la novela como un personaje reimaginado por Bernabé a través del texto que escribe y que tanto este como Sebastián, son personaje imaginados por Jaramillo que encarnan muchas de las actitudes de los poetas con los que el mismo convivió. A través del distanciamiento que permiten los recursos de la narrativa, el poeta se “enmascara” para reflejar, en forma alternativamente irónica y nostálgica, las actitudes personales y de los poetas con los que trabajó en aquella época. Aquí se puede notar una correspondencia clara entre los tres poetas-novelistas aquí tratados. En forma similar a Jaramillo, en Los detectives salvajes Bolaño se reimagina a sí mismo y a los poetas del infrarrealismo a través del “apuntador en tercera persona” de García Madero, personaje que al igual que Sebastián apunta en un diario sus propias opiniones sobre el grupo poético. Por su parte, Rivera Garza también utiliza el recurso de ficcionalizarse a sí misma como “la escritora” que descubre el primer cadáver castrado en La muerte me da o como “la escritora” que escucha las historias de Mariana para escribir cuentos en Verde Shangai, con el fin de reflexionar sobre el acto de escribir o sobre la situación social del país en el que vive.

Otro de los temas recurrentes de muchas de las novelas de Jaramillo es la representación negativa de la institución universitaria. Muchos personajes de las novelas reniegan constantemente del poder controlador de dicha institución académica y optan por permanecer al margen de la misma. Esta temática permite establecer una relación directa entre Jaramillo y Bolaño. Para ambos autores, la verdadera escuela del poeta -“la universidad desconocida”- se basa sobre todo en la experiencia de la vida que el artista transmuta en palabra y que escapa a cualquier categorización. Se ha observado en el

capítulo anterior como el ferviente rechazo de Bolaño hacia la institucionalización de la poesía se basa en la forma en la que se crean escritores parasitarios que viven de un servilismo que se extiende del campus académico a los grupos literarios (como el de Octavio Paz) y que no permiten, de acuerdo con el chileno, la creación de una literatura de calidad. Por su parte, Jaramillo reconoce que tras “el desmorone de la utopías” de los años sesenta la universidad ofrece la oportunidad de generar un público consumidor de poesía. Sin embargo, también considera que lo negativo de la Academia consiste en “el fenómeno fosilizador de que la poesía se convierta en objeto, en materia de estudio [que] puede impedir que el aire se renueve.”¹⁷³ Hay que recordar que la visión demoleadora de Bolaño y su grupo se basa más en una provocación cuyas raíces provienen de la vanguardia poética, una actitud que el mismo Bolaño consideró infantil en su etapa de madurez. Jaramillo, por su parte, no busca destruir la institución e incluso señala sus aspectos positivos, como la renovada demanda por la poesía en Colombia a finales de los años ochenta gracias a las instituciones universitarias. De hecho, Cobo Boda considera a Darío Jaramillo como uno de los poetas pertenecientes a este periodo que ha brindado una aportación crítica destacada, en la que valora “la clandestinidad” de la exploración poética (con un reducido grupo de lectores) como el aspecto que hace verdadera la nueva poesía colombiana.¹⁷⁴ También señala como el papel del poeta sigue siendo el del marginalizado y que al quedar fuera del mercado que busca la producción de bienes, el

¹⁷³ “Colombia: una poesía en auge..” 261-2.

¹⁷⁴ Cobo Boda, Juan Gustavo. Historia de la poesía colombiana siglo XX: de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin. 411-7.

poeta que busca la literatura verdadera parece quedar condenado (o quizás, bendecido) a la marginalización como forma de vida:

La poesía no es un bien que permita profesionalizar su producción y vivir de los estipendios que produce. No existen los poetas profesionales y el poema no es mercancía. Esto, a mi parecer, es una bienaventuranza. Significa que la poesía no está atada a ningún sistema de producción, a ninguna organización institucional, a ninguna instancia ulterior al poeta mismo. En otras palabras, que el poeta es libérrimo, que está sujeto únicamente a su propia capacidad para convertir las palabras en iluminaciones. Depende solamente de él.¹⁷⁵

Veamos ahora como este tópico se desarrolla en la voz interior. Desde un principio, Bernabé señala el alejamiento de él y Sebastián de la institución universitaria. En la primera páginas de su introducción, Sebastián explica como tanto el como su amigo renunciaron a continuar “después del primer año de tedio universitario,” (14) y expresa su sentimiento de “asfixia” ante el ambiente académico cuyos profesores envejecidos “estaba en las antípodas de nuestro sueño” (118-9). Bernabé cita constantemente los apuntes del diario de Sebastián que muestran su ferviente rechazo a la educación institucionalizada. Sebastián expresa un ferviente ataque a la predominancia de las tendencias críticas empleadas - “el sistema está diseñado para alejar al estudiante de los textos. Importan mas el filtro interpretativo que a la poesía o la novela o el ensayo” (202)- o habla del “poder paralizante de las élites intelectuales” en un escrito significativamente titulado “Contra lo institucional” (50). Sin embargo, en un extenso pasaje del diario citado por Bernabé, la narrativa indica sutilmente un doble significado a esta actitud iconoclasta. Por un lado hay un rechazo a la universidad como institución,

¹⁷⁵ *Ibíd.* 263.

por otro se expresa el sentimiento de marginalización del joven poeta que se extiende más allá del ámbito académico:

No me importa la universidad. Soy apático a esta farsa que no tengo ningún derecho a llamar farsa: frente a mi familia, frente a mis amigos, frente al mundo, el fracasado soy yo. Y me temo que es una incompatibilidad absoluta con el sistema...Lo único que me interesa es la poesía. La poesía no es una profesión...Soy indolente en cuanto a buscar aclarar mis motivos de disenso con la universidad...Es tal mi desprecio por la universidad, que ni siquiera estoy dispuesto a ser su enemigo. Mi verdadero problema no consiste en haber descubierto que mi vida no puede seguir por donde va. Consiste en saber que rumbo tomo. (152-3)

Es útil comparar la situación de Bernabé y Sebastián con la de Juan García Madero y el grupo real-visceralista de Belano y Lima en Los detectives salvajes. A pesar de los diferentes contextos, ambas novelas desarrollan narrativamente el surgimiento de un joven grupo poético y su conciente separación con los focos de poder intelectuales que dominan el panorama de la letras, la gradual marginalización y separación de los miembros, y finalmente, el fracaso asumido en muy diversas formas. Bernabé desde un principio refiere como el proyecto de revolucionar al mundo a través de la poesía fracasa, en un pasaje reminiscente a los poemas tempranos de Jaramillo: “Sebastian y yo creíamos estar cambiando la visión del mundo, produciendo un salto cualitativo en la poesía del idioma, induciendo una revolución con nuestros poemas. Nada de esto sucedió y la indiferencia..fue un golpe de realidad que ambos asimilamos de distinto modo” (14). El fracaso de la empresa poética de Bernabé se refleja curiosamente en el hecho de que abandona la poesía por la prosa (15), convertido en un mero lector que escribe (38). No es extraño que al hablar del destino de las vidas de muchos de los amigos mutuos, que en

la novela eran jóvenes en los años sesenta, los defina como “una generación rota, a veces trágica, otras veces patética, siempre involucrada, ensartada en las extrañas púas de los años y acontecimientos que hemos vivido” (64).

La experiencia de Darío Jaramillo como poeta se refleja en su obra novelística de diversas formas. Las novelas privilegian el uso de la carta o el diario (es decir, el narrador en primera persona) como forma de indagación poética y de contar historias. A través de procedimientos antipoéticos, Jaramillo emplea un constante distanciamiento de sí mismo a través de una máscara o, a la inversa, una pública exposición de su rostro ante un auditorio imaginario que lo escucha. El constante uso de la intertextualidad, en gran parte proveniente de ese afán de superación del provincialismo que los poetas de los años setentas perciben en la tradición poética colombiana, nutre la escritura poética y en prosa de Jaramillo. La casi obsesiva reiteración de los mismo temas que se encuentran desde los poemas de ¡Ohhh! hasta sus últimas novelas y poemarios, forman parte del vocabulario de un escritor que trata de reencontrarse con sus fantasmas, con sus amores perdidos, con sus hermanos desaparecidos, con su inocencia infantil. Para Jaramillo no existe una diferencia fundamental entre géneros literarios: todo pueden convertirse en poesía con el trabajo minucioso con la escritura. Darío Jaramillo, escribiendo en un contexto muy diferente al de Bolaño o Rivera Garza, se une a ese grupo de poetas que a través de la reflexión y la búsqueda de la palabra exacta, escriben narrativas cuyo origen es la poesía.

Cristina Rivera Garza se ha afianzado como una de las escritoras mexicanas más interesantes e innovadoras en la actualidad. Tras haber adquirido notoriedad con la novela de corte histórico Nadie me verá llorar (1999), Rivera Garza ha tomado un curso estético en donde predominan la ambigüedad, la intertextualidad, la yuxtaposición y la apropiación de textos propios y ajenos. De hecho, las novelas a partir de La cresta de ilión (2002), en comparación a Nadie me verá llorar, resultan bastante exigentes con el lector debido a su fragmentación de los hilos argumentales, a la experimentación con la sintaxis y a la integración en ellas de diversos géneros literarios. Además de lo anterior, es una de las pocas autoras que ha mostrado un consistente interés por la escritura en el espacio cibernético, escribiendo “Blogsívelas” o fotonovelas en su blog y utilizando Twitter como forma de expresar un presente (sin darle sentido) en el sentido de los *readymades* de Duchamp.¹⁷⁶ Pero también hay algo más: en sus novelas, Rivera Garza vuelca su experiencia como poeta.

A diferencia de Jaramillo y Bolaño, ambos autores que antes de embarcarse en la escritura de novelas dedicaron sus esfuerzos completamente a la poesía, Rivera Garza cuenta con un primer libro de cuentos –La guerra no importa (1987)- y una novela inédita –Desconocer (1994)- publicados antes de La más mía (1998), su primer poemario. A pesar de esto, Rivera Garza ha dedicado sus esfuerzos a la creación de un cuerpo de

¹⁷⁶ Sobre este interés en el ciberespacio, véanse: Choi, You-Jeong. “No hay tal lugar: la Blogsívela de Cristina Rivera Garza.” Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto... 369-93 y Rivera Garza, Cristina. “La producción del presente.” Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto... 397-9. Además de esto, a partir del 2010 Rivera Garza ha estado trabajando en una fotonovela titulada “La increíblemente pequeña” que involucra el uso de fotografías tomadas a pequeñas muñecas en diferentes lugares y el texto que resulta de dichas “aventuras.”

poemas importante dentro de la actual producción de poesía mexicana¹⁷⁷ y, sobre todo, ha empleado muchas de sus intuiciones como poeta directamente en sus novelas. En la presente sección se explica brevemente el lugar que Rivera Garza toma dentro del panorama de las letras mexicanas actuales y, tras cotejarse diferentes ensayos críticos escritos sobre ella (y por ella), se procede a sintetizarse los aspectos más notables de su poética. Hecho esto, se procede a hablar de los cuatro primeros libros de poemas de Rivera Garza con la finalidad de detectar aquellos elementos que traspasan a dos de sus novelas, Lo anterior (2004) y La muerte me da (2007). Dentro del marco de cada uno de los puntos anteriores, se proponen también las relaciones directas o indirectas existentes con la obra de Bolaño y Jaramillo con el fin de entender los procedimientos de estos tres poetas-novelistas latinoamericanos.

Se ha señalado algunas veces la dificultad que presenta el tratar de enmarcar a Cristina Rivera Garza dentro de una generación particular de escritores en México y que el hecho de haber nacido en los años sesenta y de compartir ciertos intereses literarios

¹⁷⁷ Por ejemplo, Rivera Garza como poeta, figura en la antología A contraluz: poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente. Dicho libro reúne las poéticas de quince poetas mexicanos nacidos entre 1960 y 1975 en un momento en que la poesía mexicana está tendiendo diálogos con autores precedentes y contemporáneos. En el ámbito más específico de la producción poética de la escritora, Ignacio Sánchez Prado propone -en forma quizás un poco audaz- algunas razones por las cuales un poema como “Tercer Mundo” es excepcional dentro de la producción actual debido a que tiene pocos antecedentes dentro de la poesía mexicana y carece de conexiones con la poesía contemporánea mexicana. Señalar que el poema de Rivera Garza no tiene antecedentes es una generalización que debe ser cuestionada. El crítico menciona que la “ciudad como personaje y la multitud politizada” solamente tiene un antecedente: el poema “Urbe” del estridentista Manuel Maples Arce (284). En el sentido particular de este ejemplo, esta afirmación ignora el hecho de que en todos los libros del Estridentismo la ciudad es un tema de gran importancia. En el sentido más general, la ciudad ha actuado desde la poesía francesa de fin de siglo, pasando por las vanguardias de los años veinte, como un elemento fundamental de la construcción poética. Véase Sánchez Prado, Ignacio. “El fin de la memoria: ‘Tercer Mundo’ de Cristina Rivera Garza.” Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto.... 280, 283. Sobre esto, pueden verse los estudios de Luis Mario Schneider y Mihai G. Grünfeld, ambos citados en el primer capítulo de este trabajo.

con otros escritores, no la limita un grupo o corriente literaria en particular.¹⁷⁸ Estos dos comentarios permiten observar nuevamente la dificultad de tratar de situar a un escritor dentro de un grupo generacional, algo que también se ha visto en el caso de Bolaño y Jaramillo. Está claro que el concepto de “extranjería intelectual” con el que Estrada define la escritura de Rivera Garza¹⁷⁹ -una característica común a los tres escritores aquí analizados cuyos escritos se nutren de la literatura mundial- ha sido una característica de los escritores latinoamericanos (poetas o novelistas) desde finales del siglo XIX.

En un ensayo sobre la nueva narrativa del norte de México, Diana Palaversich explica que el movimiento denominado “la nueva narrativa del norte” o “el boom norteco,” que el cuentista mexicano Eduardo Antonio Parra de alguna forma promulgó en un artículo en el 2001.¹⁸⁰ Por su lugar de nacimiento y por su larga residencia en la frontera entre México y Estados Unidos, Rivera Garza podría ser considerada dentro de dicho grupo. Sin embargo, como señala Palaversich, la obra de Rivera Garza -y también la de escritores como David Toscana o el mismo Roberto Bolaño- tampoco puede ser

¹⁷⁸Véase Estrada, Oswaldo. “Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión.” Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto... 29-31. Estrada añade que es improductivo asociar a Rivera Garza con otros escritores simplemente por su fecha de nacimiento, por su interés por los textos transgenéricos con escritores o con escritoras mujeres: “Rivera Garza tiene su propio lugar, su sello de garantía, uno que libra las barreras de su generación, de su país y su literatura, para dialogar en familia con Julio Cortázar y Franz Kafka, con David Markson, Marguerite Duras y Virginia Woolf.” (30). Asimismo, a pesar de que Carlos Fuentes ha señalado que Rivera Garza pertenece al grupo de seis escritores mexicanos denominado “El Crack,” esta autora mexicana ha optado por no aceptar su afiliación a dicho grupo como lo ha señalado en una entrevista con Hong y Macías Rodríguez. Véase Fuentes, Carlos. La gran novela latinoamericana 361; Estrada y Abreu Mendoza. Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto... 29, 293.

¹⁷⁹ Estrada, Oswaldo. 31.

¹⁸⁰ Palaversich, Diana. “La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana” Symposium. 9-26.

incorporada a la visión generalizada del quehacer de los escritores de esa nueva narrativa del norte, definida por ciertas características neo-costumbristas que incluyen las explícitas referencias a la violencia y el narcotráfico (9-10). De hecho, Rivera Garza, Toscana y Bolaño son todos autores que en sus textos destacan la idea del norte de México no como un territorio físico sino como un “territorio mental de sus protagonistas,” un “no-lugar” que forma parte de una narrativa alegórica (Palaversich 14-17) En efecto, la escritura de Rivera Garza sucede en espacios ambiguos (entre muchos otros, sobresale la constante referencia a “La Ciudad”) con personajes con identidades cambiantes que transitan por ellos. El concepto del “no –lugar” que menciona Palaversich, por cierto, no se limita a aquellos espacios transitorios definidos por Marc Augé, sino que representa uno de los conceptos más importantes que deben de ser tomados en cuenta en el análisis de la escritura de Rivera Garza. En ciertos momentos, es posible identificar algunas ciudades verdaderas en poemas o novelas (especialmente la Ciudad de México y Tijuana) pero la descripción de dichos espacios urbanos es mas sugerida que de corte realista. Aunque esto será referido con más detalle en la sección dedicada a la poesía y las novelas de la autora, se puede señalar por ahora que se relaciona al concepto mismo de utopía, a la idea que el lenguaje es “el único lugar,” o al interés por aquellos momentos que se resisten a ser narrados que existen, precisamente, en un no-lugar.

Cabe destacar que a pesar de la dificultad de poder asociar a Rivera Garza con algún grupo o movimiento específico, es posible encontrar intereses que ligan el trabajo

de la escritora mexicana con la obra de autores coetáneos de ella tales como Roberto Bolaño, Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou y Juan Villoro. Oswaldo Zavala explica como todos ellos han recurrido a establecer vínculos con escritores anteriores cuyo legado “poco apreciado y olvidado que a través de su nueva lectura identifica su poética (y ulteriormente su capital literario) con el suyo”. De esta forma: “El posicionamiento genealógico de Rivera Garza a través de su ‘diálogo’ y subsecuente ‘proceso de reapropiación’ ...opera en un sentido análogo al de otros escritores de los últimos veinte años, que al igual que ella retroceden en la tradición de la literatura mexicana moderna.”¹⁸¹ Este aspecto es de la mayor importancia en la obra de Rivera Garza que en varias ocasiones se propone la recuperación de escritoras latinoamericanas marginales como Concha Urquiza, Amparo Dávila o Alejandra Pizarnik. El diálogo que efectúa con estas escritoras reside sobre todo en la lectura cuidadosa de sus obras y que, en casos como La muerte me da, son el origen mismo de la narrativa. Observando estas características, se puede añadir también un vínculo con la obra de Darío Jaramillo, el otro poeta-novelistas aquí tratado cuyo diálogo textual con poetas anteriores y contemporáneos representa asimismo una relectura de una época que ha pasado y que le sigue marcando. La intertextualidad como procedimiento en la escritura de los tres poetas aquí tratados es uno de los aspectos fundamentales de “lo poético” en sus novelas.

¹⁸¹Zavala, Oswaldo. “La tradición que retrocede: La cresta de ilión, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad.” 232, 235. Los vínculos intertextuales que establecen los escritores son los siguientes: Rivera Garza con Amparo Dávila y Alejandra Pizarnik en La cresta de ilión y La muerte me da; Bolaño con Manuel Maples Arce y los estridentistas en Los detectives salvajes; Volpi con Jorge Cuesta en A pesar del oscuro silencio; Ángel Palou con Xavier Villaurrutia en En la alcoba de un mundo; Juan Villoro con Ramón López Velarde en El testigo.

Una de las características principales de la obra de Cristina Rivera Garza es la convivencia entre los diversos géneros literarios. Son varios los críticos de la escritora que han señalado el aspecto transgenérico de sus novelas y la forma en la que se deslizan en ellas géneros literarios como la poesía y diversas disciplinas del conocimiento.¹⁸² Es importante remarcar que la (con)fusión entre géneros no solamente le permite a la escritora experimentar con la estructura de sus poemas o novelas, sino que además es parte de un proyecto consciente de proponer la escritura como un acto transgresor en el cual se invierten aspectos comúnmente asociados a ella. En algunos de los ensayos de la propia escritora en los que propone sus reflexiones sobre el acto de escribir y que señalan algunas líneas que permiten empezar a entender en que consiste lo poético de su escritura,¹⁸³ destaca la idea de la escritura como una forma de experimentación y de producción de significados, sin importar el género literario en el que se inscriba. En “La escritura solamente,” escribe: “Antes que la escritura del poema o la novela o del ensayo, existe solamente la escritura. El acto de escribir. Ahí empieza y ahí acaba todo –en la

¹⁸² Este aspecto es constantemente señalado por aquellos críticos que analizan la relación existente entre poesía y prosa en la obra de Rivera Garza, Estrada comenta que en los textos de Rivera Garza: “lenguajes secretos y narraciones transgenéricas que, valiéndose simultáneamente de la prosa y la poesía, de la música, la fotografía y la pintura, descubren nostalgias y maneras insólitas de sobrevivir... cosas que pasan sin ninguna explicación y ausentes de todo sentido.” (28). Juan Bruce-Novoa señala también que la dirección “positivista” de la escritora se funda en sus lecturas de Foucault (sobre todo aquello referente a las relaciones del poder y el saber y al carácter disciplinario de las instituciones occidentales) y a la desmitificación de la ciencia y la razón. (209) También véanse: Zavala, Oswaldo. 225; Abreu Mendoza, Carlos. 291.

¹⁸³ Entre ellos destacan los siguientes: “Introducción: escribir un libro que no es mío.” La novela según los novelistas. 9-16 ; “La escritura solamente.” A contraluz: éticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente. 151-8; “La página cruda.” Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto.... 21-4. Véase también su entrevista con Jorge Luis Herrera “El amor es una reflexión, un volver atrás.”

escritura que es, lo he dicho antes, el acto físico de pensar” (13)¹⁸⁴. Dentro del campo específico de la poesía y la novela, Rivera Garza añade lo siguiente: “tanto la novela como el poema se sirven de y problematizan a la línea, el verso, el párrafo, la oración, la anécdota. No hay nada que les sea propio o intrínseco. No hay nada ineLa universidad desconocidaible o natural. No existe esa zona de *esencial pureza*. No hay gracia” (157, itálicas en el original).

En la cita anterior, por una parte, sutilmente se distingue el discurso oral (comunicativo, natural) con el escrito (no comunicativo, artificial) que, integrado por unidades mínimas, forman parte de una estructura más extensa que, incluso, puede tener una anécdota. Por otra parte, se establece la idea que lo que distingue a la poesía de la prosa no es el acomodo de las oraciones (en versos, en párrafos) sino la forma en la que, en conjunto, articulan una red de significados.¹⁸⁵ El acto de escribir para Rivera Garza surge en forma espontánea como una forma de plasmar un pensamiento y no está sujeto a una forma literaria tradicionalmente asumida. Estas palabras presentan notables similitudes con aquellas mencionadas por Jaramillo y Bolaño un poco antes: la poesía, entendida como el trabajo serio de la escritura para estos tres autores, es lo que convierte en literatura a la novela o al poema. Por otro lado, estas palabras también indican que para Rivera Garza la escritura es proceso del pensamiento que, a diferencia de lo que

¹⁸⁴ La idea de que escribir es el acto físico de pensar, es reiterada en “Introducción: escribir un libro que no es mío.” 13.

¹⁸⁵ El aspecto de la diferencia entre discurso oral y escrito, la oración como unidad en la prosa y en la poesía y de la forma en la que se articulan significados al tomarse en conjunto, es abordado por Ron Silliman en The New Sentence. 72-4.

normalmente se asume, es un acto que no es comunicativo. Así, “la claridad y el entendimiento no son responsabilidad de la escritura” y esta se convierte “no en el lugar de la revelación...sino en el espacio secreto que protege con su opacidad, con la densidad de su ser-lenguaje, ese saber o ese contexto.”¹⁸⁶ Como puede observarse en estas palabras, parte de lo poético de la escritura de Rivera Garza se debe a su manejo de las palabras como materiales maleables y capaces de ser “explotados”- en el doble sentido de uso continuo y de destrucción de significados- a pesar de su pertenencia a un sistema que las carga de connotaciones para un grupo social. En un sentido más amplio, esto también implica la subversión de lo que llama “las convenciones heredadas” (tanto en la construcción de oraciones como en la noción de los géneros literarios) para renovar su significado, como se puede ver en el siguiente comentario:

Si todo acto de escritura es, como sospecho desde hace años, un acto de activa apropiación de y desde convenciones heredadas y por crearse, entonces ese acto de escritura tiene, por fuerza aunque no por principio y ni siquiera por finalidad, que ser un acto trasgresor... Concibo todo acto de escritura como una experimentación –un acto a través del cual, explorándolos, se tensan y, a veces, se desbocan los límites del lenguaje.¹⁸⁷

Además del acto trasgresor de la escritura en los géneros literarios, también resulta de gran importancia el concepto de “activa apropiación” que puede ser entendida en parte como la intertextualidad y la yuxtaposición de otros textos. Siendo este otro de los rasgos característicos que ligan la poética de Jaramillo, Bolaño y Rivera Garza, hay que señalar que en más de un sentido es la mexicana la que se ha mostrado como la más

¹⁸⁶ “La página cruda.” 23; “Introducción: escribir un libro que no es mío”, 10.

¹⁸⁷ “Introducción: escribir un libro que no es mío.” 15.

arriesgada. Su radical experimentación con el lenguaje y las formas literarias se nutre de su activa participación en la escritura en medios electrónicos y por su empleo de propuestas literarias como los de la literatura conceptual y de grupos poéticos de vanguardia norteamericanos. De hecho, las tácticas de la yuxtaposición y/o reapropiación de textos de la literatura conceptual o las ideas sobre la creación poética de poetas pertenecientes al “L-A-N-G-U-A-G-E Movement” (especialmente Ron Silliman y Charles Bernstein)¹⁸⁸, es llevada a cabo en forma gradualmente más compleja las novelas a partir de La cresta de ilión, como se verá más adelante. Especialmente importante para Rivera Garza es la idea de la narrativa entendida como “the unfolding of meaning over time” expresada por Silliman o la noción de “la materialidad del lenguaje” que se refleja en la invención de neologismos a partir de La cresta de ilión.¹⁸⁹ El hermetismo de Lo anterior y La muerte me da, las dos novelas siguientes, consiste en que el significado del texto no es otorgado al lector a través del esquema tradicional de introducción-desarrollo-

¹⁸⁸ Los dos libros que contienen las reflexiones de estos dos autores norteamericanos son: Silliman, Ron. The New Sentence; y Bernstein, Charles. A Poetics. Por otra parte, el libro que Rivera Garza ha usado como referencia para el tema de la literatura conceptual es Dworkin and Goldsmith. Against Expression. En la primavera del 2011 Rivera Garza impartió un seminario en la Universidad de California, San Diego sobre el tema de la yuxtaposición. En el, utilizó diversos ejemplos de literatura conceptual provenientes de diferentes partes del mundo con el fin de mostrar la característica fragmentación de la narrativa actual complementado con ejercicios de escritura y re-escritura de textos. Sus lecturas de los textos de Silliman y Bernstein son mencionadas algunos ensayos: En Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto...: 223-4, 322-3, 333. En “Introducción: escribir un libro que no es mío,” Rivera Garza cita a Silliman (15) y parodia la escritura del ensayo en forma de verso de Bernstein -“Artifice of Absorption”- en la misma introducción (10). La apropiación de textos opera así también en el ámbito de sus ensayos.

¹⁸⁹ Véase “Introducción: escribir un libro que no es mío.” 15; y Hind, Emily. “Lo anterior o el tiempo literario de La muerte me da.” Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto... 313-38. “Hind explica lo siguiente: “Esta materia absolutamente abstracta de los neologismos me hace pensar en los experimentos del grupo ya citado LANGUAGE que intentan mostrar la materialidad del lenguaje en sus sonidos además de sus formas gráficas. El experimento de Rivera garza con el lenguaje único repite y tal vez “traduce” los experimentos del grupo LANGUAGE con la materia del lenguaje” (333).

resolución sino, de acuerdo a la idea de Silliman, a través de la creación de un significado a lo largo del tiempo de lectura de las novelas. Para lograr esto, Rivera Garza recurre a uno de los procedimientos recurrentes entre poetas-novelistas: la repetición de algunas palabras o frases que van transformando sus significados a lo largo del libro y que le dan un sentido no a través de la causalidad sino del desdoblamiento de significados a lo largo del tiempo de la lectura.¹⁹⁰ Así, el lector es el encargado de armar y desarmar el texto al que se enfrenta, cuestionando lo que sabe y descubriendo en el proceso nuevas cosas, transformando así el acto de la lectura en creación y forma de interacción con el mundo.

Cabe mencionar que el lenguaje empleado por Rivera Garza en sus novelas, a pesar de sus constantes rupturas gramaticales, no es particularmente difícil de entender. La dificultad radica en el otro extremo: en su austeridad y concisión. Rivera Garza explica su interés por “oraciones muy finas, veloces, con sustantivos tenues, con poca adjetivación, con muchos cortes, con un sentido muy breve de lo que se está diciendo. [En Lo anterior] mi aspiración era crear a los personajes con los datos mínimos, construir la oración sin decoración, de la manera más austera y económica posible.”¹⁹¹ Y, como atinadamente dice Oswaldo Estrada¹⁹², el acto de vaciar el lenguaje y dejarlo en su mínima expresión, además de “eliminar del lenguaje todos los ropajes con que estamos

¹⁹⁰ “All of the novelists studied here modify serial strategies to create narratives out of seemingly discrete units. These units, which may vary generically from lyric to letter to prose anecdote, are primarily connected through patterns of iteration (of diction, symbolism, and myth), instead of through causal connections between events in a linear narrative” (Rae 25).

¹⁹¹ Entrevista con Herrera. 50.

¹⁹² Estrada, Oswaldo. “Cristina Rivera Garza, en-clave de trasgresión.” Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto... 27-46.

acostumbrados a verlo,” generan en el texto “metáforas originales e inusitadas, metáforas que palpitan entre lo escrito y la mente de aquel que lo descubre, significados que se construyen con cada lector” (32). Estos comentarios permiten hablar de otro aspecto importante de lo poético en la narrativa de Rivera Garza. En forma similar a Bolaño y Jaramillo, “lo poético” dentro de la escritura en prosa no puede (ni debe) limitarse a encontrar figuras retóricas dentro de los textos. El trabajo de depurar del lenguaje, en efecto, también tiene un efecto de sugerencia velada al eLa universidad desconocidair los ropajes de convenciones literarias e incluso del discurso oral cotidiano, todo con el fin de generar la ruptura con el entendimiento lógico y producir una emoción particular en el lector. Como se analiza en la siguiente sección, algo tan simple como llamar a uno de los personajes de Lo anterior “el hombre del desierto” –por el simple hecho de que se le encuentra inconsciente en este espacio árido al principio de la novela- es sujeto a un cambio gradual de significado. El desierto se relacionará con otro mundo y se genera la idea de su origen extraterrestre, algo que también será cuestionado a lo largo de la narración. Asimismo, pequeños y aparentemente insignificantes datos que conforman el escenario en el que se desarrolla la ficción tales como el cuarto, la terraza, el ventilador, la pared blanca o la resolana, se utilizan como motivos conductores que van transformando sus significados gradualmente y al final del libro, generan un nuevo significado al texto total.

Otra de las ideas de Rivera Garza que permite entender lo que significa “lo poético” para la autora es el aspecto no comunicativo de la escritura. En su introducción al libro La novela según los novelistas, Rivera Garza explica lo siguiente:

Me he convencido de que escribir es un acto que se mueve en sentido contrario al acto de comunicar...me gustaría creer que no sólo es lo poético sino la escritura en general la que, al ser escritura, está en posición de abrir un vacío de sentido que cada sujeto debe decidir como (o si) llenar...la escritura se convierte así no en el lugar de la revelación...sino en el espacio crítico del secreto que protege, con su opacidad, con la densidad de su ser-lenguaje, ese saber o ese contexto.¹⁹³

Estas sugerentes palabras colocan al acto mismo de escribir como la búsqueda de la poesía y no la relega a un género literario particular. El decir que “toda escritura es poética,” en forma similar a Bolaño y Jaramillo, se refiere a la búsqueda consciente de la indagación del mundo a través del símbolo de la palabra, no con el afán de buscar verdades sino de producir “un espacio” o “un cuerpo” textual que refleje la persecución de esa quimera. Plenamente relacionado con lo anterior, Rivera Garza también nota la importancia de “lo inmediato y lo urgente,” “del aquí y el ahora,” que representa la escritura de la novela como representación gráfica de una pieza del infinito rompecabezas del mundo: “La novela es una estructura (flexible y variable, es decir, histórica) que construimos para que por ahí se filtre la vida cotidiana. El tema de la novela – el que subyace por debajo o el que levita por encima de la supuesta anécdota- es siempre el aquí y el ahora que, en toda su densidad y falta de claridad, emerge en un desorden o en un orden peculiar a cada paso” (22). En forma similar a Bolaño y Jaramillo, ese “aquí y

¹⁹³“Introducción: escribir un libro que no es mío.” 14. Otros pasajes que hacen referencia al tema de la incomunicabilidad de la escritura son los siguientes: “La página cruda.” 23; “La escritura solamente.” 152; “El amor es una reflexión, un volver atrás.” 48.

ahora” es identificable en las novelas de Rivera Garza en la que el acto de la escritura se aúna al del tiempo narrativo.

En efecto, varias secciones en novelas como Lo anterior y La muerte me da son precisamente el momento en el que la voz narrativa escribe, esboza y cuestiona lo que escribe en ese momento. El sentido de inmediatez, asumido como natural en la lírica, es transportado a narrativas que hacen referencia al acto mismo de la escritura del pasaje que se lee en ese momento. En resumen, la escritura representa para Rivera Garza un acto físico de expresión del pensamiento, de la inmediatez del momento, de la indagación personal, de la incomunicabilidad, de la apropiación creativa de otros textos, de desplegar significados a través del tiempo de la lectura. A diferencia de escritores más tradicionales que buscan contar historias y construir personajes, para Rivera Garza le interesa escribir como forma de producir significados que, en ocasiones, también contienen anécdotas.

Rivera Garza ha escrito cinco libros de poemas. Los dos primeros, La más mía (publicado en 1998) y Yo ya no vivo aquí (iniciado en 1997 y publicado en el 2003), pueden ser considerados como parte de la producción poética temprana que antecede a la escritura de Nadie me verá llorar, la novela más celebrada de Rivera Garza,. Estos dos poemarios se agrega ¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte? (2003), Estos tres poemarios se encuentran compilados en Los textos del yo (2005), el libro al que a partir de este momento será citado. Un nuevo poemario ha sido publicado recientemente, en edición limitada y desafortunadamente no accesible durante la escritura de este trabajo: “El disco de Newton”: diez ensayos sobre el color (2011). Finalmente, el último libro de

poemas que se puede incorporar a la lista es el titulado La muerte me da (2006), “escrito” por Anne-Marie Bianco -una enigmática “autora sin rostro”- y que forma una sección de la novela homónima de Rivera Garza, La muerte me da (2007)¹⁹⁴. Este último poemario es particularmente valioso para emprender el análisis de la relación entre poesía y prosa en Rivera Garza.

Antes de dar paso al análisis de La muerte me da, sin embargo, es necesario iniciar el análisis de la presente sección al considerar los poemas de los primeros tres libros. Al igual que en el caso de Bolaño y Jaramillo, estos poemarios prefiguran muchos de los temas y procedimientos de las posteriores novelas. Además de uso de ciertas figuras retóricas, es notable el extensivo uso de la intertextualidad, la apropiación de textos, el interés por la narratividad en los poemas y la importancia otorgada al acto mismo de escribir como gesto poético. Como plan de trabajo, se proponen a continuación algunas interpretaciones de poemas pertenecientes a los tres primeros poemarios de Rivera Garza y se establecen la relación que tienen con Lo anterior (2004), la novela que marca un nuevo camino en el estilo de Rivera Garza cuyos procedimientos provienen (muchas veces explícitamente) de su segundo poemario.

¹⁹⁴ Anne-Marie Bianco es una autora ficticia, “una máscara” con la que Rivera Garza juega con el concepto de autoría del texto literario. Tras las especulaciones sobre el poemario de Bianco por parte de Santiago Matías, editor de la editorial Bonobos (303-6), la profesora “Cristina Rivera Garza” explica la forma en la que esta recibió en el correo el enigmático poemario y elabora hipótesis sobre su posible relación con los crímenes de los hombres castrados (339-43). Todo lo anterior es parte de un juego en el que hace cuestionar al lector la veracidad de la existencia de Bianco. En realidad, lo que parece decir Rivera Garza, es que la ficción que se ha leído proviene de estos poemas, es decir, los “crímenes” provienen de la poesía. El poemario y la introducción están en las páginas 299-336 de La muerte me da.

El primer aspecto que puede ser tomado en cuenta para dar inicio al análisis de lo poético en las novelas de Rivera Garza es la relación entre poemarios y novelas. Entre los escasos ensayos críticos que han abordado el análisis del lenguaje poético-narrativo en algunas novelas de Rivera Garza son particularmente destacables aquellos de Oswaldo Zavala, Carlos Abreu Mendoza, y Emily Hind.¹⁹⁵ Zavala considera que muchos de los temas y estrategias narrativas de la poesía de Rivera Garza se han ido desarrollando en su producción posterior (223) y entre los que destacan la desarticulación de la identidad y la búsqueda de la alteridad tanto en el sujeto como en el lenguaje (226), la desarticulación de la supuesta condición unívoca de los géneros (sexuales y literarios) con los que juega con el significado de la identidad (230), y la intertextualidad (230). Para Estrada, lo poético de una novela como Lo anterior consiste en el abandono de las reglas narrativas y expositivas en los que “la aparición de objetos relacionados por el gusto de la autora que por definiciones o funciones extratextuales,” resulta en la generación de nuevos significados y connotaciones a ciertas frases, “creando resonancia de ecos silenciosos” (219-20). En plena relación con esta repetición, Hind detecta la creación de un “ritmo lingüístico” que crea al recomenzar una frase varias veces a lo largo del texto, sin concluirlo: “Su rostro la imagen de un rostro un reflejo de su rostro sobre el parabrisas” (Hind 317). Además, Hind señala la acumulación de imágenes que no progresan hacia un clímax, generándose en La muerte me da “una estructura flexible con partes desechables;

¹⁹⁵Todos estos ensayos están en la antología Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto...: Zavala, Oswaldo. “La tradición que retrocede: La cresta de ilión, Amparo Dávila y la radicalización de la alteridad.” 223-37; Abreu Mendoza, Carlos. “Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites.” 291-312; “Lo anterior o el tiempo literario de La muerte me da.” 313-38.

en la prosa anti-denotativa, no hay ninguna sección que *necesariamente* se extrañaría si no se incluyera. Ningún detalle *necesariamente* se relaciona con otro en contra del estilo de las novelas detectivescas estrechamente tramadas” (Hind 336, itálicas en el original). Estos comentarios permiten observar que lo poético de la escritura de Rivera Garza reside en el trabajo con el lenguaje, con la repetición de palabras o frases y la estructuración de estos elementos dentro de un texto que tiende a crear la polisemia.

En la primera edición del libro de poemas La más mía (1998) –incluido posteriormente en el volumen de Los textos del yo- Juan Enrique Espinoza define estos veintisiete poemas en serie como “un extenso poema narrativo” que constituye “una muy original propuesta lírico-narrativa que se inscribe en la fecunda tradición del poema extenso en México.”¹⁹⁶ La idea del poema narrativo es bastante factible a pesar de que cada una de las secciones (La más mía tiene veintisiete poemas) muestra un afán de estructuras cerradas y autosuficientes mediante el uso de ciertas imágenes que repiten al principio y al final de los poemas. Asimismo, la intertextualidad es desarrollada por el hablante poético que desarrolla conexiones entre su situación y la literatura: “vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre”; la mujer, la más mía...” (19), o los versos de Cesar Vallejo “nunca lo lejos arremetió tan cerca.” (23) El poemario también recurre al uso de la alegoría en pasajes que describen la imposición de un marido a una mujer que no lo quiere descrito como una conquista militar (35) o los problemas de la familia elaborado como un naufragio (39). Sin embargo, lo que debe ser destacado es el

¹⁹⁶Véase la contraportada de La mas mía.

hecho de que este poema narrativo de hecho elabora una anécdota que involucra el regreso de una hija a su lugar de origen días antes de la operación de un aneurisma de su madre y el regreso al valle de Toluca. Dentro de esto, los poemas elaboran los gestos en silencio de las horas de espera y de visita acentuados por la constante referencia a los relojes y a las horas. La voz poética reflexiona constantemente sobre lo que cuenta –“hay historias que solo se pueden contar cuando nadie oye y todos callan a tu alrededor” (44)- y sobre el lenguaje, como se puede observar en estos dos pasajes: “las sílabas imperfectas de la palabra imperfección;” (51) “la palabra arena cayéndose de seca” (71).

Es sin embargo en el extenso poema “[el amor es dar lo que no tienes a alguien que no lo quiere. JACQUES LACAN]” (44-50) el que contiene, en muchos sentidos, la poética del dialogo en silencio que mueve al libro entero. Asimismo, contiene una importante relación con la novela Lo anterior que muestra la forma en la que la poética de Rivera Garza se mueve entre los géneros literarios. En el poema, el hablante poético, en su afán de relatar la historia de un amor perdido de ella mientras espera, le expresa el siguiente deseo: “Quiero que lo veas verme dentro de este texto/ de reflejos./ Estamos fuera e las palabras y justo en el límite de todo lo que es” (45). El límite de las palabras se refiere a un momento particular, “el antes” inexpresable con el lenguaje (el amor) que culmina con la unión entre amantes:

Antes del tren que sale de la estación Salazar y llega hasta Buenavista
antes de esa luz oblicua que cae sobre el volcán muerto
antes de los hoteles pobres para estudiantes o viajeros o amantes sin dueño
antes de los atroces parques que el imaginó lleno de crisantemos
antes del sexo apresurado y febril de dos que nunca tienen tiempo o quieren
tragarse el tiempo

está el abrazo de ese saber absoluto de las plantas de las plantas y los animales.
El abrazo de la realización.
La inmovilidad. (45)

En la novela Lo anterior, como ha señalado la misma Rivera Garza su entrevista con Herrera, la escritora trata de expresar precisamente lo que sucede antes de lo que se denomina amor, el momento “que sucede antes de domesticar la experiencia a través de la narrativa familiar y legible como lo que conocemos como historia de amor” (Herrera 50). El reto que esto conllevaba, explica, era contar lo que se resiste a ser contado, el “antes” que se encuentra en “un no-lugar sin asidero” (Herrera 49-50). En efecto, la aparentemente simple anécdota inicial del texto - una mujer que al tomar fotografías en el desierto encuentra a un hombre inconsciente bajo la sombra de una roca- pronto se convierte en una historia de extraterrestres y en una reflexión sobre lo que define al amor entre hombres y mujeres. Dice Estrada, a pesar de no referirse directamente a esta novela, como Rivera Garza “no define el amor, por ejemplo, sino aquello que viene antes de que el sentimiento se normalice en dichos términos...nos extrae de la realidad y nos interna en mundos soñados donde hay que interpretar nuevas costumbres, comportamientos, lenguajes” (Estrada 32).

En efecto, “lo anterior” al amor es precisamente lo que define al sentimiento y es precisamente lo que Rivera Garza considera inexpresable a través del lenguaje. El poema reutiliza más adelante esta imagen del antes –“y antes de que llegara la realidad con sus relojes de venas y dientes/ antes de que dejáramos de vagar por las calles como dos desamparados...” (47)- antes de llegar finalmente al “después:” “Estamos en el momento

del después que es largo” (49). Este “después” es oscuro y genera la escritura de un poema (que, en forma inusual contiene asonancia) dentro del poema: “escribí, después: / *Fuera del dogma del amor/ Donde entra el amor/ se esparce con ternura el vicio/ esa mansedumbre falsa/ la derrota supuesta del sí mismo*” (48, itálicas en el original). El sentimiento del amor a través de un poema que emplea los recursos de la asonancia y el ritmo, es un sentimiento normalizado. El verdadero amor permanece en el antes. La relación entre el proyecto con el lenguaje en el poema y en forma mucho más extendida en la novela.

El segundo libro de poemas, Yo ya no vivo aquí, lleva por un camino un poco diferente la exploración poética de Rivera Garza. En forma similar a La más mía, este poemario se estructura alrededor de una figura-símbolo que es sujeta a diferentes variaciones: “El lugar.” En varios de los poemas, “el lugar” es el espacio urbano de “La Ciudad Más Grande Del Mundo” (mayúscula en el original) en donde habitantes de diferente índole conviven. De hecho, “Tercer Mundo,” el poema más extenso de la colección, ha sido interpretado como una representación del movimiento de personas provenientes de espacios marginales a las calles de “La Ciudad Más Grande Del Mundo,” un espacio que pudiera representar a La Ciudad de México.¹⁹⁷ Sin embargo, si bien esta

¹⁹⁷En el único análisis crítico sobre “tercer mundo,” Ignacio Sánchez Prado explica que el poema “narra la invasión de la Ciudad de México de parte de los habitantes de sus cinturones de miseria.” (280) A mi parecer, si bien esto es muy posible, es necesario tomar en cuenta que el poema (ni el poemario) nunca nombra explícitamente la Ciudad de México. El hecho de que Rivera Garza la denomine “La Ciudad Más Grande Del Mundo” permite la interpretación alegórica de cualquier espacio urbano de la actualidad (o país) en donde confluyen seres marginalizados en su lugar de origen. Para el análisis de “Tercer mundo,” véase Sánchez Prado, Ignacio. “El fin de la memoria: ‘Tercer Mundo’ de Cristina Rivera Garza.” Cristina Rivera Garza: ningún crítico cuenta esto.... 279-89.

figura es elaborada a lo largo del poemario en forma de diversos espacios físicos cerrados y abiertos – “un cuarto de perfectos muros blancos,” (92) y la ya mencionada “La Ciudad Más Grande Del Mundo,” (en las páginas 97, 104, 131 y 139) destaca el hecho de que “el lugar” verdadero del que se habla es el del lenguaje. Hay dos versos de la segunda sección -“Maneras de entender el lugar”- que proporcionan una clave importante: “Aquí, en el lenguaje, el único lugar,” (104) y “la salobre alcoba del lenguaje, aquí,/ el único lugar” (105). El lugar, entonces, trasciende la tradicional concepción de espacio físico y se convierte en el espacio de la página en blanco o la pantalla de la computadora en donde se efectúa el acto de escribir. El lugar, es el poema. A manera de complemento, el poema “los vacíos del lugar” (138) también considera que, por las limitaciones intrínsecas del lenguaje, el lugar inevitablemente tendrá vacíos que, paradójicamente, forman parte de su totalidad. “El lugar” como imagen-símbolo, es sujeto a diferentes elaboraciones. Alternativamente, es espacio público en poemas sobre la ciudad (“Tercer mundo,” “La geología del lugar,” “Arriba y abajo del lugar,” o “La tercera parada”) y espacio privado en reflexiones en primera persona del hablante poético en varios poemas de la tercera parte (“La pura felicidad,” “el ángel aleccionador,” “lo que iba a escribir,” entre otros). El lugar también es una gramática independiente que se define a sí mismo como “adverbio” y, a la inversa, como “utopía,” el “no-lugar.” Utilizando el lenguaje, en el lugar se puede crear: “dame un sustantivo y crearé un alrededor/ plurinominal,” “dame un cuerpo e inventaré la vértebra gramatical” (104). Esto, permite transformar a la palabra en cuerpo en “la sintomatología del lugar” y “la anatomía del lugar.” En este

último poema, el lugar-poema “se imagina a sí mismo” como un cuerpo, “trae su aguja y pincha y cose” sus miembros, “existe sin ser/ la carne como verbo.” (114-5) Finalmente, completando todo lo anterior, el lugar también incluye sus propias mentiras y falsedades (“las muchas mentiras del lugar,” 116).

Con estas ideas, es posible empezar a comprender el significado de los poemas. “Qué bueno que no están,” el primer poema de la colección cuyo recurso principal es la repetición insistente de la frase “Aquí cabría...,” define “el lugar” en el que “cabría todo” como “Aquí, en este cuarto de perfectos muros blancos” (92). La “habitación” puede representar la página en blanco en la que se plasman las palabras y en la que cabe absolutamente todo. Entre otras muchas cosas, en el poema “cabén” personas, paisajes, experiencias personales y colectivas, jóvenes rebeldes, amores perdidos y –parafraseando a Darío Jaramillo- los “yoes” del pasado. Es decir, “cabrían todos los años de los años 80s” y “cabrían todas la palabras que no escribí en siete años” (89-90). Este poema, cuyas personas siguen sutilmente desfilando a lo largo de las páginas del poemario, es de gran interés por dos cosas. En primer lugar, en forma similar a las visiones poéticas y novelísticas de Jaramillo y Bolaño sobre la generación de jóvenes con los que conviven, “que bueno que no están” muestra la versión propia de Rivera Garza acerca de las vicisitudes de su propia generación -escritores o no- que buscaban un lugar dentro de la compleja metrópolis mexicana en los años ochenta. De hecho, en la nota final, la escritora explica que es este libro “es el más comunal de mis libros. Se lo debo, sin metáfora alguna, a ciertas calles, algunos años, y un puñado de personajes entrañables.

Ellos y yo, y también otros, saben quienes son...Y *ellos*, por supuesto, es sólo otra manera de decir *nosotros*. Los cómplices de lo real” (142, itálicas en el original). El último verso del poema - “Aquí cabrían, es cierto, pero que bueno que no están”- remite a la idea de que sólo a través de la alusión de la poesía la memoria permanece y que el acto de escribir (y no su resultado) es lo que precisamente permite acceder a este pasado intangible e inexpressable.

El segundo aspecto de interés es la idea de “el cuarto de paredes blancas” de la escritura debido a que es una imagen fundamental en Lo anterior. En esta novela, el cuarto (“el cuarto de la conversación,” 76) es el espacio en el que una mujer narra historias a un hombre que la escucha. Debido a esto, el cuarto es definido algunas veces como “la habitación de las palabras” (71, 76, 83). Lo que relaciona esto con “el lugar” de la escritura es que estos eventos, como se revela más adelante en la novela, son escritos de otra mujer que trata de organizar una historia a través de la escritura. La descripción de la habitación como un espacio “oscuro y fresco” (31, 51, 59, 62, 67) adquiere así un carácter simbólico, en donde el acto mismo de la escritura llena un espacio en blanco con el afán de iluminar aspectos de la realidad. Así, la incomunicabilidad de la escritura, uno de los aspectos de la poética de Rivera Garza, queda expresada “no en recintos de luz sino de oscuridad, en casas ausentes de realidades prefabricadas, limpias de todo mensaje anterior, de excesos de imágenes y comunicación” (Estrada 33). El “lugar” del lenguaje, la figura principal de los poemas de Yo ya no vivo aquí, es retomada en la indagación con la narrativa y con el lenguaje en Lo anterior.

¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte? es el libro de poemas que constituye la tercera sección de Los textos del yo y del que proviene el título del libro¹⁹⁸ y también constituye en muchos sentidos, una exploración similar a la efectuada en la novela Lo anterior. Ambos textos utilizan muchos procedimientos comunes: la apropiación de textos (que incluyen escritores de diversas procedencias y los de la misma Rivera Garza), el empleo constante de varios niveles narrativos y el uso de ciertas frases y palabras que actúan como leitmotiv. Es destacable, además, la forma en la que Rivera Garza privilegia el deseo por escribir y por escuchar/leer historias y de resaltar el hecho de que lo que se lee –a manera de mensaje dirigido al lector de textos de corte realista- es una ficción. Finalmente, existe un número de elementos que sugieren interesantes (y probablemente, no casuales) relaciones con la novela Los detectives salvajes de Roberto Bolaño. La coincidencia va más allá de un mero recuento de elementos de dicha novela y sugiere un punto de vista diferente al expresado por el escritor chileno. Resulta conveniente empezar hablando de esto antes de dar paso al análisis del aspecto de los procedimientos y tópicos señalados. Buscándolos, existen varios pasajes que, casi a manera de guiños al lector enterado, recuerdan a los de la poesía de Bolaño. Por ejemplo, en el poema VI de ¿Ha estado usted...?, en el cual se narra el encuentro entre dos mujeres, el hablante poético describe a la mujer que llega de la siguiente forma: “viajaba

¹⁹⁸ El poema XVI, “el lecho iridiscente” empieza con narración en tercera persona y gradualmente pasa al uso de la primera persona: “Y entonces El Texto construye el Yo” (184); en el siguiente poema, partiendo de los significados de “dar la espalda,”-y que incluyen sentimientos como negación, provocación o distanciamiento- finaliza con el verso: “Los textos del yo son un solo texto de espalda.” (186) En efecto, la estructura fragmentada del poemario, el uso de diversas técnicas narrativas y retóricas y, sobre todo, la ambigüedad y el enigma no resuelto (en el sentido de Barthes), “dan la espalda” al lector que trata de encontrar una coherencia sin adentrarse en las múltiples señales que cada poema le lanza.

a toda velocidad y no sola. Una de sus manos iba siempre en una de las manos de la muerte,” (160) algo muy similar a “la llamada misteriosa y convincente” del joven poeta de “Autorretrato a los veinte años” que pone su mejilla “junto a la mejilla de la muerte...[un] espectáculo empotrado en una realidad velocísima.”¹⁹⁹ En ¿Ha estado usted...?, se habla de feministas que “viven a la intemperie...no sabían de refugios, de techos de amparos, de patrocinios,” (170) en forma similar a los poetas que “viven a la intemperie” de los que habla constantemente Bolaño en su poesía y ensayos²⁰⁰. Asimismo hay reuniones de las mujeres en “El Café de Todos” (164), una inversión de “El Café de Nadie” de Maples Arce, uno de los miembros del Estridentismo. Sin embargo, la conexión más notable es la aparición de la poeta mexicana Concha Urquiza en el poema VII, “El gesto de la verdadera adicta,” (161-3) la figura literaria en la que se inspiró Bolaño para el personaje de Cesárea Tinajero en Los detectives salvajes y que, en la vida real, se ahogó en el mar de Ensenada en Baja California en 1945. Como se explica en el siguiente capítulo de este trabajo, en Los detectives salvajes Tinajero simboliza “la poesía” -y al mismo tiempo establece una conexión entre los real-visceralistas y los estridentistas mexicano- que buscan los jóvenes Belano y Lima en el desierto de Sonora a principios de 1976. Aquí, tras encontrar a Tinajero, esta es asesinada y empieza el vagar sin rumbo de veinte años de los jóvenes poetas mexicanos que carecen ahora del impulso renovador e iconoclasta del Estridentismo. De esta forma, a través de la pérdida definitiva

¹⁹⁹ Bolaño, Roberto. “Autorretrato a los veinte años” Los perros románticos. 14.

²⁰⁰ Sobre esto, véase el capítulo 1 del presente trabajo, páginas 36-7.

de la figura de la poesía, esta novela de Bolaño termina en una nota de incertidumbre y pesimismo ante el futuro de la poesía mexicana después de la época de las utopías.

En el poema de Rivera Garza, hay una importante inversión: la cabeza de Urquiza emerge del agua de “el mar del norte” (un mar que también es el desierto) y “con un gesto desesperado” les pide un cigarrillo y pasa un rato con las mujeres, “...resignada ante la enfermedad del agua y sobrevolando el desastre con la Mirada Oblicua de la que ha muerto más de una vez, de la que todavía no acaba de morir o de la que muriendo, reincide con una verdadera adicta, con ese gesto de pordiosero y de mártir cruel y de princesa degollada” (162-3). Bautizada por el/la hablante poético como “La sumergida,” Urquiza reaparece en poemas posteriores y empieza a ser referida como “La emergida” (165), “La Ex-muerta” (187) y, finalmente “la convertíamos , con nuestro andar, en la dichosa” (188). La recuperación de autoras marginales como Urquiza -Amparo Dávila en La cresta de ilión, Alejandra Pizarnik en La muerte me da- es uno de los principales temas de la obra de Rivera Garza. A diferencia del sentimiento de pérdida que expresa Bolaño, Rivera Garza propone la relectura y el reencuentro, con la obra de estas mujeres que muestran una corriente casi subterránea de la literatura latinoamericana que debe ser tomada en cuenta.

Tanto los poemas de ¿Ha estado usted...? y la novela Lo anterior también comparten el hecho de contener algunas páginas que proporcionan al lector claves de

lectura.²⁰¹ En ¿Ha estado usted...? se encuentra en “historia,” el último poema de la colección. En él, una voz narrativa describe la historia que le ha contado Marty N. Omas -un inmigrante europeo en los Estados Unidos- acerca de un extraño evento: de vacaciones con su familia en una playa europea, este narrador mira a tres mujeres caminar sobre la arena y detenerse frente al mar para observarlo con gran concentración. Estas mujeres, definidas por él como “Tres fantasmas observando la luz en el silencio más absoluto,” (190) generan el inevitable deseo de escribir por parte de este narrador: “Toda una eternidad allí -dice-. Y yo quise escribir eso –reitera-. Escribir que ese era uno de esos pocos, poquísimos días en que la pregunta ‘¿existió, alguna vez, el horizonte?’ emerge de una forma natural” (191). Este deseo por escribir, al parecer nunca cumplido, aparece a lo largo del poemario, empezando en el extenso poema VI “el mar del norte y la (hetero)sexualidad,” (152-8) en donde una voz narrativa (¿la que cuenta la historia de Omas?) explica que el poema “ocurre dentro de la imaginación del narrador, dentro de sus deseos por ir detrás del velo que cubre todas las cosas del mundo” (153). El poema es así un “mero esbozo” de una historia que jamás escribió Omas y que involucra a tres mujeres en un viaje en barco que, al parecer, mueren al ser golpeadas por una ballena (158). La compleja estructura de este poema/historia, además del apropiamiento de textos

²⁰¹ En su entrevista con Herrera, Rivera Garza explica que hay “dos o tres páginas” que contienen gran parte de su teoría sobre Lo anterior. De hecho, tanto los poemarios como las novelas posteriores a Lo anterior contienen algunas páginas en donde se despliegan algunos de los procedimientos utilizados que pueden ayudar a entender un poco mejor (no explicar) los textos. En la misma entrevista con Herrera, dice la escritora: “tengo el poder de pensar en la estructura de mis novelas, de hilar una serie desospechas, de esbozar una serie de personajes y de ponerlos en este foro que es el libro, pero quien decide de qué se trató y que es lo que quiere decir, es el lector, que está produciendo su libro, no consumiéndolo.” Véase Herrera. 49-50.

(un poema de Gertrude Stein, 157) se estructura a manera de una obra teatral. Desde un principio, el hablante explica que la obra se divide en tres escenas que contiene algunos elementos de la tragedia tales como el viaje, la premonición (el sonido de los lobos marinos, 154) y el coro de mujeres antes de su propia muerte (158). Asimismo, durante los actos se despliegan escuetos diálogos entre tres mujeres, se apela a diferentes puntos de vista al explicar lo que cada una ve, piensa o se calla, se emplea una “voz en off” y se parodia “continuará” con “retrocederá” (158). El aspecto de la construcción de la narración es patente en Lo anterior, una novela cuya premisa constructiva es la metaficción. La inicial anécdota que involucra dos parejas constituyen las primera y segunda partes de la novela pertenece en realidad a la escritura de la narradora de la cuarta parte, la cual que se va desenmascarando gradualmente. Esta última sección cuyo título es significativamente “Ventriloquist looking at a double interior, 1988,” toma como punto de partida el precepto del desdoblamiento del autor, una de las características del poeta-novelistas.

La escritura esta sembrada de sutiles pistas que permiten adentrarse en el significado del texto. Un ejemplo particularmente relevante es la forma en la que el carácter ficticio del extraño personaje denominado “el hombre del restaurante de la esquina” queda al descubierto cuando la narradora habla de su “vida normal,” una “vida en la cual no existe el Hombre del Restaurante de la Esquina” y cuya presencia es “un agujero apenas en el mapa de esa vida normal...el hombre es el murmullo que se activa en las esculturas por la noche, cuando todo mundo ya se ha ido” (145). Esta última

oración es referida nuevamente en la última sección del libro que “explica” finalmente el argumento del libro: “Todo esto es una terraza (que es el mundo) donde dos esculturas se escuchan entre sí cuando todos se han ido ya” (173). La imagen recurrente de “la terraza,” el espacio en el que se desenvuelve gran parte de la acción de las primeras dos partes, se transforma así en el mundo nocturno del escritor que activa el murmullo de su voz narrativa en el lugar del lenguaje y la página. Puede observarse que tanto en el poema “historia” como en la novela Lo anterior, el desarrollo de una historia es sujeta al desnudamiento de sus procedimientos y, en ambos casos, una voz narrativa reorganiza la ficción que un escritor ha creado en su mente.

Como puede verse, los poemarios de Rivera Garza contienen sus intereses y se trasladan sutilmente a la escritura de sus novelas. A manera de conclusión, vale la pena destacar otros procedimientos empleados en Lo anterior antes de dar paso al análisis de La muerte me da, la novela que como se trata de demostrar define plenamente la labor de Rivera Garza como poeta-novelistas. Algunos de los procedimientos destacables de Lo anterior son el uso de diferentes tipos de letra impresa, el uso lúdico de diversos símbolos para dar título a las secciones (frases, números, figuras de las cartas del póquer, círculos, líneas y el símbolos matemáticos de la desigualdad \neq) y la introducción de citas y textos de diferente procedencia (definiciones del diccionario, citas de libros de historia, un poema). Asimismo, a través de la repetición constante de ciertos elementos, va exigiendo al lector concentrarse en ciertos detalles de los espacios descritos –entre otros, la terraza, el ventilador y la pared blanca – o en los rasgos de los personajes que lejos de una mera

representación literaria de espacios, adquieren diferentes resonancias y generan un móvil sistema de símbolos. Por una parte, el texto “desnuda” sus procedimientos en las últimas tres secciones (particularmente en la cuarta parte) y nos invita a una relectura de todo lo anterior. La presentación de esquemas preeliminarios de ciertos pasajes, la reescritura de algunas secciones, reflexiones varias sobre el acto de escribir, el uso de la intertextualidad, la apropiación de textos y el desdoblamiento de la voz narrativa, son todos elementos que dotan de nuevos significados al texto de las primeras tres partes. Asimismo, varios de los preceptos de la literatura conceptual son una constante en las novelas de Rivera Garza y son parte notable de su poética²⁰² y aplicado directamente en Lo anterior y La muerte me da, las dos novelas más experimentales de Rivera Garza hasta la fecha.

Un ejemplo de un procedimiento conceptual en Lo anterior es la recontextualización de un poema de Elizabeth Robinson que se convierte, con el simple hecho de seguir las instrucciones propuestas, en un capítulo de Lo anterior: “Donde dice ‘person’ lea ‘el Hombre del Restaurante de la Esquina’. Donde dice ‘But this/ is the story’ lea ‘pero ésta no/ la historia es:’.” (152-3). Otro ejemplo es la reescritura del pasaje narrado en tercera persona que abre la novela (“un hombre en el desierto,” 13-4), en diferentes variantes: en primera persona, desde el punto de vista de la mujer (159-60); en primera persona, desde el punto de vista del hombre en el desierto (162-3); en segunda

²⁰² El interés por la literatura conceptual, como se dijo en una nota anterior, proviene de sus lecturas de poesía y prosa de grupos como el de LANGUAGE. Durante el curso que impartió en la Universidad de California en el 2011, Rivera Garza tomó como libro base el de Dworkin y Goldsmith Against Expression, una antología que propone algunos procedimientos de esta corriente literaria. Se dan algunos ejemplos de la aplicación de esto en la sección correspondiente a La muerte me da.

persona, dirigiéndose a la mujer (165-6); y finalmente, en una variación reducida que parece tomar el punto de vista del lector mismo: “Al inicio, sólo estás tú solo, en su campo de visión, en su campo de consciencia, deseando saber más” (167). En este último ejemplo, el campo de visión de la página que en su soledad aborda el hipotético lector, se desnuda el deseo por saber lo que pasa dentro de la ficción, y que trata de desentrañar el elusivo significado del texto.

Este interés por el procedimiento hace que la anécdota de esta novela sea renuente a ser desentrañada y, en cambio, parece proponer como meta primordial el gozo de la lectura y el disfrute del lenguaje. Así, lo poético de esta novela reside tanto en el complejo uso de imágenes recurrentes como al hecho del disfrute del lenguaje mismo. No es casual que a lo largo de la novela se proponga a personajes que escuchan historias que no entienden y que en algún momento se note la necesidad de no buscar “códigos diseminados de manera estratégica en el texto que luego permitan el desentrañamiento de la anécdota real” a favor del “disfrute del lenguaje. Esa pérdida... algo sobre un cierto tipo de placer”(90). El siguiente pasaje, un brevísimo capítulo de la segunda parte, es aun más directo: “-Esta historia es insoportable - le dijo una mañana inusitadamente clara, mientras los dos bebían café. Ella se incorporó, dejó la taza sobre la mesa y se colocó a sus espaldas. -Lo insoportable -le susurró al oído- es que esto no es una historia” (91). En efecto, la historia que ha estado leyendo el lector no son sino los esbozos (escritos o no, el lector decide) elaborados por una mujer que escribe y que aparece hasta la cuarta

parte. La narración dentro de las expectativas tradicionales es trasgredida a favor del disfrute de “el lugar,” el lenguaje.

La exploración llevada a cabo por Rivera Garza en su penúltima novela La muerte me da (2007), incluye la integración de diversos géneros literarios en forma extensa. El corazón de la novela (hablando material y simbólicamente) es “El anhelo de la prosa,” un ensayo académico sobre Alejandra Pizarnik que Rivera Garza envió a la revista Hispanamérica.²⁰³ Muchas de las ideas sobre los procedimientos que Pizarnik probó en sus prosas son trasladadas a la novela de Rivera Garza. Además del ensayo, la novela incluye un poemario completo, parodias de diarios de nota roja, el uso del diario y citas de libros. Todo lo anterior se incluye en una compleja maquinaria que además de probar con diferentes formas de narración, también juega con ciertos elementos estilísticos que incluyen la particular construcción de ciertas frases y la experimentación con la reescritura de pasajes. La muerte me da también emplea un procedimiento importante utilizado por Jaramillo en La voz interior y, más sutilmente, por Bolaño en Los detectives salvajes: el origen de la novela es un conjunto de poemas que es incluido como parte de ella. En el caso de Rivera Garza, los poemas son bastante experimentales, con tachaduras y paréntesis, con parodias de noticias amarillistas y frases cortadas que hacen de este libro uno de los más herméticos y sugerentes de su producción.

La estructura de novela policiaca de La muerte me da también permite extenderse un poco sobre la forma en la que el crimen queda ligado a la literatura y el arte

²⁰³ La muerte me da. 177-204.

contemporáneo. En el caso de la obra novelística de Bolaño, algunas veces la figura del artista de vanguardia (Calos Wieder en Estrella distante, los escritores de La literatura Nazi en América) se liga a los crímenes de sistemas represores. En el caso particular de La muerte me da, la referencia a obras de arte de vanguardia que incluyen desde la misma literatura de Pizarnik, cuadros de Goya, performances y ejemplos de arte visual es una forma de establecer como la creación artística actual es en gran parte originada de la violencia.²⁰⁴ En el capítulo 3 de la novela (páginas 23-4) se aborda la instalación “Great Deeds Against the Dead” (1994) de Jake y Dinos Chapman, basada en una ilustración de Goya que muestra a tres hombres desmembrados y castrados. Asimismo, el capítulo 32 está dedicado a la artista serbia Marina Abramovic cuyos perturbadores performances trataban de provocar una sensación de peligro que forzara al público a permanecer en el “aquí y ahora” de la presentación. Estos ejemplos toman la expresión artística de la violencia y el sufrimiento como uno de los temas centrales de la novela que, a su modo, presenta actos de violencia expresados a través del lenguaje. Cada uno de los asesinatos en La muerte me da presentan la peculiaridad de un gesto particular realizado por parte del asesino (¿o asesina?): este/a siempre deja un poema de Alejandra Pizarnik cerca del cuerpo cercenado de sus víctimas. La lectura de estos poemas forman parte de las pesquisas realizadas por “los detectives” -es decir, tanto la figura literaria misma como el

²⁰⁴ Destaca la mención en el capítulo 3 de la novela (páginas 23-4) de la instalación de Jake y Dinos Chapman “Great Deeds Against the Dead” (1994), basada en una ilustración de Goya que muestra a tres hombres desmembrados y castrados. Asimismo, el capítulo 32 está dedicado a la artista serbia Marina Abramovic cuyos perturbadores performances trataban de provocar una sensación de peligro que forzara al público a permanecer en el “aquí y ahora” de la presentación. Estos ejemplos toman la expresión artística de la violencia y el sufrimiento como uno de los temas centrales de la novela que, a su modo, presenta actos de violencia expresados a través del lenguaje.

mismo lector que trata de entender las claves del texto- que finalmente fracasarán en su intento de encontrar el culpable. Es posible ahora proponer una relación entre dos obras en apariencia dispares que guardan una relación sutil y que permiten relacionar la escritura de Rivera Garza con la de Bolaño. 2666 y La muerte me da son dos ejemplos de la forma en la que la narrativa latinoamericana de inicios del siglo XXI parte del tema de la incontrollable (y además grotesca) violencia de los centros urbanos modernos.²⁰⁵ Partiendo de esa variación del género policíaco en donde el enigma queda irresuelto, estas dos novelas describen un tipo violencia muy particular: asesinatos de los miembros de un sexo particular. Mientras que en 2666 la violencia es cometida en contra de mujeres que son torturadas, mutiladas y cuyos cuerpos son vertidos en el desierto, en La muerte me da la violencia se efectúa exclusivamente en contra de hombres que son asesinados, castrados y abandonados en callejones de una ciudad sin nombre. En ambas novelas, las víctimas de los asesinatos son convertidas con el tiempo en meros números. Los indicios y señales de los asesinatos son captados directa o indirectamente por varios personajes y llegan a convertirse en parte de su vida interior al convertirse en sueños y rememoraciones de eventos trágicos o traumáticos que afectan el discurrir de sus vidas. Finalmente, la impunidad del perpetrador de los crímenes, una figura huidiza e

²⁰⁵ En el caso específico de la denominada “nueva narrativa del norte” en México, han sido muy citadas las palabras del escritor Eduardo Antonio Parra sobre la tendencia a un tipo de literatura “realista” y “neo-costumbrista” que, mediante el uso del lenguaje oral y del inglés, abordan sobre todo el tema del narcotráfico y la violencia. En el caso específico de una escritora como Rivera Garza, esta clasificación resulta insuficiente debido a la búsqueda consciente de la experimentación formal y a la representación de ciudades fronterizas más en un sentido simbólico que real. Sobre la forma en la que las ideas de Parra han sido sometidas a una evaluación crítica y algunos aspectos particulares de la obra de Rivera Garza, véase la revista el volumen 61, no. 1 de Symposium. 3-26.

innominada pero siempre presente a lo largo de las páginas de estas dos novelas, queda representada en los “chivos expiatorios” (el hijo de Archiboldi en 2666, el anónimo joven presentado en la televisión en el capítulo 76 de La muerte me da) que las autoridades usan para “controlar” los brotes de histeria colectiva que desatan estos eventos. En La muerte me da, tras el asesinato del cuarto hombre “ya no se trataría de un miedo individual para entonces, sino de toda una paranoia colectiva. Una nube de libélulas. Una marabunta de langostas. La trepidante confusión” (233). Por todo lo anterior, de alguna forma la novelización de los crímenes de orden misógino en la ciudad de Santa Teresa en 2666 encuentra su complemento en los asesinatos en serie de La muerte me da. Salta a la vista la forma en la que ambos escritores, a través de diversos recursos, hacen hincapié en la ineficacia de los organismos políticos y en la exposición de la descomposición social. Sin embargo, además de este aspecto, 2666 y La muerte me da son dos excelentes ejemplos de como esta problemática es sujeta a una forma de exploración de técnicas literarias y genera importantes reflexiones de ambos autores sobre nuevas formas de escribir: “El lenguaje no carece de violencia” (Rivera Garza 235).

En síntesis, el argumento de La muerte me da sigue las pesquisas de una detective que investiga los asesinatos y la castración de cuatro hombres que han aparecido en el callejón de una ciudad indeterminada. Debido a que el asesino (o asesina) deja fragmentos de poemas de Alejandra Pizarnik cerca de los cadáveres, la Detective que lleva el caso solicita la colaboración de “cristina rivera garza” (el personaje dentro del libro que escribe su nombre con minúsculas, una profesora de literatura). cristina es la

narradora con la que inicia el libro y es quien descubre el primer cadáver mientras corre por las calles de la ciudad. Las pesquisas de la Detective y su asistente, son finalmente infructuosas y son incapaces de dar con al asesino/a. La posterior aparición de un poemario de una autora desconocida, posiblemente una periodista de la nota roja que también interactúa con los personajes, hace a cada uno de ellos volverse por última vez a estos crímenes que forman parte de su vida. Este argumento tiene un nivel de interpretación relacionado con el acto de la escritura y la lectura. Cristina representa a la escritora que organiza la narrativa en un principio desde su punto de vista. El que esta escritora haga ejercicio y corra, un dato aparentemente banal, guarda una importante relación con el acto de escribir. En el capítulo dos, a través del uso de dos planos de lectura, el pasaje que describe las sensaciones al correr se equiparan al acto mismo de escribir:

Primero está la sensación de realidad que provoca el caer sobre los pies propios. Una vez. Otra vez...la gravedad y la antigravedad. Un diálogo. Una ardiente discusión... Todo pasa tan rápido al final... toda una vida: las palabras: toda una vida. La lucha siempre feroz por concentrarse. Estoy aquí. Estoy ahora... La ligereza. La velocidad. La posibilidad de levitar. Cuando empiezo a correr, ése es el momento al que voy. Ese es el momento que persigo. Esa es la meta. *También escribo. También. También por placer, como el correr. Para llegar a algún lado. Utilitariamente. Para llegar al fin de la página, quiero decir. No para hacer ejercicio. Si me entiende: cosa de vida o muerte.* (19-20, itálicas en el original)

De este pasaje se pueden resaltar algunos de los elementos de la poética de Rivera Garza como la referencia al correr-escribir como “el aquí y ahora” y a la concentración y soledad que implica hacer estas actividades. Como relación con la poesía anterior, el acto de “levitar” o “del correr-escribir” es tratado en forma similar en el poema “¿ha estado

usted alguna vez en el mar del norte?:” “...en ese momento,/ exactamente como la prosa, una mantarraya se despegó/ apenas de la arena, y bajo el peso del agua, levitó” (159). La última línea del pasaje es una referencia a una cita en Lo anterior: “The writer is playing –when structuring narrative or when narrative is structuring itself- with life and death. Kathy Acker, “In extremis, Writing at the Century’s End,” *Narrativity*” (156). Estos pequeños datos sueltos son verdaderos guiños al lector que durante el acto de la lectura esta tratando de reconstruir lo que queda suelto y ambiguo.

Otra escritora dentro de la novela es la autora del poemario “La muerte me da,” Anne-Marie Bianco. El editor que recibe el libro especula si este nombre es un seudónimo y llega a la conclusión de que representa “el poeta abstracto,” “el poeta como señal,” “el texto sin rostro” (304-6). Las especulaciones de cristina la llevan a concluir que la autora del poemario (y de los crímenes) es Caridad Atencio, la periodista de la nota roja que conoce durante la época de las pesquisas. Durante el periodo que nombra “la época de los Hombres Castrados,” cristina recibiría una serie de mensajes bajo su puerta que forman el material de la segunda sección del libro. Estos mensajes, dirigidos hacia un “tú” que es cristina, también muestran a un interlocutor de identidad y nombre cambiante que desde el principio especifica “no sé, en realidad, quien soy” (79). La desarticulación de la identidad y la búsqueda de la alteridad, representan uno de los aspectos de la poesía que traspasa a la narrativa según Estrada, ya citado al principio de la sección acerca de la poética de Rivera Garza. Estos mensajes enfatizan el acto de la lectura activa como forma de acceder al significado del texto: “El que analiza asesina...el

que lee con cuidado, descuartiza.”(88) o “El mensaje es intocable. El mensaje está al otro lado del vidrio” (97). Se puede añadir que cristina, la escritora, también se convierte en una lectora que trata de descifrar las señales del poemario de Bianco cuando la búsqueda de “Alguien” –la forma en la que constantemente se refiere al autor de los crímenes de los hombres castrados- ya había pasado al olvido. El fracaso, la impotencia y la desazón son los sentimientos de las últimas páginas de la novela. “Alguien,” representación simbólica de la violencia sin rostro, “sin duda alguna, se seguía divirtiendo con todo esto” (351).

Por otra parte, La Detective es la lectora de los poemas en la escena del crimen y que trata de descifrarlos mediante una visión racionalista. No es extraño que en algún momento cristina le explique que “la poesía no se lee así...la poesía no es denotativa. No es como un manual” (42). Más adelante, cristina reflexiona sobre esto: “¿Cómo decirle a la detective que todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir la presencia en el mismo que, por ser lenguaje, es toda ausencia? ¿Cómo comunicarle a la detective que la tarea del poema no es comunicar, sino todo lo contrario, proteger ese lugar del secreto que se resiste a toda comunicación?” (55-6). Nuevamente, el énfasis en la incomunicabilidad del lenguaje escrito y en señalar “el lugar” del lenguaje como inaccesible. El acceso a “la mente de la detective” (la tercera parte del libro, escrita en tercer persona en tiempo presente), además de revelar algunos traumas en forma de pesadillas recurrentes, también permite ver la forma en la que trata de esquematizar los crímenes (106), sus preguntas (151) y las posibilidades que sopesa (153). La alternante

mirada hacia los actos externos y el mundo interno de la Detective es lograda a través de un narrador en tercera persona que la observa y la cuestiona y que en ciertos momentos se hace presente. Comentarios sueltos tales como “Lo que en realidad pasa: Eso no lo puede saber en la novela,” (107) actúan como forma de recordar al lector evitar una lectura basada en sus preconcepciones sobre la literatura que revela los misterios al final. El acto de observar a la detective (por parte de la escritora y por parte del lector) es una forma de distanciamiento que permite reevaluar lo que se lee mientras se lee. Otros personajes de la novela como Valerio (el asistente de la detective) o la enigmática “La Mujer Increíblemente Pequeña” (una proyección de la imaginación de Valerio con varios significados)²⁰⁶ también son vistos por la mirada de un narrador en tercera persona que comenta sobre sus acciones y pensamientos.

Debido a lo anterior, a través del género policíaco que narra la historia de un crimen que nunca será resuelto Rivera Garza elabora sutilmente un proyecto de lectura que involucre a un lector activo, un lector-detective capaz de desentrañar el significado de los fragmentados eventos. En forma similar a Lo anterior, La muerte me da se trata más de un mecanismo de escritura que se vuelca sobre sí mismo que de una historia. Tomando como punto de partida la intertextualidad desde el punto de vista de la literatura conceptual y, sobre todo, las ideas de Pizarnik sobre la escritura de la prosa, Rivera Garza emplea textos propios o de otros autores (empezando por los versos de Pizarnik que dan título al libro) que son sometidos a una recontextualización que les otorga un nuevo

²⁰⁶ “La increíblemente pequeña” también es el personaje principal de la fotonovela que Rivera Garza está construyendo hasta la fecha en su blog.

significado. Algunos críticos han explicado ya como los aspectos poéticos en el lenguaje de La muerte me da provienen de la intertextualidad. Por una parte, la presencia misma de la obra de Pizarnik, con las cualidades violentas, transgresoras y fragmentarias que buscaba esta en su prosa, se filtran en el lenguaje poético-novelístico que construye Rivera Garza en esta novela (Estrada 194). Por otra parte, la construcción misma de ciertas oraciones “cosidas con puntadas de dos puntos” tales como “La mano: sobre el hombro, en la cintura, rozando,” se puede interpretar de la siguiente forma: “la reproducción estéril pero operativa, es decir, no-denotativa, entre la prosa y la poesía sugiere que la temporalidad literaria logra emplear el tiempo presente a través de su ausencia” (Hind 328). A lo anterior, se puede añadir que el empleo de las frases fragmentarias con las que Rivera Garza construye sus oraciones en La muerte me da, además de establecer el vínculo con la poeta argentina, también forman parte del tema de la castración: el cortar el miembro viril de los hombres asesinados se refleja a través de la castración del lenguaje que describe los eventos.

La muerte me da, como se estableció al inicio de esta sección sobre Rivera Garza, surge explícitamente de una intertextualidad: la reflexión de la escritora mexicana sobre el deseo de escribir prosa que obsesionaba a la poeta Alejandra Pizarnik. En “El anhelo de la prosa,” un ensayo académico de Rivera Garza incorporado en esta novela²⁰⁷, la autora mexicana se propone “dilucidar algunos de los hilos que se enredan en el anhelo pizarnakiano de la prosa,” (181) considerando, entre otros aspectos, la fragmentación, la

²⁰⁷Sobre esto, véase el capítulo IV de La muerte me da. 177-204.

yuxtaposición y la exploración formal que conllevan los experimentos de Pizarnik (184). Entre las ideas desarrolladas en este ensayo, destacan las reflexiones sobre el significado de la escritura en prosa porque permite entender la forma en la que La muerte me da estructura sus oraciones. En primer lugar, “alejada de la linealidad que suele asociarse con la narrativa y fuera del campo de influencia de la anécdota, la prosa pizarnikiana corta con frecuencia los hilos del significado del lenguaje a través de líneas o párrafos que toman la forma de fragmentos” (184). Asimismo, estas “partículas textuales” se estructuran como un “collage” basado en yuxtaposiciones temporales más que en sucesiones lógicas de un relato que permiten “la experimentación con la materia formal” (184).

En relación con el hecho de que la prosa de Pizarnik “no es la anécdota ni el contenido del relato,” Rivera Garza explica que “se pone en tela de juicio la capacidad comunicativa de la misma. Una idea que cuestiona la supuesta habilidad intrínseca de la prosa para transmitir significado” (190). Sutilmente puede detectarse como la poética de Rivera Garza, basada en gran parte en el aspecto de la incomunicabilidad de la escritura, tiene su origen en su lectura de la obra de escritoras como Pizarnik. Uno de los logros de Rivera Garza en La muerte me da consiste en lograr dar forma a esta forma de escribir alejada de los parámetros establecidos para contar una historia y lograr ir más allá al dar vida a la novela que Pizarnik nunca escribió. La muerte me da, siguiendo estas ideas, se estructura en apartados de diferente longitud en donde constantemente se experimenta con una prosa no narrativa que, sin embargo, contiene una secuencia identificable. Por

ejemplo, en lugar de la descripción detallada de objetos o espacios de las narrativas más tradicionales, Rivera Garza recurre como alternativa al procedimiento de adjetivar una serie de sustantivos relacionados entre sí. El capítulo 9 de la primera parte, de corte “explicativo,” consiste de una serie de ejemplos de este procedimiento:

Los ojos: grandes, habitados, oscuros, juntos, curiosos.
Las manos: largas, finas, huesudas, suaves, ambarinas, pianísticas.
El cabello: entrecano, brillante, corto.
La boca: carne de mi carne, estriada, abierta, nerviosa.
La voz: de otro mundo, al ras del suelo, repentina.
El suspiro: estridente, obvio, sexual.
La piel: ingrávida
La barba: hirsuta, recortada, masculina.
La mirada: de red, un abrazo, ¿qué quieres de mí?
La pregunta: ¿eres tú? (47)

Estas oraciones sueltas, “cortadas” de un contexto particular, son utilizadas nuevamente, con leves variantes, en otro capítulo: “La Detective no lo reconoce de inmediato, pero tampoco necesita preguntar su nombre. Los ojos: habitados, negros, juntos, llenos de curiosidad. El cabello: entrecano, corto, singular. La barba: recortada, hirsuta, masculina. Las manos: pianísticas” (253). El establecimiento de uno de los procedimientos de la novela en un capítulo (la ficción consciente de sí misma), además de aplica la idea de collage y yuxtaposición que Rivera Garza percibe en las prosas de Pizarnik, es de hecho originador de oraciones que pueden ser utilizadas nuevamente, casi como *readymades*. Por otro lado, lejos de ser un mero ejercicio conceptual, permite a Rivera Garza crear una narración carente de los hilos conductores tradicionales de la anécdota.

Otra característica de la prosa de Pizarnik, de acuerdo al ensayo de Rivera Garza, es “el anhelo concreto por violentar hasta el límite la intensidad expresiva del lenguaje,”

un deseo que Pizarnik consigue a través de la brevedad “y de algo que escapa a la forma de la novela” (186). No es casual que Pizarnik anhelara “el libro pequeño y bien escrito; el libro hermosísimo cuyo tema fuera el lenguaje mismo” (202) y que sus experimentos con el lenguaje se volcaran en sus diarios, conscientemente evadiendo otras formas de prosa como el cuento y la novela. La razón de esto es el sentido de inmediatez de la escritura del diario, cuya estructura no planificada de antemano le otorga a las palabras un sentido del “aquí y ahora,” otra de las características de la poética de Rivera Garza. De hecho, el anhelo por la prosa de Pizarnik se hace “en la posición del escritor que escribe-en-ese-momento. Ahora mismo. Aquí. Lo que aparece en su diario no es la reflexión abstraída de su materia, sino la materia misma” (190). Además de Rivera Garza, se ha observado que Jaramillo y Bolaño también escriben sus narrativas desde la posición del escritor escribiendo y no es casual la preferencia por la forma del diario y la carta. Por otra parte, el muy sugerente aspecto de “violentar en lenguaje” se logra en La muerte me da tanto al emular las cortantes oraciones de Pizarnik²⁰⁸ como al tomar la imagen de la castración como el origen de la historia. Desde la primera parte se observa una escritura compuesta en gran parte de breves oraciones que contienen información sobre gestos, descripciones y acciones que a pesar de su aparentemente abrupto corte de la narración en realidad presenta una forma de narrar bastante efectiva.

²⁰⁸ Un ejemplo de esta forma de escribir de Pizarnik es proporcionado en la misma novela. Estas son las primeras oraciones: “Mi falta de ritmo cuando escribo. Frases desarticuladas. Imposibilidad de formar oraciones, de conservar la tradicional estructura gramatical. Es que me falta el sujeto. Luego me falta el verbo. Queda un predicado mutilado, quedan harapos de atributos que no sé a quien o a qué regalar” (197-8).

Un ejemplo de este “des-mem-bra-mien-to” de las oraciones es emulado en esta novela desde el primer capítulo, cuando la profesora encuentra el cuerpo del primer hombre asesinado:

Es un cuerpo- dije o debí decir, balbucir apenas, para nadie o para mí que no podía creerlo, que me negaba a creer , que nunca creí. Los ojos abiertos, desmesuradamente. El llanto. Pocas veces el llanto. Esa invocación. Ese crudo rezo. Lo estaba observando. No había escapatoria o cura. No tenía nada adentro y, alrededor de mí, sólo estaba el cuerpo. Lo que creí decir. Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta. Un contexto. Un punto de ebullición. Algo deshecho. (16)

A través del posicionamiento del lenguaje en la página, sobre todo en las últimas líneas del pasaje, el cuerpo de un hombre es desmembrado. La violencia contra el hombre asesinado es captada a través de la violencia con la que las palabras, frases y oraciones son desmembradas de la estructura gramatical tradicional.

El aspecto de la configuración de la frase, como explica Rivera Garza en su ensayo, también es elaborada por Pizarnik en sus diarios. Asumiendo sobre todo una visión del lenguaje eminentemente espacial, Pizarnik tiene gran cuidado por no extender demasiado sus oraciones y por su preocupación por el espacio entre líneas (190-2). La búsqueda de una frase contenida y de los silencios a través de los espacios parece tener más en común la poesía que la prosa. Debido a la incapacidad de “versificar en un lenguaje extraño y execrado” por parte de Pizarnik (180), esta explora “un anhelo concreto por violentar hasta el límite la intensidad expresiva del lenguaje” (186). Las oraciones de La muerte me da, como en el ejemplo del primer capítulo antes citado, tienden a la brevedad y violentan esa intensidad expresiva de la que habla Pizarnik

además de ser parte de un ensamblaje que reutiliza constantemente algunas de ellas. Un ejemplo de esto son las palabras “Pocas veces...” que son complementadas a lo largo de todo el texto: “Pocas veces las rodillas,” (15, 26) “Pocas veces el tronar de huesos,” (15) “Pocas veces el llanto” (16); “Pocas veces la respiración,” (45) “Pocas veces los brazos...Pocas veces la lesión emergida, iluminada,” (72) entre muchas otras. Las oraciones, sin verbos ni pronombres, eLa universidad desconocidaen acciones y referencia específica a un personaje, proporcionando un sentimiento de estatismo y de carencia de significado emocional.

Asimismo, es posible observar varios ejemplos en los que el acomodo del texto en la página tienen algo de la proyección espacial del lenguaje en la página, como el uso de espacios en blanco entre líneas que sugieren silencios (21) o en una página compuesta únicamente de oraciones o palabras entre paréntesis (61). Un ejemplo del acomodo visual del lenguaje en la página, es el capítulo 37, citado en su totalidad a continuación:

Afuera: la noche: adentro
La luz de la lámpara, encendida.
El libro que contiene los diarios de Alejandra
Pizarnik: al lado derecho de la cama, sobre el piso de
Madera. Un lápiz amarillo entre sus páginas.
Los ojos de la Detective, cerrados.

Una espada (flamígera)(esbelta)(metafísica) entre
las manos. (134)

“La noche” es una figura entre dos planos, el del espacio fuera de la ventana de la casa y el simbólico del interior de la Detective que duerme. El afuera y el adentro convergen, visualmente, en el punto oscuro de la noche. La lámpara encendida, está sobre

el libro (el acomodo de las palabras sugiere la forma en la que se extiende la luz sobre la mesa) y la detective con los ojos cerrados, sueña. La espada entre las manos parece representar a la pistola con la que suena la detective recurrentemente y que dispara, precisamente a la noche, como se establece en los capítulos 30 (101-2) y 33 (115). Finalmente, el uso de los paréntesis después del sustantivo es otra modalidad de la adjetivación explicada un poco antes y que se reutiliza posteriormente en el capítulo 42: “Tienes el regusto, se escucha que dice él, del amarillo (trigal) (manzanilla)(árbol). Tienes el regusto, se escucha que dice ella, del verde (cítrico)(verano)(agua que fluye)(pera);” “él duerme (boca abajo)(modelo de revista)(hombre teñido de rojo abstracto)” (148-9). Este ejemplo permite observar la forma en la que Rivera Garza adapta la propuesta de Pizarnik a través de la ruptura de la gramática tradicional (aspecto que incrementa la ambigüedad del significado) y del acomodo de las líneas sobre la página. En todo esto, también hay un sutil regreso al procedimiento del poema visual de la vanguardia poética de los años veinte.

En el ensayo dentro de La muerte me da, Rivera Garza considera la propuesta estética de Pizarnik como “uno de los retos escriturales más serios y, a fin de cuentas, más influyentes en las búsquedas literarias del siglo XX” (186). Asumir todos estos aspectos de experimentación con el lenguaje propios de la poética de Pizarnik en una novela, es precisamente el proyecto de La muerte me da. La narración de esta novela compuesta de “frases castradas” cumple con la expectativa de la sucesión de acciones, gestos y emociones del personaje así como la descripción del espacio a través de una

serie de pasajes ensamblados. Sutilmente, el narrar usando oraciones o palabras “desmembradas” que fácilmente pudieron ser ligadas a través de comas o conjunciones de la escritura más tradicional, liga el acto de la castración temática con el de la castración del lenguaje del texto. El acomodo de las palabras en la página, el uso recurrente de motivos y frases, los capítulos de exposición de procedimientos dentro de la novela, completan esta novela que, a mi gusto, representa el proyecto más ambicioso de Rivera Garza hasta la fecha. Y si novelas como La cresta de ilión o Verde Shangai basan su construcción en una intertextualidad (la segunda se construye con el primer libro de cuentos de la misma escritora), La muerte me da lleva el proyecto de escritura de Rivera Garza más allá: no se trata de un mero homenaje a una poeta marginalizada sino que también es una aplicación de procedimientos radicales que dan continuidad a un proyecto inacabado en que la escritora mexicana aporta sus propias experiencias como poeta y narradora.

En el presente capítulo se han analizado varios de los aspectos de la poesía de dos escritores latinoamericanos de diferentes épocas que elaboran sus intuiciones poéticas en la construcción de sus narrativas. Tanto Darío Jaramillo como Cristina Rivera Garza usan intensamente la intertextualidad y el enmascaramiento como forma de proyección del hablante poético-narrador en su escritura en prosa. Además, ambos comparten algunos de los temas que conciernen a Roberto Bolaño. La descripción irónica y nostálgica de los sueños juveniles de grupos poéticos marginales en los años setenta se despliega en el caso de Jaramillo y Bolaño a través de la novela en la que hay una reflexión sobre los

proyectos y los fracasos de este periodo. La crítica a la institución universitaria, las referencias a grupos de vanguardia que precedieron a los de “La Generación sin Nombre” y el “Infrarrealismo,” la burla ante la escasa producción poética de sus grupos, es parte de estas narraciones. Por otra parte, el entendimiento de la poesía como la escritura seria y el trabajo con el lenguaje, algo cuya consecuencia es la (con)fusión de los géneros literarios establecidos, es patente en las poéticas de todos estos escritores. Todos ellos, en su poesía, en sus ensayos o en sus novelas se proponen ante todo como poetas. Escribir novelas es otra forma de expresión poética y la adaptación de los procedimientos particulares de cada uno hallan lugar en “el lugar” del lenguaje. La obra de Jaramillo, Rivera Garza y Bolaño, todos pertenecientes a una tradición de poetas-novelistas, marca algunas direcciones no muy estudiadas de la actual literatura latinoamericana. El interés por la forma, por la experimentación con el lenguaje, la adaptación de procedimientos retóricos e intuiciones poéticas son parte de esta exploración que continúa en la obra de estos autores y en la obra publicada póstumamente de Bolaño, como se verá en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 4:

Relaciones y correspondencias entre la poesía de la década de los noventa y las novelas Los detectives salvajes, 2666 y Los sinsabores del verdadero policía de Roberto Bolaño

Tras la publicación de Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce en 1984, Roberto Bolaño guarda un periodo de silencio de aproximadamente una década hasta que en 1993 publica La pista de hielo, su segunda novela. Este libro, junto con La senda de los elefantes (1994) -una novela que después republicaría posteriormente bajo el nuevo título de Monsieur Pain (1999)- le valdrían al escritor chileno algunos reconocimientos literarios que impulsarían su ascendente reconocimiento como escritor latinoamericano en España. Sin embargo, no es hasta mediados de la década de los noventa cuando Bolaño publica tres libros con los que adquiere una mayor notoriedad entre un círculo cada vez más grande de lectores: las novelas La literatura nazi en América (1996) y Estrella distante (1996) y el libro de cuentos Llamadas telefónicas (1997). Estas “tres revelaciones,” como las define el editor Jorge Herralde en su libro sobre Bolaño, anteceden a Los detectives salvajes (1998), la novela más ambiciosa de Bolaño hasta ese momento y punto crucial de su carrera cuando es reconocido en forma general por la crítica y otros escritores de amplia trayectoria²⁰⁹. Bolaño es ya un novelista

²⁰⁹ Sobre la carrera accidentada de Bolaño en el campo de las letras y su eventual reconocimiento tras los libros que publica en el periodo comprendido entre 1996 y 1998, véase el libro de Jorge Herralde, Para Roberto Bolaño 27-55.

que empieza a producir en los siguientes años un cuerpo de obras narrativas que lo ubicaran definitivamente en el panorama internacional como uno de los escritores latinoamericanos más importantes del momento. Sin embargo, en un acto creativo de corte casi subterráneo, complementario al de la escritura en prosa, Bolaño sigue escribiendo poesía.

Si es 1993 el año en el que se puede considerar que Bolaño inicia realmente su carrera en el género literario de la novela, también es el momento en el que el autor inicia un intenso trabajo de reorganización de su poesía con el fin de publicarla. Esta intensa labor queda plasmada en una serie de manuscritos, mecanografiados o en guardados en los archivos de su computadora, que incluyen además las novelas inéditas El tercer Reich (2010) y Los sinsabores del verdadero policía (2011)²¹⁰. El primer libro que publica Bolaño en la década de los noventa y que saca a la luz por vez primera mucha de la poesía de los años ochenta es Fragmentos de la universidad desconocida (1992). La fecha de publicación de este poemario coincide con el momento en el que Bolaño está trabajando en La pista de hielo y La senda de los elefantes. A esta primera versión de un libro que se titula La universidad desconocida -la versión más completa y definitiva de la obra poética de Bolaño que como se ha dicho en el capítulo dos se publica cuatro años después del fallecimiento del autor- sigue la publicación de Los perros románticos (2000) y Tres (2000), libros que repiten poemas y secciones enteras de Fragmentos de la

²¹⁰ Sobre este tema, véanse las páginas finales de La Universidad desconocida (2007), que incluyen las notas del propio Bolaño (444-5), una cronología precisa de cada uno de los poemas (445-56) y una breve historia del libro (457-9).

universidad desconocida y que añaden algunas muestras de las nuevas direcciones de la poesía de Bolaño en los noventa.

La forma en la que la poesía que Bolaño decide conservar y publicar durante este periodo y como se convierte en fuente creativa para tres de sus novelas posteriores es el tema en el que se enfoca el presente capítulo. Se aborda la manera en la que se contraponen procedimientos y temáticas de la poesía temprana con respecto a la escrita en la década de los noventa a través del análisis de varios poemas característicos. Asimismo, se propone una lectura de dichos poemas a través del análisis de algunos de sus procedimientos narrativos y poéticos más notables, todo con el fin de señalar como Bolaño traslada su escritura poética al ámbito de la narrativa. Tras mostrarse algunas de las imágenes-símbolo y personajes que se incorporan directamente de la poesía a la prosa y explicar sus posibles significados, se muestran paralelos entre los aspectos estructurales del poemario Los perros románticos y la novela Los detectives salvajes. De la misma forma, se propondrán varias instancias en las que el uso de ciertas imágenes cargadas de connotaciones se aplican directamente en la narrativa de Los sinsabores del verdadero policía y 2666. Finalmente, se propondrá el valor poético de un procedimiento radical que Bolaño empieza a utilizar constantemente en 2666: la elaboración aumentativa de la oración. Este último punto pretende señalar una nueva dirección en el análisis de esta magna obra de Bolaño a través de la interpretación de algunos pasajes característicos.

Dentro del marco de estudio de este trabajo, resulta muy significativo que la producción novelística de Bolaño que inicia con La pista de hielo coincida con el

momento en el que el autor selecciona la poesía que él considera lo suficientemente valiosa para ser publicada en Fragmentos de la universidad desconocida. Además del valor práctico de este libro en la carrera de Bolaño en España²¹¹, la división en tres secciones de este poemario sugiere una contraposición entre la poesía temprana de Bolaño y la nueva visión poética del autor. Las últimas dos secciones de Fragmentos de la universidad desconocida representan una muestra a aquella poesía del periodo comprendido entre 1976 y 1984, es decir, los primeros años de residencia de Bolaño en España tras abandonar definitivamente México. Breves poemas sobre “el Distrito V” de Barcelona en la tercera parte, son extensiones de lo que es muy posiblemente el corazón del libro: “Prosa del otoño en Gerona.” Este conjunto de poemas y su importancia en el desarrollo poético y narrativo de Bolaño ha sido explicado en el capítulo anterior. En contraste, la primera parte de Fragmentos de la universidad desconocida introduce varios “poemas nuevos” tales como “El último salvaje,” “Autorretrato a los veinte años” y “El gusano.” Varios de estos poemas reaparecerán también en Los perros románticos y adoptan una posición a la vez nostálgica e irónica ante los ideales de juventud expresados por Bolaño y su grupo poético en los años setenta. Debido a que toda la poesía contenida en Fragmentos de la universidad desconocida se encuentra en los poemarios posteriores que se analizan a continuación, sólo cabe mencionar que la importancia de este libro

²¹¹ Fragmentos de la universidad desconocida fue publicado tras obtener el XVII premio de poesía “Rafael Morales”, otorgado por el ayuntamiento Talavera de la Reina. Este fue el primer reconocimiento económico que Bolaño recibió con su poesía.

reside en servir como una especie de móvil bisagra que muestra alternadamente los caminos poéticos recorridos y la nueva poesía que Bolaño crea en ese momento.

Hay que recordar que todo el trabajo poético de Bolaño queda publicado en La universidad desconocida, el libro póstumo que además de incluir prácticamente todos los poemas de Bolaño, añade aquellos poemas sueltos publicados en diferentes revistas -entre los que se incluyen dos autorretratos (430-1) y seis poemas dedicados a su hijo Lautaro (432-5)- y la primera versión de Amberes, “Gente que se aleja.” La sección titulada “Manifiestos y posiciones,” además de incluir cuatro poemas inéditos, incluye el muy destacable “Manifiesto mexicano.” Debido su estilo narrativo, a la elaboración de una anécdota y al uso de un lenguaje de corte oral en apariencia “no poético,” este “poema” parece inscribirse mejor en el género literario del cuento. Sin embargo, a pesar de una construcción basada en concisas frases y en el tema de la actividad sexual en los baños públicos de la Ciudad de México, “Manifiesto mexicano” adquiere tintes poéticos mediante la representación de un submundo que actúa como sinécdoque de la urbe mexicana, “el abismo, la gran escenografía negra de los baños públicos...el rostro oculto del DF en la enorme red de baños públicos , legales, semilegales y clandestinos.” (296-7) El espacio de la Ciudad de México, los seres marginales que lo transitan, el descubrimiento de la sexualidad y los anhelos de juventud, son algunos temas que forman parte importante de las novelas a partir de Los detectives salvajes. Asimismo, dentro del marco de este estudio, lo que resulta notable es el hecho de que este y otros poemas

anticipan algunos elementos de orden temático que cobrarán una gran importancia en sus novelas más ambiciosas y en muchos de los libros de cuentos.

Tras Fragmentos de la universidad desconocida, el trabajo de selección y acomodo de su poesía continuará con la publicación Los perros románticos y Tres, otros dos libros de poemas que en forma similar a Fragmentos de la universidad desconocida. Tres, llamado así por la sencilla razón de estar dividido en tres partes, repite de alguna manera la fórmula de Fragmentos de la universidad desconocida, pero con una inversión notable. En Tres, la poesía temprana queda representada en la primera sección con “Prosa del otoño en Gerona” (escrita en Gerona en 1981), incluida entre las dos secciones “Los neochilenos” (escrita en Blanes en 1993) y “Un paseo por la literatura” (escrita en Blanes en 1994). En estos últimos poemas, es posible ver conexiones a nivel temático con algunas novelas de Bolaño. En “Los neochilenos” sobresale la evocación alternativamente nostálgica y absurda de “el viaje” de la generación de jóvenes de los años sesenta y setenta en busca de sus ideales. En “Un paseo por la literatura” cobra importancia el tema de la relación entre la vida y la literatura, la exploración del deseo de personajes cuya vida esta dictada por el acto de la lectura y su relación imaginaria con los autores que leen. Esto último queda plenamente reflejado en 2666. Por otra parte, Los perros románticos presenta relevantes paralelos con la novela Los detectives salvajes y es una muestra de la relación entre la poesía y las novelas de Bolaño. Los poemas de Los perros románticos consisten muchas veces en la elaboración de pequeñas historias, verdaderos “fractales” que se insertan en cuentos o novelas, desnudos de lo que se

considera una elaboración retórica poética tradicional. Un ejemplo claro es el poema “Lupe” (25-6), el cual propone algunos antecedentes de uno de los personajes de Los detectives salvajes a través de su lenguaje directo, sin adornos ni metáforas, que presenta una pequeña narrativa coherente y cerrada sobre sí misma. Asimismo, Los perros románticos utiliza un motivo recurrente, una imagen-símbolo fundamental la obra en prosa de este periodo: el desierto, “el único teatro posible” en el que se puede efectuar la búsqueda de la poesía, como dicta un verso del poema “El burro” (80). También debe ser notada la relación estructural existente entre Los perros románticos y Los detectives salvajes, un aspecto que es tratado a continuación y que indudablemente proporciona importantes instrumentos para el análisis de la relación entre la poesía y la prosa de Bolaño.

Esta breve presentación de la poesía de Bolaño en la década de los noventa permite entrever ya como su producción poética y novelística está marcada por importantes relaciones. También, permite proponer la diferencia importante entre los intereses que se observan en la poesía temprana y tardía así como su repercusión en el hilo temático de las novelas de madurez. Mientras que los poemas de finales de los años setenta y principios de los ochenta tales como Amberes o Prosa del otoño en Gerona abordan principalmente el tema del escritor en un espacio extranjero que trata de escribir, percibiendo un mundo inestable en el cual las palabras que desea escribir lo eluden, la poesía de los noventa tiende a ser de tipo retrospectivo, en la que un “joven envejecido” evalúa los errores y la inocencia de un idealismo por el que luchó infructuosamente. En

esta última, no es casual el empleo constante de procedimientos como la analepsis o el distanciamiento logrado a través del movimiento en diferentes niveles narrativos, ambos más tradicionalmente asociados con la novela que con la poesía. Sin ceder completamente al uso de la acumulación, al empleo de símiles antipoéticos o a la creación de imágenes visionarias, la poesía de la década de los años noventa parece más consciente de un desarrollo narrativo cerrado sobre sí mismo. Otro aspecto que diferencia a ambos periodos de producción poética es que el interés por el uso de la terminología cinematográfica como forma de elaboración de escenas poéticas o narrativas es prácticamente desechada en la poesía de los años noventa. Poemas como “El último salvaje” o “La visita al convaleciente” emplean los elementos cinematográficos en función de la expresión de la nostalgia más que como modelo de construcción. En “El último salvaje,” un poema dividido en ocho secciones de corte narrativo, el hablante poético sale de la última función de una proyección de la película de Marlon Brando (“The Wild One”) y camina sin rumbo por la ciudad: “no tenía adonde ir...no tenía nada que hacer salvo dar vueltas y recordar.” (71). La mezcla entre la fantasía y la realidad de “las calles vacías” que observa el narrador, remite a la idea de los personajes que saben que esos arquetipos de la cultura popular, esos “rebeldes sin causa,” los están abandonando. Esto se expresa con la figura de “el sueño” –que como se verá a continuación es fundamental en este poemario- en el chocante último verso: “Había visto a la muerte copular con /el sueño / y ahora estaba muerto” (47).²¹² Finalmente, la poesía

²¹² Aquí se puede señalar, así sea rápidamente, un punto de contacto con la idea de otro poeta-novelistas. En

de los noventa presenta constantemente a un hablante poético en primera persona que narra eventos desde su particular punto de vista en el que conjetura. El “narrador conjetural”, cuya importancia en la estética e Bolaño ha sido señalada en el capítulo segundo, es así introducido en poemas con anécdota, personajes, espacios propios de la historia oral pero que recurren a los procedimientos de la poesía (figuras retóricas, espacios en blanco entre versos), otorgándoles así su carecer poético.

Debido a lo anterior, definir la noción de lo poético en la obra en algunas de las novelas de Bolaño requiere el previo análisis de la poesía de los poemarios de la década de los noventa y posteriores. De esta forma, el objetivo de esta sección será proponer algunos ejemplos característicos de la poesía de la década de los noventa, la forma en la que actúa la conjunción de elementos narrativos y poéticos y como se trasladan a Los detectives salvajes y 2666. Como parte del análisis se tomará en cuenta también la recientemente publicada novela Los sinsabores del verdadero policía, una de la obra de gran interés para el estudioso de Bolaño debido a su carácter de “obra en proceso” que abarca la carrera literaria total del escritor y cuyo análisis crítico aún está pendiente. Finalmente, se introducirán algunas hipótesis sobre la construcción de la frase en Bolaño, un elemento de gran importancia en su estilo tardío que hasta el momento no ha sido sujeto a consideración por parte de la crítica. La elaboración de extensísimas frases en

su novela The favorite game (1950), el poeta-novelistas canadiense Leonard Cohen aborda, al igual que Bolaño, la narrativa autobiográfica como base la referencia a los arquetipos de la cultura popular - explícitamente, la figura de Brando en “The wild one” - como forma de expresar el desengaño de la juventud. Este novela de Cohen, representa una de esos momentos de transición de la poesía a la novela en donde a través de la narrativa serial, la elipsis y los silencios y espacios (lo no dicho) que de acuerdo a Rae, permite a Cohen dar a su libro el significado poético. Véase Rae, Ian. 55-68

2666 –cuyas primeras muestras se ven en Los sinsabores del verdadero policía- no sólo es un ejercicio de inserción ininterrumpida de inclusión de historias independientes dentro de un hilo argumental principal, sino que es también un acto de experimentación poético.

A diferencia del relativamente escaso número de ensayos sobre la poesía temprana de Bolaño, es mayor la cantidad de críticos que han comentado o analizado poemarios y poemas individuales de la poesía de la década de los noventa²¹³. Muchos de estos críticos observan en esta poesía la recurrente idea de la pérdida de los ideales de juventud de Bolaño o la relación entre crimen y literatura que metaforiza el papel del joven escritor en un mundo decadente y violento. Roberto Contreras, por ejemplo, define los poemas de Los perros románticos como una “poesía del desencanto, pero también de la lucidez a la hora de esgrimir las culpas” (218) y señala que “el único tema que atraviesa el poemario es el de detectives y poetas. O más bien, el de Crimen y Literatura. Los detectives esta vez son invisibles, también fantasmas, sin más papel que el de observadores, testigos de la infamia...La metáfora no puede ser más directa: resistir, (sólo) recordar y a veces, si es posible, escribir es lo que queda” (221). Manuel Jofré relaciona la estética de los poemas con la de movimientos de la vanguardia histórica como reacción a una realidad infame: “El verso libre cobrará características

²¹³ Además del prólogo a la primera edición de Los perros románticos por Pere Gimferrer, destacan los siguientes ensayos en la compilación de Patricia Espinoza Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño: Contreras, Roberto. “Roberto Bolaño (Santiago, 1953).” 203-32; Jofré, Manuel. “Bolaño: Romantiqueando perros, como un detective salvaje.” 233-9; Novoa, Marcelo. “Roberto Bolaño o retrato del poeta perro.” Territorios en fuga 241-8; Gómez, Cristian. “¿Qué hay detrás de la ventana? Roberto Bolaño y el lugar de la literatura.” 177-186. También, deben ser mencionados dos libros escritos por un solo autor, enteramente enfocados en la obra de Bolaño y recientemente publicados: Pistas de un naufragio (2009) de Chiara Bolognese y El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño (2010) de Dunia Gras.

desestructurantes de una realidad opresiva, pesadillesca, inclusive fosilizada vitalmente, utilizando la enumeración caótica, la lluvia de imágenes o las técnicas del collage –o su versión yanqui, el cut-up de Burroughs- todos ellos recursos deudores de las vanguardias, especialmente dadaísmo y surrealismo francés” (244). También, se destaca constantemente la importancia del aspecto narrativo de los poemas y su relación con la antipoesía de Parra. En el breve prólogo de la primera edición de Los perros románticos, Pere Gimferrer explica que el mérito principal de Bolaño consiste en haber retomado el género del “poema narrativo de apariencia coloquial” y considera que lo poético de las ficciones en prosa o en verso de Bolaño consiste principalmente en el significado a la vez múltiple y contradictorio de estos textos que rompen el límite entre la ironía y el patetismo. Gimferrer explica que “en Bolaño la narrativa en prosa es una forma, apenas enmascarada, de poema e incluso de antipoema. Sus ficciones... son tan poéticas como narrativos son sus poemas/anti-poemas” (9-10). En forma similar, Cristian Gómez señala que si bien la antipoesía de Parra es aplicable a casi al estilo de cualquier poeta chileno contemporáneo, la narratividad del poema de Bolaño también “abunda en una serie de figuras retóricas que multiplican los significados exponencialmente, denotando y connotando en sucesivas capas tectónicas que convierten la lectura en una excavación profunda, y a veces, sin fin” (177-8). En estos dos últimos comentarios, se puede empezar a vislumbrar la idea de lo poético basado en la polisemia de las figuras o imágenes utilizadas que, como se ha tratado de mostrar en el capítulo anterior, se basa sobre todo

en la creación de una red de significados que se crea en el poema mismo y en relación con otros poemas.

Entre los temas que Bolaño empieza a elaborar en su poesía de los años noventa es notable aquel del viaje al norte de México, un tópico que es sujeto a una intensa elaboración en novelas como Los detectives salvajes y 2666. Este tópico, que se presta al estudio de relaciones entre la poesía y la prosa de Bolaño, ha sido tratado recientemente por Dunia Gras en El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño. Gras señala que la primera vez que aparece el viaje al norte en la obra de Bolaño es en el extenso poema “Los neochilenos,” en el cual “el norte que imanta los sueños de los jóvenes” es el punto de llegada “mítico, irresistible” de “Los neochilenos” que desde Chile tratan de vincularse al resto de Latinoamérica²¹⁴. Sin embargo, resulta pertinente aquí hacer mención a un poema anterior a “Los neochilenos” que ofrece una variante que gira en torno al tema del viaje en el norte de México y cuya reescritura en forma de cuento permite efectuar un análisis de cómo lo poético se trasporta a la obra en prosa de Bolaño. “El gusano,” publicado en Fragments de la universidad desconocida (22-5), es un poema narrado por un indeciso hablante poético que asegura haber visto (“lo vi con este ojo”) a un tipo harapiento que “viajaba como trompo por los pueblos del norte de México” y cuyos rasgos característicos son “una mirada de asesino” y “una mente desalojada.” A través del empleo del recurso de la superposición espacial y temporal, el carácter

²¹⁴ Gras también menciona otra versión de este viaje al norte en el poema “El burro”. El estudio de Gras utiliza el concepto de la Heterotopía de Foucault como forma de abordar la parte metafísica, irreal y simbólica del concepto del norte de Bolaño. Sobre esto, véase El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño 63-5, 90-4.

fantasmal de la frontera mexicana se liga continuamente con el paisaje de la Ciudad de México. “El gusano,” un personaje aparentemente enloquecido, viaja “arrastrando su desesperación, comiéndosela,” (23) observa horizontes “color carne como la espalda de un moribundo” (25) y da gracias “por nuestra violencia... aunque a nada nos conduzca, tampoco estos caminos conducen a ninguna parte.” (22) En el poema reaparecen algunos personajes de la poesía de Bolaño (Lisa, Mario Santiago y “un chileno de 22 años”) que en forma similar a “el gusano,” caminan sin rumbo y en la oscuridad de las calles del D.F. Algunas líneas del poema son citadas sutilmente por Bolaño en Los detectives salvajes cuando García Madero escucha una canción que habla de “los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer” (17) y es una referencia a algunos de los versos de “El gusano”. La intertextualidad, lejos de ser un mero guiño al asiduo lector de Bolaño, crea nuevos significados que añaden complejidad a la simpleza de la frase. “El gusano” del poema, es un personaje harapiento, orgulloso de su violencia, perdido en caminos que no conducen a ninguna parte, parecido a “un chileno de veintidós años” (24) y sobre todo, “perdido, desalojado de la mente, desalojado del sueño grande, el de todos” (21). La relación casi invisible que se crea entre “El gusano,” “el chileno” y “García Madero” a través de la referencia a un poema sobre la derrota liga y anticipa importantes aspectos que el lector descubre eventualmente en Los detectives salvajes y ofrecen un excelente ejemplo de las relaciones entre la poesía y la prosa de Bolaño.

Finalmente, deben ser señalados otros dos trabajos críticos que relacionan en forma directa la obra poética y en prosa de Bolaño. En Pistas de un naufragio, Chiara

Bolognese a través de una división temática que a su vez deriva a otros aspectos – por ejemplo, la sección sobre la ciudad abarca tanto los espacios que recorrió el chileno como la idea del tiempo posmoderno o la temporalidad ambigua-, elabora algunas relaciones entre pasajes de novelas, cuentos y poemas que hacen referencia a los mismos temas. Entre otros muchos ejemplos, Bolognese señala el tema del fracaso del joven poeta representado a través de la figura de “el sueño” en Los detectives salvajes, Amuleto y Los perros románticos (199-120) o la representación de “la atmósfera infernal” de las ciudades latinoamericanas, norteamericanas y europeas como “mundos en proceso de derrumbe” a través del uso de la metáfora de “el basurero” en 2666 y en el poema “Un paseo por la literatura” en Tres (97-8).²¹⁵ Siendo este libro un excelente punto de partida para ver las relaciones temáticas en la totalidad de la obra de Bolaño, el estudio de Bolognese puede ser complementado a través del análisis de la forma en la que los más recurrentes procedimientos narrativos y poéticos de varios de los poemas se trasladan a las novelas que aquí se estudian. Por su parte, Roberto Contreras también señala en forma similar a Bolognese la conexión existente entre Los perros románticos y Los detectives salvajes, llegando incluso a declarar que existe una “relación incestuosa entre novela

²¹⁵ Debido a que resultaría demasiado extenso citar todos los ejemplos propuestos por Bolognese, la siguiente lista muestra algunas páginas en donde un poemario o un poema se relaciona con novelas o cuentos específicos: Los perros románticos (78, 80, 84 209 256-7); “El chorito” (84), “Los neochilenos” (108, 116, 151, 195, 198-201) “neochilenos”, 120(LDS), 123-4 “autorretrato” (123-4); “La visita al convaleciente” (124); “Los pasos de Parra” (128, 133-4); 2666 (94, 98, 136, 138-9, 141); “Los detectives helados” (142); “Un paseo por la literatura” (151); “El gusano” (85, 154, 161, 163 257); “Mi vida en tubos de supervivencia” (171, 210, 277); “Godzilla en México” (178); “El burro” (195, 208, 208-9 215-6); “La griega” (220, 235); “La Francesa” (236).

premiada (LDS) y sus alrededores poemáticos.” (247) Contreras señala la importancia del argumento en la poesía de Bolaño:

En Bolaño, la poesía era un nuevo puntual de una obra fundada en el argumento. El proyecto era textual y no genérico, absolutamente no. Y eso quedará demostrado en las *historias* y en los *encuentros* que convocaban sus fragmentados versos (Pasajes arrancados de su mejor narrativa). Un lirismo articulado en sus mismos temas: soledad, escritura, desesperación, sexo, orfandad, escritores, humor negro, violencia, sucio realismo latinoamericano. (217, *itálicas en el original*)

A pesar de que Contreras considera que personajes de las novelas son traspuestos a los versos en poemas como “Lupe,” donde hay “mujeres reales, carnales, literarias o simples personajes arrancados de otros libros,” en realidad el proceso tiende a ser inverso pues la poesía de Bolaño que data de mucho antes de emprender la escritura de sus novelas provee muchas veces el material que la forma. De todas formas, las ideas de Contreras, abren el proyecto de la necesidad del análisis de la poesía de Bolaño, como se puede ver en estas palabras: “Los perros románticos es el diario de vida y prematura muerte de Bolaño-Belano-B. Aunque de seguro sea algo más, sobre todo si nos imponemos leerlo fuera de sus cuentos y novelas que pesan tanto o más que sus giros en versos tratando de contar, de todas formas, los pormenores de su orfandad literaria, demasiado vital para muchos, tanto como para hallarlo: saludablemente raro” (223). Como se puede ver en cada uno de los comentarios anteriores, la mayoría de los críticos señala la predominancia de ciertos temas, la relación con los preceptos de la antipoesía y la conexión entre ciertos poemas con algunas novelas. Siendo en general comentarios propositivos, lo que sigue es analizar un poco más a profundidad la relación entre los “argumentos” de poemarios y

novelas (el ejemplo aquí es Los perros románticos y Los detectives salvajes) y la forma en la que procedimientos poéticos se insertan en la narrativa. De la misma forma, el análisis de la poesía también debe considerar el uso de aquellos procedimientos asociados a la narrativa.

Como ya se ha señalado en la introducción del presente trabajo, resulta insuficiente el análisis limitado al uso de los elementos retóricos tradicionales para destacar el valor estético y comunicativo de la poesía contemporánea. Si el análisis de “lo poético” en el género literario de la novela requiere aproximaciones diferentes a aquellas empleadas en el análisis de figuras retóricas, rima y metro, el análisis de la poesía contemporánea requiere asimismo del empleo de procedimientos de análisis asociados a la narrativa. En Poetas hispanoamericanos contemporáneos (1976), Andrew Debicki propone enfáticamente la necesidad de aplicar en la interpretación de la poesía varios de los procedimientos propios del análisis de la novela tales como la perspectiva y el punto de vista. Debicki apunta a la necesidad de “no desligar los estudios de la poesía de los de prosa narrativa, y de tomar en cuenta las relaciones entre ambos géneros y entre los elementos de crítica empleados en ellos” (12). Debicki clarifica que si bien la aplicación de estos procedimientos es particularmente útil en la poesía latinoamericana escrita a partir de la década de los cincuenta, debe tenerse en cuenta que ya era notable a partir de los años veinte: “la presencia muy frecuente de hablantes en la poesía y un empleo de perspectivas específicas a menudo diferentes a las del poeta mismo” (12). Tomar las ideas de Debicki en el contexto propio de la obra poética de juventud de Bolaño es muy

factible por el hecho de partir de muchos preceptos de la poesía estridentista mexicana de los años veinte y de Los poemas y antipoemas (1954) de Nicanor Parra. Asimismo, como se ha visto en el capítulo anterior, la poesía de Bolaño tiende a ser de corte narrativo, con diferentes tipos de hablante poético (en primera, segunda y tercera persona) y un constante cambio de niveles narrativos. Debe considerarse también el hecho de que la operación poética radica principalmente en la reiteración de algunas imágenes que además trascienden el marco de un poema específico y lo incluyen dentro de una compleja red de significados en las obras en poesía y prosa del autor chileno. Es por ello que poemarios como Prosa del otoño en Girona o Gente que se aleja producen una impresión de unidad a pesar de estar contruidos a partir de “pequeños fragmentos ensamblados” que conforman el texto en su totalidad. Simultáneamente, cada sección de estos poemarios tiene una suficiente cualidad de independencia que permite su análisis independiente del resto. De esta forma, el poemario Los perros románticos se acerca a ese tipo de poesía “en serie” que crea continuidad entre sus diferentes secciones a través de la repetición de ciertos motivos y sutiles conexiones entre poemas a pesar de los constantes cambios de hablante poético.²¹⁶

En la poesía de Bolaño, lo narrativo tiende a relacionarse con el acomodo mismo de los poemas, lo cual hace percibir una cierta continuidad entre eventos centrados en el personaje de “el poeta,” “el perro romántico,” que en su juventud decide seguir el

²¹⁶ Sobre esto, véase el estudio de Ian Rae sobre los poetas-novelistas en Canadá. Rae habla de la aplicación de la técnica serial en el género del “poema largo” y “la novela serial” como una de las formas en la que el poeta aborda la narrativa (32-40). A pesar de que Rae habla sobre la obra de escritores no asociados directamente a la obra de Bolaño, existen muchas coincidencias que son notadas a lo largo de este trabajo y que reafirman como los poetas-novelistas siguen en general las mismas líneas de trabajo.

accidentado camino de la poesía. En el caso específico de la poesía de la década de los noventa, existe un elusivo pero persistente hilo argumental en Los perros románticos que recuerda algunos elementos que se encuentran en Los detectives salvajes. La comparación entre ambas obras no es gratuita si consideramos que la poesía de Los perros románticos plasma la experiencia de Bolaño como poeta, el motor de la narración de la novela con la que fue finalmente reconocido como uno de los más importantes escritores latinoamericanos de finales del siglo XX. Uno de los fines del presente trabajo es mostrar como poemarios de Bolaño tales como Los perros románticos requieren un análisis de este tipo no solamente como forma de aproximarse a cada poema sino porque se percibe una búsqueda por parte de Bolaño de una cierta unidad formal. Un ejemplo de esto es como los dos primeros poemas como el que abre la colección de Los perros románticos contienen una “micro-narración” que en unas cuantas líneas prefiguran tanto el tema del poemario como el de Los detectives salvajes. Es aquí en donde el término de “literatura fractal” que se aplica al estilo característico de Bolaño adquiere una nueva connotación al extender la estructura narrativa más breve (el poema) hacia aquellas más extensas (un poemario, una novela) sin modificar sustancialmente el tema central. El hecho de que Bolaño publicara Los perros románticos tres años después de haber sido publicada la novela Los detectives salvajes, da campo a especular –como se hace en el análisis que sigue- sobre la forma en la que el escritor adapta una misma temática (el surgimiento del poeta, su viaje y su fracaso final) a dos géneros literarios diferentes. Hay notables coincidencias temáticas que confirman el carácter fractal de muchos de los

poemas de Los perros románticos, que además del ya mencionado “Lupe,” incluyen poemas como la historia de Darío Galicia (en “La visita al convaleciente”) y Joaquín Font, ambos sujetos a una trepanación en la cabeza aproximadamente en la misma fecha (1977) que hace que pierdan la memoria pero no la lucidez. Este ejemplo traza notables paralelos que muestran la íntima relación entre la poesía y la prosa de Bolaño al emplear muchos elementos comunes. Tanto en el poema como en la novela, ambos personajes son sujetos a evaluación por amigos y familiares que se entristecen (o alegran) por la pérdida de “la memoria” de ambos, pero que en realidad vislumbran “los nubarrones negros” (46, en el poema) y “la nubes negras que flotan con su peso inimaginable y con su soberanía terrorífica” (360, en la novela) que presagian desde esa fecha la derrota de los ideales revolucionarios estéticos y sociales de los jóvenes Belano y Lima. Un aspecto narrativo que liga ambos pasajes es la presencia de una voz narrativa externa que se distancia y se acerca al evento (las hijas de Font, el narrador de un futuro indefinido), evaluando y opinando sobre la situación de ambos personajes.

Además de la coincidencia temática y la referencias a la poesía, falta señalar uno de los aspectos más sobresalientes que relaciona Los perros románticos con Los detectives salvajes: la estructura misma de ambos libros. En Para Roberto Bolaño, Herralde proporciona el siguiente plan de trabajo escrito por el mismo Bolaño para Los detectives salvajes:

1. *Mexicanos perdidos en México*...el encuentro entre dos jóvenes poetas mexicanos y un joven poeta chileno exiliado en México.
2. *Esquema de Polifemo*...un discurso conformado por múltiples voces [donde] se dibuja el destino de una generación de jóvenes latinoamericanos, los nacidos en la década

de los cincuenta...3. *Los desiertos de Sonora*...narra el viaje de tres poetas del apartado primero en busca de Cesárea Tinajero por los estados de Sonora, Arizona y Baja California. (91-2)

Haciendo una comparación de este esquema con el que se sigue en Los perros románticos, se encuentran algunas coincidencias. Muchos de los poemas del primer tercio del libro versan sobre la forma en la que el joven decide seguir el camino de los poetas. Así, la primera parte de Los detectives salvajes, el diario de García Madero que narra durante su encuentro con los poetas y el descubrimiento de su sexualidad, tiene notables paralelos con poemas de la primera parte del poemario que abordan los mismos temas. La llamada de la poesía en el joven se encuentra en los poemas “Los perros románticos,” “Autorretrato a los veinte años,” “Ernesto Cardenal y yo,” “Sangriento día de lluvia,” “Los artilleros” y “Sucio, mal vestido.” Por otro lado, los poemas “Soni,” “Lupe” y “La francesa” elaboran el tópico de la sexualidad, siempre narrados en primera persona desde el punto de vista masculino. Los dos últimos, por cierto, relacionan directamente con Lupe y Simone Darrieux, ambas parte del conjunto de personajes que compone Los detectives salvajes. Asimismo, en forma muy similar a las andanzas del joven García Madero en la novela, varios poemas que siguen a estos ceden paso a la narración en primera persona de este “joven” que “se deja ir” al escuchar esa llamada misteriosa y convincente de la poesía (4), que lee ciencia ficción en “la sala de lecturas del infierno,” (8) que encuentra en su camino a poetas (“Ernesto Cardenal y yo,” “Visita al convaleciente”) y a diferentes personajes marginales (“El burro,” “los pasos de Parra”). Y si la tercera parte de Los detectives salvajes se enfoca en la frenética búsqueda de Cesárea Tinajero en los desiertos de Sonora por parte de Arturo Belano y Mario Santiago,

Los perros románticos nos ofrece “El burro,” la contraparte poética de estos detectives perdidos persiguiendo “un sueño innombrable, / inclasificable, el sueño de nuestra juventud, es decir el sueño más valiente de todos” (79). Tanto en el poema como en la novela, el espacio del desierto es simultáneamente real e imaginario, oscilante entre la violencia y hostilidad de sus pueblos perdidos y el acto de simbolizar la derrota de los escritores marginales. En Los detectives salvajes un personaje describe el desierto como un paisaje un lugar “de poetas perdidos y de revistas perdidas y de obras cuya existencia nadie conocía una palabra, en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona o el de alguna región imaginaria o real, pero desleída por el sol y en un tiempo pasado, olvidado...en la década de los setenta...una historia de los extramuros de la civilización” (240). En “El burro” la oscilación entre la realidad y lo imaginario se logra a través de la polisemia de la mencionada imagen de “el sueño” que se diluye entre los ideales de juventud y un paisaje irreal a través de la anáfora “a veces sueño...”. Estos dos pasajes, muestran la adaptación poética y en prosa de un mismo motivo que adquiere una importancia capital en la obra narrativa de los últimos años. En ambos se percibe la mezcla de detalles autobiográficos con la lucha y la derrota del grupo de poetas al que Bolaño pertenece.

“El burro” está dividido en cinco secciones que invariablemente inician con la frase “Y a veces sueño” - con una ligera variante en la cuarta sección: “A veces creo.” El sueño inicia con la llegada del poeta y gran amigo de Bolaño, Mario Santiago, en una motocicleta negra. Este lo recoge y salen de la Ciudad de México para dirigirse a las

desérticas tierras del norte del país “en dirección a Texas, persiguiendo un sueño innombrable, / Inclasificable, el sueño de nuestra juventud” (79). Durante el trayecto, hay una enumeración de todos aquellos que han transitado la ruta hacia el desierto antes que ellos: “los santos de México, los poetas mendicantes de México, las sanguijuelas nocturnas de Tepito” y “los inocentes, los bienaventurados / Los mansos, los que para nuestra desgracia no están aquí... los fantasmas de nuestra juventud” (79-80). Al mismo tiempo la voz poética va elaborando transformaciones de algunos elementos iniciales. Por ejemplo, en la segunda sección, la persona de Mario Santiago se transforma en “un poeta sin rostro / una cabeza sin ojos, ni boca, ni nariz” (79). En la tercera y cuarta sección, la palabra “moto” adquiere nuevos significados a través del símil: “nuestra moto o nuestro anhelo” y “una moto negra como un burro alejándose” (80). El desierto del norte es descrito primero como “Tierra de moscas y lagartijas, matorrales resecos / Y ventiscas de arena, el único teatro concebible / Para nuestra poesía” y posteriormente como “las tierras de la Curiosidad... la humanidad y la geometría / De estos pobres paisajes desolados” y en donde Mario (o la cabeza), “saluda a los fantasmas de nuestra juventud / El sueño innombrable e inútil / de la valentía” (80). Es muy importante notar la introducción del adjetivo “inútil” a la palabra “sueño” para dotarla de una connotación negativa. La cuarta sección inicia en el desierto y la voz poética percibe a la moto-burro alejándose por los caminos como una despedida de “los gestos de valor” (90). La representación poética del idealismo perdido por Bolaño y su generación, es elaborado en líneas como “pequeños desafíos inútiles – o que los años y la costumbre consintieron que creyéramos inútiles” o

“nuestros hijos queridos y abandonados, criados solos en estos desiertos calcáreos” (90). La quinta sección define finalmente al sueño inicial como una pesadilla en donde parte “un burro de otro planeta / que es el anhelo desbocado de nuestra ignorancia, / Pero que también es nuestra esperanza/ y nuestro valor” (90). La imagen absurda del burro extraterrestre, que según lo establecido por el poema hasta el momento simboliza una especie de anhelo alienado que, a pesar de todo, subsiste a través del valor de los poetas de la generación de Bolaño. Como se puede observar, el poema ha establecido hasta el momento la figura del desierto - aunque ciertamente inhóspito y amenazante- como el único espacio en donde la poesía de Bolaño y su generación es posible. El desierto presenta connotaciones varias (del mortal aburrimiento al horror absoluto) y se llega a él a través de un viaje en el que se perciben voces fantasmales de poetas latinoamericanos que lo han emprendido anteriormente. Se pueden citar las palabras del primer manifiesto infrarrealista como la textualización del viaje al desierto que trata de emprender el nuevo lirismo latinoamericano: “vamos a meternos de cabeza en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo...La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes” (5).

Finalmente, la extensa segunda parte de la novela -definida por Gustavo Guerrero como un “coro discordante y carnavalesco”²¹⁷- se compone de una sucesión de historias

²¹⁷ En su ensayo “La novela hispanoamericana en los noventa”. La religión del vacío y otros ensayos. 226-8. Guerrero también añade las siguientes ideas: “Estructurada a la manera de un tríptico, con dos hojas laterales y un gran panel central, su tiempo es el de un instante o un paréntesis que dura los veinte años de

que giran en torno a la búsqueda (o huida) de los poetas Belano y Lima, “los detectives salvajes,” desde una infinidad de puntos de vista. La parte central de Los perros románticos dedica una sección de poemas a los detectives perdidos que tratan de mantener los ojos abiertos en medio de un sueño que se ha convertido en pesadilla (35-9). Asimismo, muchos de los poemas que siguen emplean la narración en primera persona de anónimos hablantes que recuerdan y cuentan historias. “Visita al convaleciente” propone la fecha de 1976 como el momento en el que los ideales de juventud (“el sueño”) se ha perdido irremediablemente. En forma similar, el diario de García Madero en Los detectives salvajes inicia en noviembre de 1975 y termina el 15 de febrero de 1976, en un cuestionamiento sobre el futuro a través de la observación de la ventana en blanco de la última página. “Entre las moscas,” el último poema de Los perros románticos, refleja perfectamente esta idea de la incertidumbre del futuro y la relaciona con la de la libertad. Nuevos caminos “detrás de la ventana” han sido abiertos tras la pérdida de los ideales antiguos: “Sois libres, admirables poetas troyanos” (91). Establecer estas coincidencias permite entrever que parte del paso de la poesía a la narrativa por parte de Bolaño consiste en la extensión de su universo poético en el aspecto meramente temático. Por supuesto, no se trata de decir que Los detectives salvajes sea un consciente intento de

una generación entre 1976 y 1996. Son las décadas en las que las ilusiones nacidas con la contracultura juvenil de los sesenta se van descomponiendo hasta acabar en una grotesca gesticulación sin sentido; son las décadas en las que se agota el poder de negación de las vanguardias, dejando al descubierto la vanidad de sus ambiciones históricas y metafísicas” (Guerrero 227). El ya citado crítico Roberto Contreras propone una descripción muy similar de esta segunda parte de Los detectives salvajes “Texto fracturado, dislocado...la confirmación de lo que sus relatos y anteriores novelas solo eran indicios de talento narrativo. Un torbellino de historias dentro de otras historias con personajes ambulantes y tránsfugas” (Contreras 212-3)

emulación de la estructura del poemario Los perros románticos. Sin embargo, como se trata de mostrar a continuación, artificios poéticos tales como el distanciamiento, el uso insistente de ciertas imágenes polisémicas o el uso de procedimientos retóricos tradicionales, también son trasladados de la poesía a la narrativa extensa. Es por ello que resulta necesario explicar el funcionamiento de algunos de los poemas más característicos de la poesía que Bolaño selecciona, escribe y publica en la década de los noventa y relacionarlos con ciertos pasajes de Los detectives salvajes.

A manera de prólogo, “Los perros románticos,” el poema que abre y da nombre a esta colección de poemas, expone algunos de los temas y figuras principales del libro homónimo. Además, este poema es un ejemplo de cómo los elementos narrativos y poéticos de los que habla Debicki conviven para producir significados inesperados. Uno de los aspectos que pueden ser tratados, considerando el punto de vista del hablante poético, es la relación que se crea entre “dos puntos de vista opuestos ante una realidad del pasado...dos extremos de las actitudes que pudieran tomarse ante una experiencia recordada: la observación y el distanciamiento por una parte, la intensa reacción emotiva por otra” (Debicki 23). De esta forma, este poema presenta la diferencia de actitud entre el hablante poético en el presente -“el joven envejecido”- con sus opiniones y conocimiento sobre el pasado, y entre “el héroe,” el personaje que representa al mismo narrador durante su juventud. El discurso del hablante poético emplea la retrospectiva como forma de autoevaluación de “la locura” de los anhelos de su juventud, condensados en lo que nombra repetidamente como “el sueño.” “En aquel tiempo yo tenía veinte años

/ y estaba loco. / Había perdido un país/ pero había ganado un sueño. / Y si tenía ese sueño/ lo demás no importaba” (13). A pesar de que no se especifica la distancia temporal que separa al hablante poético con su “yo” del pasado, las palabras del primer verso sugieren al lector que es considerable. Asimismo, el hablante envejecido propone la primera imagen-símbolo de “el sueño,” una imagen cargada de significados en este poema y en el poemario. La revisitación constante de este sueño (“Y a veces me volvía dentro de mí/ y visitaba el sueño...”) contiene ya una anticipación del fracaso al transformarlo en “la pesadilla”: “Y la pesadilla me decía: crecerás. / Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto/ y olvidarás.” El punto de vista desilusionado del hablante del presente concluye su retrospectiva señalando lo siguiente: “pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen” (13). Lo anterior contrasta con el punto de vista del héroe que se niega a crecer o a aceptar el fracaso prefigurado por su propio yo del futuro, tomando la palabra –en el tiempo verbal del presente de indicativo- solamente en los últimos dos versos: “Estoy aquí, dije, con los perros románticos / y aquí me voy a quedar” (13). El tono de decepción y de irónica condescendencia del “joven envejecido” contrasta con el de afirmación e inocente valentía del “héroe” que se queda con “los perros románticos” tomando la responsabilidad de sus actos. La terca afirmación del camino que desea continuar el joven poeta será uno de los hilos temáticos recurrentes del poemario, como se puede ver en poemas como “Ernesto Cardenal y yo” (18-9) y “Sangriento día de lluvia” (20).

En el poema “Los perros románticos” se emplea el recurso del narrador que cede su lugar a “su personaje”²¹⁸, si bien destaca tanto la aceptación de la imposibilidad de cambio de las decisiones tomadas en el pasado y propone el tema del valor del poeta que asume su destino sin dudar, también busca sutilmente conectar este poema con “Autorretrato a los veinte años.” Nuevamente, en este poema el hablante poético rememora desde un futuro indefinido el momento crucial de tomar la decisión de luchar por la poesía, por sus ideales, por la revolución, por todo aquello que queda sugerido por la imagen de “el sueño” del primer poema. En los últimos versos del poema surge el tema de lo colectivo, otro de los elementos principales del poemario. Lejos de ser una historia meramente personal, el hablante poético se une a “miles de muchachos como yo, lampiños/ o barbudos, pero latinoamericanos todos, juntando sus mejillas con la muerte” (14). La colectivización del hablante poético se logra a través el uso del pronombre “nosotros” reaparece en poemas como “Ernesto Cardenal y yo” y “Sangriento día de lluvia”, aunque en algunas ocasiones el hablante se distancia del grupo, observándolo, como en el poema “Los artilleros.” Además de lo anterior, es necesario puntualizar un aspecto que permite entender la forma de narración que Bolaño experimenta en sus poemas y que aplica a su narrativa. Si en “Los perros románticos” el uso del pretérito imperfecto remarca una imagen de un pasado inmovilizado sujeto al comentario del hablante, en “Autorretrato a los veinte años” el uso del pretérito da a la narración un

²¹⁸ Este procedimiento es definido por Genette como “reported speech, dramatic in type [and] has been adopted...as the basic form of dialogue (and of monologue) in the “mixed” narrative first of the epic and then of the novel” (172). La aplicación consciente de este recurso narrativo de Bolaño en su poema es uno de esos detalles que permiten observar la transición entre el poeta y el novelista.

sentido de hecho reciente, de una decisión apenas tomada. “Me dejé llevar”, repite algunas veces el hablante que cuenta su propia historia a través del joven muchacho “lleno de miedo” que escuchó “aquella llamada misteriosa y convincente.” El uso de diferentes tiempos verbales en dos poemas relacionados entre sí conlleva un cambio de tono del hablante: en el segundo no es el de aceptación de fracaso sino del de miedo ante lo incierto del destino que le espera. Es por ello que el poema transmite al lector el sentido de inmediatez del joven que aun no entiende las consecuencias de su decisión. A través del cambio del tono, la perspectiva y el punto de vista de los hablantes en estos dos poemas, se logra un efecto de distanciamiento variable. Mientras el recuerdo de la juventud del primer poema esta enclavado en un presente completamente diferente al anhelado –lo cual conlleva el uso de la ironía-, en el segundo la perspectiva del hablante está condicionada por sus emociones inmediatas, lo cual tiene como resultado que el lector se distancia de él al considerarlo un “narrador errado” o “no confiable.”²¹⁹

Como se ha dicho en el capítulo anterior, el uso del llamado “narrador omnisciente” en la obra de Bolaño es casi nulo. El tipo de narrador que es el predominante en la obra en prosa de Bolaño es precisamente el no confiable y en líneas generales, mantiene el mismo sentido de incertidumbre ante el futuro que propone “Autorretrato a los veinte años.” Ángel Ros o García Madero, por mencionar sólo dos protagonistas de sus novelas, mantienen la actitud de ese joven que no sabe lo que espera

²¹⁹ El “desdoblamiento del yo” es un recurso de la antipoesía que Bolaño aplica con el fin de expresar Debicki considera que la importancia del análisis de “el poema presenta, manipula y cambia la realidad que trata, y nos hace pensar en la obra y en su propósito...pero también conlleva implicaciones en cuanto a los efectos alcanzados en el lector

de esa “llamada misteriosa y convincente” y no es casual que escriban un diario sus vivencias y no la obra literaria que anhelan. Este acercamiento entre escritura/lectura y vida dentro de la incertidumbre es uno de los elementos más notables que provienen de la escritura de la poesía de Bolaño y si bien transmiten sus experiencias personales, en el fondo lo ligan con la escritura de otros poetas novelistas como Jaramillo Agudelo y Rivera Garza. A través de la poesía que emplea elementos narrativos, estos escritores (re)crean un mundo cuyos ideales, a pesar de haber fracasado, de alguna forma se mantienen vigentes.

Otro poema que muestra la predominancia de procedimientos narrativos, muy ligado a los dos poemas anteriores, es “La visita al convaleciente.” Este repite la contraposición entre el discurso del personaje que recuerda el pasado inmediato y sus sentimientos, con la ligera variación del uso de los verbos en presente para dar una sensación de contemporaneidad. La anécdota del poema registra la visita de Mario Santiago y “yo” (Bolaño como personaje) a Darío Galicia, un envejecido poeta homosexual del grupo infrarrealista que ha sido sujeto a una operación en el cerebro. La narración aquí adquiere más complejidad al contraponerse la visión del hablante poético inicial, el “joven envejecido,” la de la nostálgica visión del poeta que habla de su experiencia en la Ciudad de México a los quince años (45-6) y la del valiente optimismo de los jóvenes poetas. Los dos versos que abren el poema, al igual que el poema “Los perros románticos,” son emitidos por el nostálgico hablante poético desde un punto de un futuro indefinido. Este narrador usa la prolepsis para plantear el tema la pérdida de los

ideales revolucionarios: “Es 1976 y la Revolución ha sido derrotada / pero aún no lo sabemos” (43). En la reelaboración de estos versos encabalgados a lo largo del poema, se incorporan algunas imágenes poéticas bastante manidas tales como “la puerta del destino” que se cierra (43, 45) o de elementos de la naturaleza (“los nubarrones”) que presagian el fracaso (43). Por otra parte, existen algunas imágenes visionarias que transforman a los padres de Galicia (deseosos de que la operación haga olvidar su homosexualidad a su hijo) en ardillas “que contemplan como el bosque se quema / desde una rama verde suspendida en el sueño” (43). “1976”, el año que simbólicamente marca el fracaso revolucionario de los jóvenes poetas –precisamente en el que toma lugar la última parte de Los detectives salvajes- se convierte en el poema en figura con estatus anafórico, sujeta a símiles reminiscentes de la antipoesía: “[1976] Es el año previo de los adioses / que avanza como un enorme pájaro drogado... como un río de negra orina que circunvala la arteria / principal de México... río-palabra, el anillo líquido de las vecindades perdidas en el / tiempo” (46). Más sutilmente, la trepanación del cerebro de Darío Galicia y la supuesta pérdida de su memoria (44), se liga con “La mente desalojada” de “el gusano,” un rasgo característico que en ambos personajes se relaciona con la pérdida de “el sueño.” El narrador envejecido comenta, usando un doble sentido, como “A Darío Galicia le han trepanado el cerebro, ¡dos veces!, / y uno de los aneurismas se le reventó en medio del Sueño” Cuando el narrador cede el discurso a Galicia, este dice “Estoy bien, dice. / A veces, el sueño es tan monótono. / Rincones, regiones desconocidas, pero del mismo sueño” (44). En las últimas líneas se hace

explícita la pérdida del sueño: “aquello innombrable, parte del sueño, que muchos años después / llamaremos con nombres varios que significan derrota. / la derrota de la poesía verdadera, la que nosotros escribimos / con sangre” (47).

Puede observarse nuevamente como el uso del narrador que sabe lo que ha pasado con los ideales contrasta fuertemente con el discurso de los personajes que están viviendo el momento en el que la posibilidad de éxito de la poesía en el futuro está abierto. El procedimiento empleado por Bolaño en el poema es el típico de la novela que ha señalado Gerard Genette: “the future has become present but does not resemble the idea of it that one had in the past” (37). El narrador no confiable, conjetural, representa así el joven que trata de lograr la consumación de sus ideales. Finalmente, este poema es el único de la colección que regresa al uso de las referencias cinematográficas que caracterizan la primera producción poética del escritor chileno. “La visita al convaleciente” pretende ser “una película del infinito”, a través de sus imágenes “en blanco y negro” (43) y la referencia a los lugares comunes de películas mexicanas de los cuarenta y los cincuenta (una vecindad, la figura de vagos y policías bondadosos encarnada por comediantes o cantantes mexicanos) que añaden potencia al efecto retrospectivo que busca la narración. Si la poesía de Bolaño entre 1976 y 1980 busca experimentar con formas de construcción de ficciones que emulan la voraz experiencia de espectador de cine del autor, en la poesía de su etapa de introducción a la novela es sólo una forma de regreso nostálgico (pero también irónico) a una época llena de ideales que

solo puede ser explorada a través de las experiencias sumadas de personajes que la vivieron.

Otro elemento notable en la poesía de los noventa que puede observarse también en los recursos narrativos más importantes de las novelas Bolaño es el empleo de un narrador no confiable que narra una historia. A diferencia de los ejemplos anteriores en los que el poema resulta de la conjunción de la narración de eventos del pasado a través del uso de la analepsis y la inserción de comentarios del hablante que “dialoga” con su “yo” del pasado, varios de los poemas en primera persona no presentan diálogo ni pretenden iluminar el significado de un evento cargado de aparente irrelevancia y ambigüedad pero que, sin embargo, contiene un potencial perturbador. Sin embargo, lo verdaderamente notable es el uso de dos procedimientos que se trasladan directamente a la construcción de cuentos o novelas. El primero es el uso de breves frases sueltas separadas entre sí por espacios en blanco, eliminando en lo posible signos de puntuación. La brevedad de las frases no necesariamente significa sencillez de expresión. Constantemente cargadas de múltiples significados, estas frases encuentran su lugar en la página del poema separadas entre sí, privilegiando la necesidad de prestar atención a cada una de ellas pero al mismo tiempo creando lazos invisibles entre ellas. En los cuentos, en muchas ocasiones se tiene la impresión de que estas frases sólo se acomodan al formato tradicional del párrafo, aunque en el fondo contienen significados particulares en forma independiente.

versos) o en la creación de imágenes visionarias como las siguientes: “cada copo de nieve estaba vivo/ Cada huevo de insecto estaba vivo y soñaba.” Por otra parte, la conjunción entre lo narrativo y lo poético, como suele suceder en la poesía o en la prosa de Bolaño, surge en ocasiones del simple acomodo de frases de aparente sencillez que adquieren múltiples significados. Por ejemplo, la frase que inicia el tercer verso pudiera ser leída solamente como un elemento más que genera un marco contextual en la historia que se cuenta. Sin embargo, esa breve pausa que “rompe” la frase también rompe el significado literal de la misma al sugerir la soledad existencial del personaje y, al mismo tiempo, a la soledad de los que están con él, un grupo de testigos de la aparición de una fantasmal belleza dentro de un espacio urbano como cualquier otro. Tanto el motivo del surgimiento súbito y breve de “la belleza” (¿la poesía?) -en “Lluvia,” (58) “La griega,” (56) o “Musa” (87-90)- como el de los jóvenes decepcionados pero unidos que la persiguen -en “Autorretrato a los veinte años,” (14) “Sangriento día de lluvia,” (20) o “Los artilleros” (27)- son una constante que liga este poema innominado con los del poemario y, en forma extendida, con los temas de sus novelas y cuentos.

Otro ejemplo de un poema construido como historia contada por un hablante es “La suerte.” Nuevamente, a través del distanciamiento, un narrador no confiable y con frágil memoria narra la historia de “un joven” y su encuentro con “una amiga” una noche. La imagen que persiste a lo largo del poema es la de “la nieve,” a su vez enfatizada por “el frío.” Narrativamente, dicha imagen establece el paisaje nevado de Barcelona “en diciembre o enero”; figurativamente, establece la frialdad de una relación en la que “él”

parece ser el único enamorado, “atrapado en el valle,” llamando por teléfono a la amiga “de voz fría” que le dice simplemente que de “ese hoyo immaculado no salía ni el más valiente/ a menos que tuviera mucha suerte” (59). Como en el poema anterior, “La suerte” intercala tanto un aspecto de orden narrativo con anécdota, acciones y personajes como uno de orden poético que usa la misma imagen unificadora de la nieve para generar dos planos de la realidad relacionados entre sí. Cabe señalar que este poema de catorce versos se compone únicamente de dos frases cuya continuidad se basa en la reiteración de la conjunción “y” como forma de ligar eventos con cierta continuidad: “...hacía frío y al llegar a Barcelona la nieve/ comenzó a caer y él tomó el metro y él llegó hasta la esquina/ de la casa de su amiga y la llamó por teléfono” (59). Este uso de la conjunción “y” es empleado como forma de ligar las extensas frases que Bolaño construye en 2666. En el poema, además, el uso del espacio entre frases, que a diferencia del ejemplo anterior, sólo se usa dos veces (en los versos 3-4 y 11-12) tiene la función de enfatizar las figuras de la nieve y el teléfono. La frialdad de la comunicación entre el hombre y la mujer lograda a través de la figura de “el teléfono” como representación de una comunicación que simula cercanía pero que en realidad es lejanía, es trasladada casi literalmente a “Llamadas telefónicas”, uno de los cuentos más conocidos de Bolaño contenido en el libro homónimo. El breve relato, si usamos la terminología es en muchos aspectos “un fractal” de “La suerte” debido a que sigue fielmente el argumento y las figuras del poema: el encuentro de los amantes una noche, el enamoramiento de “él,” la frialdad de ella, la ruptura (sugerida en el poema, explícita en el cuento) y los sueños de “él” en un paisaje

desolado (un valle en el poema, un desierto en el cuento). Es decir, como dice irónicamente el narrador del cuento, “una historia vulgar:” “B está enamorado de X. Por supuesto, se trata de un amor desdichado. B, en una época de su vida, estuvo dispuesto a hacer todo por X, más o menos lo mismo que piensan y dicen todos los enamorados. X rompe con él. X rompe con él por *teléfono*. Al principio, por supuesto, B sufre, pero a la larga, como es usual, se repone. La vida, como dicen en las telenovelas, continúa. Pasan los años.”(63, énfasis en el original) Puede ser notada aquí la forma en la que Bolaño “narratiza” el poema a través del uso de un narrador distanciado del evento que recuenta la historia usando el uso de presente de indicativo (otorgándole así un aire de oralidad), introduce sus propias opiniones y que sobre todo remarca la figura del teléfono como símbolo de distancia, frialdad. Cabe señalar otro ejemplo de cómo de la misma figura y los procedimientos retóricos del poema se introducen en la novela 2666. En la parte de los críticos, las conversaciones telefónicas entre Pelletier y Espinoza son descritas por el narrador como “ondas o lo que fuera que unía sus voces y oídos a través de los campos oscuros y del viento y de las nieves pirenaicas y ríos y carreteras solitarias y los respectivos e interminables suburbios que rodeaban Paris y Madrid” (62). La conjunción “y” funciona como una forma de representar el recorrido que efectúa el lazo invisible de las ondas que sustituyen el contacto entre seres humanos. El uso de adjetivos tales como oscuros, solitarias, interminables, producen el mismo efecto de desolación y soledad que el poema a través de la nieve y el frío logra. Estos ejemplos permiten ver la forma en la

que la prosa de Bolaño tiende a ser poética a través del traslado de recursos y figuras de su poesía al cuento y la novela, con fines similares.

Es posible iniciar el análisis de lo poético en la prosa de Bolaño en el ámbito mismo de lo temático. Se ha visto como a lo largo del poemario de Los perros románticos hay una recurrencia de ciertos temas: el surgimiento y pérdida de los sueños de juventud, la violencia, el sexo, el viaje, la búsqueda de la poesía en el desierto de los detectives, entre otros. Si hay que proponer la temática más importante del libro esta sería la de la poesía y los poetas. Como se ha dicho ya, el hablante poético constantemente se encuentra con fantasmas de poetas (en “Ernesto Cardenal y yo,” “El burro,” “La visita al convaleciente,” “Versos de Juan Ramón,” y “Los pasos de Parra”), se muestra en la pobreza total y enfermo (“Sucio, mal vestido,” “Mi vida en los tubos de supervivencia”) o como un “detective perdido” en ciudades oscuras y laberintos (“Los detectives,” “Los detectives perdidos,” “Los detectives helados,” “Atole”). Asimismo, resaltan tanto la mezcla de detalles autobiográficos con la lucha y la derrota del grupo poético el que Bolaño pertenece como las referencias a imágenes (el desierto, el abismo) que serán parte fundamental de la narrativa posterior de Bolaño. Al igual que en la poesía, la prosa de Bolaño se nutre constantemente del tema de la literatura, la poesía y los poetas. Y no es que Bolaño se limite a crear tramas a partir de referencias a la vida de escritores y sus vicisitudes, sino que de ello deriva la idea de la relación entre la vida y la literatura que, en gran parte, da forma a su ficción. El sexo, el aburrimiento, el placer de la lectura, la enfermedad y el viaje, son todos temas recurrentes en la obra de Bolaño que provienen de

su lectura de la poesía simbolista francesa del siglo XIX y que ligan las vivencias personales de Bolaño con la literatura.

El ensayo-conferencia “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, uno de los textos de El gaucho insufrible, además de resultar un excelente punto de partida para identificar algunas de las ideas recurrentes en la poesía y en la narrativa de Bolaño, nos presenta al escritor en su faceta de crítico literario a través de un sugerente análisis e interpretación de dos poemas del simbolismo francés. Dicho análisis presenta un estricto método: tras plantear una interpretación personal de cada poema, Bolaño continúa comparando el poema individual en relación con la obra completa del poeta y con la obra de otros poetas de la época, para así poder ligarlo con la escritura del siglo XX. Siguiendo la relación vida-literatura, el texto se divide en varias secciones en las que Bolaño alterna escenas de su vida -en las que se refiere a su visita al hospital y a las malas noticias del doctor sobre su precario estado de salud- con el acto de escribir, destacando su función de acto liberador que conlleva el riesgo de adentrarse voluntariamente a un abismo, “el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto” (156). Tras ofrecer un breve trasfondo histórico sobre la poesía francesa del siglo XIX y su valor como prefiguración de muchos de los problemas aún no resueltos en el siglo XX (143), Bolaño procede a interpretar el poema “Brisa Marina” de Mallarmé que inicia con los versos “La carne es triste, ¡ay!, y todo lo he leído / ¡Huir! ¡Huir! Presiento que en lo desconocido de espuma y cielo, ebrios los pájaros se alejan.” (144) Bolaño procede a especular sobre el posible significado de los primeros versos concluyendo que Mallarmé está hablando sobre la enfermedad “como

resignación de vivir o resignación de lo que sea. Es decir, está hablando de derrota” (145). Bolaño considera que el poema propone como única solución el viaje ya que “a la par que es una afirmación de la vida, también es un juego constante con la muerte y que, en una escala jerárquica, es el primer peldaño de cierto aprendizaje poético. El segundo peldaño es el sexo y el tercero los libros” (146). Este poema se transforma en una especie de leitmotiv en la narrativa posterior. En Los detectives salvajes, se introduce explícitamente en dos ocasiones. La primera vez lo parafrasea, mexicanizándolo, cuando Amadeo Salvatierra habla de un general revolucionario: “Y después de coger a mi general le gustaba salir al patio a fumarse su cigarro y a pensar en la tristeza poscoito, en la pinche tristeza de la carne, en todos los libros que no había leído” (357). En otra sección la relación poesía-enfermedad del poema “el viaje” se traspone en todo un pasaje. En el capítulo veinticuatro, Clara Cabeza -la fisicoculturista que es la representación del ser humano sano físicamente y predispuesto a la felicidad- se relaciona con Arturo Belano (el alter-ego de Bolaño), un hombre enfermo que ha estado al borde de la muerte y que ha salido del hospital tras recuperarse de “varias pancreatitis, el hígado hecho puré, el colon ulcerado” (520). Belano se encuentra en fuerte estado de depresión debido al recuerdo de su hijo y su ex mujer pero sobre todo por una fracasada historia de amor. A pesar de que surge una fuerte amistad entre ellos y que gustan de charlar largamente, Clara no comprende cómo es que Belano no puede ser feliz y le reprocha pensar tanto en una mujer que nunca lo quiso: “lo tuyo es tu hijo y tu salud. Preocúpate de tu hijo y preocúpate de tu salud... parece difícil creer que un tipo tan inteligente sea al mismo

tiempo tan tonto” (521). Ella no comprende como es que Belano busca la solución en la literatura: “Sé que el secreto de la vida no está en los libros. Pero también sé que es bueno leer, en eso estábamos los dos de acuerdo, es instructivo o es un consuelo” (519). Esto es hasta que una noche él le habla de un poema: “de un francés” que “decía más o menos que la carne era triste y que él, el poeta que escribió el poema, ya había leído todos los libros” (515). Clara Cabeza cuestiona las ideas expresadas por el poema y pregunta a Belano qué había que hacer después de leerlo todo y acostarse con todas. Belano responde simplemente “viajar, irse” (516). Belano, incapaz de superar su depresión –a pesar de los constantes intentos de Clara por persuadirlo a ser feliz- decide marcharse a África explícitamente con la idea de morir. La carne es triste, parece reafirmar Belano antes de emprender su último viaje hacia el abismo de un país en guerra. El acto de dirigirse directamente hacia el horror y, en teoría, a la muerte dentro de la selva de Luanda, relaciona en forma extrema poesía y vida.

En forma muy similar, muchos de los pasajes narrativos de 2666 pueden ser vistos como variaciones del poema de Mallarmé. En algunas ocasiones, el poema se presenta en relación con otros textos literarios. Morini, “El melancólico italiano “cuya salud es “una salud mala, una salud quebradiza, una salud infame” (25) rehusa viajar a Santa Teresa con sus amigos al relacionar la situación con la historia del viaje del escritor Marcel Schwob a la tumba de Stevenson en el Pacífico. La conclusión es que tanto Schwob como Morini, “ya había[n] iniciado un viaje que no era alrededor de un sepulcro de un valiente sino alrededor de una resignación” (141-3). Otro ejemplo, es la forma en la que

los personajes se identifican con “copias de Ulises” (de la Odisea de Homero) en su enfrentamiento con “La Medusa” en un viaje en búsqueda del amor y de la figura literaria de Archimboldi (67, 97). Un ejemplo más desarrollado de la intertextualidad del poema simbolista en el desarrollo de la narrativa se encuentra en la historia de Hans Reiter (Archimboldi) e Ingeborg. Puede observarse claramente la progresión desde que Ingeborg se enferma de una afección pulmonar y van a las montañas (1031), surge un irreprímible deseo sexual –“como si presintieran algo, no paraban de hacer el amor” (1036)- que se transforma en un deseo explícito por viajar –“deseo viajar, dijo”(1045)- mientras la salud de Ingeborg “se hacía cada vez más débil y la posibilidad de volver a la montaña o de internarse en un hospital quedaba descartada sin discusión posible” (1046) hasta que muere en “un pueblo perdido del Adriático” (1047). Huir, tras experimentar la “profunda tristeza de la carne” es la única opción posible para estos personajes.

Los anteriores ejemplos de asimilación y re-contextualización de las temáticas de los poetas simbolistas en una obra narrativa de madurez, permiten entender que una parte de “lo poético” de la narrativa de Bolaño no se encuentra restringida a un uso particular del lenguaje sino a la apropiación de tópicos de la poesía simbolista como la enfermedad, el aburrimiento o el viaje. No extraña que la cita inicial de 2666 sea tomada directamente del poema de otro simbolista, Charles Baudelaire: “¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!” cuyo significado profundo, dice Bolaño en su ensayo en El gaucho insufrible, es el “diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano... es el

horror, es decir el mal...Hoy, todo parece indicar que sólo existen oasis de horror o que la deriva de todo oasis es hacia el horror” (151-2). El tema del viaje al desierto de horror o de aburrimiento, ya sea en busca de la poesía y la literatura o como forma de huida, adquiere gran importancia en la poesía y en las novelas de Bolaño no sólo como forma de enfrentamiento directo al horror y al mal que según el escritor permean el mundo contemporáneo, sino como forma de entremezclar la literatura y la vida.

El segundo poema que analiza Bolaño en “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” es “El viaje” de Baudelaire. En relación con su propia enfermedad, Bolaño considera que “el viaje, este largo y accidentado viaje del siglo XIX, se asemeja al viaje que hace el enfermo a bordo de una camilla, desde su habitación hasta la sala de operaciones” (150). Es en este análisis en donde se presentan claramente una de las imágenes simbólicas más recurrentes en la poesía y en la narrativa del escritor: el abismo. Hablando del poema, dice: “El viaje, todo el poema, es como un barco o una tumultuosa caravana que se dirige directamente hacia el abismo” (151). La idea del viaje al abismo no representa solamente una actitud individual de Bolaño ante la vida, sino que de hecho asume una connotación comunitaria con respecto a los jóvenes de su generación. Para entender un poco más esto, vale la pena analizar un ejemplo de cómo Bolaño crea su representación literaria de la figura poética del abismo como metáfora del destino de una generación de artistas. La novela Amuleto (1999) presenta la historia de Auxilio Lacouture, una poeta uruguaya que vive diez días encerrada en el baño de la UNAM durante la represión militar del movimiento estudiantil del 68 en México. La prosa

empleada por la novela, en su mayor parte precisa y clara, presenta un importante cambio de tono hacia “lo poético” en sus últimas páginas, en donde la protagonista observa una visión. Auxilio, que se considera a sí misma como la “madre de la poesía mexicana” de la generación de Bolaño (11), observa en su ensoñamiento como una multitud de jóvenes, “una inacabable legión de jóvenes que se dirigía hacia alguna parte...caminaban hacia el abismo...sombra o mása de niños, caminaban indefectiblemente hacia el abismo...estaban cantando.” La marcha de esta mása es movida con “generosidad y valentía,” y la narradora observa como “marchando hombro con hombro hacia la muerte...lo único que pude hacer fue ponerme de pie, temblorosa, y escuchar hasta el último suspiro su canto, escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle.” Finalmente, el canto, que representa a la poesía, dice Auxilio, “hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto” (150-4). Se puede observar en la lectura de estas páginas como “lo poético” abarca el uso de un lenguaje evocativo lleno de símbolos ambiguos que fusionan la actitud ante la creación artística que Bolaño percibe con los artistas de su generación. En particular, la importancia de la figura del abismo es notable y la lectura del poema de Baudelaire permite comprender un poco más el posible significado del mismo. Imágenes similares abundan en la obra de Bolaño y como se puede ver, tienen su raíz en la visión poética decadente del “mal de siècle” francés.

Emprender el proyecto de comprender como lo poético ingresa en la prosa de Bolaño permite encontrar una variedad de procedimientos directamente relacionados con la trama, la forma de la narración, la referencia directa o indirecta a la poesía –propia o de otros poetas que Bolaño admira o detesta- o el uso de algunos elementos retóricos característicos de su estilo. Sin embargo, a un nivel mucho más sutil y velado, hay dos aspectos de particular importancia que permiten adentrarse aun más en el significado de lo poético en la prosa de Bolaño. Por una parte, se tiene la idea de la multiplicidad de significados de la palabra que no sólo es un precepto fundamental de la búsqueda poética, sino que también permite observar la forma en la que se despliega esa compleja red de motivos y elementos recurrentes que relacionan todas las obras del chileno en un universo particular. El segundo elemento es el minucioso cuidado en la construcción de la oración extensa que puede observarse sobre todo en la novela póstuma 2666. El trabajo con la oración es uno de esos aspectos de la estética de Bolaño que presagiaban los nuevos rumbos de una escritura que sólo fue interrumpida por su reciente deceso. Aún así, la reciente publicación de la novela Los sinsabores del verdadero policía, una obra cuya importancia radica en el extenso arco temporal en el que fue trabajada, permite comprobar el profundo interés de Bolaño por llevar al límite su poética de la acumulación de historias en una sola unidad lingüística.²²⁰ En la presente sección, tras explicarse algunos aspectos destacables de la forma de narración, se proponen ejemplos de cómo Bolaño implementa la multiplicidad de significados y la extensión de la oración como

²²⁰ Sobre la variación histórica de la definición de la oración, puede verse el resumen que efectúa Ron Silliman en el ensayo “The New Sentence”. The New Sentence 63-71.

elementos de su poética en la escritura de novelas. Como se ha señalado en la introducción de este capítulo, el aspecto de la construcción de la oración en 2666 representa una de las grandes innovaciones que el chileno estaba probando en su escritura en prosa y representa uno de los aspectos que ligan lo poético con lo prosaico. A pesar de que la abundante cantidad de instancias en la que Bolaño construye oraciones extensas - desde un párrafo hasta una sección de varias páginas-impide agotar todos y cada uno de los aspectos que pueden ser analizados dentro del presente trabajo, se intenta propiciar el futuro interés en el análisis de este aspecto como aspecto iluminador de la labor de Bolaño. Se presentan además dos teorías sobre la construcción de la oración y la poética contemporánea proveniente de los trabajos críticos de Ron Sillman y Charles Bernstein, dos importantes poetas norteamericanos que a pesar de no estar ligados directamente con Bolaño, indudablemente aportan nuevas y útiles visiones de análisis de su obra tardía.²²¹

Como se ha dicho antes, muchos poemas y pasajes de novelas son reflexiones directas sobre aquellos poetas que Bolaño considera los mejores (o, por lo contrario, que rechaza abiertamente) y permiten confirmar su posición estética. Temas como la valentía del poeta, la importancia de la antipoesía para Bolaño o las características de la literatura comprometida son una constante en toda la obra del escritor y Los sinsabores del

²²¹ Cristina Rivera Garza ha expresado en su presentación “La increíblemente pequeña” que existe un lazo subterráneo entre los poetas norteamericanos y latinoamericanos. Tanto Rivera Garza como Bolaño, son voraces lectores de la producción literaria de Estados Unidos. Bolaño, por ejemplo, admira a escritores tan diferentes como Mark Twain, Thomas Pynchon o Raymond Carver, y no resulta improbable que conociera la obra de Sillman o Bernstein. Como sea, al igual que en el caso de los poetas-novelistas canadienses que analiza Rae, existen un importante número de coincidencias sobre el aspecto de la creación literaria y el indisoluble lazo entre poesía-prosa que queda confirmado a través de la ruptura constante de los géneros literarios tradicionalmente entendidos.

verdadero policía no es la excepción. Muchos elementos autobiográficos, reflexiones sobre la literatura, las referencias a aspectos estilísticos, son todo parte de una forma de creación que da al estudioso de la obra de Bolaño algunas claves para leerlo. Ya en las páginas iniciales de Los sinsabores del verdadero policía se propone una extravagante clasificación de los géneros literarios en “literatura heterosexual, homosexual y bisexual” y de poetas en “maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos” (21) que, por cierto, está incluida con algunas modificaciones en el diario de García Madero en Los detectives salvajes (82-5). En los capítulos dieciocho y diecinueve de Los sinsabores del verdadero policía, Amalfitano propone que la poesía moderna latinoamericana surge de dos poemas, “Soliloquio del individuo” de Nicanor Parra y “Viaje a Nueva York” de Ernesto Cardenal, y propone una lista de diferentes tipos de poetas (el más feliz, el más atormentado, el más guapo, el más gordo) seguido de un cuestionario y una lista de lecturas (130-4). A pesar de la esencia humorística que permea los ejemplos anteriores, se puede percibir aquí un bagaje literario que permite el análisis de la intertextualidad en Bolaño y que ya ha sido tratado por algunos críticos.²²² En esta novela vuelve a encontrarse el tema de la valentía y los gestos inútiles del poeta dentro de la sociedad moderna.²²³ Amalfitano, un chileno de cincuenta años que ha vivido en

²²² Un ejemplo es un ensayo sobre las derivaciones poéticas de la que proviene la poética de Bolaño de Helena Usandizaga en “El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño”. Jornadas homenaje Roberto Bolaño 77-93.

²²³ Silliman explica que la gestualidad de la poesía opera de la siguiente forma: “a sequence of movements forms a discourse, not a depiction. It is precisely the expressive integrity of the gestural use of language which constitutes the meaning of the nonsense stillabes in tribal parties... where the bourgeois is the rising class, the expressive gestural, labor-product nature of consciousness tends to be repressed” (11). De acuerdo

España durante varios años, enseña a sus estudiantes que “un libro era un laberinto y un desierto” y que “todo sistema de escritura es una traición... toda la poesía verdadera vive entre el abismo y la desdicha y que cerca de su casa pasa el camino real de los actos gratuitos... que la principal enseñanza de la literatura era la valentía” (146).

En segundo lugar, no puede dejarse de mencionar la cuarta parte de la novela que abunda en la descripción de la trama y estilo de las novelas del ficticio escritor francés J.M.G. Arcimboldi, un personaje que en muchos aspectos anticipa la figura de Archimboldi en 2666.²²⁴ A través de un complejo juego narrativo se presenta a un narrador comentando libros mediante una pretendida objetividad no muy lejana a aquella que Bolaño desarrolla en La literatura nazi en América. Parodiando el modelo enciclopédico, la sección incluye una lista completa de la obra de Arcimboldi (191-2), de sus amistades y “enemigos jurados” (217-9, 225-7) e incluso de sus aficiones (223-4). Resalta también la importancia otorgada al variable número de días que el lector-crítico dedicó a leer las obras y que dan título a cada sección crítica que propone el absurdo de argumentos demasiado extensos en menos de doscientas páginas.²²⁵ Nuevamente, es

con Silliman, la represión de los gestos inútiles de la poesía esta relacionada con las prioridades económicas de la sociedad capitalista. Estos elementos, sin duda, se encuentran proyectados en la figura desvalida, pobre y marginalizada del poeta que Bolaño representa inmerso en las modernas urbes hispanas. Sobre este tópico, véase Silliman, Ron. “Dissapearance of the Word, Appareance of the World”. The New Sentence 7-18.

²²⁴ Hay que tener en cuenta que Los sinsabores del verdadero policía y 2666 pueden ser vistas como dos historias que suceden en planos alternos. Ni Amalfitano, ni Rosa, ni Arcimboldi/Archimboldi, presentan la misma caracterización en las novelas. Además de la obra diferencia de nacionalidad y producción literaria, sucede además que Arcimboldi es un autor leído por Ulises Lima en Los detectives salvajes, lo cual indica que son diferentes. La coincidencia de los títulos entre novelas de ambos (“La rosa ilimitada”, por ejemplo) parece ser uno de esos ejemplos en los que Bolaño se divierte con la confusión del lector que trata de ligar a ambos personajes.

posible encontrar novelas sobre escritores que tratan de escribir o que leen libros (“El bibliotecario,” 205-7), un tema recurrente en la poesía y la prosa de Bolaño. Un ejemplo de particular interés en esta sección es la descripción de “Racine”, una novela de Arcimboldi “de 1979” cuya descripción y fecha de escritura resulta sospechosamente similar a la de Amberes: “Una biografía fragmentada, dividida en trozos fríos y sin aparente continuidad, acaso una colección de poemas en prosa como apuntara un crítico. Escenas de la vida de Racine que se van sucediendo como habitaciones cerradas e irrespirables...con evidente dolor pese a la frialdad, a la presunta objetividad de la prosa.” (207-8) Amberes recurre a una extrema fragmentación que incluye elementos autobiográficos y cuya ambigüedad genérica desestabiliza la supuesta objetividad de la escritura en prosa que transmite “el dolor” del narrador. Es por ello que toda esta sección sobre la literatura -además de recurrir al aspecto lúdico y paródico de escribir sobre libros que tratan de escritores, y muchas veces, escribiendo sobre escritores- es una forma de aplicación del distanciamiento de la antipoesía de Parra en la poética de Bolaño. De alguna forma, Bolaño “se distancia” de sí al elaborar descripciones que remiten a su estética al escribir objetivamente sobre la obra de “otro escritor” que no es más que un reflejo de él mismo.

La narración en el caso de 2666, a diferencia del de la novela anterior, presenta mucha más complejidad pero a la vez proporciona nuevos significados al texto. En

²²⁵ Dos ejemplos de esto son las novelas “Los negros de Fontainebleau” (199-204), cuyo argumento extensísimo cabe en 140 páginas, o la novela “El bibliotecario” (205-7). Esta última, de 185 páginas, además de contener la historia de un lector de manuscritos oscuros que va acumulando y sus sueños, contiene la descripción argumental de “unos cuarenta libros” y una descripción de un almacén “detalle por detalle” (205-7).

apariencia, Bolaño utiliza un narrador en tercera persona distanciado de los eventos que cuenta y que a pesar de contener muchos de las características del “narrador conjetural” que señalan los críticos de Bolaño, presenta algunas características que deben ser notadas. Por una parte, el narrador parece actuar como una voz editorial cuya tarea es organizar y explicar los pasajes de la historia que narra. Por otra, sus constantes intervenciones presentan cierta inseguridad que se transmiten en el uso constante de palabras como “creo,” “probablemente,” y “quizás”. En general, el narrador parece dar la impresión de privilegiar la objetividad al dar datos precisos sobre la historia. Así, habla brevemente de las publicaciones (con números de revista y tema) de los críticos de Archiboldi (25) o cuenta el número exacto de palabras pronunciadas por Pelletier y Espinoza cuando hablan por teléfono (61-2). El uso paródico de un vocabulario literario trillado y obsoleto, que muchas veces recuerda al empleado por el realismo literario del siglo XIX al referirse a los personajes con familiaridad (“nuestros amigos,” 143) o al dilatar artificialmente la narración con frases como “En realidad, otra cosa más tenían en común, pero de esto hablaremos más tarde” (21). Asimismo, aunque no es muy frecuente, usa frases tales rimbombantes como “antes de entrar en el punto culminante de la cuestión, o del diálogo, hay que precisar algo no poco baladí a tenor de los resultados” (32-3) o utiliza manidas imágenes poéticas como “se puso rojo como el atardecer que crecía detrás de la colina y luego verde como las hojas perennes de los árboles del bosque” (1029). Es frecuente la inclusión de citas literarias que rayan en la pedantería y que tratan de aclarar algunos conceptos o situaciones. Ejemplos de esto son cuando explica “el desasimiento” de Liz

Norton como “un sentimiento impreciso, que Baudelaire habría llamado spleen y que Nerval habría llamado melancolía” (63) o cuando menciona escritores para dar coherencia a sus opiniones: “En 1920 nació Hans Reiter. No parecía un niño sino un alga. Canetti y creo que también Borges...dijeron algo así como el mar era el símbolo o el espejo de los ingleses, el bosque era la metáfora en donde vivían los alemanes. De esta regla quedó fuera Hans Reiter desde el momento de nacer” (797). Asimismo, el narrador constantemente interrumpe el flujo de la historia para añadir “información necesaria.” Un ejemplo es este pasaje que inicia con una aclaración y termina barajando posibilidades: “Llegados a este punto es necesario aclarar algo para el buen (o mal) entendimiento del texto...En efecto, Archimboldi hizo personalmente una reserva. Lo podemos imaginar en el hotel...Por supuesto, también cabían otras posibilidades...” (80). Otro ejemplo es un largo paréntesis que añade el narrador (literalmente) cuando habla de Espinoza y Pelletier en un congreso atiborrado de “chicos con un doctorado todavía caliente bajo el brazo”: “(Y llegados a este punto hay que decir que es cierto el refrán que dice: cría fama y échate a dormir...)” (101). Finalmente, hay que mencionar las varias instancias en la que el narrador poetiza algunos pasajes de 2666 y que muestran los diferentes grados en los que lo poético penetra la narrativa de Bolaño. Al igual que en algunos poemas de la década de los noventa anteriormente mencionados, la narración tiende a emplear la reiteración de la conjunción “y” con el fin narrativo de señalar elementos simultáneos dentro del espacio en el que sucede la acción, o bien, establecer una sucesión de eventos encadenados. Dos ejemplos característicos de lo anterior son los siguientes. El primero

es: “Y el marco de la ventana y las rosas afuera y más allá el césped y los árboles y la tarde que iba avanzando por entre los riscos y cañadas y solitarios peñascos” (123); el segundo es: “Y luego la mujer volvió a sonreírle y su rostro se hizo ansioso y luego inexpresivo y luego nervioso y luego resignado y luego paso por todas las expresiones de la locura y siempre volvía a sonreírle...” (155).²²⁶ Este recurso, además de generar el efecto poético de la acumulación de imágenes, también será uno de esos elementos gramaticales que permiten a Bolaño extender sus frases cada vez más.

Señala Ignacio Echevarría en sus notas a la primera edición de esta novela que Bolaño especificó que “el narrador de 2666 es Arturo Belano” (1125). Las palabras de Bolaño no buscaban iluminar aspectos problemáticos de sus libros y en general eran una forma de jugar con la visión racionalista de analizar la literatura. Sin embargo, esta breve alusión de Bolaño sobre el narrador de su novela forma parte de su proyecto de tratar al lector como detective, “el verdadero policía,” que a través de la lectura de ciertas claves puede acceder a retazos de información enclavados en oraciones y palabras. Resulta bastante claro que el uso de mexicanismos del narrador normalmente se emplea cuando éste cede el discurso al diálogo de un personaje de Santa Teresa o de la Ciudad de México. Sin embargo, no es sino en la quinta parte en la que la mexicanidad de Belano, el supuesto narrador, se sugiere. El discurso del narrador a lo largo de esta extensa sección de 2666, a pesar de sus innumerables intromisiones, tiende a seguir una perspectiva

²²⁶ Entre la innumerable cantidad de pasajes que utilizan este recurso, y solo limitándonos a las primera y quinta partes, pueden señalarse algunos más que utilizan la acumulación (96, 123, 855, 878, 1033, 1062) y la secuencia (155, 865, 967, 1051, 1052).

histórica apegada a los hechos y llena de referencias a la literatura. En forma significativa, se presentan dos breves alteraciones a dicho discurso, que sin venir al caso, introducen elementos mexicanos en el discurso mismo del narrador. El primero es el desliz de una palabra en Náhuatl en un pasaje que explica como Hans Reiter y otro soldado se acuestan “junto a sus respectivas armas y *petates*” (866, mi énfasis). En el segundo, de mayor importancia que el anterior, el narrador expresa dos agrios comentarios, de corte personal y entre paréntesis, al hablar de un escritor soviético, Ansky: “el mal poeta soviético (tan inconsciente y necio y remilgado y timorato y melindroso como un poeta lírico mexicano, en realidad como un poeta lírico latinoamericano, esos pobres fenómenos raquíuticos e hinchados) desgranaba sus rimas sobre la producción de acero (con la misma supina ignorancia arrogante con que los poetas latinoamericanos hablan de su yo, de su edad, de su otredad), y salió a las calles de Moscú...” (908-9). Las sutil referencia a Pablo Neruda (Bolaño criticó fuertemente que Neruda escribiera su autobiografía) y no tan sutil a Octavio Paz (el acuñador del término “otredad”), empleadas únicamente en estas dos frases en una sección compuesta de más de trescientas páginas, representan otro desliz de un narrador conocedor de la poesía latinoamericana. Así, en la parte de Archimboldi, el prevalente tono fantástico y grotesco de la situación de la Alemania entre las dos guerras mundiales, es subvertido por estos dos pasajes. Esto no es un mero capricho de Bolaño, puesto que el gesto adquiere un significado profundo de corte alegórico que elabora ciertas imágenes (“el niño-alga,” el mar, la montaña) que remiten a su poesía anterior. Es posible proponer que esta quinta

parte es en cierta forma una repetición del poema visual de Cesarea Tinajero que representa al barquito en un mar que gradualmente se va alterando. Como se vio en el capítulo precedente, este poema visual esta presente desde el primer poemario de Bolaño, se repite en Gente que se aleja/Amberes y vuelve a convertirse en imagen central en Los detectives salvajes. A través de la alegoría, Bolaño relaciona la historia de Archiboldi con la de su propia experiencia poetica a través del uso de la imagen del mar, una figura polisémica de gran importancia en todas las secciones de 2666.

La quinta parte de 2666 ofrece un marcado contraste de tono con respecto a las secciones anteriores (el frío tono de crónica de la cuarta parte, el detectivesco de la primera, el existencial de la segunda) y es posiblemente, la que más se aproxima a lo que un crítico dijo, que era la novela que Borges nunca escribió.²²⁷ Como resulta claro a través de la lectura de las primeras páginas y como ha sido señalado por la crítica, Hans Reiter (Archiboldi), se presenta al lector como un buzo, como un niño-alga que transita por su infancia como en el fondo del océano. De este aspecto, es destacable la siguiente frase, una opinión del narrador, debido a la conexión que lanza con la idea del sentido de derrota de los ideales del infrarrealismo: “lo que el común de los mortales llama mar y que en realidad sólo es la superficie del mar, las olas erizadas por el viento que poco a

²²⁷ El comentario es de Susan Sontag. Está claro que un análisis de lo borgiano en la obra de Bolaño aún está pendiente y trasciende el punto de este estudio. Sólo cabe mencionar que desde las primeras páginas, el narrador (un lector que no está muy seguro de la referencia) nombra a Borges explícitamente (797) generando así en el lector una idea de su presencia. Un ejemplo del juego de Bolaño en relación con Borges es la larga lista que trata de abarcar a todos los tipos de “cerdos” (801-3) que recuerda o parodia “El idioma analítico de John Wilkins” que Michel Foucault toma como base en Las palabras y las cosas. Otra referencia a Borges, es el tema de que un hombre es todos los hombres: “La vida de un hombre solo es comparable a la vida de otro hombre. La vida de otro hombre, dijo, solo alcanza para disfrutar a consciencia de la obra de otro hombre” (854).

poco se han ido convirtiendo en la metáfora de la derrota y la locura” (797). La visión fantástica del mundo que rodea al pequeño Hans introduce dos aspectos importantes. En primer lugar, constantemente se desecha la idea de la representación realista en el sentido literario tradicional al cuestionarse constantemente al lenguaje. Por otra parte, Hans aplica en su vida esa idea de Bolaño de la necesidad de sumergirse en las aguas del mar con los ojos abiertos. La lectura de su libro de algas, le muestra la imagen de dos tipos que sólo pueden ser encontradas en aguas profundas. Hans intenta sumergirse y alcanzarlas, una experiencia vital, sin conseguirlo: “no pudo verlas nunca, sólo alucinarlas, allá en el fondo, un bosque quieto y silencioso” (800). No es casual que el siguiente paso del niño sea alcanzarlas a través del artificio de la creación artística: “Por esta época comenzó a dibujar en un cuaderno todo tipo de algas...Nunca vio ninguna, pero soñó muchas veces con ellas” (800). A pesar de que la representación de las algas es a través de dibujos, algas “alucinadas” como imágenes de aquello que radica en un fondo inalcanzable, provienen de la lectura del único libro que Hans conoce y que le proveen las primeras herramientas creativas. Asimismo, la visión alucinada del mundo que recorre y la adquisición de un vocabulario muy personal con el que se comunica (por ejemplo, en 803-4 y 807) son también aspectos que destacan la particularidad de expresión del niño. Es un poco más adelante, cuando el pequeño Hans trata de dibujar a su hermana Lotte, cuando se da cuenta de sus limitaciones y no obtiene resultados satisfactorios hasta que la dibuja como una sirenita “que reflejaba fidedignamente el carácter de su hermana” (809). La adquisición de un lenguaje que exprese los elementos ocultos de la realidad, el

desechar la representación realista es desechada en favor de una creada, la necesidad de la lectura para “abrir los ojos,” son todos elementos provenientes de la obra anterior de Bolaño y que se relacionan con la visión renovadora (aunque nada novedosa) que se propuso el grupo infrarrealista. La vida en el mar de la poesía, sin alteraciones, representa el primer momento del poema de Cesárea Tinajero.

Cuando en 1939 el pequeño Hans es llamado como soldado al inicio de la Segunda Guerra Mundial (833), ingresa al “mural de la Historia” (927). A pesar de sus esfuerzos por “fingir que era un buzo y que estaba otra vez paseando por el fondo del mar,” (841, 845-6) el “niño-alga” muere paulatinamente en la locura, la violencia y lo gótico de las batallas en la que participa Reiter. Como forma de contraposición al espacio idílico del fondo del mar, se propone la vida de Reiter en las montañas (846) que además ligan el subtema de Sísifo que adquiere gran relevancia en momentos posteriores de esta quinta parte (1061). Lo anterior lleva a Reiter a perder el deseo (“sin ganas de nadar y mucho menos de bucear” (866) y a pensar en el suicidio y la muerte (en la páginas 867, 876, 878 y 921). Lo anterior, el mar en movimiento ascendente del poema de Tinajero, muestra la pérdida de los ideales, el periodo de lucha con lo grotesco de la realidad dictada por el esquema de la Historia, el inicio de la enfermedad y los pensamientos de muerte que Belano siente en Los detectives salvajes y Bolaño (cuyo alter-ego literario es Belano) en su vida antes de irse a España.

Finalmente, el descubrimiento de los manuscritos de Ansky (883) es un momento crucial debido a que releva (y revela) el rol de escritor que Reiter asume voluntariamente

(909), liga las experiencias acumuladas con el acto placentero de la lectura (887, 983), habla de los oficios varios que debe asumir el joven escritor (889) y culmina con la accidentada carrera –llena de rechazos- en el mundo de la editoriales (991).²²⁸ Todo lo anterior, nuevamente representa literariamente la carrera de Bolaño tras su traslado a España. El editor “Bubis” es la ficcionalización de Jorge Herralde, el editor de Editorial Anagrama que dio su voto de confianza al publicar libros de Bolaño (Herralde 75-6). Finalmente, hay que hacer referencia a la extensa sección sobre la historia de Ansky (884-921), que incluye una segunda analepsis interna con la historia de Ivanov (887-893) y que representan al escritor dotado naturalmente y al parásito del sistema, respectivamente. Ansky es capaz de entrar “en los pensamientos nocturnos de los deseos” y de “ver” literariamente al mundo, aplica “la lectura y las visitas a museos[con] el bagaje de cosas vividas que tenía acumuladas” (886) y sobre todo, conmueve a Reiter con su escritura: “lee el joven soldado Reiter con lágrimas en los ojos, lágrimas que le duelen y que lo *despiertan*” (912, itálicas en el original). Por su parte Ivanov obtiene el reconocimiento del sistema literario soviético a través del plagio (888), no tarda en establecerse como “escritor profesional” y se alía al partido oficial (891), no alza la voz ni provoca polémicas (“razonablemente oportunista y razonablemente culto” (892),

²²⁸ Aquí se puede señalar un punto de contacto entre Bolaño y los poetas norteamericanos. En The New Sentence, Silliman expresa la situación de los poetas norteamericanos de la siguiente forma: “there is not enough capital in the entire poetry industry to directly support poets and publishers. This partly determines who will be poets, and at what period of their lives poets are more apt to be active and publish... Thus poets as a group have a wide range of jobs... poets tend to look at disguised unemployment as time to write” (28-9). Así, la competencia entre grupos poéticos emergentes no financiados (como los inferrealistas) impide la completa dedicación a la escritura que, como se puede ver, afecta a los jóvenes escritores en diversas partes del mundo. Sobre esto, véase “The political economy of poetry”. The New Sentence 20-31.

escribe “su gran novela” (898) y finalmente queda relegado al olvido (909). Ambos personajes son arquetipos de los dos tipos de escritor que Bolaño trata a lo largo de su poesía y de su prosa. Su ferviente rechazo al oportunismo de los poetas que subsisten del sistema y cuyas obras resultantes cuestiona, es una constante en muchos de sus ensayos de Entre paréntesis. Por otra parte, Bolaño se asocia con los poetas a la intemperie, bajo el simbólico frío de la lluvia, que buscan despertar y abrir los ojos ante una realidad infame con el fin de trasladar su experiencia al acto de la escritura. Lo anterior sirve para entender que lo poético de la narrativa de Bolaño no se basa solamente en la utilización de metáforas o el uso de un lenguaje adornado, sino en cómo se expresa el discurso del narrador. Además de la constante referencia a las imágenes-símbolo y temas propios de su poesía anterior, estas novelas despliegan el juego narrativo como una modalidad poética en la cual el narrador construye frases, cede el paso a otros narradores y reitera imágenes creándose así una ambigüedad en la definición de los términos empleados. Minar el significado de las palabras es la operación primordial del acto poético. Distanciarse de sí mismo para expresar una experiencia propia, un acto anti-poético.

Una de las propuestas sobre lo que es “lo poético” es la noción de la multiplicidad de significados derivados de lo que constituye un objeto. Por ejemplo, en el ensayo “Las láminas de la Enciclopedia”²²⁹, Roland Barthes define la poética de dichas imágenes como “la esfera de las vibraciones infinitas del sentido en el centro de la cual está ubicado el objeto literal...vibraciones del sentido [que] concurren a imponernos *una*

²²⁹En El grado cero de la escritura seguido por nuevos ensayos críticos 123-147.

cierta idea del objeto.” (140-1, mi énfasis) Es por ello que la metáfora, el procedimiento poético por excelencia, es precisamente la que hace de “un objeto simple, literal, un objeto infinitamente estremecido...desplazando los niveles de percepción, develando lo oculto, aislando a los objetos de su contexto práctico” (146). Con relación a “lo poético” en la obra de Bolaño, una de las ideas de Barthes más destacables es aquella de que entre todos los objetos hay algunos que provocan un cierto “horror y una cierta fascinación” que tiene que ver con algunas de las categorías de “lo poético”- que incluyen lo monstruoso, lo desproporcionado, lo inmóvil y lo irreal- y que, como la metáfora, contienen la capacidad de desplazar el nivel de percepción de aquel que observa “lo real” desbordado por “otra cosa-lo otro.”²³⁰ Extendiendo un poco la noción de un sólo objeto, el siguiente paso sería definir el efecto del mensaje que transmite el tratamiento poético del objeto. Umberto Eco, en forma similar a las ideas anteriores de Barthes, también propone la diferenciación del mensaje referencial del mensaje poético al señalar como característico de este último la “ambigüedad fundamental” que se contrapone a las reglas de “el código” aceptado socialmente, eliminándose así la posibilidad de una descodificación unívoca y obligando al receptor a ver al mensaje “como una fuente continua de mensajes jamás inmovilizados en una dirección y con ello a apreciar la

²³⁰ Ibíd. 142-6. La categoría de lo monstruoso tiene que ver con la idea de la transgresión de la naturaleza que desplaza el nivel de percepción, de forma tal que Barthes considera que “lo monstruoso no podría ser sino lo poético”. La inmovilidad se debe a que “la imagen del movimiento no puede ser representada sino en su detención”. La desproporción tiene que ver con la variación del nivel en el que un mismo objeto puede ser percibido (macroscópica o microscópicamente) y lo irreal por la presencia constante de “lo otro” en el objeto.

estructura típica de esta fuente de información que estimula una continua descodificación.”²³¹

En las palabras de estos dos críticos puede observarse que un aspecto de lo poético consiste en la habilidad del escritor en dotar de múltiples significados a objetos cotidianos en continuidad a una estética propia. En el caso específico de Bolaño, el interés por la fascinación que transmiten ciertos objetos o elementos observados por sus personajes se proyecta constantemente en pasajes de cierta longitud en sus novelas o cuentos en los que las categorías barthianas de “lo poético” y el desplazamiento de “lo otro” se plantean en plena continuidad con la poética del escritor chileno. Se ha hablado ya de la reiteración constante de ciertos objetos simples como “el florero” o “el caleidoscopio,” que en la poesía, cuentos y novelas de Bolaño son sujetos a la constante adquisición de nuevos significados sin llegar por ello a definirse exactamente el porqué de su carácter monstruoso.²³² Enfocándonos en las dos novelas que aquí nos conciernen, podemos encontrar algunos ejemplos característicos de cómo lo poético se logra mediante el énfasis en un objeto o detalle particular.

²³¹ Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados 110. A diferencia de Barthes que analiza el potencial poético de la figuras de la Enciclopedia, el proyecto de Eco enfoca en analizar la forma en la que la cultura de masas se apropia de elementos “artísticos” en el sentido tradicional ofreciéndolos a un público amplio con la etiqueta de “arte” y que se define con el término “Kitsch”. Eco explica como esta apropiación puede ser tanto positiva o negativa, según el punto de vista de aquellos “apocalípticos”(los que ven en ello la crisis) o “los integrados” (aquellos que los medios de masas tienen el potencial de creación de nuevas propuestas estéticas). Sobre esto, véanse las secciones “Estructura del mensaje poético” y “Recuperación del mensaje poético” en Apocalípticos e integrados, páginas 101-121.

²³² Otros ejemplos están en el cuento Jim

En el capítulo 2 de la tercera parte de Los sinsabores del verdadero policía, Rosa Amalfitano pasea y observa las calles de Santa Teresa, la ciudad fronteriza mexicana a la que recientemente se ha mudado con su padre. El narrador explica el sentir de la muchacha: “Rosa tuvo tiempo para enamorarse de las calles de Santa Teresa, calles frescas, calles que de un modo secreto anunciaban un cambio de transparencias y colores indios.” A diferencia de las calles de Barcelona “abigarradas, perfectamente delimitadas, perfectamente historiadas, calles de una civilización, es decir, calles reales,” las de Santa Teresa le parecen “como recién nacidas, calles con una lógica y estética secretas, calles con pelo suelto en donde ella podía caminar y sentirse viva y caminando y una y no parte de.” (157). El primer y más claro punto de contacto de este pasaje con la poesía es la forma en la cual el breve capítulo está centrado en la imagen de “las calles,” la cual es sujeta a un tratamiento anafórico, a la metaforización y al símil por parte del narrador. El constante uso de adjetivos que indican frescura y juventud (“frescas,” “transparencia,” “recién nacidas,” “con pelo suelto”) se contraponen a los de una envejecida Barcelona. Más sutilmente y en concordancia con la idea de contenido y forma, la construcción misma de las frases parece tratar de mostrar los dos tipos de órdenes que describe. Por una parte, “el orden” de las calles de Barcelona se trasmite en el orden gramatical de las frases “perfectamente delimitadas” con correcta puntuación y concisión. Por otro lado, las caóticas calles de Santa Teresa no pueden ser sino (d)escritas a través del recurso de la acumulación, aquí logrado mediante el uso la conjunción “y” que conecta verbos en diferentes tiempos con la última frase inconclusa y gramaticalmente “incorrecta.” El

último párrafo da rienda suelta a la creación de imágenes: “eran calles disparadas hacia afuera, urbanas y al mismo tiempo abiertas hacia el campo...como si las calles fueran los tubos de múltiples telescopios enfocados hacia el desierto, hacia los campos cultivados, hacia los pajonales y apriscos, hacia las colinas peladas que en las noches de luna semejaban estar hechas de miga de pan” (157-8). El pasaje resalta el acto de la observación a través uso del símil calles-telescopios con el fin de desatar significados ocultos en el paisaje. Al mismo tiempo, contrapone la idea de un espacio liminar entre el orden y lo hostil (desde el punto de vista de Rosa) en su irrealidad contiene aquellos mensajes jamás inmovilizados y que estimulan a una continua descodificación.

En 2666 reaparecen algunas imágenes provenientes de la poesía cuya función en la novela es muy similar. La imagen-símbolo de la lluvia, por ejemplo, vuelve a retomar el tema del personaje a la intemperie y asume connotaciones similares a aquellas de sus primeros poemas. Un ejemplo de esto es como la vida de Espinoza está marcada por “la soledad y la lluvia (o el temporal) de propósitos a menudo contradictorios o imposibles de realizar.” Aceptando el hecho de que “jamás sería un narrador, y a su manera, era un joven valiente”, el personaje descubre que por su rencor “no le hubiera costado nada matar a nadie, a quien fuera, con el fin de aliviar la soledad y la lluvia y el frío de Madrid” (20-1). Sin embargo, la lluvia también adquiere un significado siniestro en algunos pasajes que además presentan una de las escenas más recurrentes a lo largo de 2666: un personaje mirando lo que hay detrás de la ventana. Un personaje secundario que ha conocido al elusivo Archiboldi, referido por el narrador simplemente como “el

suavo,” mira los vidrios de las ventanas “sin saber que esperaba encontrar” y observa cómo “se arremolinaba la lluvia, una lluvia frisona y triste que provocaba deseos de llorar y aunque no hacía llorar al suave sí lo empalidecía y lo arrastraba hasta la ventana más próxima en donde se quedaba mirando aquello que estaba más allá de las cortina de lluvia enloquecida” (60). Como se ha dicho anteriormente, el significado de la pregunta propuesta en la última línea de Los detectives salvajes “¿Qué hay detrás de la ventana?” ha generado diversas reflexiones por parte de la crítica.²³³ Como se observa en la cita anterior, el mirar a través del cristal representa una búsqueda simbólica y un deseo de encontrar “algo” al otro lado, pero también tiene el efecto de reflejar el rostro de aquel que se observa a sí mismo observándolo.

El meticuloso trabajo con la oración de gran longitud elaborado por Bolaño en las novelas Los sinsabores del verdadero policía y 2666 representa uno de los aspectos más relevantes que introducen el aspecto de “lo poético” en el género literario de la novela. Hay que recordar que algunos críticos de Bolaño han señalado la importancia del procedimiento del encadenamiento de historias y de la divagación en la construcción de sus ficciones.²³⁴ En las novelas aquí analizadas, esto es evidente en la progresión coral de voces que conforma la segunda parte de Los detectives salvajes, una serie de historias y

²³³ De acuerdo con Contreras, la ventana “no es un símbolo, es una evidente muestra del silencio, de un tiempo invisible. La nada que queda después de que la multiplicidad de voces han cesado...” (215). Para referencias y un breve análisis de la función de esta escena en Consejos, véase el capítulo dos del presente trabajo.

²³⁴ Sobre esto, véase la sección “La estructura como ensamblaje de pequeñas tramas y otros aspectos poéticos en las novelas de Bolaño” en el capítulo dos.

anécdotas relacionadas en diferentes grados con las andanzas de Lima y Belano. En muchas ocasiones, la voz de un personaje forma un capítulo entero y narra una historia vagamente ligada al destino de “los detectives.” Por otro lado, en 2666 destaca el hecho de que cada una de las cinco partes se construye con secciones de diferente longitud (desde unas cuantas líneas hasta varias páginas) que tienen, entre otras funciones, realizar transiciones entre espacios y acciones o introducir el discurso de un personaje que relata una historia aparentemente desligada de la trama principal. De esta forma, cada una de las cinco partes de 2666 se forman con esta serie de “bloques” que eliminan absolutamente cualquier numeración o títulos –una forma de guiar al lector en la novela más tradicional- pero que a través de diversos recursos dan un sentido de continuidad. Como se ve en algunos ejemplos que se analizan más adelante, esta novela propone una forma no lineal de leer la Historia (y también, la historia) cuya esencia se capta en pequeños detalles (objetos, la naturaleza, obras de arte), una “narrativa indicial” que mas que proporcionar respuestas, proponen nuevas incógnitas al lector.²³⁵ Lo que importa señalar aquí, sin embargo, es que en 2666 Bolaño experimenta con el uso constante de oraciones muy extensas que en muchas ocasiones conforman uno de los bloques. A través de una conjunción de diversos recursos poéticos y novelísticos, Bolaño introduce narración, paréntesis formados por historias dentro de otras historias, reflexiones sobre diversos temas y pasajes de corte poético, todo en una sola oración. En los pasajes más logrados, la frase puede ser considerada un poema en sí mismo, con un uso de imágenes

²³⁵ El término “narrativa indicial” fue usado por el escritor mexicano Roberto Gonzalez Rodríguez en su conferencia “Roberto Bolano zen: fotografía, narrativa indicial”.

particulares que le dan una unidad e independencia del resto de los bloques; a la vez, permite la creación de redes de imágenes que se repetirán a lo largo de la novela. El propósito de esta sección es introducir algunas nociones sobre el significado de lo poético en la construcción de las oraciones y proponer algunos de los ejemplos más característicos tanto en 2666 como en el libro que prefigura muchos de los procedimientos de esta novela, Los sinsabores del verdadero policía.

El aspecto histórico sobre la delimitación de unidades del lenguaje, proveniente en gran parte de la obra de Saussure y que adquiere especial importancia en el pensamiento de los estructuralistas, ha tenido un particular interés en la definición de lo que es la oración.²³⁶ La propuesta de la necesidad de una teoría sobre la oración fue una de las preocupaciones principales de Roland Barthes, el cual llegó a proponer que lo que entendemos como discurso no es una acumulación de frases y oraciones, sino una extensa oración. En “Flaubert y la frase”²³⁷, Barthes explica que la tarea de la liberación de la oración de los modelos retóricos clásicos es parte de un proceso histórico que representa un gesto de rechazo a las convenciones clásicas de la literatura y cuyo resultado final ha sido extender la experiencia del escritor con “la libertad infinita del habla, tal como se inscribe en la estructura misma del lenguaje” (197). Es así como se genera la posibilidad

²³⁶ La primera sección del ensayo “The New Sentence” (63-73) propone una síntesis de algunos modelos históricos sobre la definición misma de la frase, sobre la distinción entre *langue* y *parole*, y la idea de que la frase es parte de un discurso interminable.

²³⁷ “Flaubert y la frase”. El grado cero de la escritura seguido de otros ensayos 191-204.

teórica de la elaboración de una “oración infinita,” aún si esta está regulada por modelos literarios o por aspectos como los límites de la memoria humana.²³⁸

Desde el punto de vista anterior, Barthes propone que el trabajo de corrección de las oraciones que el escritor “construye” son sujetas a tres tipos de reelaboración: sustitutiva, diminutiva (elipsis) o aumentativa. Si bien la elipsis está necesariamente limitada por la estructura del lenguaje que contiene inevitablemente una “célula irreductible,” en la corrección aumentativa es la estructura del lenguaje la que permite multiplicar indefinidamente una oración a través del uso de incisos y procedimientos de expansión (196-7). Puede señalarse aquí que el incremento de la frase a través de las correcciones aumentativas conlleva la idea de la digresión del discurso, una de las características más señaladas acerca del estilo de Bolaño. Por otra parte, el incremento de la frase también establece una importante relación entre la poesía y la prosa que son de utilidad en el análisis de la obra del poeta-novelistas. Barthes destaca que la elaboración de cada frase propone “la reversión de los méritos de la poesía sobre la prosa: la poesía presenta a la prosa el espejo de sus constricciones, la imagen de un código estricto, seguro: ese modelo ejerce sobre Flaubert una fascinación ambigua en tanto la prosa debe simultáneamente alcanzar al verso y sobrepasarlo, igualarlo y absorberlo.” (194) Debido a esto, toda oración cuidadosamente “construida” por el escritor parte del precepto de

²³⁸ *Ibid.* 197-8, 203-4. Barthes señala el mito de “la palabra justa” y la necesidad de “la concisión” como elementos que garantizaban “la claridad”. De acuerdo con Barthes, los ideales clásicos que rechazaban la expansión de la oración propiciaron una especie de “sistema de vigilancia” al cuidado de “proteger” al lenguaje de la libertad de la frase. No es hasta mediados del siglo XIX cuando escritores como Rousseau, Stendhal o Mallarmé –este último, un modelo literario de Bolaño– tomaron un papel de oposición al “bello estilo” precisamente a través de la extensión de las oraciones.

construcción básico del verso: “La frase es un objeto y hay en ella una finitud fascinante análoga a la que regla la maduración métrica del verso; pero al mismo tiempo, por el mecanismo de la expansión, toda frase es imposible de saturar, no se dispone de ninguna razón estructural para detenerla en tal lugar antes que en otro” (202).

De lo anterior, resulta sugerente pensar que los “dispositivos formales externos” de la poesía tradicional –elementos como la rima o la separación de las líneas para señalar los versos- puedan ser modificados y sujetos a un reacomodo en un género literario como la novela por parte de un escritor con diversos fines, como ha sido señalado por los poetas y ensayistas críticos norteamericanos Ron Silliman o Charles Bernstein.²³⁹ Estos poetas estadounidenses han señalado como la frase es configurada en la poética de escritores a partir de los años sesenta y sus propuestas proporcionan valiosas ideas para aproximarse analíticamente al tipo de frase que construye Bolaño.²⁴⁰ Silliman argumenta que la prosa en la literatura (y por ende, como se plasma la frase en el papel)

²³⁹ Hay que aclarar que la propuesta de “The New Sentence” de Silliman se enfoca en el contexto específico de la producción del poema en prosa escrita en the Bay Area, en California, por varios autores norteamericanos de la segunda mitad de la década de los setenta (63). A pesar de que se pudo argumentar que Bolaño –un lector voraz- pudo no llegar a conocer los trabajos de estos poetas, existen una serie de puntos de contacto de gran importancia que permiten analizar los procedimientos utilizados por Bolaño en la construcción de sus frases y oraciones. A lo largo de la presente investigación, se muestran aspectos en común relacionados no sólo con la estética sino aspectos como la influencia de lo económico en las formas de producción poética en Latinoamérica y los Estados Unidos.

²⁴⁰ De hecho, Ron Silliman parte de las ideas de Barthes en su libro *The New Sentence* (74-6). Silliman es uno de los críticos que considera que entre todos los estructuralistas, es Barthes el que fue el más explícito en alentar a la crítica en la proposición de una teoría de la frase. Silliman explica: “Here is an important insight, which is that the modes of integration which carry words into phrases and phrases into sentences are not fundamentally different from those which an individual sentence integrates itself into a larger work...such theory would lead us toward a new mode of analysis of literary products themselves” (75). Debido a que muchas de las ideas de Silliman permiten proponer un punto de arranque para el análisis del tipo de frase que construye Bolaño, resulta necesario explicar brevemente el contexto al que se refiere el poeta norteamericano y señalar puntos de contacto con la obra del chileno.

está ligada a un componente histórico, el impacto de la imprenta en el siglo XIX (73), llegando al punto de declarar que: “the sentence is the hinge unit of any literary product.”

(78) Sobre la organización de la oración en el papel, Silliman explica lo siguiente:

Prose fiction to a significant extent derives from the narrative epics of poetry, but moves toward a very different sense of form and organization. Exterior formal devices, such as rhyme and linebreak, diminish, and the structural units become the sentence and the paragraph. In the place of external devices...most fiction foregrounds the syllogistic leap or integration above the level of the sentence, to create a fully referential tale. (79)

En forma similar, Charles Bernstein explica lo siguiente: “Poetry is often distinguished from other forms of writing by the fact that it marks its artifice by its line break or, if prose format, by virtue of prosodic devices usually not foregrounded in other types of prose” (40). Asimismo, Bernstein considera que en la poética contemporánea no se trata de eliminar artificios poéticos sino de dotarles de nuevos significados: “Rhyme...is not disappearing...but rather is being *wrenched* as far as possible into personal meaning” (43). Se ha señalado antes la íntima relación entre la poesía y la prosa de Bolaño a través de la creación de innumerables significados de ciertos términos o imágenes inmersos a través de la creación de un hilo conductor dentro de una red de significados. También, la forma en la que “la anécdota” de los poemas en prosa es constantemente trasladada a los géneros literarios del cuento y la novela, además de la aplicación constante a la poesía y a la prosa de ciertos procedimientos retóricos favorecidos por el autor. Además, el hecho de que algunos críticos hayan visto la obra de Bolaño en su totalidad como “un gran

poema épico” o “una extensa novela inacabada”²⁴¹ reafirma el hecho de que el escritor chileno mantiene un hilo conductor en su creación que toma como punto de partida el verso, extendiéndolo al límite. Así, parafraseando a Barthes, la prosa de Bolaño es la reversión del código restringido y seguro de lo que se entiende tradicionalmente como poesía, y lo poético de la prosa consiste en esta operación de extender la finitud de la oración poética –el verso- al límite, siempre siguiendo la fascinación por la maduración poética de la oración.

Las ideas de Silliman y Bernstein añaden el aspecto de que toda escritura puede ser poética si es que el autor se propone dar un sentido propio y novedoso a las oraciones que construye, de plasmar su “gesto” en la página impresa. En el ensayo “Of Theory, to Practice”²⁴² Silliman propone los dos nuevos creativos de la escritura que él percibe en poetas norteamericanos: “The recognition that the very presence of the line is the predominant signifier of the Poetic...requires a new organizational strategy constructed around a different primary unit...(1) prose Works built around investigations of the sentence...(2)the page itself as spatial unit filled with ‘desyntaxed’ words or phrases.” (61-2) Bolaño entra de lleno en la primera categoría a través de su exploración de la construcción de la oración que, en el ámbito de la novela, le lleva a introducir algunas de sus imágenes poéticas características, divagaciones y el uso de diversos niveles de distanciamiento narrativo a través de cambios imprevistos de narrador. Precisamente,

²⁴¹Echevarría, Ignacio. “Bolaño extraterritorial”. Bolaño salvaje. 441; Gras, Dunia. Jornadas homenaje Roberto Bolaño. “Roberto Bolaño y la obra total”. 51-73

²⁴² Silliman, Ron. The New Sentence. 58-62.

Silliman explica que “[in the sentence-centered poem] long hypotatic sentences cannot be strung together so as to hold a reader’s attention without highly convoluted internal syntax to break them down into phrase clusters.” (62)

En el fondo, como uno de los elementos que muestra la transición de la poesía a la prosa, Bolaño se mantiene fiel a su forma de construir ficciones en el microcosmos de las oraciones extensas que crea en 2666. Otra de las ideas expresadas por Silliman sobre el surgimiento de lo que denomina “The New Sentence” en la literatura norteamericana tiene que ver con la ruptura de los géneros literarios entendidos en el sentido más tradicional: “It has to do with prose poetry, but not necessarily prose poems, at least not in the restricted and narrow sense of that category.” (87) Finalmente, Silliman propone una definición de esta nueva oración:

The new sentence is a sentence with an interior poetic structure in addition to interior ordinary grammatical structure...*The new Sentence* is a decidedly contextual object. Its effects occur as much between, as within, sentences. Thus it reveals the blank space, between words and sentences, is much more than the 27th letter of the alphabet. It is beginning to explore and articulate just what those hidden capacities might be. (90-2, itálicas en el original)

La exploración con esos “elementos silenciosos” dentro de oraciones que en apariencia sólo relatan hechos simples, es uno de los elementos que se pueden encontrar en muchas oraciones de 2666. En general, muchas de las palabras o términos que el chileno emplea son una referencia a su poesía anterior y muchas secciones de la oración proponen metáforas que recuerdan al infrarrealismo. La conjunción entre elementos narrativos y poéticos, es uno de los resultados de la elaboración aumentativa de la oración en 2666.

De acuerdo a Masoliver Ródenas, el editor de Los sinsabores del verdadero policía, Bolaño consideraba esta novela como “SU NOVELA” (7, mayúsculas en el original) y es indudable que aspectos autobiográficos del chileno resuenan fuertemente en los dos protagonistas de la novela. Por supuesto, esto no significa que alguno de los personajes represente a Bolaño, pero puede verse un juego literario en el que ambos personajes se complementan y se repelen a la vez. De hecho, resulta posible considerar que las contrastantes personalidades de Amalfitano y Padilla reflejan las dos formas de concebir la creación literaria de Bolaño en dos épocas diferentes, algo que recuerda de alguna forma al tratamiento del poemas como “Los perros románticos.” La tormentosa relación entre ambos es resultado del encuentro entre opuestos. No es en absoluto casual que Padilla sea caracterizado desde el principio como un personaje desbordante de juventud, “fuerte, culto, irónico, con brotes de mal humor que podían convertirse en ataques de violencia” (25), mientras que el chileno Amalfitano es un personaje envejecido (tiene 50 años) que ha reprimido aspectos de su personalidad en su afán de progreso profesional. Adicionalmente a los aspectos de caracterización del personaje, pueden encontrarse sutiles conexiones entre la relación entre la literatura y el mundo precisamente en aquellos pasajes que abordan directamente la poética de Padilla y que permiten entrever al joven poeta infrarrealista caótico y dedicado a “vivir como poeta” en contraposición al escritor maduro que está consciente de la necesidad de la disciplina y la estructura en una obra literaria digna. Padilla le explica a Amalfitano en una carta que su novela sería “como una emisión de luz estroboscópica, con muchos personajes (pero

desdibujados o dibujados con trazos arbitrarios y dictados por el azar) y mucha violencia y muchas lunas de lobos y de perros y muchas pollas enhiestas y aceitadas, muchas pollas duras y muchos aullidos” (66). Además de la propuesta de los temas “no literarios” que aborda Padilla, se puede señalar la construcción de la frase misma como reafirmación del método del estroboscopio –dispositivo que permite “detener” las imágenes en movimiento- con la práctica a través de la acumulación de imágenes dispersas ligadas con la conjunción “y.” Así, la novela para Padilla representa una escritura que busca menos la construcción de una trama o el desarrollo de personajes principales a favor de una fragmentación que liga violencia y pornografía con tópicos literarios.

Todo esto recuerda a la escritura de Amberes y de la poesía infrarrealista de la primera etapa de Bolaño. En respuesta a lo anterior, Amalfitano reflexiona y piensa (sin escribir esto en su respuesta) que “el exceso de personajes podía convertir cualquier novela en un conjunto de cuentos. Las pollas duras, salvo gloriosas excepciones, no solían ser literarias. Los aullidos sí, pero su disciplina, su medio natural, generalmente era la poesía y no la prosa” (66). Si bien no hay un completo rechazo a las ideas de Padilla, puede percibirse aquí la consciencia por la construcción de una estructura sólida y la necesidad de adaptar algunos temas al género literario que se aborda. Como se ha explicado en el capítulo anterior, el trabajo de la estructura (mas que la trama o de resolver los enigmas que plantea el texto literario) era fundamental para Bolaño sobre todo a partir de sus novelas y cuentos de los años noventa. A pesar de que es 2666 la obra en la que Bolaño lleva a cabo este procedimiento de expansión de la oración, es posible

encontrar un importante antecedente en Los sinsabores del verdadero policía, una novela incompleta pero que, de acuerdo al crítico Másoliver Ródenas, proyecta un “continuo proceso de gestación,” debido a que no sólo presenta un anticipo de algunos personajes, intereses y procedimientos narrativos encontrados en 2666 sino que también crea una conexión entre el joven poeta y el novelista de madurez.²⁴³ Señalar algunos ejemplos provenientes de esta novela inconclusa permitirá tanto clasificar algunas de las formas en las que Bolaño empieza a expandir sus frases como proponer las conexiones entre la poesía y la prosa de Bolaño.

En el capítulo diez de la primera parte, las dos últimas frases -que abarcan un poco más de una página- entremezclan el discurso de los pensamientos de Amalfitano (en primera persona) con diversos comentarios del narrador: “Si en lugar de morir ambos en un accidente muero yo solo... (Amalfitano sudaba al repasar estas posibilidades), ¿Qué será de mi...niña maravillosa e inteligente?, y la alfombra de nubes que veía si estiraba un poco el cuello (iba en un asiento del pasillo) se abría como la puerta de las pesadillas, como una herida inmaculada...” (63-4) La última frase continúa el hilo de los pensamientos mediante el recurrente uso del condicional “si” como forma de evaluar las posibilidades, acto que culmina con una sencilla pregunta y nuevos comentarios del narrador: “¿Qué hacer entonces?, pensaba Amalfitano, aturdido, esquivando imágenes que no venían a cuento y paisajes desolados y esquemáticos del Nuevo Mundo en donde

²⁴³ Sobre esto, véase la introducción de Masoliver Ródenas en las páginas 7-13. En la contraportada, Masoliver Ródenas escribe lo siguiente: “Una novela apasionante y caleidoscópica, de voluntad inconclusa como toda su narrativa, lírica e intensa...donde ya está el gran Bolaño de la madurez y aún muy cercano al joven Bolaño poeta”. Asimismo, el escribir sobre poetas, de acuerdo con este crítico, “le ha dado a su prosa la capacidad de expresar la ternura, la infelicidad y el desarraigo” (13).

el solo era un gato entre jaurías de perros, una abubilla entre águilas y pavos reales” (64). La apertura a las posibilidades conlleva en sí mismo la generación de divagaciones varias, al punto que gran parte de la última frase consiste en una mini-historia sobre una viuda española sin esperanzas de volver a España que tiene una pequeña cafetería en Panamá y vive aterrada por la posibilidad de que su hija fuese violada por “los negros, esos negros grandes y atléticos” (64). Ejemplos como estos permiten entender que la construcción de la narrativa de Bolaño, basada sobre todo en la acumulación de historias y divagaciones, tiene su punto de arranque en la forma misma de construir sus frases. Otro aspecto que puede observarse en el ejemplo anterior, es el hecho de que la libertad del narrador en la creación de imágenes derivadas de la simple observación del personaje a la ventana del avión, provengan directamente de imágenes empleadas en algunos poemas de Bolaño como “la puerta de las pesadillas” (que recuerda a la boca del “florero” usado en Amuleto) o la imagen de “la herida inmaculada” que se ha señalado en el capítulo anterior.

Entre los ejemplos de construcción de frases extensas en Los sinsabores del verdadero policía, hay uno particularmente notable que permite detectar la relación y las diferencias entre la escritura poética y en prosa de Bolaño. El pasaje trata sobre la vida de Amalfitano hasta el momento en el que debe mudarse a Santa Teresa tras ser despedido de la universidad y se repite en dos ocasiones en esta novela. Dicho pasaje se presenta por primera vez en el capítulo cinco de la primera parte (41-6) y es repetido con algunas modificaciones en el quinto capítulo de la quinta parte (257-60). Sobresale el fuerte

contraste entre la narración en primera persona e Amalfitano -llena de divagaciones y recuerdos y cuyo intimismo recuerda a la lírica- con la narración en tercera persona del segundo pasaje, escrita por un hablante en una prosa de breves y cortantes frases, fría y objetiva. Debido a que el libro tiene cinco partes, lo primero que llama la atención es que la ubicación de ambos capítulos apunta a crear una simetría que, además de remitir al privilegio que Bolaño otorgaba a la estructura de sus obras, representa de alguna manera una especie de reflejo especular de la poesía íntima y la prosa que guardan un mismo contenido, distorsionado. Y si dicha distorsión se fundamenta por una parte en las sutiles pero importantes variaciones del contenido, también se basa en dos elementos constructivos de gran importancia.

En primer lugar, como se ha dicho, estos capítulos emplean dos tipos diferentes de narrador, que además de afectar la concepción del lenguaje empleado, remiten al recurrente tema bolañense del personaje marginalizado de un sistema oficial. En el capítulo en la primera parte emplea la narración en primera persona presenta desde el punto de vista de Amalfitano un rechazo hacia la forma en el que el sistema lo ha neutralizado tras su escándalo en la universidad. Por otra parte, el capítulo de la quinta parte emplea una narración en tercera persona que presenta la vida entera de Amalfitano desde el punto de vista de un “biógrafo” distanciado, frío y objetivo que, sin embargo, conoce los aspectos más íntimos de la historia personal del personaje. La consecuencia más inmediata del empleo de dos tipos de narrador es la contraposición entre la historia personal que entrelaza un fuerte sentimiento de culpa con un intento de autojustificación

y la historia oficial que evidentemente oculta aquellos aspectos sórdidos que dañan la imagen del sistema. Para observar esto sólo basta comparar la última sección de cada capítulo. En el primer capítulo mencionado, Amalfitano narra como tras descubrir tardíamente su homosexualidad (y con ello “el delirio y el placer”), se convierte en “motivo de escarnio” perdiendo su posición en el esquema social (“pasa el tiempo, los días, las semanas y nadie me contesta, como si de pronto hubiera dejado de existir”) y toda posibilidad de seguir su carrera: “...yo que hice tantas cosas y que creí en tantas cosas ahora me quieren hacer creer que sólo soy un viejo asqueroso y que nadie me proporcionará un trabajo, que nadie se interesará por mí...” (46). En cambio, en el capítulo narrado por el biógrafo, se elimina completamente cualquier referencia al escándalo a través de un lenguaje que sin faltar a la verdad, hábilmente elimina los motivos reales del escándalo: “[Amalfitano] recaló en la universidad de Barcelona, en donde dictó un curso sobre la idiocia y la auto percepción que gustó tanto que le renovaron el contrato para el año siguiente. *Pero no llegó a terminar el curso.* Por aquellos días recibió una carta de su amiga mexicana...en el departamento de filosofía de la Universidad de Santa Teresa...” (260, mi énfasis). Cabe añadir que el biógrafo asocia al personaje con la Historia (“Amalfitano nació en 1942...el día en que los nazis lanzaron su ofensiva hacia el Cáucaso”) pero comete errores impropios de alguien en teoría apegado a los hechos, tales como mencionar algunas veces que Amalfitano fue profesor de filosofía (cuando era de literatura) o al equivocarse en las motivaciones de Amalfitano que le llevan a vivir en diferentes países. Además, la comparación entre los subtemas que

establece cada capítulo muestra una tendencia a la simplificación de hechos de la vida de Amalfitano en simples hechos objetivos. Por mencionar sólo un ejemplo de esto, la divagación de Amalfitano en la que recuerda a sus compañeros de departamento y el café que preparaba para ellos (41-2) se reduce a la frase “se sintió incomprendido y solitario” (257). El fondo de todo lo anterior puede ser resumido la imposibilidad de abarcar la vida de alguien a través del establecimiento de hechos a través del uso del lenguaje oficial de la Historia y qué solo un adentramiento parcial es posible a través del lenguaje que no continúa un proyecto abarcador basado en hechos objetivos, un precepto que diferencia la escritura poética de la prosística. No es casual que en algún momento Bolaño encapsule esta idea en una sola frase en el capítulo de la quinta parte: “...y [Amalfitano] comprendió algo que en el fondo sabía desde siempre: que el Todo es imposible, que el conocimiento es una forma de clasificar fragmentos” (259).

En plena relación con el tipo de narrador empleado, el segundo aspecto que permite entender lo poético desde el punto de vista de la construcción de la frase por parte de Bolaño es el hecho de que el quinto capítulo de la primera parte está enteramente construido en una sola frase que se alarga por aproximadamente seis páginas y que se niega a concluir al evitar el punto final. Considerando el carácter experimental y el rango temporal en el que Bolaño trabajó en Los sinsabores del verdadero policía, este pasaje representa el más importante antecedente de las extensísimas frases que el escritor trabaja en 2666. En el caso específico de este capítulo, el carácter poético se basa sobre todo en la idea del juego con la expectativa del lector hacia una resolución final que será frustrada

al dejar la oración inconclusa. Asimismo, el soporte de construcción de la arquitectura de todo el pasaje se logra a través del uso de procedimientos retóricos típicos de Bolaño. Entre ellos se encuentran el uso reiterativo de la reiteración de las palabras “yo que...” seguidas de un verbo en pretérito (“yo que fui...,” “yo que dormí...,” “yo que nadé...”) También, el frecuente empleo de la conjunción “y” –un elemento muy usado por Bolaño en su poesía- permite lograr un sentimiento de acumulación y ritmo que en forma efectiva presenta diferentes eventos simultáneos: “... yo que en el aeropuerto de Río vi a mi hija llorando y a Rosinha llorando y a Moreira diciendo pero qué les pasa a estas mujeres y a Luiz Lima diciendo escríbenos apenas llegues y a la gente que iba y venía por las salas del aeropuerto y al fantasma de Edna Lieberman más alto que el Cristo de Corcovado...” (45). La referencia al “fantasma de Edna Lieberman”, el título de uno de los poemas de Los perros románticos sobre los amores perdidos (41-2), es una forma de extender el significado de la frase en el contexto de la prosa a través de la intertextualidad.²⁴⁴ Bolaño repite este procedimiento constantemente y el añadirlo aquí a una de sus oraciones extensas es muy sugerente: una frase que necesariamente permanecerá incompleta (la vida entera de un hombre no puede encajar en una frase que abarque todos los aspectos de su vida) contiene la poesía fantasmal de los ojos de una mujer que jamás dejará a Amalfitano.

²⁴⁴ Recientemente se ha publicado el libro Cartas a mi fantasma, escrito por la escritora Mexicana Edna Lieberman. Este texto contiene valiosa información que aclara muchas de las referencias personales que Bolaño realiza en muchos de sus poemas.

Puede observarse en este ejemplo como el uso de figuras retóricas de poemas, el juego con la expectativa, la intertextualidad (con textos propios o de otros), los elementos autobiográficos y la inserción de historias derivadas del hilo argumental principal, son los elementos que Bolaño utiliza en la construcción de la larga oración. La contraposición consciente entre la poesía y la prosa lograda a través de la repetición del mismo pasaje a través del uso de dos narradores diferentes proporciona uno de los ejemplos más claros de la modalidad de escritura que Bolaño asocia con “lo poético.” Además del intimismo del hablante poético en primera persona, la recolección del valor individual de los actos de Amalfitano (sus “gestos inútiles”) a través de la autojustificación “yo que...” permite adentrarse en el aspecto subterráneo de “la realidad” (un profesor que comete un error) que solo se logra a través del diálogo consigo mismo. Todo lo anterior permite adentrarse en los ejemplos de oración extensa que Bolaño proyecta en 2666.

En las cinco partes de la novela 2666 hay un inmenso número de ejemplos del desarrollo de la oración extensa en cada una de sus partes. Ya en la primera parte se puede ver el primer ejemplo de oraciones extendidas en el segundo bloque (16-7). Esta sección, compuesta de dos frases-párrafo y una tercera oración muy breve, de alguna forma señala la forma en la que la técnica es empleada a lo largo de la novela. Iniciando con un recuerdo del crítico francés Pelletier, el pasaje retoma el tema de la buhardilla de jóvenes estudiantes, pobres e idealistas, que es usual en la literatura del siglo XIX. La primera oración liga el recuerdo de Pelletier cuando leyó por primera vez a Archimboldi con su vida de estudiante. El recuerdo de leer a Archimboldi por primera vez, lleva

inmediatamente a Pelletier a verse a sí mismo “joven y pobre,” a pensar en la “oscura buhardilla” que compartió con otros estudiantes como él –incluyéndose activamente a través del uso de participios “viviendo,” “compartiendo,” “cagando”- y finaliza ausentándose de la frase al hablarse exclusivamente del posible destino de los residentes de la buhardilla (17). En la siguiente oración, Pelletier retorna a verse y a pensar sobre todo en “la voluntad” como único recuerdo que debía conservar de aquella buhardilla. El narrador explica:

Se vio, como queda dicho, a sí mismo...como si todo él fuera voluntad hecha carne, huesos y músculos...y decidido a llegar a buen puerto, en fin, una imagen...que obró en él como una droga...que abrió, como dijo un poeta holandés del siglo XIX, las esclusas de la emoción...y que lo llevó a pensar y a repensar, no con palabras sino con imágenes dolientes, su periodo de aprendizaje juvenil...que la vida tal como la había vivido hasta entonces se le había acabado...que debía conservar, como único recuerdo de esa buhardilla, su voluntad. (17)

Todo este pasaje de analepsis simboliza el inicio de la pérdida de los ideales de juventud en la obra de Bolaño en la década de los noventa- queda marcado con un tono de nostalgia que presagia el tema de la derrota a través de una oración que incluye vagas citas literarias y anticipa algunos de los temas de la novela como aquel de la relación vida-literatura.

Este ejemplo es en realidad un ejemplo modesto entre todos los que Bolaño propone. En la parte de los críticos, el ejemplo más extremo es una oración que se extiende por aproximadamente siete páginas y que narra el primer encuentro de un poeta suave con el elusivo Archiboldi (33-9). El interés de esta esta extensa oración radica en el hecho de ser un perfecto ejemplo de cómo Bolaño liga elementos poéticos y narrativos

en forma bastante natural, de señalar algunos motivos conductores que se observan a lo largo de la novela (el viento, la chaqueta de cuero, la estatua, el mirar detrás de la ventana) y de insertar “historias dentro de las historias” según la poética de la divagación que señala la crítica. En primer lugar, con respecto al aspecto narrativo, hay una gradual y compleja sucesión de narradores que inicia con el narrador-editor (“Y cuando este borroso editor, que era suave...”) y que cede la palabra al personaje del poeta suave a través del súbito cambio a narración en primera persona: “un sitio donde hacía frío, mucho frío, y más que frío humedad, una humedad salina que *te* calaba los huesos...” (33). Más adelante, el poeta (que ahora ha asumido el rol del narrador que controla la historia), otorga el discurso en forma intermitente a una viuda que estuvo en Argentina en 1927 y narra su historia (36) y al final, el narrador-editor, volverá a asumir su rol. Dentro de este arco narrativo se insertan reflexiones sobre la situación de la postguerra en Alemania -“las heridas sociales y económicas” (34)-, la época en la que Buenos Aires era un emporio de la carne y la intromisión europea en las estancias argentinas. Asimismo, a través de imágenes paralelas (carne de vacas sacrificadas, desfiles de inmigrantes) o la introducción de algunos símiles -“palabras que al gauchito le sonaban como la luna, como el paso de las nubes que tapan la luna, como una lentísima tormenta,” (37) el narrador “poetiza” la historia. Finalmente, aparecen la imagen de la chaqueta de cuero de Archiboldi (35), de una estatua en un parque que observan los personajes (38) y “el enigma de las palabras del gauchito” que perturban a la viuda y a todos los que la escuchan en la triste taberna de la Alemania de posguerra (38-9). Las dos primeras

figuras reaparecen constatemente a lo largo de la novela.²⁴⁵ Este breve análisis del pasaje permite ver la forma en la que la oración se convierte en un discurso abarcador que incluye la historia personal con la Historia.

Como se ha dicho anteriormente, cada una de las cinco partes de 2666 se estructura en una serie de párrafos o bloques de diversa longitud que componen una narrativa basada en la constante incorporación de pasajes que, al menos en apariencia, divergen del argumento central. Sin embargo, el gran número de historias insertadas - normalmente narradas un personaje cuando el narrador le cede su lugar- asume diferentes funciones narrativas y poéticas dentro de la novela y aún si por ahora nos limitamos a una sola parte de la novela, podemos encontrar las más características. En “La parte de Archiboldi,” por ejemplo, las historias varían según su posición cronológica con respecto a la Segunda Guerra Mundial. Historias como la del padre de Reiter y su encuentro con los oficiales nazis en su pueblo (810-14) y la del director de orquesta que afirma que existe “la cuarta dimensión” de la música (829-32)²⁴⁶, muestran el ambiente de incertidumbre del ciudadano común y la tarea de dogmatización empleado por el partido nazi en el periodo que precede a la guerra. Los minicuentos del soldado que se

²⁴⁵ La historia de la chaqueta, elemento físico ligado al personaje de Hans Reiter y que representa la pieza de la Historia en contra de la Historia, como se explica en la página 973, reaparece constantemente a lo largo de la novela (137, 313, 963); la figura de una estatua, cuyo significado ambiguo siempre conlleva una descripción que la hace perturbadora, surge en un sueño de Pelletier (109) o en el bosque que observa Hans Reiter (878). Estos dos leitmotifs, en conjunción con muchos otros (el desierto, el mar, el bosque oscuro, entre otros) son parte de lo que forma “lo poético” en la novela, actuando como elementos polisémicos que unifican pasajes. Esto, como se ha explicado, es lo que sucede con los poemarios de Bolaño cuyas imágenes se trasladan a la prosa.

²⁴⁶ En Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp, Octavio Paz explica que las discusiones sobre la cuarta dimensión eran parte de las discusiones de los pintores de la segunda promoción cubista (141). La referencia de Bolaño a la poética de vanguardia de los veinte y como algunos de sus exponentes se ligan al sistema totalitario (en este caso del nazismo), es una constante en su obra novelística.

vuelve loco (841-2), del soldado que se pierde en los túneles de una línea ferroviaria (842-4), del médico que considera a los drogadictos como una enfermedad social y “espejo de nuestro destino o el martillo que hará añicos nuestro espejo y también nuestro destino” (846) y, sobre todo, las diversas historias narradas en la extensa sección del castillo en Rumanía que incluyen la de un matemático capaz de descubrir cifras ocultas en “el paisaje invisible para el hombre” (847-866) remiten a las diversas caras del conflicto bélico: la locura, cuestionamiento del destino (a través de la metáfora del túnel), la necesidad de una eutanasia social y la visión trascendental del futuro de la raza aria por parte de los oficiales del partido. Hans Reiter, el observador de todo lo anterior, personifica al personaje inserto en ese momento de la Historia que, como se ha dicho antes, destruye sus deseos y le llevan a pensar en la muerte como solución.

Eventualmente, Reiter se da cuenta que la apariencia era una fuerza de ocupación de la realidad, que vive en el alma de la gente y en la forma en la que se acomodan los recuerdos, que “el nacionalsocialismo era el reino absoluto de la apariencia” (926). En algún momento, tras terminar la guerra, Reiter (ya Archimboldi) piensa en un tiempo de dos velocidades: el lento de la apariencias (el Paraíso) y el rapidísimo que vive cada persona (el Infierno) (1001-2). Al terminar la guerra, un oficial nazi justifica los crímenes de guerra en un extenso pasaje (938-959), un personaje explica el origen de la chaqueta de cuero de Archimboldi ligándola con la decadencia de Inglaterra (974-7), una secretaria habla de “la música” de las máquinas de escribir en los depachos anteriores a la guerra

(1032-4) y Archiboldi visita el manicomio de “los escritores desaparecidos de Europa” (1073-8).

Todas la historias anteriores, cuya característica es no volver a ser mencionadas explícitamente en ningún otro momento de la novela, además de actuar como ramificaciones del hilo argumental y crear importantes relaciones, también experimentan con la elaboración aumentativa de la oración. Sin embargo, no en todos los ejemplos es posible percibir el mismo grado de elaboración de lo poético. Por ejemplo, el pasaje en el que un médico habla del origen de la chaqueta de Archiboldi, en principio, lo poético se logra a través de la figura retórica de la sinécdoque que identifica la chaqueta, “una prenda artística que caminaba con la historia pero que también caminaba contra la historia” (976), con la figura de Archiboldi como personaje insertado en la Historia. Sin embargo, lo que destaca es el hecho de que gran parte de la historia está escrita en dos extensas oraciones-párrafo que contienen a su vez, otras historias insertadas. Ambas oraciones, a pesar del uso de la sinécdoque, son de corte más narrativo. La primera oración menciona los previos dueños de la chaqueta e inserta la historia de un espía inglés que descendió en paracaídas en Colonia (974) mientras que el segundo pasaje (una oración que abarca dos páginas) alterna el estado de salud de Ingeborg, la amada de Archiboldi, con la historia de la chaqueta, la muerte del dueño de la compañía que hizo la chaqueta en Londres, y concluye descartando cualquier entendimiento de todo lo anterior al concluir con estas palabras: “la vida es un misterio” (977). En cambio, en el pasaje de la secretaria que recuerda aquellas galerías en donde un gran número de

secretarias usan máquinas de escribir, se encuentra una larga oración que básicamente dice como Ingeborg conoce a la secretaria Dorothea, pero que se extiende en detalles a través de la acumulación lograda con el uso de la conjunción “y”: “y en la galería solo estaban las secretarias...y esos adolescentes de pantalones cortos...y también un gran cuadro que representaba a Hitler contemplando un paisaje bucólico...y las luces... y los cristales sucios...” (1033). Cada “pieza” de este rompecabezas descriptivo da espacio al simbolismo, como la sección de la luz de las lámparas que “no servía para *nada*, sólo para estar allí y para indicar que fuera de esa galería y de ese edificio había un cielo y probablemente gente y casas, y precisamente en ese momento...entró la señora Dorothea...” (1033, énfasis en el original). El espacio iluminado artificialmente en donde un grupo anónimo de mujeres trabajan sin cesar, enmarcado por el cuadro que simboliza los ideales de pureza del Tercer Reich y aislado del mundo exterior, da pie a múltiples lecturas. Lo que importa señalar aquí es como la extensión de la oración permite dar continuidad a la anécdota dotándola de los significados que generan los elementos poéticos. Otro ejemplo de una oración que emplea procedimientos poéticos para resaltar un aspecto histórico en el texto son dos frases que relatan la llegada de oficiales nazis (837-8). A través de un efecto de disminución, el objeto en el que se enfoca la frase – oficiales observando los aviones- va cambiando gradualmente, a las viandas que se depositan en una mesa, a la caja que contienen las viandas. La descripción de la caja forma la segunda parte del párrafo (unas 9 líneas) y tras varias hipótesis sobre lo que podría contener, concluye afirmando que contenía “aquello que podía destruir el mundo y

también destruir Alemania.” Tomando al objeto como un elemento proveniente de la Historia, el enfoque de la frase se modifica para pasar de lo visible del ejército nazi (los aviones) a lo invisible de los posibles contenidos de una simple caja construida por el mismo sistema.

A lo largo del presente capítulo se han propuesto algunos de los puntos de conexión más significativos entre la poesía que Bolaño escribe, organiza y publica en los años noventa y tres de sus novelas pertenecientes al periodo en el que el autor ya es reconocido como uno de los novelistas más importantes de Latinoamérica. Los procedimientos principales se basan en la exploración de los múltiples significados de ciertas imágenes y su traslado a las novelas. En muchas ocasiones, como se ha observado, la interpretación de algunos pasajes se facilita a través de la referencia a imágenes de ciertos poemas que añaden información oculta en la prosa. Uno de los aspectos más notables, es la constante utilización de procedimientos narrativos en una poesía que definitivamente entra en la categoría de “poemas en prosa”. La relación entre la poesía y la prosa se logra a través del uso similar de los narradores, el distanciamiento, la observación de datos y señales en el mundo. A nivel temático, si la poesía de Bolaño escrita a finales de los años setenta y principios de los años ochenta se enfoca en la frustración del acto de escribir y en la incertidumbre en el futuro sin modelos ni mitos, la de los noventa despliega una mirada nostálgica y burlona hacia ese periodo de aprendizaje juvenil. Este tema traspasa géneros y es utilizado por Bolaño en forma constante en sus novelas, cuentos y poemas de la década de los noventa. La poesía tardía

genera algunas imágenes inéditas -como el desierto, el personaje que mira la ventana, el abismo, entre otras- cuyo significado se repite una y otra vez en la obra en prosa.

Finalmente se han señalado algunas relaciones entre la poética de Bolaño con la tendencia a la nueva oración propuesta por poetas-ensayistas norteamericanos que abre algunas nuevas direcciones de análisis de la obra novelística tardía de Bolaño.

Bolaño, a lo largo de su carrera en la literatura, siempre fue un poeta. Su primer intento novelístico real efectuado en Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, elabora su preocupación por el papel del escritor en la urbe moderna en decadencia, en su marginación y en sus frustrados intentos por escribir y publicar. 2666, la obra que cierra el marco de su obra cronológicamente hablando, propone el nuevo papel de la literatura en el mundo globalizado y la búsqueda de la literatura (personificada por Archiboldi) en el desierto. Muchos temas como la violencia, el crimen o la marginalización, tristemente, permanecen casi sin modificarse a lo largo de este arco creativo de más de veinte años. Sin embargo, la poesía sigue presente y la búsqueda de la literatura verdadera nunca cesa. Los detectives dentro y fuera de las novelas (es decir, los lectores) nunca detendrán la búsqueda de la poesía en la literatura que propone Roberto Bolaño y los poetas-novelistas latinoamericanos. La experimentación con la frase extensa por parte de Bolaño puede ser observada a plenitud en dos de sus novelas tardías. Si Los sinsabores del verdadero policía, un auténtico “work in progress” cuya importancia radica en ser una novela-laboratorio en el que Bolaño prueba formas de narración, es 2666 la primera obra en la que se puede observar la

extensión indefinida de la oración como parte de una búsqueda poética. A manera de microcosmos, la frase extendida contiene muchos de los elementos que conforman las narrativas de Bolaño: el gusto por la divagación, “la bulimia argumental” de la inserción de historias dentro de las historias, el uso de motivos conductores provenientes de su poesía anterior y el uso de elementos referenciales específicos que trascienden su contexto. Desde este punto de vista, el universo poético y narrativo de Bolaño se proyecta desde la mínima unidad lingüística en la que la poesía sigue presente y la búsqueda de la literatura verdadera nunca cesa.

CAPÍTULO 5: Conclusión.

El presente estudio se ha enfocado en estudiar la manera en la cual “lo poético” permea algunas novelas latinoamericanas de finales del siglo XX y principios del XXI escritas por Roberto Bolaño, Darío Jaramillo y Cristina Rivera Garza. Se ha argumentado que estos autores han aprovechado las cualidades dinámicas del género novelístico con la finalidad de integrar y desarrollar las imágenes, procedimientos y tópicos recurrentes provenientes de sus poemas anteriores. A través de la novela, cada uno de ellos ha planteado una particular visión estética que les ha permitido vincular “lo narrativo” y “lo poético” dentro de una red de significados que, en muchas ocasiones, trasciende el mero planteamiento de una anécdota y expande los significados de las imágenes, tiempos y espacios planteados por el texto. Y si bien es cierto que toda novela contiene la posibilidad de desarrollo de procedimientos poéticos o del tratamiento metafórico y rítmico del vocabulario empleado -y no son pocas las novelas de múltiples autores que pueden ser definidas como poéticas- el caso del poeta-novelistas es particularmente notable debido a que éste no sólo nutre sus narrativas con su poesía anterior sino que también descubre y elabora procedimientos inéditos dentro de su poética personal precisamente a través de la escritura de novelas. Un escritor puede escribir una novela con una prosa elaborada, metafórica y rítmica, sin nunca perder de vista su objetivo principal de narrar una historia, mientras que un poeta percibe la novela como un espacio pleno de posibilidades de expresión en donde, además de todo, también es posible narrar

una anécdota. El meticuloso trabajo con la estructura de un texto, la cuidadosa selección de las palabras y la sintaxis adecuados a una forma de expresión específica y la corrección diminutiva o aumentativa de las oraciones, son todos elementos que forman parte de un proceso de escritura que parece más cercano al de la poesía que al de la novela. De esta manera, la relación dinámica entre la poesía y la prosa no es percibida por el poeta-novelistas como una contraposición sino como un complemento indisoluble y no es casual que las narrativas resultantes tiendan a ser herméticas, fragmentadas y ambiguas, siempre en busca de un lector dispuesto a involucrarse íntimamente con el lenguaje empleado y que a cambio obtendrá, parafraseando a Barthes, el placer del texto.

En las primeras páginas de este trabajo se ha planteado como punto de partida una reflexión de José Emilio Pacheco acerca de la supuesta contraposición histórica que existe entre las figuras de “el poeta” y “el novelista” y la manera en la que el poeta que intenta escribir novelas entra como “inmigrante a un país desconocido.” Como se ha mostrado a lo largo de la introducción, esta “división de labores” dentro de la fábrica literaria deriva de las diversas y siempre cambiantes concepciones acerca de los géneros literarios que son favorecidas en ciertos contextos particulares y cuya consecuencia ha sido definir la escritura poética en diversos momentos exclusivamente a través del uso de un vocabulario particular o la utilización de elementos rítmicos específicos. Partiendo de esta concepción, la definición de qué es “lo poético” en la escritura –y por extensión, “lo poético” en géneros reconocidos normalmente como “prosaicos”- ha sido sujeta a discusión desde los principios mismos de la crítica literaria demarcados en la poética

aristotélica. En el siglo XX se realizan serias propuestas de análisis sistematizado de “la literatura como ciencia” que, mediante un lenguaje especializado, permitirían darle autonomía al estudio de la misma. El argumento de las limitaciones de la estilística tradicional o la lingüística en el análisis de la palabra literaria ha conducido a diferentes opiniones acerca de la forma en lo que “lo poético” en el lenguaje literario no se debe reducir a detectar y clasificar los procedimientos exteriores sino a encontrar a través de ellos la multiplicidad de significados y posibles intenciones de un escritor particular. El presente trabajo no tiene el afán de proporcionar una definición ontológica de lo que puede ser percibido como “la poesía” en la obra literaria, una tarea ardua que por lo demás nunca ha sido resuelta satisfactoriamente y que definitivamente rebasa los límites de esta investigación. Es por ello que específicamente dentro del proyecto de este ensayo, se ha tomado la posición de entender “lo poético” a través de las relaciones existentes entre algunos de los textos que conforman el cuerpo de las obras de los mismos autores y también de otros escritores que los han marcado. Y si realizar el trabajo de detectar e interpretar cuidadosamente ciertos elementos clave del “vocabulario del poeta” que conforman su obra poética o en prosa es una labor que siempre puede (y debe) ser sujeta a modificaciones, indudablemente también aporta valiosas herramientas que pueden ser incorporadas al desciframiento de esos significados ocultos dentro de los textos. Del universo particular de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza derivan aproximaciones varias de análisis. Entre ellas se incluyen el estudio de las relaciones entre poemas de su primera producción con novelas tardías que desarrollan personajes, espacio, temas recurrentes y

que contienen el germen de algunas novelas posteriores, considerar las maneras en la que una novela puede surgir directamente de un libro de poemas o contemplar las nuevas innovaciones de corte poético en el estilo de uno de estos autores que surgen directamente de una novela y no de su poesía.

Se ha hecho un énfasis particular en la forma en la cual Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza se aúnan a la labor de otros escritores que retoman y reelaboran las propuestas de grupos poéticos o movimientos artísticos varios que incluyen la vanguardia histórica, los grupos poéticos “de vanguardia” latinoamericanos y norteamericanos de la década de los setenta y la literatura conceptual, entrando en diálogo con la literatura a través de la intertextualidad y la reapropiación/reescritura de otros textos que son enmarcados en sus narrativas. En Suma crítica, el poeta y crítico Saúl Yurkievich mantiene el argumento de que particularmente a partir de la década de los sesenta muchos poetas latinoamericanos sintieron la necesidad de reestablecer un vínculo con la vanguardia histórica para “reinstalarla en la actualidad candente, convulsionada y acelerada en América Latina por una serie de movimientos libertadores” y así poder ligar a la poesía con “la lengua viva y el mundo cotidiano” y la que “el cantar y el contar” se hicieran una cosa.²⁴⁷ Aquí el regreso no significa un retroceso sino una actitud en la cual se persigue reavivar esa llama que permita a la poesía incorporar nuevos discursos y aproximaciones dentro del “espíritu del tiempo” de “la realidad visceral.” Cada uno de

²⁴⁷Yurkievich, Saúl. “Los disparadores poéticos.” Suma crítica 585. Entre estos poetas a los que hace referencia Yurkievich se encuentran José Emilio Pacheco y Enrique Lihn, ambos poetas que han escrito novelas, y que como se ha dicho han sido importantes influencias en la obra de Jaramillo y Bolaño respectivamente.

los escritores aquí tratados asume su indagación particular de movimientos poéticos anteriores (el simbolismo francés, el Estridentismo mexicano, el nadaísmo colombiano, la antipoesía de Parra), de escritores al margen (mujeres como Amparo Dávila, Concha Urquiza y Alejandra Pizarnik) o de nuevas modalidades de escritura generadas a partir de los medios digitales que incluyen la “blogsívela” o el Twitter en el caso de Rivera Garza. El paso de la poesía a la prosa - del “cantar al contar”- efectuado por cada uno de ellos puede ser entendido como una forma de poética en constante expansión que a través de ciertos modelos de escritura les permite a estos autores emprender una escritura que trascienden la lírica íntima e individual al incorporar constantemente comentarios que abarcan temas como el tema del papel de la literatura o la corrupción y la violencia en el mundo actual, entre otros más.

Tomando como referencia el libro From Cohen to Carson: The Poet’s Novel in Canada de Ian Rae, a lo largo de este estudio se han planteado algunas características de composición propias del poeta-novelistas que se perciben en la obra de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza. Uno de los planteamientos de Rae es que los poetas-novelistas canadienses recurren a los procedimientos del poema extenso (“long poem”) empleando técnicas seriales que ligan cada una de las partes que integran las secciones del poema. En forma similar, se ha visto como en poemas muy extensos divididos en muchas secciones tales como Prosa del otoño en Gerona y Gente que se aleja de Bolaño o los tres poemarios de Los textos del yo de Rivera Garza, pueden ser percibidos alternativamente como narrativas “bien estructuradas” sin perder su cualidad primordial de poemas

encadenados. Gente que se aleja/Amberes en particular es el ejemplo clave en el contexto de este trabajo al ser el único libro publicado como novela y poema partiendo de la técnica serial. El empleo de técnicas cinematográficas y de figuras mito de la cultura popular empleadas por los poetas-novelistas canadienses, es parte de la construcción de varios de sus poemas y las primeras novelas de Bolaño (Amberes y Consejos). Rae también señala que la “desestabilización del ego lírico” es uno de los ímpetus detrás de la transición de la poesía a la novela y nuevamente se refleja en la obra de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza a través de diferentes métodos. Como forma de transición de la lírica a la narrativa, la narración en primera persona es el recurso predominante en las novelas de estos autores. Partiendo en muchas instancias de los modelos del diario y la carta, cada uno de ellos emplea un tipo de “narrador conjetural” que usualmente es un escritor que trata de dar representar el caos reinante en el mundo en su relato y que escribe sobre el proceso de escribir. Derivado de esto, se añade complejidad mediante el empleo de dos o más niveles narrativos y el uso del desdoblamiento de la voz narrativa y de las “máscaras.” Es constante la ruptura de la causalidad a favor del uso de “imágenes instantáneas,” la digresión como procedimiento fundamental, la reescritura de pasajes dentro de la misma novela y la reapropiación de textos.

En adición a los puntos elaborados por Rae, se pueden agregar algunos que pueden ser percibidos en el caso específico de los tres poetas-novelistas latinoamericanos aquí tratados. Al nivel del lenguaje se puede encontrar ese “tour de force” de Bolaño que experimenta con oraciones extensísimas, acumulando historias una sobre la otra, o por el

contrario, esa “castración” de las oraciones de Rivera Garza como forma de representación de la violencia a través del signo de la palabra. Otra característica en común a Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza es la posibilidad de crearse a sí mismo en el relato, de ser él o ella mismo/a su propia escritura, algo que queda reflejado en todas y cada una de las novelas aquí analizadas. La creación de un “alter ego” que renombra al autor (“Arturo Belano” es la conjunción de Arthur Rimbaud y Roberto Bolaño) o que lo designa con el mismo nombre (“Cristina Rivera Garza” y “Darío Jaramillo” son personajes también que transitan en algunas novelas) es parte de esta integración del autor en su escritura para reevaluarse a sí mismo y representar la esencia de un tiempo que han vivido antes y que viven actualmente. Particularmente en novelas como Los detectives salvajes y La voz interior –estas dos narradas por un “joven envejecido” que evalúa las acciones emprendidas por los jóvenes poetas latinoamericanos en los años setenta- la (auto)representación de la figura del joven escritor en decadencia, sin mitos personales y caminando “a la intemperie,” señala tanto la situación personal de Bolaño y Jaramillo como la situación general de muchos de sus contemporáneos, poetas y escritores latinoamericanos que se pierden en el camino. Bolaño y Jaramillo son particularmente duros con las instituciones políticas o literarias tales como la universidad y son fuertes críticos de los intereses meramente comerciales del mundo editorial reinante y de aquellos escritores que sobresalen a través de un cuestionable mecenazgo de un Estado en ocasiones represor. Y entonces, ¿Por qué escribir novelas en el mundo actual? Ernesto Sábato, el autor cuya cita planteada al inicio de este trabajo, nos da una posible respuesta:

Es el testimonio trágico de un artista ante el cual se han derrumbado los valores seguros de una comunidad sagrada. Y una sociedad que entra en la crisis de sus ideales es como para el niño el fin de su adolescencia... Quizás por eso mismo el fin de una civilización es más sentido por los jóvenes, que no quieren resignarse nunca al derrumbe de los absolutos, y por los artistas que son los únicos entre los adultos que se parecen a los adolescentes. Y así, este derrumbe de una civilización lo testifican esos muchachos desgarrados que recorren los caminos de occidente, y esos artistas que en sus obras describen, indagan y poéticamente testimonian el caos. (216)

Estas palabras no sólo encapsulan la acción de resistencia de “muchachos desgarrados” como Bolaño y Jaramillo que deben enfrentar la crisis de valores y la pérdida de mitos, sino que además se propone a la novela como una forma por excelencia de exploración “del caos”. Rivera Garza también testimonia el caos explorando el sentido de inmediatez propio de la lírica y es transportado a narrativas que hacen referencia al acto mismo de la escritura. Si Bolaño y Jaramillo recurren a la nostalgia y al recuento del pasado, en novelas como La muerte me da Rivera Garza ese planta en un presente que muestra que los problemas con los que el escritor se enfrenta. De esta manera, se puede proponer que la novela del poeta latinoamericano no sólo emplea dispositivos externos particulares que la hacen “poética” sino que también lo representa a sí mismo dentro de una estructura literaria cuidadosamente observada y trabajada que unifica el pasado del joven aprendiz de escritor con el escritor establecido del presente. Reencontrarse a sí mismo en la estructura que está creando significa asumir ante todo, su papel de poeta.

Como reflexión final, cabría preguntarse el impacto que tienen las obras de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza en el panorama actual de las letras latinoamericanas y la manera en la que sus propuestas estéticas son una aportación a las modalidades de

escritura contemporáneas. En efecto, el día de hoy la producción poética, ensayística y novelística de los poetas-novelistas aquí trabajados sigue en movimiento con gran vigor. El caso de Bolaño es ejemplar pues, como se ha señalado en forma específica en los capítulos dos y cuatro, es éste un escritor que ha formado un “culto” a nivel internacional que pocas veces se observa dentro de la literatura latinoamericana y que hasta la fecha parece no apagarse. A ocho años de su muerte, el éxito de la obra de Bolaño se refleja en la constante publicación de obras inéditas -iniciando con 2666 en el 2004 y culminando con Los sinsabores del verdadero policía en el 2011-, la traducción al inglés prácticamente todas sus novelas, poesía y ensayos, y el “rescate” de obras tempranas por parte de editorial Anagrama tales como La pista de hielo, La literatura nazi en América, Una novelita lumpen que no habían sido reimpresas desde hace un buen tiempo. Además de lo anterior, en el 2012 se ha terminado la filmación de la película titulada “El futuro,” basada en Una novelita lumpen, y se ha reimpresso de una de sus novelas póstumas en forma de fascículos en una revista.²⁴⁸ Como parte de esta popularidad póstuma, la poesía de Bolaño también está siendo poco a poco siendo distribuida en mayor grado al público como lo demuestra la reciente publicación de la edición bilingüe de Tres a finales del 2011.

Por su parte, Darío Jaramillo y Rivera Garza, a pesar de tener carreras más modestas que la de Bolaño, también son reconocidos como escritores importantes en la

²⁴⁸ The Paris Review ha publicado en cuatro números de su revista en el 2011 y con ilustraciones originales, la novela póstuma El tercer Reich. Véase: <http://www.theparisreview.org/blog/2011/02/09/a-year-of-bolano-announcing-our-spring-issue/>

actualidad. Como ya se ha explicado en el capítulo tres, Jaramillo ha sido considerado por críticos y poetas como uno de los poetas colombianos más importantes de la segunda mitad del siglo XX y algunas de sus novelas han sido reconocidas con varios premios²⁴⁹ mientras que Rivera Garza adquirió inmediata notoriedad tras publicar su novela Nadie me verá llorar, alabada por Carlos Fuentes en La gran novela latinoamericana (368-72) y reimpresa cuatro veces ya. Ahora bien, sólo en el año en el que se escribe el presente trabajo Jaramillo ha concluido su Antología de crónica latinoamericana actual (a publicarse en mayo del 2012), ha publicado su último libro de poemas (Sólo el azar, 2011) y su última novela (Historia de Simona, 2011), mientras que Rivera Garza ha publicado su novela Verde Shangai (2011), los libros de poemas El disco de Newton: diez ensayos sobre el color (2011) y Viriditas (2011), y un libro en donde la poesía convive con ensayos y crónicas para dar una visión particular acerca de la situación de incontrollable violencia que reina actualmente en México: Dolerse: textos desde un país herido.²⁵⁰ Una coincidencia notable entre las últimas novelas de Jaramillo y Rivera Garza es la forma autorreflexiva en la que los autores retoman algo de su propia escritura y la incorporan a su narrativa. Historia de Simona, de acuerdo con el propio autor, es una

²⁴⁹Cartas cruzadas, quedó finalista para el premio Rómulo Gallegos, mientras que Historia de Simona ganó el Concurso de Novela Corta ‘José María de Pereda’ en el 2010.

²⁵⁰Dolerse: textos desde un país herido “reúne una serie de poemas, crónicas y ensayos personales. Algunos fueron publicados en diversos medios, impresos y digitales. ya publicados. Otros no habían dejado el escritorio.” Como explica Rivera Garza a lo largo del libro y Diego E. Osorno en el epílogo, no es este un libro sobre el narcotráfico, sino la necesidad de escribir sobre el horror, sobre la injusticia, sobre la impunidad. Ese es un buen ejemplo de cómo la escritura experimental de Rivera Garza contiene en el fondo ese gesto político que aporta un punto de vista alternativo a la crónica periodística o a la denominada comúnmente como “novela del narco.”

alternativa de narrativa “no intelectual” que, a manera de guiño a esa tradición que recobra personajes del universo de la ficción creado por el novelista, expande la historia de un personaje secundario de La voz interior, como se ha explicado en la sección 3.3. Por otra parte, la novela Verde Shangai de Rivera Garza incorpora en su texto los cuentos de La guerra no importa -el primer libro publicado por la escritora a finales de la década de los ochenta- con mínimas variaciones y tratando de conservar su estilo original.²⁵¹ Estas dos novelas, derivadas de una novela y de un libro de cuentos respectivamente, es otra muestra de la forma en la que los autores constantemente reescriben sus historias e incorporan personajes desarrollando estrategias narrativas que caben dentro de ese género híbrido por excelencia que es la novela.

Este estudio ha tratado de proporcionar un punto de vista de interpretación que permita descubrir (y posiblemente, entender) varios de los “mensajes ocultos” dentro de las novelas de Bolaño, Jaramillo y Rivera Garza mediante el retorno a la lectura de su poesía. Como se ha visto, la labor de poetas-novelistas como los aquí estudiados continúa aportando una visión particular en la forma de escribir novelas que si bien retoma proyectos de escritura anteriores al mismo tiempo los dota de frescura. Incorporando su intuición poética en las narrativas que escriben, cada uno de ellos ha desarrollado su propios preceptos acerca de “la poesía” que existe en toda escritura seria al ingresar en el “desconocido país de la novela” al que Pacheco se refiere. Sin embargo, estos tres autores han dejado de ser meros inmigrantes y han pasado a ser ya ciudadanos de ese país de la

²⁵¹Sobre esto, Véase el epílogo “Citas textuales” en Verde Shangai 317-9.

novela latinoamericana, dejando su marca en el siempre creciente y cambiante cuerpo de obras de que la conforma. Así como las novelas del poeta se resisten a ser esquematizadas a un número de procedimientos debido a que la creación poética se basa en la búsqueda misma de la novedad y a minar los significados asumidos de las palabras, el poeta-novelistas debe ser estudiado partiendo del principio de la multiplicidad de recursos que propone a través de sus narrativas. Es por ello que, además del reconocimiento de los eventos referenciales que toda novela posee, se debe prestar atención a “lo no dicho” que se percibe a través de una lectura poética de estas novelas. En todas ellas, la prosa tiende a fundirse con la poesía y genera en el lector la impresión de que, parafraseando a Sábato, al final no hay gran novela que en última instancia no sea poesía.

Bibliografía

- Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid: Editorial Gredos, 1977. Edición impresa. Biblioteca Románica Hispánica. 17.
- Alstrum, James J. "La escritura alusiva y reflexiva de Darío Jaramillo Agudelo." Ensayos de literatura colombiana Quirama, 1984. Ed. Raymond L. Williams. Bogotá: Plaza & Janes, 1985. 197-204. Edición impresa.
- . La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70. Santafé de Bogotá: Ediciones Fundación Universidad Central, 2000. Edición impresa. Colección 30 años Universidad Central. 19.
- Ansoleaga, Blanca. "La locura como transgresión de las 'buenas costumbres' en dos novelas de Cristina Rivera Garza." El problema de los géneros al filo del nuevo siglo: IV congreso internacional de literatura latinoamericana. Alvarado, Ramón, et al. comps. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006. 195-201. Edición Impresa.
- Aparicio Maydeu, Javier. "Literatura en segundo grado." Lecturas de ficción contemporánea: de Kafka a Ishiguro. Madrid: Cátedra, 2009. 341-3. Edición impresa.
- Ayala Poveda, Fernando. Darío Jaramillo: el silencio es música y tuyo es el ritmo. Bogotá: Centro Colombo-Americano, 1983. Edición impresa.
- Arenas, Reinaldo. El Mundo Alucinante (una novela de aventuras). Ed. Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 2008. Edición impresa.
- Aristotle. "On the Art of Poetry." Aristotle/Horace/Longinus: Classical Literary Criticism. Trad. T. S. Dorsh. England: Penguin Books, 1965. 29-75. Edición impresa.
- Ayala Poveda, Fernando. Darío Jaramillo: el silencio es música y tuyo es el ritmo. Bogotá: Centro Colombo-Americano, 1983. Edición impresa. Poesía colombiana contemporánea. 2.
- Bakhtin, M.M. The Dialogic Imagination: Four Essays. Trad. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. 17th ed. Austin: U of Texas P, 2008. Edición impresa.

- . Speech Genres and Other Late Essays. Trad. Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. 11th ed. Austin: U of Texas, 2007. Edición impresa.
- Bal, Mieke. On Story-telling: Essays in Narratology. Ed. David Jobling. Sonoma, CA: Polebridge Press, 1991. Edición impresa.
- Barthes, Roland. Crítica y verdad. Trad. José Bianco. México: Siglo XXI, 2010. Edición impresa.
- . El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 2009. Edición impresa.
- . El placer del texto y lección inaugural. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán. México: Siglo XXI, 2009. Edición impresa.
- . S/Z. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974. Edición impresa.
- Barthes, Roland, et al. "Introducción al análisis estructural del relato." Análisis estructural del relato. Trad. Ana Nicole Vaisse. Mexico: Ediciones Coyoacán, 2008. Edición impresa.
- Baquero Goyanes, Mariano. Estructuras de la novela actual. Barcelona: Planeta, 1970. Edición impresa.
- Baudelaire, Charles. El Spleen de París. Trad. Margarita Michelena. México: FCE, 2000. Edición impresa.
- Benmiloud, Karim y Raphaël Estève, ed. Les astres noirs de Roberto Bolaño: actes de colloque des 9 et 10 novembre 2006 à l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2007. Edición impresa. Collection de la maison des pays ibériques et ibéro-américains.
- Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética. México: Editorial Porrúa, 2010. Edición impresa.
- Bernstein, Charles. A poetics. Harvard: Harvard UP, 1992. Edición impresa.
- Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004. Edición impresa.
- . Amberes. Barcelona: Anagrama, 2002. Edición impresa.

- . Fragmentos de la universidad desconocida. Talavera de la Reina, Toledo: Editorial Gráfica del Tajo, 1993. Edición Impresa. Colección Melibea. XLI.
- . Entre paréntesis: ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004. Edición impresa.
- , ed. Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego: 11 jóvenes poetas latinoamericanos. México: Editorial Galache, 1979. Edición impresa.
- . Los perros románticos: poemas 1980-1998. Prólogo Pere Gimferrer. Barcelona: Editorial Lumen, 2000. Edición impresa.
- . “Primer manifiesto infrarrealista.” Manifiestos.infrarrealismo.com. Web. 25 Dic 2010.
- . Roberto Bolaño: una mirada crítica. Entrevista por Eliseo Álvarez. Films for the Humanities & Sciences. Tranquilo Producciones, Canal (a), Barcelona. Julio 2003. DVD.
- . Los sinsabores del verdadero policía. Barcelona: Anagrama, 2011. Edición impresa.
- . Tres. Barcelona: Acantilado, 2000. Edición impresa.
- . La universidad desconocida. Barcelona: Anagrama, 2007. Edición impresa.
- Bolaño, Roberto, y A. G.Porta. Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce seguido de Diario de bar. Barcelona: Acantilado, 2008. Edición impresa.
- Bolaño, Roberto, et. al. Palabra de América. Barcelona: Seix Barral, 2004. Edición impresa.
- Bolognese, Chiara. “Huidas y búsquedas en la literatura de Roberto Bolaño.” El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. Ed. Mattalia, Sonia, Pilar Celma y Pilar Alonso. Madrid: Iberoamericana, 2008. 465-76. Edición impresa.
- . Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño. Chile: Editorial Margen, 2009. Edición impresa.
- Bourdieu, Pierre. “The Emergence of a Dualistic Structure.” The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. Trad. Susan Emanuel. Stanford: Stanford UP, 1996. 113-140. Edición impresa.

- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. 2 Vols. Madrid: Gredos, 1976. Edición impresa. Biblioteca Románica Hispánica, II. Estudios y ensayos 7.
- Braithwaite, Andrés, ed. Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006. Edición impresa.
- Brushwood, John S. La novela hispanoamericana del siglo XX: una vista panorámica. Trad. Raymond L. Williams. México: FCE, 2005. Edición impresa.
- Casañas, Inés y Jorge Fonet, ed. Premio Casa de las Américas: memoria 1960-1999. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1999. Edición impresa.
- Choi, Eun-kyung. La recuperación de lo imaginario utópico: literatura, film y movimientos sociales durante el neoliberalismo bajo las dictaduras y las posdictaduras en el Cono Sur (Rosencof, Bolaño, Bechis, Eltit, Cohen, Bielinsky). Diss. University of California, Los Angeles, 2007. Ann Harbor: UMI, 2007. Edición impresa.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. "En un país de poetas, la tradición en crisis." Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1994. 239-57.
- . Historia de la poesía colombiana siglo XX: de José Asunción Silva a Raúl Gómez Jattin. Bogotá: Villegas Editores, 2003. Edición impresa.
- . Poesía colombiana 1880-1980. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1987. Edición impresa.
- Cobo Borda, et al. ¡Ohhh!. Medellín: Editorial Antorcha, 1970. Edición impresa.
- Corral, Will H. "Roberto Bolaño: Portrait of the Writer as Noble Savage." World Literature Today 80.6 (2006): 47-50.
- Cote Baraibar, Ramón, ed. Poesía colombiana: antología esencial. Madrid: Visor libros, 2006. Edición impresa. Colección La Estafeta del Viento. 3.
- Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados. Trad. Andrés Boglar. México: Tusquets Editores, 2003. Edición impresa. Fabula. 28.
- Escobedo, María. "Darío Jaramillo Agudelo: 'El amor es ciego, salta a la vista'." Cuadernos Hispanoamericanos. 733. (Jul 2011): 103-114. Edición impresa.

- Espinoza H. Patricia, ed. Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño. Santiago de Chile: FRASIS editores, 2003. Edición impresa. Colección Ensayos.
- Estrada, Oswaldo, ed. Cristina Rivera Garza: Ningún crítico cuenta esto.... México: The University of North Carolina at Chapel Hill; México: UC Mexicanistas, 2010. Edición impresa.
- Fernández, Jesse. El poema en prosa en Hispanoamérica: del modernismo a la vanguardia (estudio y antología). Madrid: Ediciones Hiperión, 1994. Edición impresa. Poesía Hiperión. 225.
- Fernández Retamar, Roberto. Para una teoría de la literatura hispanoamericana. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1981. Edición impresa.
- Fornet, Jorge, ed. Al borde de mi fuego: poética y poesía hispanoamericana de los sesenta. Murcia: Casa de la Américas, Universidad de Alicante, 1998. Edición impresa.
- Forrest-Thomson, Veronica. Poetic Artifice: a Theory of Twentieth-Century Poetry. Liverpool: Manchester UP, 1978. Edición impresa.
- Fresán, Rodrigo. "Pequeño Big Bang." Reseña de Amberes, por Roberto Bolaño. Letras.s5. 27 jul. 2003: 12. Web. 29 Mar. 2010.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism: Four Essays. New Jersey: Princeton UP, 2000. Edición impresa.
- Fuentes, Carlos. La gran novela latinoamericana. México: Alfaguara, 2011. Edición impresa.
- Genette, Gérard. Narrative Discourse: an Essay in Method. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell UP, 1980. Edición impresa.
- Gilman, Claudia. Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003. Edición impresa.
- Gras, Dunia, Leonie Meyer-Krentler y Siqui Sánchez. El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño. Zaragoza: Tropo editores, 2010. Edición impresa. Colección ilustrada.3.

- Guedea, Rogelio y Jair Cortés, comps. A contraluz: poéticas y reflexiones de la poesía mexicana reciente. México DF: Fondo editorial Tierra Adentro, 2005. Edición impresa.
- Grünfeld, Mihai G. Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935). Madrid: Hiperión, 1995. Edición impresa. Poesía Hiperión. 253.
- González Ferriz, Ramón, ed. Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005. Edición impresa.
- González Rodríguez, Sergio. Huesos en el desierto. México: Anagrama, 2002. Edición impresa.
- . "Roberto Bolaño zen: fotografía, narrativa indicial." Museo de arte de Zapopan (MAZ). Zapopan, Jalisco, México. 9 Sep. 2010. Conferencia.
- Guerrero, Gustavo. "La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado." La religión del vacío y otros ensayos. México: FCE, 2002. 207-231. Edición impresa. Colección Tierra Firme.
- Hernández, Consuelo. "Del poema narrativo a la novela poética." Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana. Vol. 1. Ed. Pamela Bacarisse. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh, 1995. 101-15. Edición impresa.
- Herralde, Jorge. Para Roberto Bolaño. Bogotá: Villegas editores, 2005. Edición impresa.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. "Introducción: nueva narrativa de América Latina." Symposium 61.1 (2007): 3-7. Edición impresa.
- Jaramillo Agudelo, Darío. Aunque es de noche. Valencia: Pre-Textos, 1999. Edición impresa.
- . Cartas cruzadas. México: Ediciones Era, 1999. Edición impresa.
- . "Un collage para borrar el tablero." Cuadernos Hispanoamericanos. 733. (Jul 2011): 11-25. Edición Impresa.
- . "Colombia: una poesía en auge." Literatura colombiana hoy: imaginación y barbarie. Ed. Karl Kohut. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1994. 258-64.

- . Cuadernos de música. Valencia: Pre-Textos, 2008. Edición impresa. Colección la cruz del sur. 917.
- . Cuánto silencio debajo de esta luna. México: UNAM, 1992. Edición impresa.
- . “Darío Jaramillo Agudelo: ‘El amor es ciego, salta a la vista’.” Entrevista por María Escobedo. Cuadernos Hispanoamericanos. 733 Jul. 2001. 103-14. Edición impresa.
- . “Las fronteras de las fronteras.” University of California, Riverside. Riverside, California. 21 Abr. 2012. Conferencia magistral.
- . Gatos. Valencia: Pre-Textos, 2005. Edición impresa. Colección “El pájaro solitario.” 726.
- . Guía para viajeros. Bogotá: FCE, 2006. Edición impresa.
- . Historia de Simona. Valencia: Pre-Textos, 2011. Edición impresa.
- . Historia de una pasión. Valencia: Pre-Textos/poéticas, 2006. Edición Impresa.
- . José Asuncion Silva : su mito en el tiempo. México: UNAM, 1997. Edición impresa.
- . El juego del alfiler. Valencia: Pre-Textos, 2002. Edición impresa.
- . Libros de poemas. Colombia: FCE, 2003. Edición impresa. Colección Tierra Firme.
- . Memorias de un hombre feliz. Bogotá: Alfaguara, 2000. Edición impresa.
- . La muerte de Alec. Bogotá: Alfaguara, 1999. Edición impresa.
- . Prefacio. Nosotros los solitarios. Por Jaramillo Agudelo, et al. Valencia: Pre-Textos, 2001. 11-8. Edición impresa.
- . Novela con fantasma. Valencia: Pre-Textos, 2004. Edición impresa.
- , comp. PoeMáquinas: antología de iniciación a la poesía. Santafé de Bogotá: Panamericana Editorial, 2010. Edición impresa.
- . Poesía en la canción popular latinoamericana. Valencia: Pre-Textos, 2008. Edición impresa.

- . Razones del ausente. Comp. María Mercedes Carranza. Colombia: Grupo Editorial Norma, 1998. Edición impresa.
- ,comp. Sentimentario: antología de la poesía amorosa colombiana. Bogotá: Editorial la oveja negra, fecha de publicación desconocida. Edición impresa. Biblioteca de literatura colombiana. 99.
- . La voz interior. Bogotá: Pre-Textos, 2006. Edición impresa.
- Jitrik, Noé. Comp. Aventuras de la crítica: escrituras latinoamericanas en el siglo XXI. Córdoba, Argentina: Alción editora. 2006. Print.
- Kamenzain, Tamara. La boca del testimonio: lo que dice la poesía. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2007. Edición impresa.
- Kundera, Milan. Un encuentro. Trad. Beatriz de Moura. México: Tusquets Editores, 2009. Edición impresa.
- Landa, Josu. Poética. México: FCE, 2002. Edición impresa.
- Lavín Cerda, Hernán. “Tres poetas chilenos contemporáneos y una visión personal.” Ensayos casi ficticios: de lo lúcido y lo lúdico: literatura hispanoamericana. México: UNAM, 1995. 355-82. Edición impresa.
- Lieberman, Edna. Cartas a mi fantasma. México: Editorial Terracota, 2009. Edición impresa. Colección La escritura invisible.19.
- López-Vicuña, Ignacio. “Malestar en la literatura: escritura y barbarie en Estrella distante y Nocturno de Chile de Roberto Bolaño.” Revista Chilena de Literatura 75. (Nov 2009): 199-215.
- Manzoni, Celina, ed. La fugitiva contemporaneidad: narrativa latinoamericana 1990-2000. Buenos Aires: Ediciones corregidor, 2003. Edición impresa.
- ,ed. Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2006. Edición impresa.
- ,ed. Violencia y silencio: literatura latinoamericana contemporánea. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2005. Edición impresa.

- Maristain, Mónica. Roberto Bolaño: the Last Interview and Other Conversations. Trad. Sybil Pérez. New York: Melville House Publishing, 2009. Edición impresa.
- McDonogh, Gary W. "The Geography of Evil: Barcelona's Barrio Chino." Anthropological Quarterly 60.4. (1987): 174-184.
- McDowell Carlsen, Lila. "Te conozco de cuando eras árbol': Gender, Utopianism, and the Border in Cristina Rivera Garza's La cresta de Ilión." Symposium 64.4 (2010): 229-242. Edición impresa.
- McKee Irwin, Robert. "La modernidad es un prostíbulo: Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza." Territorio de escrituras: narrativa mexicana del fin del milenio. Comp. Nora Pasternac. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2005. 71-82. Edición impresa.
- Montoya Juárez, Jesús, ed. Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006). Madrid: Iberoamericana, 2008. Edición impresa.
- Moreno, Fernando, ed. Roberto Bolaño: Una literatura infinita. Poitiers: Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos, Université de Poitiers, 2005. Edición impresa.
- ,ed. La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, Roberto Bolaño, Interrupciones 2, Juan Gelman. París: Ellipses, 2006. Edición impresa.
- Niemeyer, Katharina. Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto: la novela vanguardista hispanoamericana. Madrid: Iberoamericana, 2004. Edición impresa. Colección nexos y diferencias. 11.
- Ortega, Julio. "Novela y fin de siglo en América latina." El principio radical de lo nuevo: postmodernidad, identidad y novela en América latina. Lima: FCE, 1998. 63-93. Edición impresa. Colección Tierra Firme.
- Palaversich, Diana. "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura Mexicana." Symposium 61.1 (2007): 9-26. Edición impresa.
- Parra, Nicanor. Poemas y antipoemas. Ed. René de Costa. Madrid: Cátedra, 1998. Edición impresa.
- Paz, Octavio. Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp. México: Ediciones ERA, 2008. Edición impresa.

- . El arco y la lira: el poema. La revelación poética. Poesía e historia. México: FCE, 2005. Edición impresa.
- . Prólogo. Poesía en movimiento: México 1915-1966. México: Siglo XXI, 2007. Edición impresa.
- Paz Soldán, Edmundo, y Gustavo Faverón Patriau, eds. Bolaño salvaje. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. Edición impresa. Candaya Ensayo. 2.
- Pérez, Alberto Julián. Modernismo, vanguardias, posmodernidad: ensayos de literatura hispanoamericana. Buenos Aires: Corregidor, 1995. Edición impresa.
- Poblete Alday, Patricia. El balido de la oveja negra: la obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena. Diss. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006. Edición impresa.
- Quezada, Jaime. Bolaño antes de Bolaño: diario de una residencia en México (1971-1972). Santiago de Chile: Catalonia, 2007, Edición impresa.
- Rae, Ian. From Cohen to Carson: the Poet's Novel in Canada. Montreal: McGill-Queen UP, 2008. Edición impresa.
- Rashkin, Elissa J. The Stridentist Movement in Mexico: the Avant-Garde and Cultural Change in the 1920's. Lanham, MD: Lexington Books, 2009. Edición impresa.
- Ricoeur, Paul. Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo XXI, 2011. Edición impresa.
- Rivera Garza, Cristina. Entrevista por Jorge Luis Herrera. "El amor es una reflexión, un volver atrás." René Avilés Fabila Escritor. Universo de el Búho, 60 Feb. 2006. Web. 6 Nov. 2011
- . Lo anterior. México: Tusquets, 2004. Edición impresa. Colección Andanzas.
- . La Cresta de Ilión. México: Tusquets, 2002. Edición impresa. Colección Andanzas.
- . El disco de Newton: diez ensayos sobre el color. México: Bonobos/UNAM, 2011. Edición impresa. Colección Reino de Nadie. 24.
- . Dolerse: textos desde un país herido. Oaxaca: Sur+ ediciones, 2011. Edición impresa.
- . La frontera más distante. México: Tusquets, 2008. Edición impresa.

- . “La increíblemente pequeña.” University of California, Riverside. 9 Mar. 2011. Conferencia.
- . La más mía. México: CONACULTA, Fondo editorial Tierra Adentro, 1998. Edición impresa.
- . La muerte me da. Barcelona: Tusquets, 2008. Edición impresa. Colección Andanzas. 657.
- . Nadie me verá llorar. México: Tusquets, 2008. Edición impresa. Colección Andanzas.
- . Ningún reloj cuenta esto. México: Tusquets, 2002. Edición impresa. Colección Andanzas.
- ,ed. La novela según los novelistas. México: FCE-CONACULTA, 2007. Edición impresa. Colección Biblioteca Mexicana. Serie Historia y antropología.
- . Los textos del yo. México: FCE, 2005. Edición impresa. Colección Letras Mexicanas.
- . Verde Shangai. México: Tusquets, 2011. Edición impresa.
- Rivera Garza, Cristina, Heriberto Yépez, Ana Clavel y Amaranta Caballero Prado. “Corta-a(l)-azar: lecturas de Julio Cortázar a inicios del siglo XXI.” Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX. Ed. Maricruz Castro Ricalde. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2005. 293-313. Edición impresa.
- Rodriguez, Franklin. The poetics of disappearance: Roberto Bolaño’s ethico-political disquiet. Diss. State University of New York, 2007. Ann Harbor: UMI, 2007. Edición impresa.
- Romero, Diana P. Res. de Cartas cruzadas, por Darío Jaramillo Agudelo. Hispanamérica 86 Agosto 2000: 142-144. Edición impresa.
- Sábato, Ernesto. El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires: Seix Barral, 2006. Edición impresa.
- Saucedo Lastra, Fernando. “Viaje vertical: notas sobre el proyecto literario de Roberto Bolaño en Entre paréntesis y Los detectives salvajes.” El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. Ed. Mattalia, Sonia, Pilar Celma y Pilar Alonso. Madrid: Iberoamericana, 2008.795-803. Edición impresa.

- Schifino, Martín. “Bolaño póstumo.” Reseña de La universidad desconocida y El secreto del mal, por Roberto Bolaño. Revista de Libros de la Fundación Caja Madrid. 127/128: (2007): 58. Edición impresa.
- Schneider, Luis Mario. El estridentismo: la vanguardia literaria en México. México: UNAM, 2007. Edición impresa.
- Schwartz, Jorge. Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos. Madrid: Cátedra, 1991. Edición impresa.
- Shaw, Donald L. The Post-Boom in Spanish American Fiction. New York: State University of New York Press, 1998. Edición impresa.
- Sheridan, Guillermo. Los Contemporáneos Ayer. México: FCE, 1985. Edición impresa.
- Silliman, Ron. The New Sentence. New York: ROOF, 2003. Edición impresa.
- Solano, Francisco. Res. de La voz interior, por Darío Jaramillo Agudelo. Revista de libros de la Fundación Caja Madrid. 125 Mayo 2007: 58. Edición impresa.
- Tester, Keith, ed. The Flâneur. New York: Routledge, 1994. Edición impresa.
- Todorov, Tzvetan. Genres in discourse. Trad. Catherine Porter. Nueva York: Cambridge UP, 1990. Edición impresa.
- . Introducción a la literatura fantástica. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 2009. Edición impresa.
- . The Poetics of Prose. Trad. Richard Howard. Ithaca: Cornell UP, 1977. Edición impresa.
- , ed. y comp. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Trad. Ana María Nethol. México: Siglo XXI editores, 2007. Edición impresa.
- De Toro, Alfonso. “Pasajes - Heterotopías -Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico.” Aves de paso: autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002). Ed. Mertz-Baumgartner, Birgit y Edna Pfeiffer. Madrid: Iberoamericana, 2005.19-28. Edición impresa.
- Uribe, Jorge Tomás, comp. Poesía contemporánea de Colombia, antología. Bogotá: Editorial la oveja negra, fecha de publicación desconocida. Edición impresa.

- Romero, Diana P. Res. de Cartas cruzadas, por Darío Jaramillo Agudelo. Hispanamérica 86 Agosto 2000: 142-144.
- Solano, Francisco. Res. de La voz interior, por Darío Jaramillo Agudelo. Revista de libros de la Fundación Caja Madrid 125 Mayo 2007: 58.
- Valenzuela, Andrea. Roberto Bolaño: la ironía y sus precursores. Diss. Princeton: Princeton University, 2008. Edición impresa.
- Vega, Carlos. Res. de El juego del alfiler, por Darío Jaramillo Agudelo. Guaraguao, Especial Lenguas Americanas. 17 (2003): 224-6. Edición impresa.
- Verani, Hugo J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Edición impresa.
- Volpi, Jorge. Mentiras Contagiosas: Ensayos. Madrid: Páginas de Espuma, 2008. Edición impresa.
- Wellek, René, y Austin Warren. Theory of Literature. New York: Harvest Book, 1965. Edición impresa.
- Williams, Raymond L. Williams, Raymond L. The Colombian Novel, 1844-1987. Austin: U of Texas P, 1991. Edición impresa.
- . Res. de La muerte de Alec, por Darío Jaramillo Agudelo. Hispanamérica 40 Abr 1985:128-9.
- Yépez, Heriberto. Sobre la impura esencia de la crítica. Tijuana: Conaculta, 2007. Edición impresa.
- Yurkievich, Saúl. Suma crítica. México: FCE, 1997. Edición impresa.
- Zaid, Gabriel, ed. Asamblea de poetas jóvenes de México. México: Siglo XXI, 1982. Edición impresa.
- . La poesía en la práctica. México: FCE, 1985. Edición impresa.
- . Leer poesía. México: Joaquín Mortiz, 1972. Edición impresa.