



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Centro de Estudios de Postgrado

Trabajo Fin de Máster

ANÁLISIS DEL ESCRITOR FICCIONAL EN LA OBRA DE ROBERTO BOLAÑO

Alumno/a: Chicharro Palomino, José María

Tutor/a: Prof. D. Rafael Alarcón Sierra
Dpto: Literatura española

Octubre, 2022

Resumen

El presente trabajo analiza una tipología de personaje utilizada por el escritor chileno Roberto Bolaño en buena parte de su obra narrativa: el escritor ficcional. Se demuestra cuál es la genealogía literaria de una parte de la narrativa de Bolaño, y después, a través de un análisis de casos particulares, se estudia cómo se componen estos personajes, qué funciones cumplen en los libros donde aparecen y de qué significación particular los dotó el escritor.

Palabras clave: *Roberto Bolaño, personaje literario, análisis, ficción, literatura hispanoamericana.*

Abstract

The present work presents an analysis of characters in Roberto Bolaño's narrative fiction, focusing on the "fictional writer" archetype. This work shows the literary origins of a sizeable part of Bolaño's work, then, through a case-per-case analysis, it studies how these characters are made, which functions they accomplish in the books in which they appear, and which particular significance the writer put unto them.

Keywords: *Roberto Bolaño, literary character, analysis, fiction, latin-american literature.*

Índice

Capítulo	Página
1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. <i>Estado de la cuestión</i>	5
1.2. <i>Unas palabras sobre el infrarrealismo</i>	8
2. METODOLOGÍA	11
3. OBJETIVOS	13
4. UNA PARADA OBLIGATORIA: MARCEL SCHWOB Y LAS “VIES IMAGINAIRES”	14
4.1. <i>La forma de las “Vies imaginaires”. Fundamentos para un género literario</i>	15
4.2. <i>Bolaño como receptor de Borges: la inutilidad de la literatura y el escritor ficcional</i>	16
5. LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA, O EL JUICIO A LA DERECHA CULTURAL EN AMÉRICA	18
5.1. <i>Los Mendiluce: un repaso a los orígenes del fascismo en la América hispana</i>	19
5.1.1. Edelmira Thompson de Mendiluce	20
5.1.2. Juan Mendiluce Thompson	22
5.1.3. Luz Mendiluce Thompson	23
5.2. <i>La filosofía en “La literatura nazi en América”: Luiz Fontaine da Souza.</i>	25
6. EL CASO DE HOFFMAN-WIEDER ENTRE LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA Y ESTRELLA DISTANTE	27
6.1. <i>Las dos vidas de Carlos Ramírez Hoffman y Carlos Wieder: el juego cervantino en la creación del personaje</i>	27
6.2. <i>La caracterización de Hoffman-Wieder</i>	30
6.2.1. Carlos Ramírez Hoffman	30
6.2.2. Carlos Wieder	30
6.3. <i>Las relaciones de Hoffman-Wieder con otros personajes</i>	32
6.4. <i>La función de Hoffman-Wieder: una ventana al horror</i>	32

6.4.1. La literatura aérea de Zurita y Hoffman-Wieder: un espejo al horror	33
6.4.2. Los últimos días de Wieder	35
7. SENSINI Y JUAN GARCÍA MADERO: UNA OBRA QUE SE PIERDE EN EL POLVO ESTELAR	36
7.1. <i>Juan García Madero y la herencia de Cesárea Tinajero</i>	37
7.2. <i>Sensini o el final del camino del escritor</i>	39
8. CONCLUSIONES	42
9. BIBLIOGRAFÍA	44
9.1. <i>Bibliografía primaria</i>	44
9.2. <i>Bibliografía secundaria</i>	44

1. INTRODUCCIÓN

Roberto Bolaño (1953 – 2003) fue un escritor chileno, afincado en España y vinculado a México, que dejó a su muerte un corpus ingente de personajes relacionados y entrelazados a lo largo de toda su obra. Con frecuencia encontramos en sus libros pasajes que remiten a otras obras suyas, o personajes que nos cuentan peripecias que ya habíamos leído en otros relatos. Es fácil encontrar referencias a la complejidad de la estructura de su obra en volúmenes colectivos que estudian las cuestiones más generales de sus libros¹. El foco principal de este trabajo, como iré explicando durante su desarrollo, es una tipología de personaje concreta: el escritor ficcional, un personaje que tiene un desarrollo biográfico y de composición muy similar a lo que podría ser una entrada bibliográfica o enciclopédica sobre un escritor real pero que, como su propio nombre indica, no existe realmente.

En la obra de Roberto Bolaño abunda esta tipología. Todos los personajes de la literatura son, de una manera o de otra, ficticios, lo que implica aclarar desde el principio si existen diferencias entre los personajes de —digamos—, la *Lolita* de Nabokov y los escritores ficcionales que estudiaremos más adelante².

Para establecer esta diferenciación, tenemos que entender que nos movemos en géneros diferentes. No estamos ante unos personajes inmersos en un relato novelesco, sino en textos que imitan un registro enciclopédico; lo que Cristian Crusat llama en *Vidas de vidas* el “género biográfico” (Crusat: 2015). La diferencia fundamental estriba en los géneros literarios que emplea Bolaño: la novela, por una parte, y otros géneros menores como las “vidas imaginarias” de Marcel Schwob, que a veces se convierten, como en el caso de *Los detectives salvajes* o en el doble juego que se establece entre el capítulo final de *La literatura nazi en América* y la novela *Estrella distante*, en el armazón estructural de una narración mayor donde se encuentran insertos. La novela nos presenta a un personaje “en marcha”, mientras que en el microgénero de las “vidas imaginarias”, término que desarrollaremos en su apartado correspondiente, se nos presenta la biografía

¹ El propio Bolaño asumía esto sobre su obra, como podemos leer en una de sus entrevistas recogidas en Braithwaite (2006: 27): “Los temas siempre son los mismos (...). En las estructuras, por el contrario, las variantes son infinitas”.

² Podríamos discutir qué tratamiento dar a los personajes de las novelas históricas que están, como se suele decir, “basados en hechos reales”, pero no dejan de ser elementos ficticios también de una historia construida después de los propios sucesos históricos fehacientes. No existe una identidad entre el Julio César histórico que vivió entre el año 100 a. C. y el 44 a.C. y el Julio César que pudiera protagonizar una novela sobre la Guerra de las Galias.

como meollo esencial del personaje. Al autor no le interesa tanto la peripecia de un argumento desde una perspectiva narrativa, sino el detalle enciclopédico, la imagen que el lector construye del personaje desde un nivel narrativo donde el autor pretende encubrir el “relato” en una semejanza de “historia”³. En este género el escritor se disfraza de historiador, jugando con dos niveles distintos de la ficción: en primer lugar, jugando con las expectativas del lector puesto que, en lugar de encontrarnos con una narración al uso, encontramos un texto más propio, en su estilo, composición y recursos, del ámbito académico; en segundo lugar, haciendo literatura de una tipología textual que, en principio, parece reservado para la pedagogía.

Este alejamiento voluntario de la narrativa clásica hace resaltar con mucha más claridad otros aspectos menos esperables de la literatura: su significación poética, política o filosófica, según el caso que nos ocupe. Hay que andarse con ojo: no se puede establecer una relación directa entre personaje y correlato real, aunque haya referencias evidentes y necesarias para entender lo que se lee, como en el caso del relato breve *Sensini*. Esta tentación está presente, sobre todo en un escritor como Bolaño, que intentó de manera programática acercar literatura y vida todo lo posible⁴.

1.1. Estado de la cuestión

La bibliografía sobre Roberto Bolaño es oceánica, hecho que cualquier investigador debe tener en cuenta desde el primer minuto de trabajo. Dado que el foco de este trabajo es un estudio sobre la tipología de personajes, he restringido la búsqueda a la documentación que está directamente relacionada con este tema. Escribir sobre Roberto Bolaño parece haberse convertido en un género académico en sí mismo, lo que hace que navegar por la producción sobre él sea un trabajo propio de zapadores. De este modo, ya que el enfoque del propio trabajo era bastante restrictivo (dentro de la producción de Bolaño, sus personajes; dentro de sus personajes, los que se dedican a la escritura), la consulta de la bibliografía a su vez se ha restringido a lo estrictamente relevante.

³ Seguimos al Genette de las *Figuras* y el *Nuevo discurso del relato*, citadas ambas en la bibliografía general.

⁴ Esta idea obsesionaba a Bolaño, como mostraré a lo largo de este trabajo. El volumen recopilatorio de todos los cuentos que editó Lina Meruane en 2017 está encabezado por la siguiente cita del autor, muy significativa: “Mi propuesta literaria está en relación directa con mi vida. Mi propuesta literaria es mi vida. [...] La propuesta literaria, el poema del poeta, *es* el poeta mismo. Siempre, ¿sabes? Siempre” (Bolaño, 2017: 9).

Sobre la cuestión del análisis formal de los personajes que nos ocupan, me llama la atención cómo se suele incurrir en psicologismos:

El triple sintagma compuesto que da título a este trabajo [*el poeta-detective-asesino*, las cursivas son mías] nos puede dejar un tanto perplejos ante la disparidad oximorónica de los tres ejes semánticos que plantea: (...) ¿Acaso es posible tal convivencia de aparentes contradicciones en un mismo personaje? (...) Roberto Bolaño (1953-2003) nos demuestra que tal tríada no sólo es verosímil literariamente, sino plausible en términos reales, en la vida misma (Bruña Bragado, 2012:41).

Esta aparente “contradicción” no es una contradicción en un campo objetivo: no es “poeta” antónimo de “detective” o de “asesino”, sino que es una “contradicción” que existe en la mente del intérprete y que es trasladada, de manera posterior a la redacción de la obra literaria, a dicha obra. Los ejemplos que dicho artículo propone, además, acaban por no cumplir dicho arquetipo triple: Carlos Wieder no es detective; los Arturo Belano y Ulises Lima no son asesinos; si son calificados como detectives, esto se debe más a un uso metafórico del lenguaje que a uno literal. Desde estas premisas es difícil comprender bien lo que se está leyendo, ya que a través de este artículo (y otros como ellos) es imposible comprender nada de la obra que se está comentando. Más adelante, en la misma publicación, afirma Bruña Bragado que “Wieder es Bolaño, soy yo misma-lectora y esa identificación implica, en segundo lugar, mediante la escritura, la conjura o el alejamiento de la ‘bestia negra’” (Bruña Bragado, 2012: 48). Como a Wieder le he dedicado un epígrafe, hablaré más adelante de él, pero creo que esta identificación supuesta de Wieder con el autor o con el lector es un error, aunque se cite a Theodor Adorno para defenderla⁵. Tampoco se entiende con claridad por qué mediante esa supuesta identificación con Carlos Wieder se conjura o aleja a una bestia negra, pero como no quiero hacer una crítica basada únicamente en la exposición de partes oscuras de un artículo, conmino al lector a consultar dicho artículo y le desafío a ver en él algo distinto a una obra literaria derivada de otra obra original y superior a esta. Mucha bibliografía peca de este “enamoramiento” de la obra de Bolaño y se convierte en una

⁵ Aunque esta cuestión sea demasiado larga para tratarla en un trabajo de estas características, sí merece una nota al pie: la consabida cita de Adorno de que “escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie” solo puede tomarse en serio si la culpabilidad del Holocausto se traslada a toda la humanidad, dando a entender que todos los seres humanos que habitan el mundo forman parte de la misma totalidad distributiva. Ese es un lamentable error filosófico, explicable en su contexto histórico, pero que no se debería seguir arrastrando en la actualidad. La lectura de *La literatura nazi en América* y de *Estrella distante* revelan por sí mismas que es Chile y el conjunto de los chilenos el primer público de estos libros y sus primeros aludidos, aunque después, debido a la lógica de distribución de la literatura, estas obras se lean en todo el planeta.

serie de citas de libros con una capa superpuesta de lecturas e interpretaciones personales de poco valor.

No quiero convertir este apartado en una caja de citas, porque para muestra ya vale un botón, pero he encontrado que sobre los aspectos formales de la literatura bolañesca se ha escrito una cantidad ingente de bibliografía accesoria⁶. Los volúmenes monográficos presentan además la circunstancia de ser, a nuestro juicio, demasiado dispersos en el contenido. Del volumen *Estrella cercana* pocos capítulos me han parecido realmente útiles para acometer un análisis formal de la obra de Bolaño; no quiero seguir incidiendo en la idea de la crítica como “literatura secundaria”, porque puede parecer que tengo alguna inquina personal contra quienes escriben dicha crítica, pero encuentro un exceso de personalismo en estos escritos.

Sí he encontrado referencias más útiles en el campo de la estructura de los relatos de Bolaño. Aunque este no sea el tema central del trabajo, es bastante relevante para el apartado que dedico a *La literatura nazi en América*. Trabajos como el de Vilahomat (2021) o Íñigo (2015) han alumbrado puntos oscuros sobre la importancia de los géneros menores en la obra de Bolaño que, aunque no hayan sido citados directamente, me han ayudado a entender mejor la lectura que he hecho de los materiales investigados.

Ha sido tentador utilizar el concepto de “metaficción” para caracterizar algunas partes de la obra de Bolaño. En última instancia no lo he considerado necesario, puesto que en las fuentes consultadas se utiliza para referirse a una ficción de temática literaria: más claramente, una ficción en la que los personajes se dedican a la literatura. Del mismo modo que no hablaríamos de metaficción si una obra reflexionara sobre la filosofía o el fútbol desde el interior de su argumento o el despliegue de sus personajes, tampoco lo considero necesario si la reflexión es sobre la propia literatura. Los filólogos son, por norma general, gente apasionada por los libros. Esto juega a su favor a la hora de dedicarse a estudiarlos, pero les puede jugar la mala pasada de situar el estudio de la literatura en un lugar de privilegio dentro de las ciencias⁷. La ficción, por más que se complique, no

⁶ Entiéndase bien: no “innecesaria”, no “unida por accidente” como podemos leer en la primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española, sino para leer cuando ya se ha “accedido” a la literatura de Bolaño por otros cauces; de ningún modo una bibliografía que aclare al escritor, sino que deriva de él; quizá sea útil para comprender su literatura, pero no tanto para explicarla.

⁷ La conferencia de Ramón Rubinat (2018) sobre el concepto de ficción puede resultar útil.

deja de estar anclada en la realidad y no puede independizarse de ella aunque a veces se construya de una manera muy convincente.

Podría argumentarse en nuestra contra que el hecho de considerar estas “vidas imaginarias” un microgénero ya implica la existencia de esa “metaficción”, pero si repasamos la clasificación de García Jurado (2008), o la que ofrezco en este trabajo, nada impide que en este microgénero los escritores ficticios reflexionen sobre temas que no están relacionados con la literatura. Íñigo (2015) dedica un capítulo a esta cuestión que, si bien presenta buenos argumentos para defender la funcionalidad de este concepto, nos han parecido insuficientes por no presentar suficientes pruebas textuales de calado que demuestren el impacto estructural en los relatos analizados de los procedimientos de creación metaficcional.

He encontrado interpretaciones muy bien realizadas, bien ancladas a la realidad histórica y al contexto de composición de las obras. En los apartados correspondientes, especialmente en el dedicado al personaje de Carlos Wieder, se han citado los trabajos relevantes.

1.2. *Unas palabras sobre el infrarrealismo*

Parece obligatorio, en un trabajo sobre Bolaño, hablar del infrarrealismo, así que le dedicaré un pequeño apartado, porque creo que hay un interés espurio en crear *a posteriori* un movimiento literario que nunca acabó de fraguar, si es que alguna vez tuvo naturaleza.

La investigación sobre Roberto Bolaño ha buscado con vehemencia justificar el carácter infrarrealista de su producción. El consenso sobre este tema es claro: Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro fundan el infrarrealismo, movimiento al que se adscriben una veintena de jóvenes mexicanos cercanos personal o políticamente a estos dos poetas. Se publican tres manifiestos, una revista (de un solo número) y dos antologías⁸: *Pájaro de calor, ocho poetas infrarrealistas* (1976), y *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* (1979). Los infrarrealistas quieren ser la vanguardia revolucionaria en la poesía de los 70, e imitan a las vanguardias históricas en todo lo que pueden. Sin embargo, hace falta preguntarse una

⁸ Esta nómina viene de contrastar el libro de Madariaga Caro (2010) y el artículo de Yépez y Anaya (2006).

cosa antes de seguir: ¿dónde está la producción literaria infrarrealista? ¿Qué la caracteriza? No he colocado en el resumen de esta investigación ninguna referencia a este movimiento literario, aunque una búsqueda rápida en internet arroje cientos de resultados⁹. Por más que he intentado encontrar definiciones más o menos canónicas, más o menos estrictas, me he dado de bruces con la nada. El prólogo a *Pájaro de calor* es cristalino:

¿De qué se trata este movimiento? Y resulta que, una vez leído lo que ellos expresan, los rubros nos salen sobrando. Estos ocho poetas, infrarrealistas o como quieran denominarse, no son más que ocho voluntades y ocho sentimientos (...). El infrarrealismo para mí, tras la lectura, es un aire dionisiaco cruzado por una intensa vocación de ser libres. (*Pájaro de calor*, 3)

Parece difícil establecer unas características específicas del movimiento, que las más de las veces parece una actitud antes que una corriente literaria¹⁰. El manifiesto de Bolaño, sin duda lírico y una pieza literaria bien ejecutada¹¹, no dicta unos puntos programáticos claros: como mucho, asoma una poética bastante personal, pero no parece claro que sea un documento programático para un movimiento literario¹². Los tres manifiestos se parecen en el estilo, pero no en su contenido. El infrarrealismo, a la luz de estos datos, se asemeja mucho más a una red de amistades que a una corriente literaria. No merece la pena, en cualquier caso, darle un cariz negativo a este hecho: un análisis en profundidad de las vanguardias literarias nos llevará a esta conclusión más de una vez. Sin embargo, llama la atención cómo se pretende, según cierta crítica, encasillar la obra de Bolaño en unos presupuestos infrarrealistas que ni los propios autores, para empezar, llegaron a aclarar en ningún momento. El marbete parece más útil para agrupar que para caracterizar. Desde una perspectiva estrictamente literaria, puede que Bolaño tenga más que ver con otros escritores alejados en el tiempo y en el espacio que con sus compañeros de militancia estética y política.

⁹ Una búsqueda rápida en un buscador especializado como Google Académico arroja más de seiscientos resultados. No he agregado las cifras que se obtienen en búsquedas en otros motores como Dialnet o Academia.edu, porque no soy capaz de ver la relevancia de esta etiqueta para interpretar la lectura de Roberto Bolaño en clave formal.

¹⁰ Ramón Méndez recriminó a Bolaño no seguir con su actitud las consignas infrarrealistas en una reunión, según atestigua Madariaga Caro (2010: 110): lo llamó “burócrata de las letras”. Entendemos de este comentario que Méndez le echaba en cara dos cosas: poco compromiso real con un “apasionamiento revolucionario” hacia la literatura, por una parte, y un afán clasificador entre quienes estaban “en” el infrarrealismo y quienes estuvieran fuera.

¹¹ Puede leerse en Yépez y Anaya (2006), bajo el título “Déjenlo todo, nuevamente. Manifiesto infrarrealista”.

¹² Merecería la pena investigar esto en profundidad, pero debe quedar para otro trabajo como este: habría que recopilar la nómina completa de los infrarrealistas y después su obra, dispersa y dispar.

Si hago, por tanto, alguna referencia al infrarrealismo en este trabajo, será a propósito de esta actitud rupturista y revolucionaria, no de un movimiento literario real y consistente, al margen de la importancia personal que pudiera tener para Bolaño la cuestión del infrarrealismo.

2. METODOLOGÍA

Para realizar este estudio he partido de una premisa sencilla: la lectura atenta del material literario prima sobre cualquier lectura “secundaria” sobre este. Como la declaración es abrupta, la desarrollaré un poco más.

La bibliografía sobre Roberto Bolaño es inmensa y no toda es de la misma calidad. Hay mucha literatura escrita sobre el chileno que, con toda honestidad, no aporta demasiado a la lectura de su obra. Lógicamente, ha habido una selección de bibliografía y un estudio de la teoría literaria más relevante para los temas que nos ocupan. No he visto necesario, como ya he apuntado en el estado de la cuestión, ocupar demasiado tiempo con apreciaciones subjetivas de la obra o anécdotas sobre mi experiencia lectora, a las que reconozco muy poco valor académico.

En el análisis de personajes he hecho una selección de los más relevantes para entender qué importancia tienen los escritores ficcionales en Bolaño, y he planteado un esquema sencillo para explicarlos: cómo se caracterizan, qué relaciones tienen con otros (cuando esto es relevante), y qué función cumplen en las obras donde aparecen. Buscaba aplicar un método funcional, y espero haberlo conseguido.

Para los casos concretos que he estudiado, he aplicado un criterio de calidad sobre cantidad. Solo en *La literatura nazi en América* habría podido analizar decenas de ejemplos, pero me habría salido, por decenas de páginas, de los límites de un trabajo como este. Por lo tanto, he escogido aquellos personajes que han encajado en los tres ejes que consideramos más relevantes en la literatura de Bolaño: su dimensión poética (los casos de Sensini y Juan García Madero), su dimensión política (la mayoría de los casos de *La literatura nazi en América*) y su dimensión filosófica (el caso de Luiz Fontaine da Souza en *La literatura nazi* y, también, los de Sensini y García Madero).

Para las cuestiones y conceptos más técnicos he seguido, sobre todo, la narratología del Genette de las *Figuras* y el *Nuevo discurso del relato*, citadas en el apartado de bibliografía. Los términos de narrador, la oposición entre relato e historia, están utilizados tal cual él los describe en estas obras. Para el análisis de los personajes he utilizado los textos de Garrido Domínguez (1993), Bobes Naves (2018) y Propp (2017), este último especialmente en el epígrafe donde trato la relación entre Cesárea Tinajero y Juan García Madero. Este análisis toma como pautas básicas los elementos clásicos de la caracterización de los personajes: análisis de su descripción inicial, con

especial atención a la elección del nombre propio, de sus acciones en el desarrollo de la trama argumental, y de sus relaciones con otros personajes: este esquema se sigue casi paso por paso del que propone Garrido Domínguez (1993: 79-99).

En cuanto a las citas literarias, todos los fragmentos citados de libros conservan la ortotipografía original. Las discrepancias entre la norma actual y las citas se han conservado sin modificar. Cuando he hecho alguna anotación dentro de una cita he usado corchetes para distinguirla del texto citado. Por último, si aparecen comillas españolas en las citas es porque Bolaño las utilizaba así en sus libros. Aunque yo también las prefiero, me he ceñido a la normativa del trabajo.

3. OBJETIVOS

Como he desarrollado durante los apartados primero y segundo de este trabajo, el objetivo principal de esta investigación es explicitar cómo Roberto Bolaño crea sus escritores ficcionales a lo largo de su obra narrativa, qué función cumplen en su universo literario y a qué conclusiones literarias, políticas y filosóficas llega a través de ellos.

He definido, como objetivos secundarios, los siguientes: estudiar la concepción de un posible microgénero literario, el de las “vidas imaginarias”, fundado sobre la tradición literaria establecida por Marcel Schwob y después recogida y amplificada por Borges y Bolaño; estudiar la trayectoria personal de Roberto Bolaño en el campo literario y cómo la representó en sus obras; estudiar qué importancia tiene este microgénero en la literatura hispanoamericana contemporánea y, por último, dilucidar qué relevancia tuvo la utilización de dicho microgénero para conformar la totalidad de la obra del escritor.

De manera tangencial, me he propuesto aportar una pequeña cincelada al *marmolazo* de la bibliografía bolañesca en su misma base, intentando rebajar el tono personal e intenso de buena parte de la crítica literaria sobre su obra. Bolaño ha despertado pasiones entre la crítica y el público lector, lo que ha generado un volumen de bibliografía copada de impresiones personales y anécdotas poco relevantes para entender la obra del chileno. Hacen falta, a mi modo de ver, más lecturas reposadas y críticas de estos libros.

4. UNA PARADA OBLIGATORIA: MARCEL SCHWOB Y LAS “VIES IMAGINAIRES”

Antes de tratar la obra de Bolaño, hay que entender cuál es la influencia que Marcel Schwob deja en nuestro chileno.

Cristian Crusat, en su ensayo *Vidas de Vidas* (2014) recoge los elementos básicos de las «vidas imaginarias» de Marcel Schwob, el modelo, como mostraré a lo largo de este trabajo, para los escritores ficcionales de Bolaño; dicho modelo fue caracterizado por Francisco García Jurado en su estudio *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios* (2008: 47):

- (a) La *brevidad* es uno de los rasgos fundamentales, dado que, como el propio Schwob expresa en su *Prefacio*, solo pretende rescatar algunos hechos recónditos de cada personaje, de ahí que *lo anecdótico y lo mínimo* cobre una importancia esencial en sus relatos.
- (b) Las vidas se encuentran repletas de *elementos visionarios y oníricos*, unidos en otros casos a *aspectos sórdidos*. Estos las convierten en misteriosas y a veces crípticas, como si de un texto iniciático se tratara.
- (c) En tercer lugar, cuando se recrean vidas de escritores, sus biografías van a confundirse deliberadamente con sus propias ficciones literarias, logrando así un texto de marcado *carácter metaliterario*. En este sentido, [...] hay, además, una clara conciencia de estar ante una *historia literaria alternativa* con respecto a la oficial. Así pues, llama la atención el recurso a textos que no pertenecen al canon “escolar”, ya por ser poco conocidos (epigrama funeraria de carácter popular), por tratarse de obras que muestran aspectos sórdidos (los poemas de Catulo), explicaciones materialistas de la realidad (Lucrecio), u obras que la historia oficial de la literatura tacha de decadentes (la novela de Petronio)¹³.

Aunque discutiré después la vigencia de este modelo, está claro que esos rasgos influyeron de manera directa sobre Borges, que cumplió un papel fundamental como intermediario entre Schwob y buena parte de la literatura occidental, como demuestra la influencia reconocida ya de sobra del argentino sobre la literatura hispanoamericana de

¹³ Merece la pena anotar que sí son autores que pertenecen al canon, a pesar de la afirmación de García Jurado (2008).

la segunda mitad del siglo XX y en los escritores anglófonos de la misma época (Adriaensen, 2015).

Para Bolaño, el uso de los géneros menores de la literatura sirve como toma de posición en el mercado literario de su época. No sabemos (ni podemos saber) si Bolaño utiliza géneros menores a la hora de armar novelas amplias como burla ante el canon literario comercial, como se afirma en Íñigo (2015: 147-150) o como apuesta hacia el éxito editorial (que empezó a disfrutar en vida, aunque no pudiera hacerlo con plenitud), pero sí sirvió, desde luego, para establecer esa línea directa entre los grandes nombres de la literatura hispanoamericana (Cortázar, Borges, Quiroga) y el suyo.

4.1. *La forma de las “Vies imaginaires”. Fundamentos para un género literario*

Aunque no se puede negar que está bien documentada, la caracterización de García Jurado (2008) no es muy precisa. De las tres características que establece como propias del microgénero de la “vida imaginaria”, solo la primera es un criterio estrictamente formal. Los dos puntos siguientes de la lista hablan de criterios temáticos o de inspiración, no de cómo se han compuesto los textos de Schwob. Admitiría, como mucho, cierta definición de lo técnico en el tercer punto, y con reservas, ya que no se confunden necesariamente los escritores, sus biografías y sus textos ficcionales en todos estos personajes.

No pretendo establecer de manera exhaustiva las características de un posible género literario en las páginas de este trabajo, pero si atendemos a la lectura de Schwob, de Borges y de Bolaño¹⁴, encontraríamos un patrón formal parecido a este¹⁵:

- La *brevidad* como objetivo estructural. Casi todos los textos sobre escritores o personajes pseudohistóricos que encontramos en estos autores ocupan menos de diez páginas. Las excepciones, cuando las hay, son signo de un hallazgo fortuito¹⁶ o un signo de ironía¹⁷.
- Los textos son de un carácter principalmente expositivo. Son muy escasos en secuencias narrativas o descriptivas a pesar de su ficcionalidad, lo que refuerza

¹⁴ Nos estaríamos limitando, de todos modos, a caracterizar un género a partir de tres escritores, cuando sabemos que ha sido utilizado por muchos más.

¹⁵ Aparte de las obras citadas de Bolaño y Schwob, he tenido en cuenta la *Historia universal de la infamia* de Borges (1971).

¹⁶ El caso de Carlos Wieder en *Estrella distante* y *La literatura nazi en América*.

¹⁷ El caso de Edelmira Thompson de Mendiluce en *La literatura nazi en América*.

su distinción¹⁸ de los textos enciclopédicos (por lo expositivo) o los relatos (por la falta de acción y de una voz narrativa).

- Los personajes no cumplen una función específica dentro del relato, sino que se espera que el lector infiera cuál es esa función a través de la lectura del texto y la búsqueda de correlatos reales.
- El narrador se presenta como una figura invisible que muestra datos y hechos aparentemente reales, más cercano al historiador que al literato; no hay una pretensión de ficcionalidad en la forma de narrar, sino que esta debe descubrirse también a través de la inferencia y la búsqueda en fuentes externas.

Esta clasificación es también escurridiza, pero desde el respeto a García Jurado (2008), quien inició el estudio de esta forma literaria, creo que representa mejor la lectura de las fuentes literarias. He intentado atenerme a criterios formales en todo momento, aunque quiero insistir en que aquí propongo un esbozo que merece la pena desarrollar en otra investigación. A ojos de la historia, hablamos todavía de un género inestable y joven que todavía está sujeto a cambios y a nuevas perspectivas de investigación.

4.2. Bolaño como receptor de Borges: la inutilidad de la literatura y el escritor ficcional

Roberto Bolaño se labró un lugar en la historia literaria hispánica recogiendo, de manera muy consciente¹⁹, la tradición de la biografía ficcional²⁰. Bolaño hace suyo el género para sus propias intenciones: retratar la relación entre literatura y política en la América hispana²¹, y ahondar en el tema de la inutilidad de la literatura desde su perspectiva del nihilista vital²².

Sin embargo, todavía no he aclarado qué innovación introducen Borges o Bolaño sobre este esquema. La evolución del género se da, *grosso modo*, en tres pasos: Schwob se basó en personajes reales para destacar aspectos de su biografía exagerados o directamente falsos. Borges retorció el modo de proceder, creando directamente escritores

¹⁸ La distinción es uno de los criterios más típicamente formalistas para distinguir géneros literarios.

¹⁹ Vid. Braithwaite (2006). En la selección de entrevistas que presenta el editor podemos ver cómo Bolaño trazó una genealogía literaria que abarcaba a los escritores que hemos ido mencionando en los apartados anteriores.

²⁰ Tal como la define Cristian Crusat en *Vidas de Vidas* (2015).

²¹ Este es el caso de *La literatura nazi en América*.

²² Este es el caso de *Sensini*.

y obras inexistentes²³ a modo de juego con el lector, introduciendo la idea de los correlatos entre escritores reales y escritores ficticios. Bolaño completa el movimiento creando *espejismos*, todo lo creíbles que pudieran ser, de personajes enteramente ficticios, llegando a dar nóminas completas de obras, acontecimientos vitales y relaciones entre movimientos literarios, como podemos ver en el epílogo a *La literatura nazi en América*. Borges propone dar entidad literaria al escritor ficcional como personaje; Bolaño se propone dar una entidad enciclopédica a dicha tipología.

En la obra de Roberto Bolaño el escritor ficcional, como veremos en los apartados dedicados a los casos concretos, va construyendo una forma de entender la literatura que entronca con la problemática, ya planteada por Borges, de la utilidad o inutilidad de la literatura. Aunque abordaremos esta cuestión en profundidad en el apartado sexto, dedicado al *Sensini* y al personaje de Juan García Madero, merece la pena considerar al escritor ficcional como una toma de posición en el debate sobre lo útil o lo inútil que puede ser escribir libros. La primera lectura, en este sentido, es ya bastante clara: convertir al escritor en un personaje literario es un procedimiento desacralizador de la literatura. Cuando la propia escritura y los propios libros se vuelven un tema más en la obra de un escritor, se están poniendo al nivel de cualquier otro fenómeno estético. Si la biografía de un escritor que no existe vale lo mismo para hacer literatura (y quizá más) que la de cualquier otro, es porque ambas valen poco. A pesar de que este párrafo haya podido quedar nihilista en exceso, esta era una posición defendida por Bolaño en sus últimos años de trabajo y vida²⁴. Tengamos en cuenta las posiciones iniciales de un Bolaño poeta que escribe para mayor gloria de la literatura y la revolución social, y sus posiciones finales: los procedimientos “borgianos” aparecen sobre todo en la etapa final, narrativa, de la obra del chileno, cuando aparece el tema de la derrota en la su literatura; derrota del horizonte político, de los valores sociales de la izquierda en el capitalismo y de los proyectos vitales.

²³ De entre todos los cuentos de Borges, *Los teólogos* es el más representativo.

²⁴ Ver Apartado 6.

5. LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA, O EL JUICIO A LA DERECHA CULTURAL EN AMÉRICA

En *La literatura nazi en América*, Roberto Bolaño practicó el microgénero que hemos ido presentando a lo largo de este trabajo con más cercanía a los dos modelos previos. Sin embargo, conforme avanza la obra, se van multiplicando las variaciones con respecto del arquetipo²⁵.

Bolaño nunca rehusó la confrontación, literaria o política. Este consenso general de la crítica²⁶ se hace cristalino en *La literatura nazi en América*. Es en este libro donde mejor se puede rastrear la huella de Marcel Schwob y de Borges en el chileno: el programa estético de las *Vies imaginaries* es el referente genérico para Bolaño, y Borges uno de sus antecedentes inmediatos más relevantes²⁷. Sin embargo, en el caso del francés, las *Vies* no tienen una significación política particular: podríamos aducir que en su libro hay «literatura y nada más»²⁸. Roberto Bolaño toma el molde de las vidas de Schwob para ejecutar un programa político-literario: desnudar a la derecha literaria americana²⁹. Este propósito encaja con la trayectoria vital de Bolaño, militante izquierdista desde su juventud que había sido testigo directo de la toma del poder por parte de las derechas políticas en el continente americano; en toda América, puesto que también trata de manera breve a escritores anglosajones.

El título del libro ya es esclarecedor. No se trata de un repaso banal de escritores oscuros (dejo ya de lado la etiqueta de «ficcional» por redundante), sino de aquellos que de alguna manera o de otra tuvieron una relación tangencial o directa con la extrema derecha en América. Así vista, la obra no es una acusación directa contra una serie de escritores reales: en cualquier caso, aunque toda la nómina de personajes de esta obra tuviera un correlato real en el mundo literario americano, una posible denuncia o juicio

²⁵ No digo “la composición del libro” porque no tiene que coincidir necesariamente con su desarrollo estructural.

²⁶ Una revisión rápida de Madariaga (2010) y Braithwaite (2006) es suficiente para confirmarlo.

²⁷ No fue Bolaño el único seguidor de Borges en la creación de «vidas imaginarias»: Alfonso Reyes, Rodolfo Wilcock y, en tiempo más recientes, Enrique Vila-Matas sirven como ejemplo. En la obra sobre Schwob de García Jurado (2008) puede leerse una nómina mejor documentada.

²⁸ La obra literaria no puede ser nunca “solamente literatura”, puesto que por el hecho de calificarla como literatura ya le otorgamos un estatus diferente al de la letra impresa en un anuncio de búsqueda de piso, por ejemplo.

²⁹ Por afirmarse en un microgénero bastante constreñido, su orientación hacia el campo de la política y su carácter enjuiciante de una cierta derecha política, encajaría en lo que el materialismo filosófico ha dado en llamar *Literatura programática* o literatura gremial, cerrada sobre sí misma en un sistema ideológico. Aún con reservas, una buena definición de este término se puede encontrar en Maestro (2013).

literario perdería la efectividad por lo complicado que sería establecer dichos correlatos. Cuando hablo de un «juicio» literario contra la extrema derecha literaria americana, hay que entender que Bolaño lanza sus dardos contra el clima político general imperante en la América del siglo XX, y así queda claro conforme leemos el libro: los capítulos, organizados en epígrafes según la tipología de personajes que se nos presentan, muestran cómo estos escritores se dispersan por todos los estratos culturales y sociales de las diferentes sociedades americanas. Hay que notar que, aunque los epígrafes no están organizados cronológicamente, se intuye una cierta progresión temporal en la exposición de hechos y datos biográficos.

Este programa político queda claro desde las primeras páginas, el apartado de *Los Mendiluce*, que será el primero que trataremos. Voy a examinar dos tipos de escritores ficticiales: los pequeñoburgueses y los filósofos. Para un capítulo aparte he dejado a un personaje, el de Carlos Ramírez Hoffman – Carlos Wieder, porque su propuesta rebasa los límites analíticos tanto de este apartado como los límites literarios del género que Bolaño se propuso trabajar en este libro.

Aunque tenga que tratar sobre política en este trabajo, no estoy escribiendo un trabajo político o sobre política. No voy a analizar en profundidad las características concretas de los movimientos fascistas o de extrema derecha hispanoamericana. He dejado en la bibliografía accesoria unas entradas mínimas sobre esta cuestión (Rapoport, 1988; Eco, 2018; G. Payne, 2014), pero sé que es una cuestión más profunda de lo que se puede desprender del tratamiento que le damos aquí.

5.1. *Los Mendiluce: un repaso a los orígenes del fascismo en la América hispana*

Que los soportes populares del fascismo estaban en la pequeña burguesía es un hecho histórico demostrado³⁰. En este primer capítulo, Bolaño explora la génesis de la derecha literaria hispanoamericana, génesis que sitúa en la alta burguesía argentina. A través de la exploración de los componentes de la familia Mendiluce, Bolaño va dejando las pistas

³⁰ Umberto Eco lo expresó con claridad en una conferencia en 1995, hablando sobre las catorce características que definirían la “esencia” de los movimientos fascistas. Así se expresa en su sexto punto sobre la atracción de las clases medias por el fascismo: “El ur-fascismo surge de la frustración individual o social. Lo cual explica por qué una de las características típicas de los fascismos históricos ha sido el llamamiento a las clases medias frustradas, desazonadas por alguna crisis económica o humillación política, asustadas por la presión de los grupos sociales subordinados”. La conferencia fue editada por la editorial Lumen en 2018. Para una visión más teórica y documentada, cfr. Payne (2014).

que ayudan a reconstruir esa adopción “natural” de la ideología fascista en América. A este respecto, veremos qué importancia cobra el rol de madre que toman los personajes de Edelmira Thompson de Mendiluce y su hija Luz.

5.1.1. Edelmira Thompson de Mendiluce

La primera escritora imaginaria que aparece en el libro es Edelmira Thompson de Mendiluce. De su nombre propio aprendemos enseguida que no pertenece a las clases populares argentinas: el apellido Thompson la entronca con la clase industrial de origen extranjero. De su vida sabemos que pertenece a la “alta sociedad bonaerense” (Bolaño, 2017c: 13) y que empieza a publicar dedicando sus libros “a su papá”. Casada a los 23 años con un industrial que “despreciaba la literatura (...), carecía de sensibilidad artística” (Bolaño, 2017c: 13); el retrato es el de una burguesa anodina. Sin embargo, cuando la sociedad literaria la ignora por la publicación de un libro de poesía en 1923, se produce un giro hacia la derecha que tenemos que intuir por el contexto de la narración. Primero se nos cuenta cómo reacciona la escritora a este rechazo:

En un periódico reciben la aparición de su nuevo libro de poesía (*Horas de Europa*, 1923) tildándola de cursi. El crítico literario más influyente de la prensa nacional, el doctor Luis Enrique Belmar, la juzga «dama infantil y desocupada que haría mejor dedicando su esfuerzo a la beneficencia y a la educación de tanto pillete desharrapado que corre por los espacios sin límites de la patria». Edelmira responde con elegancia invitando al doctor Belmar y a otros críticos a su salón. Sólo acuden cuatro periodistas muertos de hambre que atienden página de sucesos. Edelmira, desairada, se recluye en la estancia de Azul a donde la siguen unos pocos incondicionales. En la paz de los campos, escuchando las conversaciones de la gente trabajadora y humilde, prepara un nuevo libro de poesía que arrojará a la cara a sus detractores. *Horas Argentinas* (1925), el poemario esperado, provoca el escándalo y la controversia desde el mismo día de su publicación. (Bolaño, 2017c: 14-15)

Este giro de la escritora es hacia el nacionalismo (la contraposición entre los títulos es clara: *Horas de Europa* contra *Horas Argentinas*), pero lo que llama la atención aquí es el proceso “natural” de este giro: no es que el narrador lo haga explícito, sino que lo vamos viendo en pequeños detalles; se nos describe el libro de *Horas Argentinas* como un libro que “Propugna un regreso a los orígenes (...) Edelmira quiere una literatura épica, epopéyica, a la que no le tiemble el pulso a la hora de cantarle a la patria” (Bolaño, 1993b: 15). Quizá si la narración parara aquí podríamos hablar solamente de un paso de la

burguesía cursi a un nacionalismo militante, pero esta evolución no termina. Poco después la autora viaja a Europa. La cita es larga, pero sustanciosa:

El año 1926 lo pasa viajando con su numeroso séquito por Italia. En 1927 se le une Mendiluce. En 1928 nace en Berlín su primera hija, Luz Mendiluce, una rozagante niña de cuatro kilos y medio. El filósofo alemán Haushofer oficiará de padrino de bautizo en una ceremonia en donde se dará cita la crema de la intelectualidad argentina y alemana y que al cabo de tres días de fiesta ininterrumpida terminará en un bosquecillo cercano a Rathenow en donde los Mendiluce obsequian a Haushofer con un solo de timbales (...).

En 1929, mientras el crac mundial obliga a Sebastián Mendiluce a retornar a la Argentina, Edelmira y sus hijos son presentados a Adolfo Hitler, quien cogerá a la pequeña Luz y dirá: «Es sin duda una niña maravillosa». Se hacen fotos. El futuro Führer del Reich causa en la poetisa argentina una gran impresión. Antes de despedirse le regala algunos de sus libros y un ejemplar de lujo del *Martín Fierro*, obsequios que Hitler agradece calurosamente obligándola a improvisar una traducción al alemán allí mismo, cosa que no sin dificultad consiguen entre Edelmira y Carozzone. Hitler se muestra complacido. Son versos rotundos que apuntan al futuro. (...) Al terminar la entrevista, tanto Edelmira como Carozzone se confesarán hitlerianos convencidos. (Bolaño, 1993b: 15-16)

Edelmira se sumerge en el pensamiento fascista. Los indicios están para el que preste atención a los detalles. Entre 1926 y 1927 sabemos que está en Italia de viaje, país que ya está gobernado por Mussolini. Su hija nace en el Berlín de 1928, que todavía es la capital de un país democrático; sin embargo, las compañías de los Mendiluce son, con toda seguridad, miembros o simpatizantes del nazismo: a la fiesta de nacimiento de Luz acuden intelectuales argentinos y alemanes, entre los que después se nos cuenta que está Adolfo Hitler, de quien acaba siendo admiradora, la expresión más explícita de estas páginas al pensamiento de extrema derecha. La relación entre Argentina y la Alemania Nazi ha sido objeto de estudio hasta hoy³¹; esta polémica debía interesar a Bolaño dado su interés por la Segunda Guerra Mundial³². Bolaño está estableciendo una genealogía directa entre la literatura argentina de la burguesía y la derechización del país, un correlato que podría corresponder con los períodos dictatoriales que vivió Argentina tras el conflicto bélico. Podría cerrar este apartado aquí, pero no leeríamos la confirmación definitiva de esa relación literaria que Bolaño ve entre la gran burguesía y el fascismo. Leamos:

³¹ Una cuestión que no podemos tratar con profundidad aquí: nos remitimos al libro de Rapoport (1988) para una panorámica general sobre este debate. Sobre la cuestión de los criminales de guerra que se refugiaron en Argentina tras la Segunda Guerra Mundial, peliaguda donde las haya, tenemos que decir que, aunque Adolf Eichmann huyera a Argentina, no hay datos concluyentes que indiquen que el gobierno peronista tuviera un especial interés en acoger a exjefes nazis.

³² En buena parte de la obra de Bolaño (vid. 2010, *El tercer Reich*, Barcelona, Anagrama) podemos ver que era un apasionado de este período histórico.

Durante 1945 y 1946, según sus enemigos, es asidua visitante de playas abandonadas y calas secretas en donde da la bienvenida a la Argentina a viajeros clandestinos que arriban en los restos de la flota de submarinos del almirante Doenitz. Se comenta, asimismo, que es su dinero el que está detrás de la revista *El cuarto Reich Argentino* y posteriormente de la editorial del mismo nombre. (Bolaño, 2017c: 21)

La “indirecta” es casi un rechazazo a la mandíbula. Para redondear el capítulo nos dice Bolaño en su última línea que Edelmira Thompson “mantuvo la lucidez («la rabia», decía ella) hasta el final” (Bolaño, 2017c: 23).

La relación de Edelmira Thompson con otros personajes es esencialmente la de madre. Literalmente hablando, lo es de sus dos hijos, también escritores, Juan Mendiluce y Luz Mendiluce. Estructuralmente el libro la coloca en un lugar de privilegio: es la primera “escritora” que revisa Bolaño, origen de revistas y editoriales, podríamos decir que la madre metafórica también de una buena parte de los escritores que se nos irán presentando. Cumple, pues, una función fundamental: es *mentora* y *ejemplo* para todos los personajes reseñados más adelante.

5.1.2. Juan Mendiluce Thompson

Juan Mendiluce hereda de su madre la pasión por el personalismo en la política. El narrador nos cuenta que “se consideró a sí mismo falangista y seguidor de José Antonio Primo de Rivera. (...) Más tarde se hizo peronista y llegó a ocupar altos cargos políticos” (Bolaño, 2017c: 25). A través de su biografía entendemos las querencias de la derecha hispanoamericana:

Con la caída del peronismo sus inclinaciones políticas sufrieron una nueva transformación: se volvió pro norteamericano (de hecho, la izquierda argentina lo acusó de publicar en las páginas de su revista a veinticinco agentes de la CIA, cifra exagerada se mire como se mire) (Bolaño, 2017c: 25).

Con la caída de la Alemania nazi, la evolución de Juan Mendiluce nos da a entender cómo se realizaron los realineamientos políticos tanto a la derecha como a la izquierda del tablero político. No deja de tener su ironía la puntualización parentética: la cifra de

veinticinco agentes es exagerada, pero no se niega el hecho, una burla dirigida a la infiltración de la CIA en el mundo cultural americano³³.

Al final de la reseña sobre Juan Mendiluce se nos indica cómo volvió a entregarse a la seducción de los “hombres fuertes”: “En 1975 abandonó una vez más la literatura por la política. Sirvió con igual lealtad al gobierno peronista y al de los militares” (Bolaño, 2017c: 26). Es un esquema común en la obra: los personajes más abiertamente caracterizados como fascistas se construyen en una tensión constante entre la atracción por la literatura y el rechazo a esta.

5.1.3. Luz Mendiluce Thompson

La hija de la madre primordial Edelmira, fotografiada con Hitler, titula uno de sus primeros poemas “Con Hitler fui feliz” (Bolaño, 1996: 29). El desarrollo de la vida que se nos cuenta es desgarrador: son constantes los problemas de este personaje con el alcohol, los matrimonios infelices y la mala salud. Leamos un momento: “con el ritmo de vida que lleva, Luz Mendiluce es una firme candidata a morir antes de los treinta” (Bolaño, 2017c: 29). Los firmes principios hitlerianos de la madre, la buena procedencia familiar no impide que el personaje tenga un desarrollo miserable.

Es este un personaje construido a base de contrastes. El nombre propio, “Luz”, conlleva una carga simbólica mucho más positiva, y estos contrastes van dándose de manera sutil durante su vida imaginaria: dedica poemas a Stalin, tiene una vida amorosa cada vez más disoluta y funda una revista, *Letras Criollas*, y una editorial, “El águila herida”, donde se dedica a publicar a otros escritores nazis y derechistas, a pesar de publicar un poemario en una editorial feminista³⁴.

Sus relaciones con otros personajes están también marcadas por la contradicción: es el reverso de su madre y de su hermano, y de alguna manera es también una “madre” de escritores nazis, como se nos cuenta durante el relato: “Para los nazis y los resentidos (...) *Letras Criollas* se convierte en punto de referencia obligado y Luz Mendiluce en la

³³ Hoy conocemos de sobra la implicación de la CIA en el mundo cultural occidental durante la Guerra Fría. La bibliografía al respecto es amplia y dispersa, pero Arne Westad le dedica dos capítulos en su obra de 2017, *La guerra fría: una historia mundial*: “La creación de Occidente” y “La Guerra Fría y América Latina”.

³⁴ He decidido resumir los datos más relevantes de este personaje en lugar de citarlos frase a frase, ya que habría alargado innecesariamente el texto.

gran mamá de todos” (Bolaño, 2017c: 29), pero lo es siempre desde la perspectiva de la deformación, tan importante en la literatura de Bolaño³⁵. Luz Mendiluce se nos plantea como una caricatura de su madre.

Sin embargo, el momento más brillante de la caracterización de Luz es el de su enamoramiento definitivo. Aparte de todo lo que se nos ha dicho, el narrador nos añade un pedazo de información que será muy relevante: “Mantiene agrios y polémicos debate con algunos poetas (...) a quienes satiriza cruelmente por homosexuales (Luz está públicamente en contra de la homosexualidad aunque en privado abundan los amigos de esta tendencia)” (Bolaño, 2017c: 31). Su único amor verdadero es una mujer, una poeta también, Claudia Saldaña. Luz, que se ha dedicado a escribir y alentar la literatura fascista en Argentina, descubre en su madurez que es lesbiana. Dos citas más para acabar con este capítulo:

«Somos enemigas a muerte», le dice Claudia con tristeza. A Luz esta última afirmación parece interesarle. (Ser lesbiana o no, cuando el amor es verdadero le parece intrascendente. Y la edad es una ilusión.) Pero ser enemigas a muerte despierta su curiosidad. ¿Por qué? Porque yo soy trotskista y tú eres una facha de mierda, dice Claudia. Luz encaja el insulto y se ríe. ¿Y eso es insalvable?, pregunta muriéndose de amor. (Bolaño, 2017c: 33)

Política y literatura son inseparables en este relato. Sin embargo, Luz Mendiluce se propone salvar esta distancia, pero de fondo está la realidad: los militares argentinos dieron un golpe de Estado en 1976 en el que desaparecieron alrededor de 30.000 personas³⁶. Contra este trasfondo (podríamos decir contra este triunfo, sino del fascismo, sí de la extrema derecha a la que Bolaño combatió toda su vida) construye el narrador el final del relato. Luz Mendiluce consigue, por fin, que surja algo parecido al amor a través de conversaciones telefónicas con Claudia Saldaña: “No es ilícito pensar que al cabo de tantas conversaciones surgiera entre ambas una amistad sincera y correspondida” (Bolaño, 2017c: 34). “Henchida de amor” va a buscarla, a decirle que “está dispuesta a cambiar, que de hecho ya está cambiando”, en referencia, suponemos, a sus posiciones políticas. Pero ya es tarde, porque es septiembre de 1976 y el nuevo gobierno de Argentina ya está haciendo desaparecer a sus opositores. Termina el relato de la siguiente manera:

Al llegar a casa de Claudia encuentra a los padres de ésta sumidos en la desesperación. Un grupo de desconocidos ha secuestrado a la joven poeta. Luz

³⁵ Un curioso punto de contacto con Valle-Inclán y la deformación esperpéntica.

³⁶ Como sucede siempre en estas situaciones lamentables de la historia humana, no hay acuerdo ni parece que pueda haberlo en el número de víctimas. La investigación sigue abierta todavía.

remueve cielo y tierra, recurre a sus amistades, a las amistades de su madre, de su hermano mayor y de Juan, sin resultado. Los amigos de Claudia dicen que la tienen los militares. Luz se niega a creer nada y espera. Al cabo de dos meses aparece su cadáver en un basurero de la zona norte de la ciudad. Al día siguiente Luz regresa a Buenos Aires en su Alfa Romeo. A mitad de camino se estrella contra una gasolinera. La explosión es considerable (Bolaño, 2017c: 34).

Ese monstruo que devora a la América hispana, ese horror subrepticio que recorre los subterráneos culturales de América, acaba devorando a sus propias madres. Luz recurre a todos sus contactos derechistas intentando buscar qué ha pasado con su amante, pero solo recibe silencio. Lo que ella y su madre engendraron le ha quitado todo lo que le importaba, y delante de ella solo queda el suicidio. Lo que el narrador cierra aquí es un círculo de aires mitológicos sobre los orígenes del fascismo cultural en la derecha americana.

5.2. *La filosofía en “La literatura nazi en América”*: Luiz Fontaine da Souza

En el capítulo “Precursores y antiilustrados” aparecen los escritores ficcionales que representan parodias o referencias del pensamiento histórico de la extrema derecha. La caracterización de los personajes que entran en este capítulo empieza por la misma lista: cuando Bolaño titula “antiilustrados” está haciendo referencia al antiintelectualismo propio de los movimientos fascistas. Me centraré en este caso en el escritor ficcional Luiz Fontaine da Souza, un filósofo brasileño elogiado, según relata el narrador, por los círculos católicos y universitarios de su país.

La crítica de estas páginas está dirigida Nietzsche³⁷, considerado popularmente uno de los filósofos que inspiraron o ayudaron a implementar el nazismo alemán. Si no se conoce la biografía de Friedrich Nietzsche, esta nos revela que el filósofo fue ingresado en un sanatorio en los últimos años de su vida.

La historia literaria de este autor comienza con una serie de refutaciones contra figuras principales de la ilustración francesa: refutaciones de Voltaire, de Diderot, de D’Alembert, de Montesquieu y de Rousseau (Bolaño, 2017c: 53). Su postura política es

³⁷ Despejemos con brevedad un asunto peliagudo: no se puede decir que Nietzsche *fuera* un filósofo nazi; sin embargo, tampoco se puede negar que su obra fue utilizada de manera bastarda por el movimiento nacional-socialista.

clara: en 1943 escribe un artículo “oponiéndose a la entrada de Brasil en la Segunda Guerra Mundial” (Bolaño, 2017c: 55), entrada en favor de los Aliados.

Igual que Nietzsche dedicó su obra a polemizar contra las ideologías fundamentales de Europa, Luiz Fontaine ataca las líneas maestras de la Ilustración, sistema de ideas contra el que se construyó el fascismo en su vertiente intelectual. Si bien no se nos hace mayor comentario de estas refutaciones, de las siguientes, hechas a filósofos alemanes, sí merecen al narrador una puntualización. Las refutaciones que escribe Luiz Fontaine sobre Hegel, Marx y Feuerbach son clasificadas por “muchos filósofos e incluso algún lector consideran la obra de un demente” (Bolaño, 2017c: 54).

Si las referencias a la locura acabaran ahí, no podríamos hacer ningún correlato adicional. Sin embargo, sabemos que “En 1940 es ingresado otra vez en el sanatorio de Petrópolis” (Bolaño, 2017c: 54) y que sus publicaciones ya están siendo controladas por su familia: una de sus novelas es publicada en los sesenta “por imperativos familiares”. Al igual que Nietzsche, su familia cada vez tiene más influencia en su escritura, hasta que, como dice el narrador, “En 1963, mientras trabajaba en el sexto volumen [de una serie de obras filosóficas], sus hermanos y sobrinos se ven obligados a internarlo nuevamente en un sanatorio” (Bolaño, 2017c: 56). La biografía de Luiz Fontaine y la de Nietzsche corren paralelas en cuanto a su producción filosófica.

Es llamativo cómo el tratamiento de los fundamentos intelectuales del nazismo es tan escueto en este libro, pero ya nos avisa el refranero: quien calla otorga. Los demás “precursores y antiilustrados” que aparecen tienen poco que ver con la intelectualidad: de Silvio Salvático se nos dice que “fue jugador de fútbol y futurista” (Bolaño, 2017c: 51). De los demás, apenas se apuntan unos detalles biográficos y la carrera de Ernesto Pérez Masón como opositor al régimen cubano.

6. EL CASO DE HOFFMAN-WIEDER ENTRE *LA LITERATURA NAZI EN AMÉRICA* Y *ESTRELLA DISTANTE*

Aunque aparece por primera vez en *La literatura nazi en América*, el personaje de Carlos Ramírez Hoffman – Carlos Wieder necesita un capítulo propio. En él Roberto Bolaño vuelca un esfuerzo y una carga de significado mucho más amplia que en cualquier otro personaje de *La literatura nazi en América*, hasta el punto de dedicarle una novela que se publicará apenas unos meses después: *Estrella Distante*. Antes de analizar el personaje como tal, me referiré una cuestión crítica que es relevante para su génesis: la proximidad entre Bolaño y Cervantes a la hora de plantearlo.

6.1. *Las dos vidas de Carlos Ramírez Hoffman y Carlos Wieder: el juego cervantino en la creación del personaje*

A lo largo de su carrera literaria, Roberto Bolaño intentó establecer un paralelismo entre su carrera y la de Cervantes (Rodríguez Mansilla, 2013). Desde mi punto de vista, dicho paralelismo no acaba en lo biográfico, sino que entra en el proceder literario. Tomaremos por caso el penúltimo capítulo de *La literatura nazi en América*, “Ramírez Hoffman, el infame”, y la novela del mismo año, *Estrella distante*. Ambos comparten un personaje principal, un aviador de las Fuerzas Armadas Chilenas llamado Carlos Ramírez Hoffman en la primera obra y Carlos Wieder en la segunda.

Cuando leemos *La literatura nazi en América* y llegamos al capítulo dedicado al aviador Hoffman, tenemos que percatarnos de dos cosas: la primera, es que este capítulo está dedicado a un único personaje, como anuncia el título: “Ramírez Hoffman, el infame”. Hasta ahora, casi todos los capítulos de la obra habían agrupado a una serie de personajes³⁸, como explicamos en el apartado quinto de este trabajo, bajo algún marbete. Así se reforzaba el carácter “enciclopédico” de la obra. Sin embargo, en este capítulo solo vamos a leer sobre un extraño aviador y poeta del que, además, no vamos a conocer ninguna obra en concreto, más allá de la acción aérea que se nos narra; porque esta es la segunda distinción importante: en este capítulo vamos a encontrarnos con un narrador intradieгético. Al respecto de esta cuestión, la mayor parte de las “vidas imaginarias” que hasta ahora nos ha ido contando Bolaño no suelen superar las siete páginas, en

³⁸ El capítulo dedicado a Max Mirabelais supone una pequeña interrupción a esta norma que no es relevante como excepción ya que sigue el molde propuesto por Bolaño hasta ese momento de la narración.

consonancia con las características del género que había analizado Francisco García Jurado (2008) y que comentábamos en la introducción a este trabajo; el capítulo dedicado a Ramírez Hoffman ocupa veintitrés. Concedo que, a primera vista, esta distinción parece baladí. Sin embargo, también quiero recordar que Bolaño debía conocer bien la obra de Cervantes, y que la estructura del Quijote estaba organizada en tres “salidas”, tres idas y vueltas que el hidalgo caballero realiza para volver malherido a casa. No me quiero extender mucho en esta cuestión³⁹, pero Bolaño debía conocer la hipótesis crítica de que la primera “salida” de Don Quijote podía corresponder con un plan primitivo de que la historia del hidalgo fuera una “novela ejemplar” que después Miguel de Cervantes amplió hasta ser la novela que fue después. Creemos que Bolaño, quizá como juego literario, quizá fruto de una serendipia similar a la de Cervantes, se vio con un personaje que le podía llevar a metas literarias más interesantes. De esta manera, podemos entender *Estrella distante* como un corolario a *La literatura nazi en América*. Si no la conocía, estaríamos ante una serendipia extraordinaria.

La literatura nazi en América está escrita en un estilo aséptico que da pocas pistas sobre quién nos está detallando tal torrente de literatura secreta. La confusión entre autor y narrador es razonable, y aunque no quiero hacer un análisis en profundidad del estilo de esta obra, hay que señalar que abunda la oración pasiva, las subordinadas participales y los tiempos históricos, voces narrativas que ocultan al enunciador: “Entre sus propuestas juveniles se cuenta la reinstauración de la Inquisición, los castigos corporales públicos (...). Fue jugador de futbol y futurista” (Bolaño, 2017c: 51); “Mujer de legendaria belleza y permanentemente rodeada por un aura de misterio, de sus primeros años en Europa (1938-1948) se cuentan historias a menudo contradictorias cuando no antagónicas” (Bolaño, 2017c: 86); y aunque a veces el narrador se detenga morosamente en algunas anécdotas que no encajarían del todo en un manual (al fin y al cabo estamos leyendo literatura, no un listín telefónico), durante el capítulo dedicado a Ramírez Hoffman se produce un giro estilístico fundamental. En la primera página nos encontramos con esto: “Emilio Stevens pololeaba (la palabra pololear me pone la piel de gallina)” (Bolaño, 2017c: 181). Es la primera vez que nos encontramos con un elemento lingüístico que delata la presencia de un narrador testigo. Lo que hasta ahora había sido un repaso enciclopédico se vuelve repentinamente personal y relevante para el narrador.

³⁹ Como siempre que se trata de Cervantes, es fácil enmarañarse en bibliografía. Hemos intentado resumir aquí varios artículos que no hemos citado en la bibliografía porque me parecía innecesario ampliarla más: cfr. Gaos (1959); Asuncion Arrieta (1997).

Hasta este momento habríamos podido interpretar que estábamos ante una ficción sin narrador explícito, un mero recuento de biografías.

La jugada es inteligente: el lector que ha llegado hasta prácticamente el final podría, si está leyendo de manera descuidada, morder el anzuelo y creer que está ante una nómina real de escritores filofascistas. Si se ha llegado al final y se lee con atención se descubre el doble juego: en ningún momento estábamos ante una historia real, aunque fuera verosímil; en ningún momento estábamos ante “literatura aséptica”, sino ante un relato que va muy en serio y que analiza en profundidad la aculturación derechista de la literatura americana. Al narrador le van muchos intereses propios en lo que nos está contando. Vuelven a aparecer las referencias a la primera persona, pero a mi juicio la mayor señal de esta implicación personal sucede cuando se revela la identidad del narrador. Este nos cuenta que fue encarcelado. En esa estancia en la cárcel Ramírez Hoffman empieza con sus vuelos poéticos, de los que él y otros presos son testigos desde el patio de la cárcel. Entonces sucede lo siguiente: “Nos mandaron ponernos en fila e iniciaron el recuento de cada noche antes de encerrarnos en el gimnasio. Era un Messerschmitt, Bolaño, te lo juro por lo más sagrado, me dijo Norberto mientras entrábamos en el gimnasio” (Bolaño, 2017c: 186).

Por fin se desvela el misterio: quien nos estaba contando todo esto es un narrador que resulta ser el propio autor de la obra⁴⁰, un trasunto de su propia experiencia personal. No coinciden biografía y trama: ni tiene sentido esperarlo, ni tiene importancia, porque sí se comparten rasgos que permiten identificar al narrador-autor. Lo que podríamos haber leído como unos “papeles y cartapacios” que nada tienen que ver con el autor, en realidad le tocan muy de cerca, aunque los haya disfrazado de ficción.

Sin embargo, Bolaño se ha encontrado con una historia y un personaje mucho más interesantes, que merecen un desarrollo más profundo. Dejarlos en el final de *La literatura nazi en América* sin duda debió parecerle desaprovechar material de calidad. *Estrella distante* pudo tener aquí su origen.

⁴⁰ Dos matices rápidos: el primero, no he querido calificar este libro como novela porque la cuestión genérica es bastante complicada y no es el foco de este trabajo dilucidar dónde colocamos a *La literatura nazi en América*; el segundo, aunque este tema se haya tratado ya decenas de veces en la teoría literaria, aunque narrador y autor coincidan en nombre, conviene no confundir personaje y persona, ficción y realidad.

6.2. La caracterización de Hoffman-Wieder

Dado que *Estrella distante* y el capítulo sobre Carlos Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América* se complementan, analizaremos la caracterización del personaje bajo el mismo apartado.

6.2.1. Carlos Ramírez Hoffman

La caracterización de Hoffman en *La literatura nazi en América* es mucho más escueta que en *Estrella distante*, por razones obvias relacionadas con el género literario al que pertenecen. Los elementos que aparecen en este libro son una prefiguración esquemática de lo que leeremos en *Estrella distante*. Sin embargo, esta relación todavía íntima con el género de la “vida imaginaria”, aunque ya muy amplificadas y lejanas de los límites formales que describimos al principio de este trabajo, imponen que Bolaño no trabaje muy en profundidad los aspectos psicológicos y formales del personaje, más allá de su función como antagonista absoluto de los protagonistas.

6.2.2. Carlos Wieder

Bolaño dedica una página fundamental a este nombre que, aparte de dar una clave para su interpretación, nos sigue indicando que *Estrella distante* se planteó como una “ampliación” de ese capítulo de *La literatura nazi en América* donde aparece Hoffman-Wieder por primera vez. Durante la persecución detectivesca a nuestro personaje, Bibiano O’Ryan, amigo de confianza del protagonista⁴¹ y narrador del relato, comunica lo que ha encontrado sobre el nombre de Carlos Wieder. La cita es larga, pero merece la pena:

Seguimos hablando durante mucho rato. *Wieder*, según Bibano nos contó, quería decir «otra vez», «de nuevo», «nuevamente», «por segunda vez», «de vuelta», en algunos contextos «*una y otra vez*» [las comillas son mías], «la próxima vez» en frases que apuntan al futuro. Y según le había dicho su amigo Anselmo Sanjuán, ex estudiante de filología alemana en la Universidad de Concepción, sólo a partir del siglo XVII el adverbio *Wieder* y la preposición de acusativo *Wider* se distinguían ortográficamente para diferenciar mejor su significado. *Wider*, en

⁴¹ Un trasunto del propio Roberto Bolaño: en un pequeño prólogo literario que antecede a la narración, un primer narrador nos refiere que la historia “me la contó mi compatriota Arturo B” (Bolaño, 2017b: 11). Arturo B, como sabemos por *Los detectives salvajes*, es el propio autor, solo que en este libro sí se nos presenta con su nombre completo: Arturo Belano. Después será este personaje el narrador de la historia propiamente dicho.

antiguo alemán *Widar* o *Widari*, significa «contra», «frente a», a veces «para con». Y lanzaba ejemplos al aire: *Widerchrist*, «anticristo»; *Widerhaken*, «gancho», «garfio»; *Widerraten*, «disuasión»; *Widerlegung*, «apología», «refutación»; *Widerlage*, «espolón»; *Widerklage*, «contraacusación», «contradenuncia»; *Widernatürlichkeit*, «monstruosidad» y «aberración». Palabras todas que le parecían altamente reveladoras. E incluso, ya entrado en materia, decía que *Weide* significaba «sauce llorón», y que *Weiden* quería decir «pastar», «apacentar», «cuidar animales que pastan», lo que lo llevaba a pensar en el poema de Silva Acevedo, «Lobos y Ovejas», y en el carácter profético que algunos pretendían observar en él. E incluso *Weiden* también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas. Y entonces Bibiano nos miraba a nosotros y abría mucho los ojos y nosotros lo mirábamos a él, los tres quietos, con las manos juntas, como si estuviéramos reflexionando o rezando. Y después volvía a *Wieder*, exhausto, aterrorizado, como si el tiempo estuviera pasando junto a nosotros como un terremoto, y apuntaba la posibilidad de que el abuelo del piloto *Wieder* se hubiera llamado *Weider* y que en las oficinas de emigración de principios de siglo una errata hubiera convertido a *Weider* en *Wieder*. Eso si no se llamaba *Bieder*, «probo», «modoso», habida cuenta que la labidental [sic] *W* y la bidental [sic] confunden fácilmente al oído. Y también recordaba que el sustantivo *Widder* significa «carnero» y «aries», y aquí uno podía sacar todas las conclusiones que quisiera. (Bolaño, 2017b: 43-44).

Cuando leemos esto ya estamos bien entrados en la novela; ya se nos ha contado que Carlos *Wieder* es un poeta-aviador y un asesino, pero todavía no se había hecho ninguna referencia al sentido germánico del apellido. La teoría literaria ha estudiado algo que el autor sabe bien: escoger un buen nombre para un personaje es clave para construirlo (Garrido Domínguez, 1993: 82). Al margen del significado que el lector pueda darle al hecho de que un personaje tan relacionado con el fascismo tenga apellido alemán, Bolaño remata esta caracterización con una página que da la clave fundamental para interpretar la significación de este personaje: el horror que encarna el poeta y asesino no es algo pasajero o único: es algo que existe y existirá en muchas repeticiones. El propio estilo refuerza esta idea: la concatenación de significados, el polisíndeton de la conjunción copulativa y la repetición de conectores de carácter temporal (“e incluso”, “e incluso”, “y entonces”, “y después”) van configurando un personaje cuya característica principal es recordarnos que el mal existe, se repite indefinidamente a lo largo de la historia y, además, hasta la hora de actuar puede permanecer camuflado entre nosotros.

6.3. *Las relaciones de Hoffman-Wieder con otros personajes*

En los dos libros se nos cuenta la misma trama con diferencias mínimas. Es aviador en las Fuerzas Aéreas Chilenas, donde usa sus conexiones para promocionar su arte. Por supuesto, su relación con todos los poetas “de izquierdas” que acuden a los talleres literarios es fría y distante, rayando en la desconexión emocional absoluta con su entorno. Pero lo más importante, sin ninguna duda, es que es uno de los agentes que causan el horror por toda América: responsable directo del asesinato de las hermanas Venegas-Garmendia y de otras mujeres a las que no llegamos a conocer, pero que también forman parte de sus exposiciones fotográficas, donde enseña cadáveres mutilados.

Por lo demás, Wieder solo se relaciona con otros personajes para asesinarlos o ser perseguido por ellos.

6.4. *La función de Hoffman-Wieder: una ventana al horror*

He evitado utilizar construcciones como “el mal” o “el horror en la obra de Bolaño” hasta este momento, porque ya se ha constituido en un tópico en la literatura sobre el autor (Menéndez Salmón, 2007; Burgos, 2009) y no quiero continuar con este abuso del tema, pero creo que es muy pertinente a la hora de tratar la función de Hoffman-Wieder en el conjunto de las obras que estoy tratando.

Hoffman-Wieder ejerce de contraposición absoluta al resto de personajes. Se opone a todos ellos tanto en carácter como en rango social, incluso en su concepción del arte: para los demás poetas el arte es parte fundamental de sus vidas; esta es la visión de Hoffman-Wieder:

(...) leía sus propios trabajos con desprendimiento y distancia y aceptaba sin rechistar incluso los peores comentarios, como si los poemas que sometía a nuestra crítica no fueran *suyos*. Esto no sólo lo notamos Bibiano y yo; una noche Diego Soto le dijo que escribía con distancia y frialdad. No parecen poemas tuyos, le dijo. Ruiz-Tagle [seudónimo de Carlos Wieder] lo reconoció sin inmutarse. Estoy buscando, respondió (Bolaño, 1996: 19-20).

Esta visión desapasionada es la que muestra el personaje incluso en los momentos más terribles de la novela, y que Bolaño narra en un estilo entre poético y lacónico. Otros momentos clave para esta caracterización en otros dos pasajes: el asesinato de las hermanas Garmendia y los vuelos de poesía experimental inspirados en Raúl Zurita, un poeta chileno, este sí real, que realizó varias actuaciones de escritura aérea. A estos versos

aéreos les dedicaré un apartado propio. Sobre el asesinato de las hermanas Garmendia basta decir que se realiza con una frialdad administrativa. Como el pasaje es largo, lo resumiré y citaré únicamente el final⁴²: Wieder, todavía bajo el seudónimo de Ruiz-Tagle, se cuela en la finca de verano de las hermanas Garmendia donde se han retirado a consecuencia del golpe de Estado en Chile y se queda allí alojado. En silencio, en mitad de la noche, se levanta y comienza a asesinar a miembros de la familia mientras llegan unos colaboradores a la casa de campo. Wieder abre la puerta a sus hombres:

Éstos saludan con un movimiento de cabeza. (...) Ellos son los que buscan a quienes se esconden.

Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios (Bolaño, 1996: 29).

Un hombre y no un dios es el causante de ese mal terrorífico: una forma de subrayar que el mal no es inevitable y no es un castigo divino, sino consecuencia única de los actos humanos. Aquí Carlos Wieder queda reducido a una pieza más de la maquinaria estatal que administra muerte y miedo. A eso reducía, según el narrador, la extrema derecha a los hombres que la sirven.

6.4.1. La literatura aérea de Zurita y Hoffman-Wieder: un espejo al horror

Para entender la relación entre Raúl Zurita y Hoffman-Wieder, ha sido fundamental la lectura del artículo de Bolognese (2010), donde la autora examina de manera exhaustiva las relaciones entre poeta y personaje y, además, complementa esta lectura con las referencias literarias que cruzan entre la obra de Bolaño y de Zurita.

Raúl Zurita (1950) es un poeta chileno que escribió una serie de versos en el cielo. Zurita, al contrario que Wieder, no formó parte del ejército chileno, sino que fue represaliado por este (Bolognese, 2010: 262). En este apartado entiendo lo mismo que la autora citada: Bolaño hace aquí una crítica de lo que la dictadura de Chile configura como cultura, la exaltación de la actitud malsana y adoradora de la muerte de Wieder.

⁴² Tanto el resumen como la cita provienen de *Estrella Distante*, páginas 27, 28 y 29.

Este doble personaje, Hoffman y Wieder, escribe una serie de versos que nos interesan. Son prácticamente los mismos en ambos libros, así que expondré los más importantes para comprender para qué le sirven: son a la vez presagio y toma de posición de esta literatura patrocinada por el régimen. “DIXITQUE DEUS... FIAT LUX... ET FACTA EST LUX” y “ET VIDIT DEUS... LUCEM QUOD... ESSET BONA... ET DIVISIT... LUCEM A TENEBRIS” (Bolaño, 1996: 32) son los primeros versos que aparecen sobre Concepción. Versos que anuncian un principio, en este caso de una nueva política, un nuevo Estado: son versos del principio del Génesis bíblico. Lo último que se lee es un “APRENDAN”, advertencia de lo que vendrá después. Aunque no nos traslada todas las actuaciones del aviador, el narrador nos cuenta que escribe poemas “de una nueva edad de hierro para la raza chilena” (Bolaño, 1996: 46). También nos cuenta que sobre una base antártica escribe “LA ANTÁRTIDA ES CHILE”, justo después de describirnos a Carlos Wieder como “el ángel de nuestro infortunio”, ambas referencias a la muerte y al abandono; especialmente la comparación de Chile y la Antártida, una tierra fría e imposible de habitar para el ser humano.

Sin embargo, y aquí le doy la razón a Bolognese (2010), la mayor parodia de Zurita y la explicitación más clara del programa poético-político de Carlos Wieder son los versos que escribe en una actuación sobre Santiago de Chile, capital del país. En un día de tormenta, amenazado por los elementos, en un acto de temeridad absoluta, Wieder escribe la siguiente serie de versos: “*La muerte es amistad (...), la muerte es Chile (...), la muerte es responsabilidad (...), la muerte es amor (...), la muerte es crecimiento (...), la muerte es comunión (...), la muerte es limpieza (...), La muerte es mi corazón (...). Toma mi corazón (...). Carlos Wieder*”, y una coda siniestra: “*La muerte es resurrección*” (Bolaño, 1996: 76-78). Un contraste fortísimo con los versos aéreos de Zurita, que traigo citados del artículo de Bolognese (2010):

“MI DIOS ES HAMBRE / MI DIOS ES NIEVE / MI DIOS ES NO / MI DIOS ES DESENGAÑO / MI DIOS ES CARROÑA / MI DIOS ES / MI DIOS ES CÁNCER / MI DIOS ES VACÍO / MI DIOS ES HERIDA / MI DIOS ES GHETTO / MI DIOS ES PARAÍSO / MI AMOR DE DIOS”,

unos versos que andan a medio camino entre el mesianismo y la buena voluntad. No interpreto como Bolognese que aquí haya un homenaje a Zurita, sin embargo; más bien parece una burla a sus esperanzas, frustradas por el golpe y una advertencia de que sus adversarios se tomaban la política y su actividad de terrorismo de Estado muy en serio,

mucho más de lo que unos versos aéreos podían significar como lucha política o protesta efectiva.

6.4.2. Los últimos días de Wieder

Carlos Wieder hará carrera en el ejército y se ganará su patrocinio. Solo caerá en desgracia tras una exposición de fotografías de cadáveres asesinados por él, presuponemos, bajo las órdenes de su gobierno. No es culpable, para sus superiores, tanto de la muerte de esas personas como de su publicación. Aunque se nos da indicios de que ha sido expulsado o apartado del servicio militar, Carlos Wieder sigue su vida con múltiples empleos: escritor de juegos de guerra, poeta, productor porno y otras actividades. El único intento serio de juzgar sus actividades durante la dictadura será inútil. Leamos a Bolaño:

Finalmente, un juez pesimista y valiente lo encarta como inculpado en un proceso de instrucción que no progresará. Wieder, evidentemente, no se presenta. Otro juez, esta vez de Concepción, lo cita como principal sospechoso en el juicio por el asesinato de Angélica Garmencia y por la desaparición de su hermana y su tía (...). Ninguno de los juicios prospera. Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo.

Chile lo olvida. (Bolaño, 1996: 102)

El mal, en ocasiones, triunfa, y si lo hace es de manos de personas como Carlos Wieder, capaces de convertirse en las manos sin escrúpulos de maquinarias perversas más grandes que ellos mismos.

El destino final de Wieder es incierto, aunque suponemos que es asesinado por un detective que lo ha perseguido a modo de vendetta personal. Chile quizá haya olvidado, pero hay personas que no van a olvidar pase el tiempo que pase. Esa es la esperanza de Bolaño, que no del protagonista de la historia, quien ve en todo el proceso de persecución y asesinato del exmilitar un asunto espantoso y lleno de aristas morales. A través de su muerte, Carlos Wieder plantea a los lectores un dilema moral tan viejo como la civilización, pero que aún no está resuelto: ¿es lícito enfrentarse al mal con un mal de las mismas características? El cierre de *Estrella distante* es ambiguo y desasosegante, ya que Bolaño, muy fiel a su estilo, solo plantea la pregunta pero no ofrece conclusiones.

7. *SENSINI* Y JUAN GARCÍA MADERO: UNA OBRA QUE SE PIERDE EN EL POLVO ESTELAR⁴³

Tras el juicio a la “literatura nazi” americana llega la aceptación de las nuevas normas del juego: si ideológicamente las obras que acabo de comentar representaban la lucha contra la derecha que empapaba el estrato cultural americano en general, y el chileno en particular, en *Los detectives salvajes* y en *Sensini* se atisba una actitud vital diferente: la derrota de la concepción “infra” de la literatura, del apasionamiento revolucionario y la creencia en la capacidad de la literatura a la hora de transformar el mundo.

Los personajes de *Sensini* y de Juan García Madero aparecieron ante el público en momentos muy cercanos: *Llamadas telefónicas*, el volumen de cuentos donde aparece el primero, se publica en 1997; *Los detectives salvajes*, donde García Madero es un personaje principal, se publica en 1998. Ambos explican la postura nihilista de Bolaño ante la literatura: Sensini desde una perspectiva derrotista y Madero en una posición algo más ambigua.

Contrapongo estos dos personajes porque se encuentran ante la literatura en una posición opuesta, pero Bolaño los hace trabajar en el mismo campo filosófico: el de la utilidad de la literatura. Sensini representa el final del camino del escritor; Juan García Madero, el principio; la conclusión de Roberto Bolaño es tan brutal como el fragmento de *Los detectives salvajes* que cito a continuación:

IÑAKI ECHAVARNE, BAR GIARDINETTO, CALLE GRANADA DEL PENEDÉS, BARCELONA, JULIO DE 1994. Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediamente 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. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia. (Bolaño, 2017a: 592)

⁴³ Parte de las ideas que presento aquí sobre *Los detectives salvajes* fueron expresadas por el profesor Juan Ramón Muñoz Sánchez en una clase sobre Roberto Bolaño impartida en Junio de 2022 en la Universidad de Jaén.

Las conclusiones que exponen los materiales que Bolaño conforme alrededor de este tema son así de contundentes: los empeños en la literatura no sirven para nada a los escritores. Voy a analizar primero cómo se encuentra esta idea en Juan García Madero a través de su búsqueda de la poesía de Cesárea Tinajero, y después cómo se trabaja dicha postura nihilista en la reflexión sobre el escritor que se encuentra en *Sensini*.

7.1. Juan García Madero y la herencia de Cesárea Tinajero

Cuando comienza *Los detectives salvajes*, Juan García Madero es un poeta novel. En las primeras páginas de la obra se nos explica que es invitado a formar parte del realismo visceral, correlato del movimiento infrarrealista al que me refería en la Introducción, invitación que acepta por capricho: “No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de Derecho” (Bolaño, 2017a: 13). A lo largo de la obra su vida se ve envuelta en una espiral de bohemia, violencia y sexo, pero eso no es lo relevante ahora. Durante la mayor parte de la novela participa, junto con Arturo Belano y Ulises Lima, los correlatos de Bolaño y su amigo Mario Santiago Papasquiaro respectivamente, en una investigación detectivesca para encontrar a Cesárea Tinajero. Esta es una escritora vanguardista mexicana, figura simbólica de lo que Bolaño entiende que ha perdido el país durante el siglo XX: la vida cultural vibrante y no secuestrada por el Estado, la paz social que permitía cierto desarrollo intelectual a las mujeres⁴⁴; una poetisa brillante perdida por el clima general de la vida mexicana. Cuando por fin encuentran a Tinajero, es una caricatura de lo que fue en su juventud, y entendemos que ha perdido buena parte de sus capacidades intelectuales. Conserva, sin embargo, una brújula moral innata: en el desenlace de la novela muere protegiendo a los poetas que han ido a buscarla. Madero, que ha sido un narrador-testigo casi pasivo de lo que ha ido ocurriendo durante la narración, nos refiere los siguientes hechos: “Ayer por la noche volvimos a Villaviciosa y dormimos en casa de Cesárea Tinajero. Estaban en un lugar bien visible, en la misma habitación en donde dormí la primera vez que estuve aquí” (Bolaño, 2017a: 741). La búsqueda de meses (años para Belano y Lima) tiene un final lacónico y que, además, no

⁴⁴ Abundan a lo largo de la novela referencias a la inutilidad de los talleres literarios dirigidos por profesores agostados en el sistema público que no entienden la poesía, la violencia sexual y física contra las mujeres mexicanas, la condena a la marginalidad que supone escribir contra el sistema existente en el país; no las he citado para no alargar excesivamente este apartado.

llegan a conocer como confiesa Madero un poco más adelante: “He leído los cuadernos de Cesárea. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Lima o de Belano. Ahora sé que no lo haré” (Bolaño, 2017a: 743). Pero sabemos, por las páginas finales de la novela, que Madero heredará simbólicamente la poesía de Tinajero y su posición en la poesía mexicana.

En la última página del libro aparecen unos extraños poemas visuales que imitan la poesía también visual de Cesárea Tinajero. También se ve en las últimas páginas del diario de nuestro narrador-testigo que ha adoptado un estilo lacónico, confuso y algo alucinado: él representa la nueva hornada de poetas que poblarán México. Ha heredado la actitud vital de los real visceralistas y la poesía de Tinajero, pero podemos suponer que le espera una lucha similar: intentar descollar en el canon literario, intentar, quizá, llevar a cabo una revolución de carácter vanguardista como esperaban los estridentistas a los que perteneció Cesárea Tinajero, una revolución política y literaria al estilo infrarrealista, y luego, con el paso del tiempo, acabar en la nada literaria y humana.

La función de Tinajero en esta novela es doble y ayuda a construir algo parecido a un “camino del héroe” en la trayectoria de Juan García Madero. Él, como protagonista, es de orígenes humildes y sin relación con el ámbito de la literatura, el tema central de la novela. Después, a través de sus ayudantes, Lima, Belano y la prostituta Lupe, sufrirá una transformación vital y se convertirá en poeta tras superar ciertas pruebas: a saber, la demostración de conocimientos poéticos al margen de lo que se enseña en los talleres literarios oficiales. En varios pasajes del libro García Madero va demostrando su evolución como poeta y como compañero de viajes de Lima y Belano, y va destacándose como un poeta tanto por formación como por práctica. Entre las páginas 681 y 691 de la novela (2017a) demuestra tener un nivel asombroso, dejando en silencio a sus compañeros de viaje, lo que lo prepara para su viaje personal: a las entrañas del norte mexicano y a descubrir su lugar en la poesía de su país. Tinajero, así, se convierte tanto en la *meta* del viaje del héroe como en la mentora y asistente fundamental de la evolución de Juan García Madero de poeta en ciernes a poeta total: ella, *donante* y *mentora*, entrega a Madero el *objeto deseado* que buscaban Lima, Belano y él: su poesía y, por tanto, el testigo de la auténtica poesía mexicana.

7.2. *Sensini o el final del camino del escritor*

En su libro de cuentos *Llamadas telefónicas*, de 1997, Bolaño coloca como primer cuento *Sensini*, una historia sobre dos escritores, uno que empieza su camino en la literatura, trasunto del propio autor, con la de otro escritor bien asentado, Luis Antonio Sensini, correlato del autor real Antonio di Benedetto. La relación *a posteriori* es muy clara, pero está sagazmente oculta para el que desconozca la literatura de Benedetto.

En la visión que Bolaño tenía de la literatura, Sensini y Madero son dos contrastes fuertes. Cuando Juan García Madero comienza su andadura, es una persona sin atributos reseñables al principio de la novela y acaba en el albor de algo que presuponemos será grande, heredero de una gran tradición poética. Sensini funciona a la inversa. Desde el principio se nos presenta como un escritor asentado, con una trayectoria a sus espaldas: el narrador ya conocía una de sus novelas, *Ugarte*. El resumen que nos deja el narrador nos recuerda, obviamente, a *Zama*, la novela real de Di Benedetto: “La novela era de las que hacen lectores. Se llamaba *Ugarte* y trataba sobre algunos de los momentos de la vida de Juan de Ugarte, burócrata en el Virreinato del Río de la Plata a finales del siglo XVIII” (Bolaño, 2019: 32). La novela de Di Benedetto transcurre por unos ríos parecidos, también de corte existencialista.

Sensini se caracteriza como el opuesto casi especular del protagonista, a su vez narrador, de esta historia: “En aquella época yo tenía veintitantos años y era más pobre que una rata” (Bolaño, 2019: 31). Ambos comparten muchas cosas, aparte del oficio de escritores: los dos participan en premios literarios de poca importancia y ambos son pobres. Dice el narrador:

Vivía con lo que había ahorrado durante el verano y aunque apenas gastaba mis ahorros iban menguando al paso del otoño. Tal vez eso fue lo que me impulsó a participar en el Concurso Nacional de Literatura de Alcoy (...). Lo que realmente me sorprendió fue encontrar en el mismo libro a Luis Antonio Sensini (Bolaño, 2019: 31-32).

y también: “Ganó en el segundo y en el último [premios de literatura], y con la plata obtenida en ambos premios pudo pagar un mes y medio de alquiler” (Bolaño, 2019: 36). Aunque la carrera de Sensini esté asentada, sigue viviendo de ganar en premios literarios de tercera fila. Algo no cuadra.

Bolaño convierte a Di Benedetto en este relato en un mentor literario, homenajea su carrera literaria, pero es bastante pesimista con respecto a la perspectiva de una vida

dedicada a la literatura. Sensini apenas puede vivir de lo que escribe. En un momento, el narrador le pregunta si su hija se dedicará a la literatura, a lo que el escritor responde: “No, por Dios, la nena estudiará medicina” (Bolaño, 2019: 38). Todo el relato tiene un tono mezclado entre el homenaje y la derrota. El narrador y Sensini siguen presentándose a premios de provincias y asociaciones diversas, pero Sensini “me decía que temía que la cuerda se le estuviera acabando” (Bolaño, 2019: 40). Es una figura que pierde poco a poco su ánimo vital y que va asumiendo su derrota total en la literatura.

Sensini acabará abandonando los premios y la literatura cuando se descubra el paradero de su hijo, Gregorio Sensini, clara referencia kafkiana: desaparecido durante la dictadura de Videla, se encuentra su cadáver muchos años después de dicha desaparición, pero nada nos queda claro: el propio gobierno no sabe cómo identificarlo ni parece esforzarse. Morirá poco después de regresar a Argentina e intentar hacerse de nuevo un hueco en la vida del país americano.

¿Qué queda de Sensini? El narrador es claro: es un escritor derrotado por el tiempo, como pasó con Cesárea Tinajero, como pasará con García Madero y como ha ido pasando con todos los que hemos visto en este trabajo: los escritores ficcionales de Bolaño rara vez triunfan y se salen con la suya. Si lo hacen, por lo general es para mal. A Sensini, nos cuenta el narrador, se le olvida rápido:

Por esos días aparecieron en la plaza de los cines de Girona los vendedores ambulantes de libros, gente que montaba sus tenderetes alrededor de la plaza y que ofrecía mayormente stocks invendibles, los saldos de las editoriales que no hacía mucho habían quebrado, libros de la Segunda Guerra Mundial, novelas de amor y de vaqueros, colecciones de postales. En uno de los tenderetes encontré un libro de cuentos de Sensini y lo compré. Estaba como nuevo —de hecho *era* un libro nuevo, de aquellos que las editoriales venden rebajados a los únicos que mueven este material, los ambulantes, cuando ya ninguna librería, ningún distribuidor quiere meter las manos en ese fuego” (Bolaño, 2019: 34).

Una lección que extraer de la literatura de Roberto Bolaño: tomarse la literatura con ligereza y pesimismo. La obra de Sensini, de gran calidad, “de las que hacen lectores”, un escritor modélico y de alto nivel, al menos en opinión del narrador, queda reducida a un stock invendible, a esos márgenes de la literatura que Bolaño gustaba de transitar.

Bolaño confirma que Sensini es Antonio di Benedetto en una entrevista realizada por la televisión chilena en el año 1999, despejando cualquier duda que pudiera quedar sobre su identidad. De hecho, Corral (2013) señala cómo la identificación de di Benedetto con su correspondiente ficcional es clave para interpretar correctamente este relato,

identificado también en Gandolfo (2002). Podría parecer innecesario corroborar con tanta insistencia esta relación, pero pensemos que no todo el que se acerque a la obra de Roberto Bolaño tiene por qué conocer a Antonio di Benedetto, o sospechar que es él quien se oculta tras Sensini si no conoce su obra literaria.

8. CONCLUSIONES

El escritor ficcional le sirve a Roberto Bolaño para realizar una crítica del campo literario de su tiempo y, a su vez, situarse a medio camino entre el juez y el historiador de la literatura. Pretende insertarse, a través de ese juicio, en una posición de privilegio en dicho campo, posición que empezó a ocupar poco antes de su muerte y que hoy todavía mantiene.

Los resultados que presento aquí son fruto de una investigación original, fruto de un estudio intenso de la bibliografía y de la lectura de los materiales primarios. La crítica ha despejado con éxito las cuestiones más importantes sobre el contexto creativo de Roberto Bolaño y su recepción en el mercado literario; ahora hacen falta análisis formales más detallados.

Como hemos visto, sus personajes se ajustan a modelos arquetípicos, pero transfigurados por una visión del mundo existencialista y derrotista que, a ratos, recuerda a los procedimientos esperpénticos empleados por Valle-Inclán: la deformación de los valores clásicos en el espejo del cinismo y la ironía, de un realismo apesadumbrado que disuelve toda aspiración de grandeza.

El escritor ficcional de Bolaño supone una amplificación del modelo de las “vidas imaginarias” iniciado por Marcel Schwob en la literatura francesa, insertado en la literatura hispánica por Jorge Luis Borges. Adaptó los aspectos fundamentales que leyó en estos dos autores, pero “ficcionalizó” por completo el proceso de composición de los personajes; mientras que en Schwob los modelos eran personas reales, en Borges ya había mucho de invención. Bolaño cerró el círculo abierto por Schwob: intentó dar una apariencia de absoluta realidad a personajes ficticios mediante dos estrategias: un uso original de las tipologías textuales más propias del texto expositivo y la correlación, en algunas ocasiones, entre personaje ficticio y escritor real.

Aunque no se pueda calificar de literatura política la obra de Bolaño, ya que su contenido trasciende el mero manifiesto, este es un tema central en sus libros, y a través de sus personajes realizó una crítica ácida y certera sobre los males políticos que, a su juicio, asolaban la América hispana que acabó abandonando. *La literatura nazi en América* repasa de manera fulminante una parte de la historia cultural del continente. No quiero realizar juicios psicologistas ni establecer teorías infundadas, por lo que me he ahorrado calificar a Bolaño de escritor exiliado: no tengo información suficiente para

darle esa categoría, ni sé si sería relevante hacerlo. En todo caso, sí se puede afirmar (y basta leer a Bolaño para ello) que captó muy bien la entrada de los fascismos de cuño europeo en la cultura hispanoamericana.

Bolaño supo trabajar con los materiales que la historia le ofrecía para convertir su literatura no solo en una obra de arte, sino en una herramienta de denuncia contra el horror que, las más de las veces, las sociedades olvidan sin reflexionar sobre él. No intentó convertir la literatura en un “arma cargada de futuro”, e insisto en que no se puede juzgar a Bolaño meramente como a un “escritor comprometido”, pero su obra transpira esa idea de la responsabilidad social del artista. Es sobre todo en el final de *Estrella distante* donde se puede leer mejor un “ajuste de cuentas” con la historia chilena.

El respeto a la tradición es un factor fundamental en la obra de Bolaño, pero no en un sentido de adulación ciega de los maestros literarios, sino de reaprovechamiento de lo que se ha heredado para transformarlo en una obra nueva que aporte valor a dicha tradición. Bolaño cumplía así una función doble: la de integrarse como miembro de pleno derecho en esa tradición y, además, la de enriquecerla con una propuesta innovadora que, creo, ha sentado un precedente muy rico desde el que trabajar la literatura en español en el futuro.

La factura técnica de la obra de Bolaño tiene muchas facetas, pero espero haber demostrado que uno de los puntos más fuertes de su narrativa consiste en la creación de personajes que mezclan la composición clásica, a veces cervantina, con las visiones más modernas de su tiempo. El encaje de muchos de sus personajes en la teoría literaria formalista no es casual, ya que tópicos como el del viaje o la herencia estuvieron presentes en toda su obra y, podríamos decir, en toda su biografía.

Quedan para otra investigación muchos otros escritores ficcionales de los que he preferido no hablar en este trabajo y que justificarían otra incursión en la obra de Bolaño. El caso de Benno von Archimboldi en *2666* y sus apariciones fugaces en otras novelas habría merecido por sí solo una investigación más extensa que esta.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1. Bibliografía primaria

- BOLAÑO, Roberto (2017a): *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2017b): *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2017c): *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral.
- BOLAÑO, Roberto (2019): *Cuentos completos*, Barcelona, Penguin Random House.

9.2. Bibliografía secundaria

- ADRIAENSEN, Brigitte y STEENMEIJER, Maarten et alii (eds.) (2015): *Una profunda necesidad en la ficción contemporánea: la recepción de Borges en la república mundial de las letras*,
- ARNE WESTAD, Odd (2017): *La guerra fría: una historia mundial*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2018): *El personaje literario en el relato*, Madrid, CSIC.
- BOLOGNESE, CHIARA (2010): “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas”, *Anales de literatura chilena*, XIV, págs. 259-272.
- BORGES, Jorge Luis (2011): *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial.
- BRAITHWAITE, Andrés (2006): *Bolaño por sí mismo*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2012): “El poeta-detective-asesino, personaje recurrente y *alter ego* en la narrativa de Roberto Bolaño”, en A. López y J. M. López de Abiada (eds.) (2012): *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Editorial Verbum, págs. 41-55.
- BURGOS, Carlos (2009): “Roberto Bolaño: la violencia, el mal, la memoria”, *Nuevo texto crítico*, XLII, 22, págs. 123-144.
- CORRAL, Wilfredo H. (2013): *El error del acierto (contra ciertos dogmas latinoamericanistas)*, Valladolid, Libros del Meridiano.
- CRUSAT, Cristian (2015): *Vidas de vidas: una historia no académica de la biografía*, Madrid, Páginas de Espuma.
- ECO, Umberto (2018): *Contra el fascismo*, Barcelona, Lumen.

- GANDOLFO, Elvio E. (2002): “La apretada red oculta”, en C. Manzoni (ed.) *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, págs. 115-119.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2008): *Marcel Schwob. Antiguos imaginarios*, Madrid, ELR Ediciones.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GERARD, Genette (1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- GERARD, Genette (1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- G. PAYNE, Stanley (2014): *El fascismo*, Madrid, Alianza Editorial.
- ÍÑIGO, Ainoa (2015): *El universo literario de Roberto Bolaño*, Madrid, Editorial Verbum.
- LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta y LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (editores) (2012): *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Editorial Verbum.
- MADARIAGA CARO, Montserrat (2010): *Bolaño infra. 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago de Chile, RIL editores.
- MAESTRO, Jesús G. (enero 2013): “El dios de los poetas. Lo sensible y lo inteligible en la Literatura sofisticada o reconstructivista: ¿Por qué «Dios está azul»?”, *El catoblepas*, CXXXI, pág. 8.
- MANZONI, Celina (ed.) (2002): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2007): *Travesías del mal: Conrad, Céline, Bolaño*, Universidad de Oviedo.
- PROPP, Vladimir (2007): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.
- RAPOPORT, Mario (1988): *¿Aliados o neutrales? La Argentina frente a la Segunda Guerra Mundial*, Universidad de Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2013): “Roberto Bolaño, Cervantes y Soldados de Salamina”, *Revista Letral*, XI, págs. 134-144.
- RUBINAT, Ramón (2018): “El concepto de ficción en la Crítica de la Razón Literaria”, Santo Domingo de la Calzada, XV Curso de Filosofía. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=EcIIwoxO25U> [Fecha de consulta: 4/08/2022].
- SCHWOB, Marcel (2017): *Vies imaginaires*, Madrid, Alianza Editorial.

- VALENZUELA PRADO, Luis (julio-diciembre, 2014): “Estrella distante, una novela preparada para ser vista”, *Revista de Humanidades*, XXX, págs. 109-128.
- VILAHOMAT, José R. (2021): *Sátira y géneros menores: apuntes sobre literatura hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Editorial Iberoamericana / Vervuert.
- VILA-MATAS, Enrique (1985): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama.
- VV.AA. (1976): *Pájaro de calor, ocho poetas infrarrealistas*, México, Ediciones Asunción Sanchís.
- VV.AA. (1979): *Muchachos desnudos bajo el arcoíris de fuego*, México, Extemporáneos.
- YÉPEZ, Heriberto, y ANAYA, José Vicente (2006): “Los infrarrealistas... Testimonios, manifiestos y poemas”, *Revista Replicante*, IX, págs. 136-147.