
 Conferencia

La figura del escritor en Bolaño Ricardo Gutiérrez-Mouat*

El título de esta conferencia quizás no parezca demasiado original, porque cualquier lector de Bolaño sabe que su obra tiene un marcado carácter literario, como si estuviera dirigida a un pequeño círculo de lectores que sufren –para citar a Vila-Matas– del mal de Montano; o sea, lectores que están enfermos de literatura, tanto como lo estuvo el propio Bolaño, quien decía que si no se hubiera dedicado a escribir, habría tenido una salud mucho más robusta.

En efecto, la obra de Bolaño está centrada en la vida literaria y se caracteriza por una proliferación de escritores que la pueblan. La mayoría de las veces estos escritores son imaginarios y muchas otras están en clave, como el Sensini del relato epónimo, los real visceralistas de *Los detectives salvajes*, el crítico literario que narra el *Nocturno de Chile* y Archiboldi. Pero no el Archiboldi de 2666 sino el borrador de este personaje que se llama J.M.G. Arciboldi y que es mencionado fugazmente en *Los detectives salvajes*. (También en *Los sinsabores del verdadero policía*). Este Arciboldi remite a un conocido escritor francés, Jean-Marie Gustave Le Clézio,

* Esta conferencia fue dictada el 17 de junio de 2015. Una vez concluida el público asistente participó en un debate marcado por la aguda reflexión literaria y la generosidad característica de Ricardo Gutiérrez-Mouat. Ese día nadie imaginó que sería su última conferencia y que su deceso ocurriría solo tres meses después. Para la Cátedra Abierta UDP en Homenaje a Roberto Bolaño es un privilegio haber contado con un crítico e investigador de su talante entre sus invitados .

que ganó el Premio Nobel en 2008 y escribió una novela llamada *La cuarentena* (1995), que está parcialmente narrada por un tal Leon Archambau. Entre estos escritores en clave que aparecen en la obra de Bolaño está el propio Bolaño, que se proyecta a través de varias máscaras en sus poemas, relatos y novelas. Es «B» o «Bolaño» o «Roberto Bolaño», o tiene nombres como «Mario», «Claudio» y «Remo Morán» en ciertos relatos y novelas, o simplemente prescinde del nombre. Pero sigue estando ahí, con los rasgos biográficos que lo caracterizan. Y cuando Bolaño habla en nombre propio, en los artículos que comienza a publicar en revistas y periódicos a partir de su reconocimiento público, y en las conferencias que dicta a partir de entonces, habla casi exclusivamente de escritores (incluido él mismo) que pueden ser clásicos o modernos, americanos o europeos. Todo esto quiere decir que la obra de Bolaño es una interpretación literaria de la modernidad, es la modernidad vista a través de los escritores y filtrada por la mirada literaria. Este es el milagro de su obra, que a pesar de estar centrada en el mundo literario –o en el campo literario, para ser más formales–, no se asfixia ni se ahoga en él, sino que abre puertas y ventanas para que entre –o salga– el individuo, la sociedad y la historia. Es innegable, me parece, que la obra de Bolaño repercute fuera de los límites del campo literario, y que no la leen solo otros escritores, editores, críticos literarios o miembros del jurado del Rómulo Gallegos.

Inevitablemente las proyecciones de Bolaño en su obra, y su diálogo con los escritores del canon y con sus contemporáneos, van creando una figura de autor que contextualiza la recepción de los textos. Un crítico argentino –Julio Prematnos recuerda que el autor «no es un concepto unívoco, una función estable, ni, por supuesto, un individuo en sentido biográfico, sino un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos...». (21) El mismo crítico estudia el caso de Witold Gombrowicz en Argentina y señala cómo un autor puede convertirse deliberadamente en su propio personaje, es decir, crear una figura de autor –un figurante, en el caso de Gombrowicz– que lo represente ante el público y en el campo literario. Un pasaje del diario de Gombrowicz registra a las claras este proyecto: «Yo soy mi problema más importante y posiblemente el único: el único de todos mis héroes que realmente me

interesa... Comenzar a crearse a sí mismo y hacer de Gombrowicz un personaje, como Hamlet o Don Quijote» (Premat 11). El proyecto de Gombrowicz tiene que ver con su excéntrica situación de expatriado polaco en Buenos Aires en los años de la Segunda Guerra Mundial. Pero no hay que ser polaco ni expatriado para proponer una empresa semejante. César Aira, por ejemplo, dice en una entrevista que la única función de los escritos es crear al autor, y que luego de cumplir esa función deben desaparecer para no actuar en contra de esa figura que han dibujado (Premat 240). De aquí, a la idea de un autor sin obra o cuyas obras son objetos encontrados hay poco trecho. Marcel Duchamp, quien dijo en algún momento que se retiraba de la pintura para dedicarse a jugar al ajedrez, es el caso más evidente. Y Jacques Vaché, aquel surrealista francés que Cortázar cita en uno de los epígrafes de *Rayuela*, parece que fue conocido solo por unas cartas que intercambió con André Breton.

Por supuesto que Bolaño es un autor con abundante obra, que nunca tuvo la pretensión de convertirse en un personaje de leyenda, ni mucho menos de escribir su autobiografía. En una de sus muchas entrevistas dice aborrecer el género autobiográfico con la excepción de libros sobre grandes detectives o criminales. Pero así y todo figura bajo diferentes máscaras en su poesía y ficción, y de este modo va construyendo una imagen de sí mismo —yo diría, incluso, *editando* una imagen de sí mismo— para que lo leamos de cierta manera y lo interpretemos con referencia a ciertas tradiciones o códigos literarios. Pero antes de analizar este aspecto de la obra de Bolaño, convendría decir algo más sobre el lugar del autor en el espacio público de la posmodernidad.

Como todos sabemos, Bolaño adviene al mundo de las letras rodeado de su propia leyenda, aunque la transformación de su trayectoria en mito quizás sea más notoria en Estados Unidos, donde no existe una idea muy clara de América Latina y hay que inventar estereotipos para vender los pocos libros que se traducen. Pero al norte y al sur del Río Bravo, y en las dos orillas del Atlántico, Bolaño conquista su lugar en el canon y en el mercado editorial en un momento en que el autor ha vuelto por sus fueros —después del destierro que le había impuesto la teoría posestructuralista— y se ha convertido quizás en el personaje principal de la literatura. Ya no hay un Quijote que eclipse a su autor, y atrás han

quedado los grandes protagonistas de la narrativa latinoamericana: don Segundo Sombra, Arturo Cova, Doña Bárbara, Pedro Páramo, Artemio Cruz, Horacio Oliveira, Úrsula Iguarán, Aureliano Buendía, etc. Si hay un personaje sobresaliente en la narrativa chilena reciente, sería el Marcelo Chiriboga de *El jardín de al lado* de Donoso, esa especie de García Márquez ecuatoriano que se codea con todo tipo de celebridades (el papa, Fidel Castro, Carolina de Mónaco, Brigitte Bardot) y que es el príncipe consorte de la papesa que mueve el mundo editorial del Boom, Núria Monclús (Carmen Balcells, en el plano referencial). Pero el detalle clave es, justamente, que este personaje se propone como la imagen viva del autor de éxito. De hecho, poco le faltó a Chiriboga para convertirse en uno de los autores consagrados del Boom. No solo reapareció en una novela posterior de Donoso sino que concitó el interés de Carlos Fuentes (quien lo incluye en *Diana o la cazadora solitaria*) y del novelista ecuatoriano Diego Cornejo Menacho, quien dedica una novela entera, *Las segundas criaturas*, a su vida y milagros. Ahora solo falta que alguien encuentre los diarios perdidos de Chiriboga, o sus memorias, traspapelados en algún cajón.

No hay duda de que el autor está de vuelta y que ha vuelto a ocupar el espacio público. Su retorno se manifiesta en el auge de las biografías y memorias, y en la difusión que ha alcanzado, entre autores y críticos, ese género llamado autoficción, que es básicamente una mezcla de ficción y autobiografía. Hace pocos años el manuscrito de «El jardín de senderos que se bifurcan», de Borges, fue subastado en Nueva York (se rumoreaba que la puja mínima sería de doscientos mil dólares). Un manuscrito es un legado personal del autor, una metonimia de su cuerpo y de la mano que lo compuso. Es algo más que una primera edición o un incunable, por ejemplo. No sé si los manuscritos de Bolaño se bastarán en algún momento, pero las recientes exposiciones de sus archivos en Barcelona y en Madrid, que en principio fueron pensadas como una contribución al estudio de su obra, se centran claramente en la persona del autor. Bolaño fue un autor de carne y hueso pero también fue (y es) un nombre, y ese nombre actúa como principio de coherencia de lo que de otra manera sería una colección caótica de papeles y apuntes.

En América Latina, el resurgimiento del autor —suponiendo que este alguna vez hubiera

muerto (a pesar de los intentos de Borges por asesinarlo)— ocurrió durante el Boom de los años sesenta, cuando se dio la paradoja de que mientras la figura del autor desaparecía de las grandes novelas, reaparecía con un esplendor inusitado en el nuevo escenario de la publicidad masiva. Fue la época del autor superestrella y del culto a la celebridad, época de fiestas y utopías que aparecen fielmente retratadas en las páginas de *Historia personal del Boom*, de José Donoso. Como apunta Aníbal González, las novelas totalizadoras del Boom se produjeron a partir de un concepto impersonal de la escritura. Incluían figuras de autor pero estas eran débiles, moribundas o legendarias: Ixca Cienfuegos, Morelli, Bustrófedon, Melquíades. No obstante, si en estas novelas el autor era una deidad oculta, «en la realidad referencial», continúa el crítico, «la situación era dramáticamente distinta: allí, una combinación de factores contribuyeron a la creación de un panteón viviente de autores que a menudo eran vistos como héroes de la cultura latinoamericana» («Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global» 274). Y podríamos agregar que cuando estos autores no hacían el papel de héroes culturales, se convertían en héroes literarios, en protagonistas de sus propias ficciones, como en *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa, *Diana o la cazadora solitaria* de Fuentes o *La Habana para un infante difunto* de Cabrera Infante. De ese modo, el autor se reintroducía en la novela explotando el perfil social que había ganado en los años sesenta.

Estas novelas autoficticias incorporan una ilusión biográfica que, en realidad, corresponde a toda novela o, mejor dicho, a todo acto de lectura. En *El placer del texto*, el propio Roland Barthes, que había firmado el certificado de defunción del autor a fines de los sesenta, lo resucitó como componente del goce de la lectura, y menos de una década más tarde escribió él mismo una especie de autobiografía. Hoy en día los lectores no tienen que disculparse por querer entrever la presencia de un autor detrás del despliegue impersonal de la escritura. La crítica ha superado el cliché decimonónico de vida-y-obra que establecía una relación genética o mimética entre ambos términos: el autor como origen del texto, el texto como reflejo del autor. La ilusión biográfica de la que hablan los críticos recientes postula al autor como un efecto del texto, como una instancia posterior, como una especie de suplemento

fantasmagórico. Incluso es concebible que una biografía de autor apunte a corregir los malentendidos que puedan afectar la figura o imagen del mismo autor en su recorrido por el mundo.

En el mundo hispano la súbita aparición de Bolaño en el horizonte literario significó un relevo generacional. Ignacio Echevarría ha dicho que después de Bolaño la figura pública del escritor latinoamericano, ejemplificada por autores como Borges y García Márquez, se hizo obsoleta (Maristain, 137), afirmación que, en mi concepto, se aplica sobre todo a los pares generacionales de Bolaño. En Estados Unidos la publicación de *Los detectives salvajes* implicó una ruptura con el estereotipo mágicorrealista que hasta entonces había definido la figura de autor latinoamericano. Claro que la ruptura del estereotipo se efectuó mediante la fabricación de otro estereotipo, la del escritor contracultural que conjugaba las imágenes de Jack Kerouac (por su apego a la mitología del camino) y del Che Guevara. Bolaño se vendió como un híbrido de estas imágenes, a pesar de que cuando escribió *Los detectives salvajes* el autor tenía 45 años, era padre de familia y estaba asentado desde hacía años en la comunidad de Blanes. Pero Bolaño se proyectó como si fuera el adolescente de sus años mexicanos, o sea, como el Arturo Belano que, en la novela, se dedica a recorrer los caminos del norte de México en 1976 en busca de Cesárea Tinajero). Esto significa, entre otras cosas, que aunque las autorrepresentaciones de un autor en su obra contribuyen a dibujar una figura de autor, otras imágenes proyectadas desde distintos ángulos también contribuyen a formar tal figura. El autor —como dice un crítico francés— es una creación colectiva entre el propio autor, los lectores, otros escritores (sus pares) y los editores (Meizoz, 11). Recordemos que Bolaño es un personaje de otros novelistas (Javier Cercas y Roberto Brodsky) y pensemos que su imagen como autor de *Los detectives salvajes* en Estados Unidos fue probablemente tramada en una reunión entre editores y agentes publicitarios. A veces se da el caso de que estos mecanismos, que son difíciles de controlar, deforman una figura de autor, como sucedió con Bolaño en aquellas ocasiones en que se le vio como exiliado político o heroinómano.

(Aquí quiero hacer un paréntesis para referirme a *Veneno*, la novela de Brodsky en que Bolaño figura prominentemente. Esa novela es una

especie de radiografía o autopsia del venenoso medio cultural chileno, o del campo literario, sacudido a finales de los años noventa por las dos visitas que Bolaño hizo al país. Me pareció notable que Bolaño figure en la novela de Brodsky rodeado de un aura legendaria, o de un mito de identidad, que excede [pero sin negarlo] cualquier acercamiento realista a la biografía del autor. El Bolaño cotidiano aparece en la novela pero entremezclado con rasgos legendarios y con otras imágenes identitarias que han refractado su figura. Dice el narrador, por ejemplo: «En su cementerio marino... Bolaño era otro distinto al pasajero furioso que regresaba a Chile a cobrar su lugar, o al drogadicto de los desiertos de Sonora que luego construirían... los agentes publicitarios» [142]. Más adelante el narrador de Brodsky alude a otro aspecto del mito de Bolaño: «Él había superado la dependencia de las sinecuras y los favores a costa de una intemperie más o menos mítica pero al fin y al cabo personal...» [149].¹ Y al final el mismo narrador termina rindiéndose ante una pregunta de su hijo: «Deslindar al hombre de sus máscaras era como tratar de encontrar a su hermano en el manicomio equivocado... Alberto se descubrió incapaz de responder a la pregunta de su hijo. ¿Quién era Bolaño? No tenía ni idea» [161-62]. Brodsky, o su narrador, acierta cuando afirma que las ficciones de Bolaño documentan un mundo literario degradado, y que Bolaño amaba la literatura pero amaba sobre todo «la situación real de la literatura en el mundo» [149]. Y la situación real de la literatura en el mundo tiene que tomar en cuenta las guerras literarias y los conflictos de poder que estructuran el campo literario, en el cual un autor se coloca mediante

1 Enrique Vila-Matas conoció a Bolaño al final de los años duros (en 1996, cuando Seix Barral le había aceptado el manuscrito de *Literatura nazi*) y quedó impresionado con la determinación de ese chileno perdido en la Costa Brava. En un texto incluido en el *Archivo Bolaño*, Vila-Matas comenta las penurias que tuvo que soportar Bolaño antes de darse a conocer, pero saca a relucir algunos aspectos positivos de tal condición: «[C]uando pienso [en Bolaño], no puedo olvidarme de cierto período de felicidad de algunos artistas, de gloriosos días sin gloria vividos antes de haber oído hablar del mundillo literario, de las envidias, de los egos y el mercado: días en los que esos artistas fueron misteriosos y antisociales y, por mucho que deploraran moverse entre tanta desolación y tristeza, vivían y respiraban plenamente en su personal reino sagrado del arte». Y termina diciendo que Bolaño le pareció uno de esos escritores que él creía extintos, sujetos «desahuciados [que] vivieron en los tiempos en que los escritores eran como dioses, [que] vivían en las montañas cual ermitaños desesperados o aristócratas lunáticos; [y que] escribían en esos días con la única finalidad de comunicarse con los muertos...» Escritores como esos, afirma Vila-Matas, «nada tienen que ver... con los grises escritores competentes que en su momento tanto proliferaron en la llamada "nueva narrativa española"».

sus obras pero también mediante esa figura de autor que glosa Brodsky y que, según Echevarría, ya citado anteriormente, cambia la imagen pública del escritor latinoamericano).

Pero volvamos al tema de la autofiguración de Bolaño en su obra. Desde el comienzo de su ficción Bolaño se proyecta como protagonista o personaje-testigo. En «Diario de bar» (1979), su relato más antiguo que se ha dado a conocer hasta ahora, Bolaño se proyecta en la figura de un joven chileno que vive en Barcelona sin permiso de trabajo, que pasa las noches en vela escribiendo cuentos, y que cada mañana va al café de la esquina a reponer fuerzas. Ahí se entera de que otro de los pocos chilenos que viven en esa zona de la ciudad se ha suicidado y que los habituales del café pensaron que el suicida había sido él. Se implica que el suicidio del estudiante chileno sugestiona al protagonista del relato (que se llama Mario, como Mario Santiago) y este también termina suicidándose. (En una entrevista Mónica Maristain le pregunta a Bolaño si alguna vez había pensado en suicidarse, y Bolaño le responde que sí, y que en alguna ocasión sobrevivió «precisamente porque sabía cómo suicidarme si las cosas empeoraban».) El suicidio de Mario en «Diario de bar» tiene connotaciones interesantes. El personaje se tira al abismo desde una ventana en los altos de un edificio, escena que recuerda la insistencia con la que Bolaño habla del abismo en relación con las vidas de los poetas, cuya prueba de fuego para forjarse como poetas es meter la cabeza en un pozo (o en la oscuridad) y caminar al borde del abismo.

En este relato se perfila la tradición del poeta maldito, que acompañará la obra poética y narrativa de Bolaño hasta el final. Como ejemplos tenemos a Enrique Martín, el poeta suicida del relato epónimo, al Arturo Belano de *Los detectives salvajes* (quien bebe ingentes cantidades de un mezcal llamado Los Suicidas la noche antes de partir al norte de México en busca de Cesárea Tinajero), y Edwin Johns —el pintor que se hace famoso cuando se mutila la mano izquierda y la pega a uno de sus cuadros creando un collage macabro— en *2666*. Sin olvidar, en esta misma novela, al poeta loco del asilo de Mondragón que figura en la segunda parte y que no es otro que Leopoldo María Panero, el gran poeta español recientemente fallecido. Sin embargo, es difícil ver a Bolaño como poeta maldito a tiempo completo. Bolaño admiraba las vidas de los

poetas malditos –Sophie Podolski, Rodrigo Lira, Leopoldo María Panero, entre otros, para no mencionar a Baudelaire y Rimbaud–, esas biografías que se desenvolvían al borde del abismo y terminaban con frecuencia en la locura o el suicidio. Pero tenía el suficiente sentido común como para recomendarle a su hijo que no siguiera por ese camino, como declaró medio en broma en la Feria del Libro de Santiago en 1999.

Su atracción y distancia con respecto a este tema también se puede apreciar en su tratamiento del motivo de la pobreza, por ejemplo en un poema titulado «El dinero»:

Trabajé 16 horas en el camping y a las 8
de la mañana tenía 2.200 pesetas pese a ganar
2.400 no sé qué hice con las otras 200
supongo que comí y bebí cervezas y café con
leche en el bar de Pepe García dentro del
camping y llovió la noche del domingo y toda
la mañana del lunes y a las 10 fui donde
Javier Lentini y cobré 2.500 pesetas por una
antología de poesía mexicana que
aparecerá en su revista y ya tenía más de
4.000 pesetas y decidí comprar un par de
cintas vírgenes para grabar a Cecil Taylor
Azimuth Dizzie Gillespie Charlie Mingus
y comerme un buen bistec de cerdo
con tomate y cebolla y huevos fritos y escribir
este poema o esta nota que es como un pulmón
o una boca transitoria que dice que estoy
feliz porque hace mucho que no tenía
tanto dinero en los bolsillos.

La indigencia ha sido un tema importante de la literatura occidental desde el eclipse del mecenazgo aristocrático –hasta tal punto que un periodista francés del siglo XIX (Charles Colnet) publicó en 1856 un libro titulado *Biografía de los autores muertos de hambre* (Meizoz, 44)– y un rasgo inherente del poeta maldito. Pero el poema de Bolaño es sobre el trabajo, actividad bastante alejada del estereotipo del malditismo. Rimbaud renunció a la poesía y le fue bien por un tiempo en África haciendo todo tipo de negocios, pero nuestro José Asunción Silva naufragó en el proceloso mar de la compra y venta y terminó disparándose un tiro en el corazón. Bolaño fue vigilante nocturno de un camping durante varios veranos y lo que hoy llamaríamos vendedor informal, y aunque en un par de textos le agradece a su amigo catalán García Porta

haberle llevado yogures, queso, pan, manzanas y cigarrillos cuando no tenía ni un duro, es dudoso que hubiera llegado a integrar la nómina de los autores muertos de hambre de aquel olvidado periodista francés.

Para 1979, el año de «Diario de bar», Bolaño llevaba dos años viviendo en Barcelona, en una época en que la Ciudad Condal tenía graves problemas de desempleo y violencia agravados por la llegada de un gran número de inmigrantes y exiliados políticos sudamericanos. En dos de los poemas de *La universidad desconocida* Bolaño se identifica como «sudaca» y en ambos, curiosamente, invoca la figura del trovador medieval como modelo identitario. Veamos el poema que aclara el título del libro:

Entre Friedrich von Hausen
el minnesinger
y don Juanito el supermacho
de Nazario.
En una Barcelona llena de sudacas
con pelas sin pelas legales
e ilegales intentando
escribir.
(Querido Alfred Bester, por lo menos
he encontrado uno de los pabellones
de la Universidad Desconocida!).

El poema no es tan críptico como parece. Friedrich von Hausen fue un trovador alemán del siglo XII («Minnesinger» significa trovador en alemán). Juanito el Supermacho es el protagonista de varias historietas de Nazario Luque, un conocido dibujante barcelonés de mediados de los setenta. Y Alfred Bester fue un escritor norteamericano de ciencia ficción, que en uno de sus relatos («The Men Who Murdered Mohammed») alude a una institución que llama «la universidad desconocida». La referencia a Bester no tiene nada que ver con el género de la ciencia ficción (aunque Bolaño era un devoto del género) sino que se relaciona con el papel que la ciudad de Barcelona desempeñó en la vida de Bolaño, en los tres o cuatro años que vivió en ella. En sus notas a *La universidad desconocida* Bolaño dice que una Barcelona que lo asombraba e *instruía* aparece y desaparece en todos los poemas. Y, en efecto, las primeras secciones del libro registran varias escenas de aprendizaje, incluidas algunas de tipo sexual. (En una de sus muchas entrevistas Bolaño admite que debe su

educación intelectual a México pero su educación sentimental a España [Álvarez, «Positions Are Positions...», 79]). También descubre a los trovadores, o ya los ha descubierto antes en México, leyendo a Ezra Pound. Para Bolaño, en todo caso, los trovadores son un modelo de vida descarriada y de nomadismo, rasgos que desde su época mexicana Bolaño asociaba con la poesía o, más bien, con la vida de los poetas. Esto es lo que se trasluce en uno de los artículos recogidos en *Entre paréntesis*, en el que Bolaño cita el caso de un trovador llamado Jaufré Rudel, quien se había enamorado de oídas de una condesa de Trípoli, se había enrolado en las Cruzadas para ir a buscarla, había enfermado al cruzar el Mediterráneo y «acabó sus días en una pensión de Trípoli, adonde acudió la condesa, sabedora de que ese hombre la había ensalzado en muchas canciones y poemas...» (189).

Bolaño no era tan *extravagante* como algunos de los trovadores, pero sí era un *vagabundo* que se paseaba en solitario por las calles, bares y puertos de Barcelona. En un relato muy posterior incluido en *Putas asesinas* («Días de 1978»), Bolaño rememora sus primeros meses en Barcelona y dice del protagonista –o sea, de él mismo a los veinticinco años– que «detesta a los chilenos residentes en Barcelona aunque él, irremediablemente, es un chileno residente en Barcelona. El más pobre de los chilenos residentes en Barcelona y también, probablemente, el más solitario». Esta imagen melancólica del autor se superpone a la de un sujeto nómada que ha cruzado el océano sin dirección fija y cuya vocación poética le ha acarreado solo frustraciones. Bolaño no se veía como flâneur en ese tiempo –como ha escrito algún crítico– sino como un «nómada proletario», tal como escribe en un poema dedicado a su madre («Para Victoria Ávalos»):

Suerte para quienes recibieron dones oscuros
y no fortuna Los he visto despertarse
a orillas del mar y encender un cigarrillo
como solo pueden hacerlo quienes esperan
bromas y pequeñas caricias Suerte
para estos proletarios nómadas
que lo dan todo con amor

Este poema es un autorretrato en que los «dones oscuros» se refieren a la vocación poética.

Bolaño se proyecta en la figura del nómada en muchos otros poemas de *La universidad*

desconocida pero también en relatos como «Vagabundo en Francia y Bélgica» o «Fotos» y en novelas como *Los detectives salvajes*. El nomadismo de Bolaño se puede analizar en relación con varios temas vinculados a la tradición literaria latinoamericana y al lugar del escritor en la globalización. El primero y más obvio es el tema de la identidad nacional de un escritor como Bolaño, que nació en Chile, vivió casi una década en México y más de un cuarto de siglo en España, y se declaró escritor latinoamericano. Se puede argumentar que esta aparente carencia de identidad nacional, o fluidez identitaria del autor, ha facilitado la circulación de Bolaño por el mercado global de la edición. También le ha conferido una identidad falsa de exiliado político, como dije antes, y le ha hecho merecedor de términos tales como escritor extraterritorial, escritor transnacional, escritor posnacional y protagonista privilegiado de la literatura mundial. Yo propondría el término «radicante» para definir la relación entre Bolaño y el territorio, término que tomo de un libro de Nicolas Bourriaud y que tiene cierta afinidad con el rizoma de Deleuze. Para Bourriaud un organismo radicante es un organismo que renueva sus raíces a medida que avanza: «ser radicante significa poner las raíces propias en movimiento, desplegarlas en contextos y formatos heterogéneos, negarles el poder de definir completamente la identidad propia, traducir ideas, transcodificar imágenes, trasplantar conductas, intercambiar en vez de imponer» (*Radicant*, 22). Y agregaría que las novelas de Bolaño que más claramente despliegan esta característica radicante son sus primeras cuatro novelas, porque se sitúan en diferentes escenarios europeos pero incorporan personajes latinoamericanos. Personajes como Ana y Claudio en *Consejos de un discípulo de Morrison...*, César Vallejo en *Monsieur Pain*, el Quemado en *El tercer Reich* y Remo Morán en *La pista de hielo* son sujetos trasplantados y en diversos grados transculturados, tal como el propio Bolaño lo fue en su calidad de inmigrante económico en la España posfranquista. Estas novelas demuestran el carácter portátil de las raíces.

Además, estas novelas iniciales (escritas entre 1981 y 1993) son interesantes porque a través de ellas Bolaño habría intentado incorporarse a un campo literario cuya relación con su figura tiene que haber sido problemática. ¿Incorporarse como qué: como poeta latinoamericano o como

novelista español? Es curioso que en uno de los textos incluidos en *Entre paréntesis* Bolaño afirme que el punto de partida de su generación fueron dos novelas españolas de los años setenta: *Los dominios del lobo* (1971) de Javier Marías y *La asesina ilustrada* (1977) de Vila-Matas (142). Bolaño se identifica con ellas porque las dos rompían con la tradición de la novela española de la posguerra, ruptura que era todavía más obvia en el caso de un escritor trasplantado y experimental como Bolaño. Pero Marías y Vila-Matas, que sí llegaron a dominar el campo de la narrativa española, seguían siendo españoles y por lo tanto más afines a un campo literario de tipo nacional. Bolaño era un extranjero sin permiso de trabajo que no se había decidido todavía a ser un novelista latinoamericano y que tuvo la mala suerte de no radicarse en Barcelona —la ciudad clave del Boom— sino en dos ciudades provinciales y con muy pocos pergaminos literarios, solo el fantasma de Juan Marsé en Blanes. Me imagino que Bolaño tuvo que apostar por integrarse a un campo literario de tipo transatlántico, pero resulta significativo que su primera novela tomada por una editorial grande fuera a la vez su primera novela latinoamericana, por decirlo de algún modo. Esta fue *La literatura nazi en América*, que además llevaba un sello borgeano para recomendarla.

La figura del escritor nómada no se aplica solo a Bolaño sino también a otros escritores de la «aldea global», tales como Rodrigo Rey Rosa y Santiago Gamboa. En este contexto más amplio, y tal como afirma un estudioso del tema, el nomadismo funciona como relevo del cosmopolitismo eurocéntrico que ha dominado la literatura latinoamericana desde el modernismo hasta el Boom, y como crítica del vínculo moderno entre literatura y nación (Guerrero, «Nomadismo, literatura y globalización...» 378). Sobre el primero de estos temas baste decir que el emblema de nuestro cosmopolitismo ilustrado era el viaje a París, tan presente incluso en una novela tardía como *Travesuras de la niña mala* (2006) de Vargas Llosa. París sigue figurando ocasionalmente en la obra de los escritores del pos-Boom pero ya no ocupa el centro de un espacio cultural que se ha descentrado y diversificado. Dos de las mejores obras de Rey Rosa, por ejemplo, se sitúan en la India y en Tángar; y Gamboa ha escrito novelas y libros de viaje referidos a China y al Medio Oriente. Además,

se trata de textos que dejan atrás el orientalismo modernista, uno de los elementos cosmopolitas de la cultura latinoamericana de su tiempo. «Fotos» es un texto de Bolaño que se puede leer como alegoría de este desplazamiento geocultural. El relato comienza de esta manera: «Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África, mientras hojea una especie de álbum de fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma...» (*Putas asesinas* 197). Y termina así: «...y entonces Belano cierra el libro y se levanta, sin soltar el libro, agradecido, y comienza a caminar hacia el oeste, hacia la costa, con el libro de los poetas franceses bajo el brazo..., y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia...» (205). La literatura francesa sigue presente en el imaginario de los poetas latinoamericanos pero ya no habla desde Europa sino desde una región que tiene una relación horizontal con América Latina. Los teóricos de la globalización han puesto en evidencia la obsolescencia del modelo centro-periferia para analizar los fenómenos políticos, sociales y culturales de la posmodernidad, y han abogado por un modelo que incluya una multiplicidad de centros y periferias. Si el nomadismo de escritores como Bolaño sigue siendo cosmopolita, se trata de un nuevo tipo de cosmopolitismo, un cosmopolitismo de cuño popular cuyos portadores son los inmigrantes y refugiados y ya no los viajeros ilustrados.

Para volver al tema de Guerrero, si el nómada ha dejado de ser el viajero cosmopolita de antes, el escritor de la globalidad ya no siente el imperativo de ser el portavoz de su propia cultura, que ni siquiera tiene que ser nacional. Puede ser local, regional o global, o una mezcla de elementos provenientes de varias localizaciones. Hay que recordar que en los años sesenta las grandes novelas de Vargas Llosa, García Márquez, Cabrera Infante y Fuentes, entre otros, todavía recurrían a una legitimación de carácter nacional para reclamar autoridad cultural y política. Estas novelas se proponían como una indagación estética de la condición nacional. La temática nacional no ha llegado a su fin, como afirma el crítico antes mencionado, pero su carácter legitimador se ha debilitado y ha dado paso a otras formas de legitimación y a otros intereses (las identidades multiculturales, por ejemplo, o las políticas identitarias). El mismo crítico, sin embargo, señala acertadamente que

en la trayectoria de Archiboldi en 2666 se nota un intento de fugarse de «la tradición de una cultura como la alemana, donde el problema de las relaciones entre literatura y nación tiene matices aún más intensos y radicales que en Latinoamérica» (Guerrero 381).

En 2666, sin embargo, hay otro momento emblemático de la ruptura entre literatura y nación que remite a los orígenes de la patria chilena. Al final de la segunda parte de la novela, Amalfitano retoma la lectura de un libro que un amigo –«humorista de ley», dice el narrador– le había regalado cuando estaba en Europa. El título del libro es *O'Higgins es araucano* y su autor es un tal Lonko Kilapán, quien se describe a sí mismo como «Historiador de la Raza, Presidente de la Confederación Indígena de Chile y Secretario de la Academia de la Lengua Araucana» (276). El libro postula, entre otras novedades, que los araucanos eran telépatas, que el Estado chileno era igual a la polis griega, que «Chile» era una palabra griega, y que Bernardo O'Higgins era hijo de don Ambrosio –como consigna la historia oficial– pero no de Isabel Riquelme sino de una mujer araucana con la cual don Ambrosio se había casado según las normas de la legislación y ceremonial indígena. El propio Amalfitano se queda estupefacto ante esta delirante versión de la historia chilena, pero lo más delirante de todo es que el libro de Kilapán existe (se publicó en Santiago en 1978). Kilapán es uno de esos autores inclasificables como el Ceferino Piriz que aparece en *Rayuela* (otro loco ilustrado que parecía tan inverosímil que el propio Cortázar tuvo que declarar que existía) y Miguel Serrano, el autor nazi chileno que en uno de sus muchos libros sobre Hitler acepta la tesis de que los extraterrestres que nos visitan son en realidad nazis con una base en la Antártica. Este pasaje de 2666 remite, como decía antes, a los orígenes de la patria chilena, pero de modo inverosímil e irreverente. El libro de Kilapán es una parodia de la alegoría nacional, ese género que desde el siglo XIX vincula literatura y nación y cuyos ecos es posible percibir en novelas del siglo XX como *Doña Bárbara* e incluso como *La muerte de Artemio Cruz. Casa de campo*, de Donoso, también es una alegoría nacional basada en el período de la dictadura. La novela de dictadores, como sabemos, es otro de los géneros en que la nación figura como protagonista literario. Pues bien, el *Nocturno de Chile* de Bolaño es otra parodia

de un género vinculado a la temática de la nación. ¿Cómo leer de otro modo los pasajes en que el narrador da clases de marxismo a la junta militar?

La vocación o trayectoria transnacional de Bolaño tiene también otras implicaciones, como, por ejemplo, la relación entre el escritor y el canon. Bolaño se ha pronunciado en más de una ocasión sobre la literatura chilena, pero tanto su obra como su figura exceden cualquier marco de referencia nacional. Los escritores del Boom constituyen un punto de referencia obligado en la carrera de Bolaño como narrador. Jorge Volpi ha descrito con gran desenfado la lucha cuerpo a cuerpo entre Bolaño y sus precursores: «Cada mañana... Bolaño dedicaba un par de horas a prepararse para su lucha cotidiana con los autores del Boom. A veces se enfrentaba a Cortázar, al cual una vez llegó a vencer por nocaut en el último round; otras se abalanzaba contra el dúo de luchadores técnicos formado por Vargas Llosa y Fuentes; y, cuando se sentía particularmente poderoso o colérico o nostálgico, se permitía enfrentar al campeón mundial de los pesos pesados, el destripador de Aracataca, el rudo García Márquez, su némesis, su enemigo mortal y, aunque sorprenda a muchos, su único dios junto con ese dios todavía mayor, Borges» (78).

En este irónico acercamiento al tema de la ansiedad de la influencia, Volpi no menciona a Donoso, con cuya obra Bolaño tenía una relación incómoda y a quien situaba por debajo de las grandes figuras de la narrativa latinoamericana pero muy por encima de sus discípulos chilenos.² Es así como Bolaño se desmarca de la condición de heredero de Donoso.

En cualquier caso el consenso crítico es que la figura y obra de Bolaño han reordenado el canon de la narrativa latinoamericana, reposicionando a Borges en el centro, recuperando el espíritu de vanguardia y el humor de Cortázar, rescatando el prestigio de la poesía e incorporando los discursos y formatos de la cultura popular.

Sabemos que Bolaño fue un rebelde literario hasta el final, como queda demostrado en la última conferencia que dictó («Los mitos de Cthulhu»), en la que despotrica contra la literatura y la filosofía *lite*, contra los escritores funcionarios, contra los escritores de éxito, contra el imperativo de respetabilidad y aceptación social que motiva a los escritores salidos de la clase media y del lumpen, contra los grandes

tirajes, contra las presentaciones en televisión en que los escritores hacen de payasos y contra el bueno de Alberto Vázquez-Figueroa, quien «en sus ratos libres se dedica a inventar máquinas desalinizadoras o sistemas desalinizadores, es decir artefactos que pronto convertirán el agua de mar en agua dulce, apropiada para regadíos y para que la gente se pueda duchar e incluso, supongo, apta para ser bebida». Vázquez-Figueroa no es solo un escritor de éxito (según Wikipedia ha vendido más de veinticinco millones de ejemplares en el mundo entero) sino que para colmo de males, según la óptica bolañesca, hace de la literatura un oficio a tiempo parcial. César Aira sostiene que uno de los mitos dominantes en la literatura de finales del siglo xx es el del escritor *gentleman*, es decir, del escritor que separa su vida personal (y por lo tanto su imagen pública) de su obra. Vila-Matas identifica a escritores como Javier Marías y Antonio Muñoz Molina como ejemplares de este tipo –pero obviamente Vázquez-Figueroa pertenece a la misma especie–, y agrega que los escritores *gentlemen* «están alejados de Gómez de la Serna, que recitaba desde el lomo de un elefante, o de Valle-Inclán, que se quejaba de que no le permitían subir al tranvía con dos leones» («Bolaño en la distancia»). Y alejados también, suponemos, de Oliverio Girondo, que mandó hacer una réplica en papel maché de un espantapájaros y

2 Por lo menos, Bolaño se acuerda de Donoso en un pasaje de *Los detectives salvajes*, aunque no menciona su nombre. En un fragmento fechado en 1978 Belano viaja en tren a Sitges con una amiga británica y le cuenta que ahí vive un novelista de su país al que en una ocasión vino a visitar y a quien encontró deprimido y enfermo, por lo cual no lo quiso molestar (250). El diálogo entre Belano y ese novelista anónimo es intrascendente. El novelista le pregunta a Belano si ha visto una película recién hecha en México basada en uno de sus libros; Belano responde que sí y que le gustó, aunque prefiere no confesar que no ha leído la novela. El novelista es Donoso –quien vivió entre Sitges y Calaceite en los años setenta–, la novela es *El lugar sin límites* y su versión cinematográfica es de Arturo Ripstein y se estrenó en 1977. Curiosamente, *El lugar sin límites* es una de las tres novelas de Donoso que Bolaño rescata del olvido en uno de los artículos de *Entre paréntesis*. Las otras son *El obscuro pájaro de la noche* y *El jardín de al lado*, cuyo comienzo se sitúa precisamente en Sitges. Belano no demuestra mucha curiosidad por Donoso en el encuentro narrado en *Los detectives salvajes*, lo que refleja de cierta manera la actitud de Bolaño ante el novelista más prestigioso de la literatura chilena. Se entiende que las figuras de autor que se proyectan en la obra de Donoso (el Mudo, Humberto Peñaloza, Julio Méndez, Marcelo Chiriboga, el propio Neruda) no se compaginan con la persona de Bolaño, pero creo que la incomodidad que este último siente ante Donoso también tiene que ver con el hecho de que Donoso anticipa algunas de las obsesiones de Bolaño: el espacio de la intemperie, por ejemplo, en relatos como «Gaspar de la Noche» y «Los habitantes de una ruina inconclusa»; o la figura de Rimbaud, que Donoso invoca en *El jardín de al lado* y sobre todo en la última parte de *La desesperanza*, protagonizada por un poeta maldito que tiene la costumbre de recitar al poeta francés.

lo paseó por las calles de Buenos Aires en una carroza tirada por seis caballos para publicitar la aparición de su más reciente libro de poemas, titulado justamente *Espantapájaros* (1932). Bolaño no participó de estas extravagancias vanguardistas pero tampoco creó una distancia entre su persona y su obra. Todo lo contrario. Vida y obra se funden en Bolaño, y se funden programáticamente, desde su etapa mexicana y el manifiesto infrarrealista. Esa fusión de arte y vida es el núcleo no de la estética infra –porque no la hubo– sino de su ética, que era vivir como poeta y, en el mejor de los casos, hacer de la vida un poema experimental.

En resumen, y para terminar, la autofiguración es un aspecto de la obra de Bolaño que está implícito en la mayoría de los trabajos críticos respecto a su obra pero que no ha recibido un tratamiento directo o, por lo menos, una interpretación en términos de la creación de una figura de autor. Bolaño se proyecta en su obra prácticamente desde el principio a través de varias máscaras, entre las que sobresalen la del poeta maldito, la del sujeto nómada y la del escritor inmigrante. Más tarde aparece en función de la familia (en los poemas tardíos de *La universidad desconocida*) y como autor de éxito en relatos como «Mauricio “El ojo” Silva» y «Muerte de Ulises». Pero estas representaciones no se ajustan al viejo modelo de vida y obra. Una lectura crítica de estas representaciones no privilegia la biografía del autor como si esta fuera la «verdad» del texto. A través de sus máscaras Bolaño *se da a leer* y crea de esa manera una figura de autor a la que contribuyen también (inevitablemente) otros agentes del campo literario. Se trata, entonces, de representaciones estratégicas. Todo esto ocurre, además, en un momento en que la figura del autor literario ocupa un lugar prominente en el espacio público, lugar inseparable de las operaciones del mercado editorial y del mundo de la imagen. Bolaño fue un escritor invisible por dos décadas, y algo de eso se refleja en su creación de personajes literarios. Benno von Archimboldi, por ejemplo, se proyecta como escritor de culto que no demuestra interés por la maquinaria publicitaria. Cuando Bolaño emerge en el horizonte del campo literario, se aboca a construir una figura renovada de sí mismo: la del cabecilla generacional, figura que articula en su discurso de Caracas y que está implícita en novelas como *Amuleto*. Esta última

figuración de autor es validada por los miembros de su generación, que lo aclaman como el centro del canon posmoderno solo unas semanas antes de su muerte.

Bibliografía

- Álvarez, Eliseo, «Positions Are Positions and Sex is Sex». *Roberto Bolaño: The Last Interview*, Brooklyn, Melville House, 2009, pp. 69-91.
- Bourriaud, Nicolas, *The Radicant*, Nueva York, Lukas & Sternberg, 2009.
- González, Aníbal, «Figuración y realidad del escritor latinoamericano en la era global», *Pasavento*, II, 2 (verano 2014), 273-84.
- Guerrero, Gustavo, «Nomadismo, literatura y globalización: las trayectorias paralelas de Roberto Bolaño y Rodrigo Rey Rosa», *Pasavento*, II, 2 (verano 2014), 375-83.
- Maristain, Mónica, *El hijo de Mr. Playa*, Oaxaca, México, Almadía, 2010.
- Meizoz, Jérôme, *Postures Littéraires*, Ginebra, Slaktine Érudition, 2007.
- Premat, Julio, *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, FCE Argentina, 2009.
- Vila-Matas, Enrique, «Bolaño en la distancia», *Letras Libres*, abril, 1999.