América : Cahiers du CRICCAL

La 'originalidad' de Roberto Bolaño

Ilse Logie

Résumé

L'« originalité » de Roberto Bolano.

Je me propose d'examiner ici l'« originalité » de l'œuvre de l'écrivain chilien Roberto Bolano (1933-2003), et la place exceptionnelle qu'il occupe maintenant dans les lettres hispaniques. Comment fonctionnent dans les récits de Bolano (et tout particulièrement dans ses contes) les modèles à sa portée dans le monde qui l'entourait ? Comment mettait-il en question la manière de lire la tradition ? L'analyse de la généalogie de son œuvre et sa réinterprétation des mouvements d'avant-garde, prennent appui sur sa marginalité première et sur sa constante réévaluation d'écrivains importants qui n'ont pas reçu la consécration, aussi bien parmi sa génération que dans les générations antérieures.

Sous plusieurs éclairages, les contes de Bolano offrent comme un espace de confluence. En premier lieu, ils se présentent comme la réélaboration de textes classiques (par exemple " El gaucho insufrible " réécriture de " El sur " de Borges), à travers la présence patente de Kafka, de versions du récit policier, etc. En second lieu, cette ansiedadde la influencia (Bloom) opère non seulement comme une catégorie poétique centrale dans l'œuvre de Bolano, mais encore comme axe thématique, (particulièrement dans les contes de Llamadas telefônicas et Putas asesinas). Ainsi donc Bolano a mis la " circulation des modèles " au cœur même de sa conception d'une littérature dans laquelle la mimésis artistique se définit comme lieu intermédiaire entre la magie prémoderne et la rationalité moderne.

Citer ce document / Cite this document :

Logie Ilse. La 'originalidad' de Roberto Bolaño. In: América : Cahiers du CRICCAL, n°33, 2005. Les modèles et leur circulation en Amérique latine, v1. pp. 203-211;

doi : https://doi.org/10.3406/ameri.2005.1724

https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2005_num_33_1_1724

Fichier pdf généré le 16/04/2018

BY: $ = creative commons

La 'originalidad' de Roberto Bolaño

'[...] que Kafka comprendía que [...] los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí' (Roberto Bolaño, *El gaucho insufrible*, 158).

'[una] telaraña inasible, [un] mecanismo de relojería que desmontaba el edificio de los eufemismos, de los silencios cómplices, de los subentendidos, [que] puso en perspectiva global una narrativa local' (Rodrigo Pinto en *El País*, *Babelia*, 23/10/04, suplemento dedicado a la literatura chilena, 4, a propósito de la obra de Roberto Bolaño).

1. Un torrente llamado Bolaño

La irrupción de Roberto Bolaño (1953-2003) en el panorama de las letras hispanoamericanas de finales del siglo XX, principios del XXI provocó un auténtico terremoto, ya que su obra rompía demasiados esquemas a la vez. Hay quien asegura que llegó a sentar un nuevo paradigma literario. En las páginas que siguen, indagaremos las 'influencias' que recibió y ejerció la narrativa de este escritor chileno, que situaba la circulación de modelos literarios en el corazón de su concepción poética.

Sobre todo a partir de la amplia resonancia de su novela *Los detectives salvajes* (1998), que le valió el premio Rómulo Gallegos (1999), Bolaño obtuvo reconocimiento primero en España, donde residía (hasta el punto de aparecer como personaje en la aplaudida novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas), para luego convertirse en una figura internacional. Aunque siempre andaba envuelto en controversias, la mayoría de los críticos y varios de sus colegas (entre ellos Rodrigo Fresán, César Aira, Alan Pauls, Enrique Vila-Matas, Juan Villoro) no dudan en proclamarle el mejor y más influyente autor de su generación, verdadero escritor-bisagra, eje de la creación literaria hispanoamericana de los noventa.

Poco después de su prematura muerte (como consecuencia de una insuficiencia hepática) a la edad de cincuenta años, Bolaño se ha transformado en una leyenda. Apenas ha transcurrido un año y ya se han publicado u organizado: un volumen póstumo de relatos (*El gaucho insufrible*); la novela monumental pero inconclusa *2666*; otro libro que recoge sus artículos y conferencias dispersos (*Entre paréntesis*); varios números monográficos de revistas consagrados al personaje (*Quimera,* n° 241, *Deriva* del 21/04/04); antologías en las que figuran textos suyos (como *Palabra de América*, las actas del congreso sevillano celebrado en junio del 2003); dos estudios

Persée creative commons

homenaje (dirigidos por Patricia Espinosa H. y Celia Manzoni); y unas jornadas que le fueron enteramente dedicadas (20-22 octubre 2004 en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona). La impresionante constelación artística, crítica y académica en torno a Bolaño no ha hecho más que consolidarse y atestigua el lugar excepcional que ha ocupado y sigue ocupando en la literatura hispanoamericana actual.

¿Cómo explicar el extraordinario interés despertado por este inclasificable escritor, admirado y temido por su pluma irreverente? La posición de Bolaño sólo es comparable con la de los escritores del *boom* que, allá por los sesenta, proclamaron la cruda y a veces arbitraria separación entre 'primitivos' y 'modernos'. Como ellos, Bolaño quería ser un poco Dios, indicando quién sí y quién no hacía 'buena literatura', atacando a sus enemigos sin dejar títere con cabeza. El cuestionamiento de la anémica narrativa hispánica finisecular y la exploración de tradiciones anteriores, dignas de ser recicladas, están presentes tanto en la genealogía de su propia literatura como en su corrosivo discurso metaliterario, expuesto en ensayos (por ejemplo en 'Los mitos de Chtulhu', en *El gaucho insufrible*) y paratextos. En la década de los noventa, cuando prevalecía la uniformidad novelística en América Latina, el singular y desmesurado proyecto de Bolaño afrontó el reto de poner a prueba la historia literaria del continente, revisándola desde una perspectiva contemporánea. Adoptando una actitud rupturista, característica de la modernidad, el posmoderno Bolaño recuperó algunos modelos de transgresión (la vanguardia, el boom, el neopolicial) y rechazó otros (la 'vaca ordeñada' del realismo mágico, gastando demasiadas municiones contra Allende, Skármeta, Sepúlveda & Cia).

Dos operaciones críticas paralelas y complementarias llevadas a cabo por Bolaño contribuyeron a la rearticulación del canon latinoamericano actual: una de reescritura (retorno crítico a los movimientos innovadores del siglo XX), otra de relectura (que rescató a escritores que se quedaban fuera del canon, como Sergio Pitol, Enrique Lihn o Nicanor Parra).

2. Un marco teórico

La estrategia de Roberto Bolaño se comprende mejor cuando se sitúa en el 'espacio literario mundial', cuyo funcionamiento ha sido descrito por Pascale Casanova[1]. Combinando el enfoque socioliterario/institucional de Bourdieu con nociones prestadas del polisistema de Even-Zohar, la teórica francesa postula la estructura desigual de este espacio literario. Si bien el carácter internacional de la literatura existe, su naturaleza es competitiva (ya

1. Del estudio de Pascale CASANOVA, *La République mondiale des Lettres*, Seuil, Paris, 1999, se desprende que, para poder apreciar cabalmente la introducción de nuevas normas estéticas, no se debe definir la literatura como un ámbito internacional ya unificado, ni como un objeto exclusivamente histórico, ni como un objeto irreductible a la historia. La literatura constituye un universo específico en que las problemáticas externas sólo están presentes refractadas. Tampoco basta con aludir a la acogida por parte de la crítica o al número de traducciones de una obra etc. Son asimismo insuficientes las categorías poco precisas manejadas por la comparatística tradicional, como 'influencia'.

que depende de una geopolítica en la que la consagración es otorgada por los centros[1]) y su unidad paradójica.

Hablando esquemáticamente, cabe decir que todos los escritores del mundo participan en la misma carrera y, con armas desiguales (como la lengua en la que se expresan), tratan de alcanzar el mismo objetivo: la legitimidad literaria. Así, siempre según Casanova, el espacio literario mundial se articula y se unifica según un doble movimiento, que se ordena con arreglo a dos polos antagonistas de este universo. Por un lado, un movimiento de ampliación gradual, que se acompaña del acceso de las diversas partes del mundo a la idiosincrasia nacional, y, por otro, un movimiento de emancipación literaria (autonomización) frente a las imposiciones político-nacionales. En otras palabras, cada escritor está situado primero, ineluctablemente, en el espacio literario mundial por el lugar que en él ocupa el espacio literario nacional (para la América Latina: continental) del que ha surgido — siendo los ámbitos literarios más antiguos los más autónomos, los más consagrados a la literatura en sí misma y por sí misma. Pero su posición depende también de la manera en que hereda este legado nacional, de las elecciones estéticas, lingüísticas y formales que hace (rechazo del legado para integrarse en otro universo supuestamente más dotado de recursos literarios; aceptación del legado; lucha por transformarlo y hacerlo más autónomo, como en el caso de Bolaño). Es, además, obvio que las relaciones de fuerza dentro del universo literario mundial se pueden modificar en cada momento: si Latinoamérica es un espacio excéntrico en los años treinta del siglo XX, treinta años más tarde ha accedido al reconocimiento internacional y a la modernidad gracias al advenimiento de un grupo percibido como estéticamente coherente, los escritores del *boom*.

Ahora bien, el análisis que Casanova propone de la literatura latinoamericana del siglo XX está poco desarrollado y no va más allá del *boom*. Con todo, ofrece un marco interesante que nos permite situar la ofensiva de Roberto Bolaño. Cuando, a finales de los setenta, se empieza a abandonar el realismo mágico en América Latina, éste ya había forjado en el receptor una serie de estereotipos. Por lo tanto, las poéticas alternativas que intentan establecerse difícilmente encuentran un público, y la política editorial sigue apostando por lo conocido. Hubo, por cierto, algunas rupturas declarativas. Cuando apareció la *generación McOndo* en 1996, cuyo manifiesto corría a cargo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, parecía aflorar una nueva estética que asumía un realismo no mágico, sino cínico, una especie de MTV latina; en México se dio a conocer la *generación del crack* (con Ignacio Padilla y Jorge Volpi a la cabeza), pero estas tentativas se vieron rápidamente absorbidas por el mercado, que veía cómo en ellas se daban las condiciones necesarias para un 'segundo boom'. Acabó por triunfar una

1. Casanova no se expresa en términos de una simple oposición binaria o jerarquía lineal centro/periferia entre espacios dominantes y espacios dominados, sino en términos de un continuum.

literatura mediocre, renacionalizada y comercializada (fragmentación del mercado hispanoamericano en una serie de literaturas pobres y creación de colecciones nacionales), que reproducía modelos obsoletos. Como ocurre en otras partes del mundo, la producción literaria latinoamericana reciente está dividida entre dos campos bien definidos: la novelística comercial, que intenta imponerse como nuevo poseedor de legitimidad, imitando los acervos de la autonomía, y la restringida literatura 'de vanguardia' que se mantiene fuera de los circuitos de gran difusión editorial. Para Bolaño, iba siendo hora de que se reintrodujeran las preocupaciones formales y de que se rehabilitara el patrimonio específicamente literario en América Latina.

3. ¿Un narrador hispanoamericano?

Desde su llegada al foro literario, Bolaño operó a nivel de la literatura hispánica y no se vio nunca a sí mismo como el resultado de ninguna tradición nacional. Debido en parte a su propia trayectoria — el escritor pasó su infancia en Chile, la adolescencia en México, retornó por unos meses a su país de origen en 1973, pero la experiencia del golpe militar le obligó a volver a México y desde 1974 estuvo viviendo en Cataluña — consideraba la nacionalidad un valor cultural en crisis y tampoco concebía el exilio como desarraigo. En entrevistas (por ejemplo en la de Dunia Gras Miravet, *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 604, Madrid, 2000, pp. 53-65), reivindicaba su condición de estar en medio, ni latinoamericano ni español, sino transatlántico y panhispánico.

La aparición de Bolaño en el territorio chileno no se produjo hasta 1996 y coincidió con el éxito de la Nueva Narrativa de la posdictadura, que encajaba en una política editorial globalizadora a la que el autor se oponía. A la hora de inscribirse en el espacio literario mundial y de hacerse cargo de cierto legado cultural, Bolaño renegó del exotismo impuesto al escritor latinoamericano[1] y prefirió forjarse un lugar a partir de un determinado nivel de autoconciencia a la vez literaria e idiomática. Como más de un predecesor del *boom*, se proclamó heredero directo de la cultura occidental — de las literaturas americana, europea y mundial ('Mi patria es mi biblioteca', *Entre paréntesis*, 44). Formuló el deseo explícito de reorientar la literatura de su continente hacia la autonomización. Emprendió un 'regreso a los orígenes' a partir de las diferentes etapas que habían marcado el proceso de acumulación de capital literario en su continente. Su búsqueda de los arquetipos de esta modernidad, inaugurada en Latinoamérica por las vanguardias de la segunda y tercera década del siglo XX, desembocó, por ejemplo, en la evocación del 'realismo visceral' o infrarrealismo mexicano en *Los detectives salvajes*, novela en cuya composición y estilo se perciben asimismo huellas de la

1. Léase a este respecto el ensayo de Juan Villoro, " Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso " en *Efectos personales*, Barcelona, Anagrama, 2001, en el que el escritor mexicano se burla de cierta visión de la literatura latinoamericana como un parque temático del atraso, donde son posibles ciertos excesos de la imaginación e incluso de la realidad que serían intolerables en otros países.

'nueva narrativa' de los sesenta, con la que Bolaño compartía la mirada ambiciosa y totalizadora. Extrajo el modelo de uno de sus textos chilenos más escalofriantes, *Nocturno de Chile*, de *El proceso* de Kafka. En varios de los relatos de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas* subyace una receptividad a la influencia norteamericana del realismo sucio y a los mecanismos de la novela negra. " El sur " de Borges y otras reelaboraciones del género gauchesco nutren " El gaucho insufrible ", mientras que autores como Wilcock, Reyes o Schwob se encuentran en el origen de *La novela nazi en América*.

La formidable capacidad de asimilación del incansable lector que era Bolaño le permitió instalar 'lo bolañesco' desde la literatura, que consideraba en primer lugar un oficio que implicaba el dominio de diversas técnicas narrativas (como la de instalar diversos focos de aproximación a un suceso o la propuesta de una misma historia contada desde sus mil posibilidades) y la reutilización de determinados aspectos de géneros existentes. Por otra parte, Bolaño siempre ha dejado entender que se servía de los modelos arriba mencionados para marcar sus distancias y hasta darles la muerte — una muerte literal asestada a la poetisa Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes*, una simbólica cuando del *boom* o del género gauchesco se trataba. Se presenta a sí mismo como un héroe agónico, un 'detective salvaje' de su generación que quema todos los puentes del pasado. Y es que se da perfecta cuenta de los peligros que encierra esta actividad literaria a la que estuvo entregado desde su juventud. Bolaño posee conciencia de que la literatura, a pesar de su pulsión redentora, puede llegar a ser un 'oficio de tinieblas', un 'viaje al fin de la noche'. Su proyecto estético tiene una dimensión ética que formula una y otra vez — en *Los detectives salvajes*, donde el acto de destrucción, en la mejor tradición vanguardista, se reconoce como gesto poético, en *La literatura nazi en América*, donde los monstruos son transformados en objetos estéticos, etc. —, preguntándose cómo el arte puede dejar de serlo al convertirse en horror y viceversa, desafiando así a la autonomía de la literatura que, sin embargo, no está dispuesto a sacrificar[1].

Aun así, Bolaño nunca dejó de encarar su misión literaria como una 'tauromaquia'[2], jugándoselo todo, un compromiso autentificado por la conciencia de su enfermedad y la cercanía de la muerte (tal como explica en el

1. La práctica poética puede degenerar en un acto criminal cuando se asocia con el poder o cuando se radicaliza. Para Bolaño " [...] la escritura representa siempre una especie de pacto fáustico que obliga a sus cultores a pagar — o hacer pagar a otros — en sangre la dedicación al oficio ". (Alvaro Bisama en Patricia ESPINOSA. (comp.) : *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis editores, 2003, p. 87-88).

2 " ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos ". (Bolaño en *Entre paréntesis, Ensayos, Artículos y discursos* (1998-2003), Barcelona, Anagrama, 2004. Edición de Ignacio Echevarría. p. 36-37).

ensayo 'Literatura + enfermedad = enfermedad' de *Los gauchos insufribles*)[1]. A pesar de sus aspiraciones cosmopolitas, Bolaño sí se ha comportado como un escritor latinoamericano que contemplaba un paisaje después de la batalla - después de la Plaza de Tlatelolco, y del Estadio Nacional de Santiago. En sus textos, abundan los latinoamericanos expatriados que buscan un sentido a su vida viajando por el mundo, y los desaparecidos tan emblemáticos de la escena distópica de la posmodernidad en su continente.

La derrota de la militancia política[2] abre una época posapocalíptica, un horizonte posdictatorial que explica la postura ambigua (de respeto hacia sus exigencias artísticas pero de reserva ante su triunfalismo) que Bolaño adoptaba frente a la generación del *boom*. En sus obras, comparte el diagnóstico establecido por Idelber Avelar que, en su interesante topología de la derrota latinoamericana, hace coincidir el retroceso del boom con la fecha del derrumbamiento del proyecto social de la Unidad Popular en Chile, el 11/09/1973[3]. Si la producción narrativa de los autores del *boom* internacionalizó a la novela escrita en lengua española, marcó simultáneamente la despedida del 'aura' literaria, su canto de cisne, la transición del Estado al Mercado, el fin de la posibilidad de una sustitución compensatoria de la política por la estética. Desde entonces, la ficción y la realidad se han vuelto dos mundos irremediablemente discontinuos. Se ha borrado la diferencia entre inmanencia y trascendencia, el afuera se ha vuelto inenarrable y la literatura que alegoriza la derrota se despliega habiendo emergido la conciencia de la materialidad del proceso de constitución ficcional. Según Avelar, la condición 'post' señala entonces el fin de la ilusión, la muerte de la experiencia y el comienzo del trabajo de duelo, un duelo omnipresente en Bolaño.

4. De gauchos y conejos

En el relato " El gaucho insufrible ", publicado en el libro póstumo del mismo nombre que reúne cinco cuentos y dos conferencias, Bolaño retoma, actualizándolo, un modelo genérico que connota argentinidad: el género gauchesco. A este texto ficticio remite el ensayo " Derivas de la pesada ", uno de los tres 'discursos insufribles' que forman la primera sección del libro misceláneo, igualmente póstumo, *Entre paréntesis*. Bolaño presenta aquí un recorrido por la literatura argentina como si ésta fuera una casa donde los

1. Ver MANZONI, Celina (comp.): *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.

2. " [...] porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del 50 y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era ". (Bolaño en *Entre paréntesis*, p. 37).

3. Idelber AVELAR, *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*, Duke University Press, Durham and London, 1999.

escritores aparecen en forma de muebles, de objetos y de electrodomésticos[1]. Observa con sorpresa que el gaucho Fierro, paradigma del desposeído y del valiente pero también del matón, ha sido elevado al centro del canon argentino por los escritores burgueses[2].

El protagonista del relato encarna precisamente uno por uno los degradados mitos del género gauchesco. Para recuperar dignidad en plena crisis del corralito, el abogado Héctor Pereda abandona su casa en Buenos Aires para mudarse a su estancia Alamo Negro, en Capitán Jourdan, adonde hace una eternidad que no vuelve. Allí intenta adecuarse a lo que espera del gaucho, pero su imagen se basa en una construcción exclusivamente literaria. Abundan las referencias explícitas al *Martín Fierro*, a *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, a " El sur " de Borges, a " Aballay " de Antonio di Benedetto. Un gaucho se llama 'Severo Infante' y el hijo de Pereda, el Bebe, resulta, además, ser escritor de éxito.

Un hilo conductor del relato es la falta de caballos y de vacas en la pampa: no hay ni rastro de ganado y Pereda se tiene que esforzar para comprar un caballo al que bautiza 'José Bianco'. Estos típicos animales de la vida gauchesca han sido reemplazados por conejos agresivos y caníbales que se reproducen salvajemente. Pereda opina (p. 45) que " la culpa argentina los [a los argentinos] había transformado en gatos. Por eso, en vez de vacas hay conejos ". Los argentinos se convirtieron en gatos, poco trabajadores por definición, y por su pereza desaparecieron los animales que definen el sedentarismo y la civilización, las vacas y los caballos, cuyo lugar fue ocupado por los conejos bárbaros. Como en la pampa argentina las vacas se crían solas, sin necesitar prácticamente trabajo del hombre, surgió el mito del territorio inmenso y rico donde no hay que trabajar para comer (la ideología criolla de la tierra que ofrece sus frutos, opuesta a la ideología del inmigrante sin tierra, dos ejes que estructuran buena parte de la literatura argentina hasta mediados del siglo XX). Con este mito también juega César Aira en *Ema, la cautiva*, un intertexto que no se menciona. Ahí los indios están en el Sur, pero la imagen (absurda por exagerada en Aira) es comparable: la del lujo que reina en la pampa. " El gaucho insufrible " rinde un homenaje a la literatura argentina y va dedicado a un amigo argentino de Bolaño, Rodrigo Fresán. Tal dedicatoria no impide, sin embargo, que el chileno Bolaño haya elegido la nacionalidad más 'arrogante'/'insufrible' del continente, como si los argentinos fueran en ese momento de crisis una alegoría de la caída de toda Latinoamérica.

---

1. " Si Arlt, que como escritor es el mejor de los tres, es el sótano de la casa que es la literatura argentina, y Soriano es un jarrón en la habitación de invitados, Lamborghini es una cajita que está puesta sobre una alacena en el sótano. Una cajita de cartón, pequeña, con la superficie llena de polvo. Ahora bien, si uno abre la cajita, lo que encuentra en su interior es el infierno ". (Bolaño en *Entre paréntesis*, p. 28-29).

2. Josefina Ludmer (*El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988) explica que la guerra de independencia abrió la práctica del uso militar del gaucho y su desmarginalización; la voz del gaucho se transforma en signo literario, la lengua se emplea como arma.

Los gauchos con los que se encuentra Pereda han perdido su alma rebelde y su coraje. Son ineptos e hilarantes, se pasan el día poniendo trampas para conejos y viven de la venta de pieles. No queda nada de la economía pastoril, donde el hombre se definía frente al animal y en relación con él. En las pulperías, juegan ahora al monopoly y no saben cantar, como mucho rasguean una guitarra. El relato termina cuando Pereda vuelve a la ciudad. Al salir de una tertulia literaria en la que ha participado su hijo, se topa con un drogadicto que se siente ofendido por su mirada. Creyéndose agredido, Pereda, con la sensación patética de volverse otro, de estar a punto de transformarse, cual un Dahlman del siglo XXI, en uno de los escasos gauchos heroicos supervivientes, mata al chico.

Bolaño sitúa su relato gauchesco en un legado: la zona inestable de choques y alianzas que, según Ludmer, define al género desde su creación, y que asigna al protagonista sentidos que oscilan, de acuerdo con la necesidad del momento, entre el gaucho valiente y patriota, por una parte, y el pendenciero, desertor y enemigo de la disciplina por otra. El uso que Bolaño hace del género es un metauso paródico que produce en primer lugar literatura. Pereda sólo ve lo que ha leído, se mueve en una red de textos, en cadenas de filiaciones que transforman en convención todo lo que tocan y parecen cortar las referencias directas con el mundo. Sin embargo, y paradójicamente, la insólita aventura de Pereda, por literaria que sea, no deja de captar agudamente la dura realidad argentina de principios del siglo XXI y el derrumbamiento de sus asideros.

5. Bolaño y sus precursores

Al operar sobre cartografías reconocibles, la obra de Bolaño se refiere constantemente a categorías estéticas disponibles y revisita modelos literarios existentes. De un modo llamativo, también tematiza la dialéctica entre maestro y discípulo que lleva a fascinaciones, identificaciones excesivas, parricidios y filicidios[1].

Así, en 'El viaje de Alvaro Rousselot' (*El gaucho insufrible*) se cuenta la extraña aventura de un mediocre novelista argentino que descubre que sus argumentos son filmados por un cineasta francés. Decide, entonces, viajar a París para averiguar este plagio, que le excita al tiempo que le paraliza. Son comparables las desventuras que padece el escritor paranoico B en 'Una anécdota literaria' (*Llamadas telefónicas*). En uno de sus relatos, B se ha burlado de A, un prestigioso crítico. Cuando B lee una elogiosa reseña realizada por A, la interpreta como una advertencia profética que determinará cada uno de sus pasos. En otro cuento del mismo volumen, " Sensini ", la peripecia central consiste en la obsesiva y fallida relación epistolar que el protagonista — un joven aspirante — establece durante un año con la otra

1. Tampoco falta en las evocaciones de Bolaño el componente erótico que, en opinión de George Steiner, caracteriza por definición a la rivalidad maestro/discípulo (George STEINER, *Lessons of the Masters*, Harvard University Press, 2003).

figura principal del relato, Sensini, un novelista argentino de larga trayectoria profesional.

Ningún escritor lúcido puede negar que proviene de escritores anteriores, cada escritor actúa en un campo de tensión entre conservación y renovación. Ahora bien, si la obra personalísima y polifacética de Roberto Bolaño debe ser considerada el punto culminante de varias tradiciones, ¿constituye también un modelo, un punto de partida de esa zona siempre elusiva de lo nuevo? El escritor ecuatoriano-barcelonés Leonardo Valencia (*Quimera* 245, junio 2004, p. 37) no cree que Bolaño haya fundado una rama de la literatura del siglo XXI; a su modo de ver, Bolaño clausura más bien una época: " Bolaño cierra magistralmente pero no abre: escribió lo que esperábamos y necesitábamos leer ".

Quizá no les falte razón a quienes restan este tipo de originalidad a Bolaño, arguyendo que todo lo novedoso en él ya estaba en los antiguos maestros de Occidente. Pero el reproche está fuera de lugar, ya que la innovación aportada por Bolaño, como la que introdujo Borges en su día, es de otra índole y consiste precisamente en la elaboración de un nuevo repertorio de modelos de escritura. Cuando la literatura hispanoamericana parecía moverse sin rumbo, Bolaño dio la vuelta a este sistema heterónomo (renacionalizado, mercantilizado) imprimiéndole una orientación centrípeta, autonomizante e incitando a relecturas de grandes voces consagradas (Kafka o Borges) y de otras infravaloradas (Macedonio, Pitol, Schwob). Parafraseando al poeta chileno Alejandro Zamba en *El País* (23/10/04, 6) cabe concluir diciendo que Bolaño no tendrá discípulos pero sí sucesores, aunque sólo fuera por haber designado a sólidos y exigentes precursores para los jóvenes.

Ilse LOGIE,
HIVT-Universidad de Amberes, Bélgica