

**ROBERTO BOLAÑO:
UNA POÉTICA PARA SI MISMO**

Pablo Fabián Correa Torres

Pontificia Universidad Javeriana
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Literatura
Carrera de Estudios Literarios
Bogotá, Octubre, 2010

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Sánchez García S. J

DECANA ACADÉMICA

Luis Alfonso Castellanos Ramírez, S.J.

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos Ramírez

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTOR DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Miguel Mendoza Luna

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus tesis de grado. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales. Antes bien, se vea en ella el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Artículo 23 del Reglamento Académico

- Oiga- le dijo de pronto-, ¿no se decía que a usted no lo había visto nadie?
El viejo lo miró y le sonrió educadamente.

2666. Roberto Bolaño

ÍNDICE

Introducción.....	6
CAPÍTULO 1. Regreso a la poética.....	11
1.1 Breve historia de la poética. Aristóteles.....	11
1.2 <i>Arts poética</i> de Horacio.....	14
1.3 <i>Del Soliloquio o Consejos al escritor</i>	15
1.4 Lógica de la imaginación poética.....	18
1.5 La poética romántica.....	20
1.6 Concepto de lenguaje poético.....	22
1.7 La Poética estructural.....	23
1.8 La poética formalista: de Alemania a Rusia.....	26
1.9 La poética semiótica. El proyecto de la Escuela de Praga.....	28
CAPÍTULO 2. Hacia una poética íntima.....	33
2.1 Poéticas íntimas y escritores latinoamericanos.....	34
CAPÍTULO 3. Fragmentos de una poética de Bolaño.....	41
3.1 La escritura en la voz de los personajes de <i>2666</i>	44
3.2 Confesiones poéticas en <i>La Universidad Desconocida</i>	52
3.3 Crítica y poética en <i>Entre paréntesis</i>	57
CAPITULO 4. Conclusiones: Una poética para si mismo.....	61
BIBLIOGRAFÍA.....	65

Introducción

Esta investigación nace del deseo por leer de manera crítica poéticas de distintas épocas; de regresar a la *Poética de Aristóteles* para desde ahí remontar a aquellas que le sucedieron hasta arribar a las poéticas contemporáneas. ¿Buscando qué? Lo que han creído y escrito otros sobre el quehacer literario. Ese fue el incierto punto de partida. Se dice que la búsqueda consiste en no saber nada del objeto investigado, conocer únicamente algo de sí mismo¹.

En un primer intento por delimitar y constreñir el tema de investigación surgió en una conversación con Miguel Mendoza, profesor del departamento de literatura de la Universidad Javeriana, una hipótesis de trabajo: ¿ante la ausencia de poéticas en la literatura contemporánea acaso la postura estética, ideológica, crítica del quehacer literario escritural se desplaza a otros territorios textuales? Si la respuesta a la pregunta era afirmativa entonces a cuáles territorios se desplazaba: ¿Metaficciones, ensayos, declaraciones de prensa, textos críticos o acaso a la obra misma?

Las tareas estaban señaladas. Por un lado era necesario establecer qué había sucedido con la poética en la contemporaneidad. Por otro, y en caso de existir, cuáles eran las condiciones de esa existencia dentro del panorama crítico. A la par con esas preguntas, un autor contemporáneo comenzaba a insinuarse como referente de una posible poética actual, Roberto Bolaño. Sus novelas y cuentos son habitados por personajes-escritores. Quizás en ellos estaba cifrada cierta poética de autor, íntima, si es que así puede llamarse a una poética formulada desde un universo propio.

Ana María Brigante, del departamento de filosofía de la Universidad Javeriana, y quien ha trabajado la teoría poética de Paul Valery auscultó la hipótesis de trabajo. Partiendo de los planteamientos de Platón, Ana María insinuó que existirían dos posibilidades para la producción poética: o la poesía obedece a reglas o a la inspiración. Sólo si se concede que obedece a reglas es posible hablar de poética. Más acá, Paul Valery criticó la poética normativa pero se preguntaba por el efecto que poduce la obra y la manera en que se concibe. Una especie de fenomenología de los estados mentales que

¹ LEGER, Nathalie. Prefacio. En: La preparación de la novela de Roland Barthes. México: Editorial Siglo XXI, 2005. p 25.

lleva a la pregunta de si para hacer poéticas hay que ser creador. Esta pregunta parecía la bisagra entre el gran tema de las poéticas y una poética en Bolaño.

Hasta aquí un marco teórico todavía amplio pero con cierta coherencia: revizar poéticas de distintas épocas y buscar en Bolaño, o cualquier otro escritor latinoamericano que involucrara personajes escritores en sus ficciones, una nueva forma de la poética. Vendría una consulta más para establecer si valía la pena comenzar por Bolaño. Esta vez con José Ramón Ruíz Sánchez Serra,² coordinador del posgrado en Letras Modernas de la Universidad Iberoamericana en México y experto en la obra de Bolaño.

La idea de una poética de Bolaño no le resultó descabellada. Pero surgieron preguntas: ¿Para qué sirve hablar de poética hoy, por qué reactivar este término? ¿En qué consiste el hueco que dejó la poética? ¿Cuando dejamos de usar ese término qué pasó? ¿Dónde se cruzan Bolaño y la poética? ¿Por qué leer de un modo atípico la obra de Bolaño? ¿En un análisis desde adentro de la obra, para qué sirve una poética a los personajes de Bolaño? ¿Qué es un poeta para Bolaño? ¿La poética está dentro de la obra en zonas opacas o en libros como *Entreparéntesis*, un volumen que reúne discursos y textos críticos de Bolaño?

A la duda sobre la actualidad del término “poética” y el posible hueco que habría quedado al entrar en desuso surgió una preocupación y era la validez de una poética desde los territorios opacos de la obra. En otras palabras, era posible buscar una postura poética dentro de la obra misma. Mientras eso se resolvía, lo cierto era que una investigación literaria en este sentido, un trabajo analítico combinado con un rastreo histórico, parecía posible. Las respuestas solo comenzarían a surgir en la marcha.

Una primera búsqueda bibliográfica en las bases de datos de la Universidad Iberoamericana y la UNAM de México me condujo a dos libros que resultaron centrales para este trabajo de grado: *Breve Historia de la Poética*³ y *Estudios de Poética y Teoría de la Ficción*⁴. Ambos de Lubomír Doležel, crítico literario nacido en Checoslovaquia en

² Catalina Arango, estudiante de la maestría de Literatura en la Universidad Iberoamericana en México, sugirió preguntar a José Ramón Ruíz Sánchez, qué opinaba de la hipótesis de trabajo dado que en los últimos años se ha dedicado a estudiar la obra de Roberto Bolaño.

³ DOLEZEL, Lubomir. *Breve historia de la poética*. Madrid: Editorial Síntesis. 1997. El título original en inglés es *Occidental Poetics. Tradition and Progress*.

⁴ DOLEZEL, Lubomir. *Estudios de poética y teoría de la ficción*. España: Universidad de Murcia. 1999.

1922, quien hizo parte de una segunda generación del Círculo Lingüístico de Praga⁵ y continuó con su labor intelectual en la Universidad de Toronto, Canadá.

El encuentro de estos dos textos comenzó a resolver la primera parte de la investigación, es decir, la vigencia del término poética y sus condiciones de existencia. Además ofreció una guía de lectura de poéticas: la *Poética de Aristóteles*; el *Arts Poética* de Horacio (*Carta a los Pisones*); *Del Soliloquio o Consejos al Escritor* de Shaftesbury; la poética leibniziana, la morfología de Goethe y la poética de Humbolt, las *Reflexiones Filosóficas en Torno al Poema* de Alexander Gottlieb Baumgarten; *Teoría Poética y Estética* de Paul Valery; y la poética estructural y formalista en Rusia. Dolezel no sólo reconstruye una historia de la poética sino que investiga aquellas posiciones que han supuesto un avance, un cambio o principio de cambio de paradigma⁶. Y va más allá al formular un modelo de poética ajustado al canon actual de teoría literaria. Dolezel es considerado fundador de la poética teórica contemporánea⁷.

A la par con la lectura de las poéticas y el estudio que hace de ellas Dolezel, comencé la lectura de la obra de Bolaño. Primero *2666* (ficción), luego *Entreparéntesis* (textos críticos) y mas adelante *La Universidad Desconocida* (poesía). Se trató de una lectura buscando marcas textuales donde el autor revelara posturas sobre el quehacer literario, su poética. Aquí fue necesario un distanciamiento de la poética formulada por Dolezel pues ésta apunta hacia una semántica narrativa, al servicio del lector y no del autor. Dolezel ataca la anarquía hermenéutica postmoderna pero reivindica el pluralismo hermenéutico moderno. La poética, en la que retoma la idea de mundos imaginarios de Leibniz, le permite autenticar o descartar interpretaciones a partir de las señales que ofrece el mismo texto. Quiero decir, que “la ciencia interesada por la poesía en cuanto arte”, como definió Zirmunsky a la poética, en Dolezel está al servicio de la

⁵ Thomas Pavel hace un recuento de la contribución de Dolezel a los estudios literarios contemporáneos. *Sobre el estilo de la prosa checa moderna* es el libro con que se da a conocer internacionalmente. En 1959-65 participa al lado de Roman Jakobson y Thomas Sebeok en un congreso sobre Poética en Varsovia. Ha trabajado en estilística, lingüística matemática, narratología, teoría textual y en semántica narrativa. Creador de una teoría global del significado literario basada en los resultados de la lógica modal. “Finalmente, como uno de los fundadores de la poética teórica contemporánea, Lubomír decidió elucidar los antecedentes de la disciplina”, anota Pavel.

⁶ Así lo expresa Miguel Ángel Garrido en el prólogo a la edición en español y que forma parte de la colección de monografías sobre Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la editorial Síntesis.

⁷ Thomas Pavel en el ensayo “La contribución de Lubomír Dolezel a los estudios literarios contemporáneos” que sirve de presentación al libro *Estudios de Poética y Teoría de la Ficción*.

interpretación y no de la creación. Crítica y poética han sido por siglos las dos vertientes de un mismo problema: la obra.

Lo que aquí se pretendía era descubrir la vigencia de una poética no orientada a la interpretación y la semántica, sino regresar a lo que pueda quedar de la reflexión sobre la fabricación de la ficción. Regresar al proyecto de poética de Aristoteles “de cómo hay que componer los argumentos, si la composición ha de quedar bien, e incluso de cuántas y de qué partes consta, e igualmente de todo aquello que concierne a este método”⁸. ¿Qué respuesta escondía Bolaño, o hacía evidente, a estas preguntas por la creación? Las respuestas no son ingenuas hoy. No están en el plano de lo pragmático. El problema del creador ya no parece epistemológico ni práctico, se acerca a una esfera mas vital. Al menos eso se insinúa en Bolaño. La escritura depende de ciertos compromisos vitales. De esos compromisos parte todo lo que concierne al método.

Un texto apareció para ayudar en esta pesquisa: *La preparación de la novela* de Roland Barthes⁹. Se trata de las notas de cursos y seminarios ofrecidos por Barthes en el College de France durante 1978 y 1980 y que son una exploración de lo que el filósofo llamaba el Método, la disciplina estética y social de un novelista, las costumbres que hacen posible una escritura literaria. En palabras del propio Barthes: “historia interior de un hombre que quieres escribir”.

Beatriz Sarlo dice que la “pragmática de la novela tiene la gentileza de ser una teoría para sí mismo, un gesto que no indica ningún imperativo para otros”¹⁰. También Bolaño lo hace a su manera y aquí aparecía Barthes para justificar una búsqueda en ese sentido, de Teorías para si mismo.

De esto trata “Roberto Bolaño, una poética para si mismo”.

⁸ Aristóteles. Poética. Madrid: Alianza Editorial. 2006. p. 31.

⁹ BARTHES, Roland. La preparación de la novela. Argentina: Siglo XXI editores. 2005.

¹⁰ SARLO, Beatriz. Los Modos de Ser Barthes. En: La preparación de la novela. Argentina: Siglo XXI Editores. 2005. p 19.

CAPITULO 1: Regreso a la poética

Entre la *Poética* de Aristóteles, que se sospecha fue escrita por el Estagirita en el último trecho de su vida (335 – 323), y *La Preparación de la Novela* de Barthes (1978-1980) se extiende un largo periodo del pensamiento humano. Un panorama histórico que conecte estos dos extremos de la poética es indispensable para entender de qué hablamos cuando hablamos de poética. “No podemos alcanzar un conocimiento verdadero del desarrollo de la poética si no reconstruimos su historia inmanente” dice Dolezel quien luego de hacer un esfuerzo en ese sentido, arriesgarse a construir un relato histórico de las poéticas, concluye que de “una reconstrucción histórica sistémica la poética surge como un conjunto elaborado de supuestos, conceptos y métodos que, progresivamente, construyen una consistente aproximación a la literatura”¹¹.

Dolezel señala dos supuestos para habilitar la posibilidad de una poética:

1. La literatura es el arte del lenguaje producido en la actividad creativa de la poiesis.
2. La poética es una actividad cognitiva regida por los requisitos de la investigación científica.

Dos autores lo acompañan en esa definición de supuestos. Uno, Zirmunsky, define la poética como “la ciencia interesada por la poesía en cuanto arte”¹². Lo dice en 1928, cinco décadas antes de que Hrushovski afirme que “la poética es el estudio sistemático de la literatura en cuanto literatura”¹³.

Lo que descubre Dolezel es que existe una continuidad lógica y epistemológica trenzada entre los distintos periodos históricos donde germinó una tradición investigadora en poética. Cada periodo formuló un “modo de poética” de acuerdo a sus sistemas conceptuales y metodológicos. Quizás no sea casualidad entonces, que los apuntes de

¹¹ DOLEZEL, Lubomir. Breve historia de la poética. Madrid: Editorial Síntesis. 1997. El título original en inglés es *Occidental Poetics. Tradition and Progress*.

¹² Ibid., p 23.

¹³ Ibid., p 23.

Aristóteles sobre la poética, apuntes que circularon entre sus alumnos no como libro formal sino como cuadernos de trabajo, hagan eco con los apuntes de Barthes, incompletos, pensados para recitar en una cátedra, no encuadernados en un libro estrictamente concebido.

Entre esos “modos de poética”, Dolezel encuentra complementos: Poética teórica/aplicada; Universal/particular; Ejemplificatoria/analítica; Normativa/descriptiva; Sincrónica/histórica/comparativa: Retórica/lingüística/semiótica.

Detrás de los modos se esconden las estructuras del pensamiento científico de cada época. “El modelo aristotélico de tragedia sigue los postulados generales de su teoría de la ciencia... En el Romanticismo, la mereología de la poética está dominada por el modelo orgánico derivado de la filosofía de las ciencias naturales... En el siglo XX los potenciales de la poética morfológica evolucionaron hacia una narratología estructural. Entretanto, la poética teórica alcanzó una nueva fase semiótica de desarrollo; liberados de la metáfora orgánica, percibe la literatura como un sistema específico de significación”¹⁴. Tres fases entonces: fase lógica, fase morfológica y fase semiológica. Las tres atravesadas por unos mismos problemas: 1. el problema de la relación arte poética-mundo o problema de la representación; 2. Problema de la creatividad; 3. Problema del lenguaje literario.

1.1 Breve historia de la poética. Aristóteles.

El manuscrito más antiguo que se conserva de la *Poética* de Aristóteles data de finales del siglo X o comienzos del XI. F. Susemihl (1865) y J. Vahlen (1867) lo consideran la fuente de otros 17 apógrafos¹⁵. Del griego al árabe y del árabe de vuelta a las lenguas romances, nos dice Aristóteles que todas las artes son imitaciones, fundando una tradición que perdurará por más de dos milenios. Se diferencian porque imitan con diferentes medios, porque imitan cosas diversas o porque imitan de manera distinta. La poesía ditiámbica, el nomo, la tragedia y la comedia imitan a personas que actúan. Imitar es una acción connatural a los hombres desde niños y es connatural complacer a todos con las imitaciones.

¹⁴ Ibid., p 25.

¹⁵ LECUMBERRI, Alicia. Introducción. En *Poética*. Aristóteles. Madrid: Alianza Editorial. p. 18

La comedia es imitación de personas de baja estofa. En cambio, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tantos padecimientos¹⁶.

Lo que se imita son las acciones de los personajes y esas acciones están determinadas por el carácter y la manera de pensar. Seis partes conforman una tragedia: argumento, caracteres, elocución, la manera de pensar, el espectáculo y la composición musical. Al dedicarse Aristóteles a desglosar cada una de estas partes, señalando ejemplos tomados de obras y autores de la época, a formular normas (“la belleza conlleva una extensión y un orden”) o simplemente dictar recomendaciones (“hay que preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble”) nos revela que su “poética” funciona bajo la condición de las otras ciencias. Es decir, que aspira a revelar atributos esenciales, explora lo universal y organiza el conocimiento basándose en demostraciones.

“La tarea de una poética aristotélica será necesariamente descubrir los atributos esenciales de la poesía y descartar las propiedades contingentes y variables de las obras poéticas individuales”¹⁷. En síntesis, una poética universalista en la que las obras individuales son ejemplificaciones de las categorías generales. Particulares empíricos y universales abstractos. Nos dice Dolezel que intentando aprehender la esencia de la poesía, Aristóteles olvida su propiedad más esencial: la unicidad y variabilidad de sus manifestaciones.

Una poética de estructura ideal como la de Aristóteles necesariamente se convierte en una poética restrictiva y normativa. Sin embargo, el filósofo griego insinúa la posibilidad de una poética descriptiva, basada en una tipología de la tragedia. Al hacer esto, abre y reconoce la posibilidad de cambios en esa matriz original, sujeta a las fuerzas de la mutabilidad histórica. “En la perspectiva de la poética descriptiva, la historia de la poiesis ya no es un proceso finito que se detiene cuando se alcanza el tipo ideal. Mientras existan poetas las estructuras poéticas no conocerán descanso”¹⁸.

¹⁶ Aristóteles. Poética. Madrid: Alianza Editorial. 2006. p. 47

¹⁷ DOLEZEL, Op cit., p 37

¹⁸ Ibid., p. 52.

1.2. Arts poética de Horacio.

En la carta *A los pisones*¹⁹ de Horacio, o como se conocería más tarde el *Arte poética*, vemos como el pensamiento aristotélico se va materializando en poéticas cada vez más normativas. A lo largo de los 30 fragmentos en que Horacio dividió su texto encontramos ya no afirmaciones descriptivas como las de Aristóteles sino casi un manual de juicios valorativos:

Toda obra de arte ha de tener por fundamento la simplicidad y la unicidad
Vosotros los que escribís, escoged un asunto proporcionado a vuestras fuerzas y
considerad despacio lo que pueden o no pueden llevar vuestros hombros
Si las palabras no corresponden al estado de ánimo y a la condición del que las
dice, todos los romanos, nobles y plebeyos, se reirán de él a carcajadas
El drama que quieras que el pueblo pida se vuelva a representar no tendrá ni más
ni menos que cinco actos
Estudad los modelos griegos: leedlos noche y día
Condenad todo poema que no ha sido depurado por muchos días de corrección,
que no ha sido pulido y repulido veinte veces
Sin escribir cosa alguna, enseñaré como se escribe; diré la misión y las reglas del
poeta, el manantial donde ha de beber, lo que el buen gusto permite y lo que no,
los atrevimientos del genio y los escollos de la ignorancia
¿Es uno mismo, de temperamento poeta? ¿O lo que forma el buen poeta es el
arte? Yo, por mi parte, no veo lo que pueda hacer el arte sin una vena fecunda ni
lo que pueda el genio sin estudio y cultivo

Dolezel no aborda el caso de la *Carta a los Pisones*. Hace un salto directo a otro momento de ruptura en la tradición poética. La idea griega del arte como mimesis y el modelo mereológico propuesto por Aristóteles perduraron incuestionados por casi dos milenios. Su formulación más extremista será la de los neoclasicistas en el siglo XVIII, donde el concepto de mimesis se entendió como imitación precisa de la naturaleza (la *Naturnachahmung*). Los intelectuales de Leipzig y Zurich – los dos centros más

¹⁹ HORACIO. *A los pisones*. México: Editorial Porrúa. 1986.

importantes de Germanistik en la primera mitad del siglo XVIII – se unieron en afirmar la norma²⁰. Johann Christoph Gottsched defendía la sumisión de la obra a la norma de semejanza con la naturaleza:

La belleza de una obra artificial no surge de una oscuridad vacía sino que se asienta firme y necesariamente en la naturaleza de las cosas. Las cosas naturales son bellas en sí mismas... Por tanto, la imitación de la naturaleza perfecta puede conferir perfección a las obras artificiales²¹.

Una poética tal lleva a inferir que el poeta debe estudiar por igual la poesía y la naturaleza. Por supuesto, el proyecto resulta irrealizable desde muchos puntos de vista y el siglo XVIII se convertiría en el período de transición hacia una nueva formulación de la relación arte y mundo. A las reglas objetivas y universales comenzarían a oponerse factores subjetivos bautizados con distintos nombres: genio, gusto, sentimiento, imaginación. “La caída de la poética normativa y la desaparición del racionalismo del siglo XVIII fueron sucesos históricos simultáneos”, nos dice Dolezel. Dos antirracionalistas señalarían el nuevo camino para los poetas: el conde de Shaftesbury y Jean Baptiste Dubos.

1.3. Del Soliloquio o Consejos al escritor²²

El Conde de Shaftesbury, como los demás neoplatónicos de Cambridge, veía en la filosofía mecanicista de René Descartes y Thomas Hobbes una amenaza a la visión religiosa del mundo pero también la puerta abierta para un relativismo ético y estético. Su defensa de los factores subjetivos señalaría en parte el camino de la poética moderna.

Dice Delia Sampietro, a propósito de esto, que “su labor consistió sobre todo en llevar, en el campo de la ética, a terreno laico los problemas de la filosofía ético-religiosa del variado panorama platonizante del seiscientos en Inglaterra, y en echar las bases metafísicas para la crítica literaria y la estética sistemática del siglo XVIII”²³.

²⁰ DOLEZEL, Op cit., p. 61.

²¹ DOLEZEL, Op cit., p. 61.

²² SHAFTESBURY. Del Soliloquio o Consejos al escritor. Argentina: Instituto de Filosofía, Universidad de la Plata.

²³ SAMPIETRO, Delia. Introducción a Del Soliloquio o Consejos al Escritor. Argentina: Universidad Nacional de la Plata.

Para Shaftesbury el criterio de lo justo y lo injusto, del bien y del mal, no puede estar jamás dado por la autoridad religiosa. Es en el propio hombre donde persiste como principio inmanente de su ser espiritual, un poder, una facultad, *la conciencia o sentido moral*, que aprehende la belleza o la deformidad de la acción, así como existe también la facultad para percibir la belleza de la forma en la esfera estética. Esta es la idea que subyace en los *Consejos al escritor*.

Con ella se suscribe a la teoría mimética del arte pero reformulada. Al fijar el principio de la estética en un plano subjetivo, Shaftesbury elimina la exigencia de conocer la naturaleza para crear. Cree en la virtud como armonía espiritual que conduce a la verdadera belleza: la belleza creada y la belleza creadora. Habla del carácter bueno como carácter bello, “revelador de una forma y simetría interiores que coinciden simpáticamente con la armonía y simetría universales”²⁴.

“Mi intención no es tanto aconsejar sino examinar los modos y maneras de dar consejo”, nos dice el conde para quien cada uno es paciente de sí mismo: “Los escritores deben practicar el soliloquio”. Citando a Horacio recuerda: *Scriptorum chorus omnis amat nemus, et fugit urbes*²⁵. La mirada del poeta ya no estará puesta en descifrar los mecanismos secretos de la naturaleza sino que debe mirar hacia dentro del propio ser. Su consejo es el de adquirir un sano régimen de autoconocimiento, un método gimnástico para adentrarse en el alma humana:

A menos que se haya acostumbrado a criticarse a sí mismo, no podrá el escritor hacerse impermeable a la crítica de los demás. No pueden expresarse ideas con claridad a menos que se esté acostumbrado a encontrar en sí mismo la claridad, o que uno se haya formado en la disciplina antes de salir a la palestra. Es poco menos que imposible ser buen pensador, y no ser al mismo tiempo autocrítico y cabal dialoguista en este sentido del soliloquio.

Su invitación es a no reprimir la fantasía e imaginación (*Aut insanit homo, aut versus facit*²⁶). Con la mirada puesta en Horacio, Aristoteles, Platón y Homero, Shaftesbury describe las cualidades del escritor: “Mas el que merece verdadera y justamente el nombre de poeta y, como auténtico maestro o arquitecto de su especie, sabe

²⁴ Ibid., p 142.

²⁵ “Todo el coro de los escritores ama el bosque y rehuye las ciudades”.

²⁶ “El hombre está loco, o está componiendo versos”

describir tanto a los hombres como a sus hábitos y es capaz de dar a la acción su consistencia y dimensión”. Si persiste una normativa en el Conde es lo suficientemente ancha para no ahogar la creatividad. Un poeta es un segundo creador.

A la par con los consejos al escritor, el conde inglés dicta las tareas de los críticos. Para él, son los pilares del edificio pues sin su estímulo “seríamos artífices más góticos que nunca”. Les asigna la responsabilidad de señalar la sofistería en la argumentación, ampulosidad en el estilo, amanerada delicadeza, ingenio atrevido, pensamiento inconexo, comparaciones abigarradas y metáforas confusas:

Lo menos que podría esperarse de los escritores – si es que poseen en verdad competencia – es que fueran capaces de arrastrar tras de si al mundo, en lugar de ser ellos los que se adecuen al mundo en toda su fragilidad.

De alguna manera lo que Shaftesbury configura es un manual de autoconocimiento, una especie de ejercicios espirituales para el escritor. Presenta ideas como “mediante un examen de los varios modos, inflexiones, modulaciones y revoluciones internas de las pasiones, llegaré sin duda a comprender más acabadamente el corazón humano y sabré juzgar con más certeza tanto a los otros como a mi mismo”... “Y así el estudio de las afecciones humanas no puede menos de conducirme al conocimiento de la naturaleza del hombre y de mi”...“Por muy difícil o imposible que parezca al artista llegar en su trabajo a la perfección, debe tener una idea al menos, de la perfección en si, que lo socorre y le impida ser deficiente y pobre en la obra. Tiene que fijar la mirada en la gracia perfecta, en la belleza de la naturaleza, en esa perfección de la forma que el resto de la humanidad, que siente los efectos más ignora las causas que los producen, llama ese *je ne say quoy*, ese ininteligible, ese no se qué, que supone esa especie de hechizo o brujería, y del cual ni el artista puede dar cuenta”.

1.4 Lógica de la imaginación poética

Para Dolezel el Conde de Shaftesbury cierra el periodo de la poética normativa pero su intuicionismo riñe con el postulado epistemológico fundamental de la poética que es la necesidad de una teoría discursiva y racional de la poesía. Serán los alemanes y suizos quienes regresarán hasta la filosofía de Gottfried Wilhelm von Leibniz (siglo

XVII) para abrir una brecha fecunda del pensamiento estético y poético. Alexander Baumgarten y Johann Breitinger son los pioneros. El primero desarrolló la idea de una especial lógica de la sensibilidad. El segundo planteó la existencia de una lógica de la imaginación poética.

La doctrina de Leibniz que sirve para reformular la teoría de la mimesis es la doctrina de los mundos posibles:

No se puede negar que muchas historias, especialmente éstas que llamamos novelas, pueden considerarse como posibles, incluso aunque no acontezcan realmente en esta particular secuencia del universo escogida por Dios, a no ser que alguien imagine ciertas regiones poéticas en la infinidad del espacio y del tiempo donde podamos ver, errantes por la tierra, al rey Arturo de Gran Bretaña, al Amadís de Gaula y al fabuloso Dietrich von Bern inventando por los alemanes²⁷.

Los mundos ficcionales de Leibniz facilitaron a Breitinger una plataforma para formular su lógica de la imaginación poética. De ahí en adelante el arte será una imitación ingeniosa de la naturaleza:

El acto propio y principal de la poesía es la imitación de la naturaleza en lo posible. El poeta merece el nombre de poietes, creador, porque a través de su arte es capaz no sólo de otorgar formas visibles a cosas invisibles sino de crear cosas que no son para los sentidos, es decir, de transformarlas desde el estado de la posibilidad al estado de la realidad.

Breitinger diferenció tres tipos de mundos: mundos alegóricos (hábitats de cosas inanimadas que aparecen como personas); mundos esópicos (animales dotados de opiniones y pensamiento); mundos invisibles (espíritus).

Breitinger, nos señala Dolezel, “se vinculó además a una venerable tradición semiótica, que se remonta a los estoicos, cuando definió el signo verbal como una dualidad de sonido y sentido... Advirtió tanto la naturaleza arbitraria de la relación entre los signos lingüísticos y los objetos denotados como su fijación por convención”²⁸. Más importante aún, el teórico suizo reconoce la existencia de un lenguaje poético con una función específica, la de evocar. Sugiere que los textos poéticos tienen que ser

²⁷ DOLEZEL, Op cit., p. 66.

²⁸ DOLEZEL, Op cit., p. 73

esencialmente distintos del discurso corriente. Tienen que incorporar artificios evocativos, signos que activan la recreación del mundo imaginario en la mente de los lectores. Un elemento más añade Breitinger a su poética: la innovación.

La fuerza del hábito es tan poderosa que endurece nuestros sentidos, nos roba todas las sensaciones y nos sepulta en una parálisis insensible; ni la belleza ni la grandeza, ni el aprendizaje ni la persuasión pueden movernos lo más mínimo si los percibimos diariamente y nos llegamos a familiarizar con ellos”²⁹.

Un golpe mortal para la poética normativa sometida a la fidelidad de un modelo ideal. Con la poética de la innovación se anula la autoridad de las normas y el éxito radica en la novedad. A pesar del estímulo que significó la poética leibniziana en los siglos siguientes quedará de lado. Románticos y modernos se encargarán de cortar la relación mundo-literatura. Los primeros al volcarse al concebir la obra como expresión de una individualidad y los segundos al “promover la idea de la poesía como una estructura puramente verbal”³⁰.

1.5 La poética romántica.

Con su *terminología mística y expresiones jeroglíficas* los románticos llevaron a su máxima expresión el pensamiento estético intuicionista y, para muchos, pusieron punto final a la historia de la poética mimética. “Negar cualquier tipo de desarrollo a la poética más allá de la clausura romántica revela una total ignorancia de la historia de la poética moderna”, concluye Dolezel, pero advierte que el predominio romántico no fue suficiente para aniquilar del todo el desarrollo de nuevos modelos de pensamiento. Johann Wolfgang von Goethe y Wilhelm von Humbolt son en su opinión cruciales para la continuidad de la tradición investigadora de la poética y el desarrollo de la poética estructural en el siglo XX.

La poética morfológica de Goethe surge gracias a la sustitución del modelo mecanicista por el modelo orgánico: “Supone el primer intento teórico de representar

²⁹ DOLEZEL, Op cit., p. 76.

³⁰ DOLEZEL, Op cit., p. 79

obras poéticas particulares como estructuras”³¹. Goethe concibió la morfología como una nueva ciencia de la naturaleza y aunque sirvió de base para una poética morfológica aun no acaba la discusión sobre si él extendió hasta el estudio de las obras de arte su modelo. Cinco postulados resumen la teoría goethiana:

1. Una estructura orgánica es una entidad autónoma y completa formada por las interrelaciones de todas sus partes.
2. El todo es más que la suma de las partes.
3. La estructura es una unidad formada por opuestos.
4. El rango de un fenómeno natural viene determinado por la complejidad de su estructura.
5. Las estructuras orgánicas se dan en permanente contacto con su medio ambiente.

La metamorfosis es la fuerza que gobierna el cambio en el modelo de Goethe, el transformador de la variedad individual dentro de un modelo invariante (ur-tipo). Dolezel como otros teóricos considera que la estética romántica del período de Goethe, a pesar de la importancia que atribuyó a la morfología y la organicidad de las estructuras no llegó a concebir la obra de arte en el mismo sentido. Esa es una tarea de la que se ocuparía Humboldt. En su monografía sobre Hermann y Dorotea de Goethe y un ensayo para Mme. De Staël, el alemán sentó las bases de la primera poética morfológica.

Humboldt critica a la *Naturnachahmung* debido a que la representación de la naturaleza a través de la imaginación implica una transformación más que una imitación. Opone el reino de la fantasía al de la realidad: “Toda creación poética de un genio aparece siempre en una individualidad pura y distinta, pero al mismo tiempo se encarna en una forma pura y definida”, escribió. Al señalar este doble aspecto Humboldt:

legitima el concepto de estructura individual irreplicable y sitúa su estudio en el mismo corazón de la poética. Segundo, no desvincula individualidad poética de su género –formas repetibles – y por tanto, reafirma la necesidad de una poética de carácter universal.

³¹ DOLEZEL, Op cit., p. 87

El método que propone para el análisis de la obra es el *método del zigzag* en el que el investigador pasa de categorías universales a descripciones concretas y viceversa. Armoniza la necesidad de una poética particularista y una universalista. Las estructuras particulares se conciben, al igual que en la morfología de Goethe, como manifestaciones de un modelo invariante.

Tres son las características de la realización de la imaginación poética: 1. Totalidad (no falta nada, nada es superfluo); 2. Unidad (cada objeto depende del otro); 3. Objetividad (el poder que reside en las obras para acercarnos a los lazos más íntimos y diversos con la realidad).

Humboldt también trabajó en una lingüística. De manera contundente declaró que “la poesía es el arte a través del lenguaje”³². La característica esencial de su lingüística es el concepto de *Energieia* con el que plantea el lenguaje como actividad creativa. Concluye Dolezel que “necesariamente, la poética y la lingüística pueden avanzar solamente en un intercambio teórico mutuo. En la poética de la imaginación creativa de Humboldt y en su lingüística de la *energeia* productiva, este postulado crucial fue promulgado por primera vez con rigor convincente”³³.

1.6 Concepto de lenguaje poético.

Tras la ruptura con la teoría mimética resurge la pregunta por la esencia del lenguaje poético. Ya que el lenguaje deja de ser el vehículo para alcanzar la realidad imitada, pierde esa transparencia. Qué es entonces lo que permite definirlo. La disputa entre William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge refleja los puntos de vista que surgen con los románticos.

Wordsworth plantea que el lenguaje poético debería ser “una selección del lenguaje realmente utilizado por los hombres”³⁴ y “un lenguaje real de los hombres en un estado de intensa emoción”. Para Wordsworth el fin de la poesía es producir emoción a la vez que un exceso de placer. El poeta inglés anticipa que una teoría del lenguaje, como sucederá con los modernos, debe basarse en en supuestos funcionales. Y en el caso del lenguaje poético esa función no será otra que la estética.

³² DOLEZEL, Op cit., p. 111.

³³ DOLEZEL, Op cit., p. 111.

³⁴ DOLEZEL, Op cit., p. 119.

Coleridge critica la aproximación de Wordsworth al no considerar exacto que el lenguaje poético resulte de una variación del lenguaje ordinario. Para él, en un plano estructural es la configuración métrica la que determina la diferencia entre lenguaje poético y otros lenguajes. Sin embargo, coincidió con su colega en que el fin no es la verdad sino el placer y aunque esa es la función que predomina no excluye que existan funciones secundarias (cognitivas, morales o de otro tipo).

Al respecto Dolezel concluye: “Al contraponer el lenguaje poético al lenguaje cognitivo sobre el terreno de la funcionalidad medida en términos de verdad, Coleridge minó el concepto popular tradicional de verdad en la poesía”³⁵.

1.7 La Poética estructural

Con la llegada del siglo XX el modelo orgánico es sustituido por el modelo semiótico y esto obliga a formular respuestas nuevas para las viejas preguntas. Una poética desde la lingüística (semántica literaria) será la propuesta de los modernos a la pretensión de establecer una teoría en torno a la obra del arte verbal. Surgen dos sistemas teóricos: una semántica expresiva (renovación de la estilística y la métrica; y una semántica estructural, nueva teoría del lenguaje).

Charles Bally es el fundador de la estilística moderna que resulta el principal nexo entre lingüística y poética. Para Bally el signo lingüístico porta un significado evocativo y entiende al lenguaje como un sistema de grupos sinonímicos. “La estilística de Bally es el estudio de los constituyentes semánticos secundarios que rodean el núcleo intelectual del significado lingüístico”.

Maurice Grammont se encargará del estudio de la relación entre forma en verso y significado poético. ¿Cómo nacen en el verso los medios expresivos? y ¿de qué manera funcionan como portadores de significado? son las dos preguntas que intenta responder. Dirá este autor que los procedimientos expresivos surgen por contraste. La fuente principal es el ritmo y la armonía fónica, pero también rimas, encabalgamientos y sonidos

³⁵ DOLEZEL, Op cit., p. 129. Dolezel cita la semántica de Frege como una de las soluciones que surgieron con el tiempo para la disputa Coleridge-Wordsworth. “El contraste entre el lenguaje referencial y el poético es ahora puramente pragmático: la presencia o ausencia de una fuerza asertiva, es decir, con una valoración en términos de verdad”.

singulares: “Los sonidos son expresivos sólo *in potentia*. Su expresividad se hace actual sólo si el sentido de la palabra se presta a la expresividad”.

En el intento por establecer una semántica expresiva, aparece Gustav Lanson quien estudia las características artísticas que se puede observar en la prosa francesa y los medios que se han puesto en práctica para producirla. Habla de los recursos propios de la prosa, de la expresividad de los verbos, del ritmo de la prosa y de tonalidad y color general. Dirá que todos los elementos de estilo dan una tonalidad general. Como complemento a la semántica expresiva, nace la semántica estructural como parte de la lingüística estructural.

Michel Breál será considerado el fundador de esta semántica. “Ningún individuo es libre de cambiar el significado de las palabras, ni de construir una frase según una gramática personal”, afirmó Breál para referirse al hecho de que el cambio semántico opera en un plano social. Más tarde reconocerá el papel de la subjetividad y la metáfora como transformadora del lenguaje.

Ferdinand de Saussure plantea una semántica no referencial. Elimina la relación entre signo lingüístico y mundo extralingüístico. Critica el lenguaje entendido como nomenclatura. Sostiene que:

“el signo lingüístico une no una cosa a un nombre, sino un concepto y una imagen acústica; ambos lados del signo son entradas psicológicas y se unen en nuestro cerebro por asociación”.

Habla de la arbitrariedad que une el significante con el significado. “La idea de hermana (soeur) no está ligada a ninguna relación interna con la secuencia de los sonidos (s-o-r) que le sirven de significante”.³⁶

Pero, como lo señala Dolezel, la semántica de Saussure en la que la “analogía” es considerada el motor de la creatividad innovadora de la lengua, resulta estrecha para entender la poética. La analogía puede resultar apropiada para entender el cambio semántico en el lenguaje ordinario pero no para el poético. La respuesta a ese dilema parece estar contenida en sus estudios anagramáticos. Saussure mismo se lo planteó con

³⁶ DOLEZEL, Op cit., p. 158.

una pregunta: “¿Qué son las estructuras y los esquemas de la poesía, descubiertos y descritos por la poética estructural, realidad o fantasmagoría³⁷?”.

Saussure estudió los anagramas en la poesía latina. Intentó desarrollar un procedimiento de validación de estructuras poéticas. Se supone que en el lenguaje poético, el significado patente es acompañado por un significado independiente, autónomo, latente, que se expresa mediante el significante poético diseminado. Saussure pretendía establecer un procedimiento empírico para transitar del significado patente al latente. Pero su intento se estrechó contra la incertidumbre. Descubre que los anagramas escondidos en los versos no son generados por un acto intencional o inconsciente del poeta; son producidos por el intérprete del poema. “Se presenta la duda de si finalmente no podríamos encontrar todas las palabras posibles en cada texto”, escribió Saussure reconociendo que la búsqueda del significado latente deriva inevitablemente en una práctica puramente subjetiva.

1.8 La poética formalista: de Alemania a Rusia.

Al despuntar el siglo XX el epicentro de los estudios poéticos se desplaza de Occidente a Rusia donde surge el movimiento conocido como Formalismo Ruso cuyos integrantes afirmarían enfáticamente la idea de la especificidad de la literatura y, en el campo de la poética, intentarían revelar los rasgos que distancian a la literatura de otros discursos no artísticos. Surge con fuerza la teoría narratológica.

Pero quienes abrieron el camino para la consolidación de la narratología como poética de la narración fueron los alemanes, entre ellos Otmar Schissel, Bernard Seuffert y Wilhelm Dibelius. Alimentados por la tradición retórica conciben la forma como un “esqueleto necesario de la estructura poética, un esquema abstracto, estéticamente vacío; la poesía es una potencia estética gracias a su contenido, a sus temas originales y a sus tonos espontáneos”³⁸.

Schissel sugirió una taxonomía de los esquemas compositivos en la que todos derivan de dos organizaciones básicas: simetría y gradación. La simetría tiene dos

³⁷ DOLEZEL, Op cit., p. 164.

³⁸ DOLEZEL, Op cit., p. 180

variantes: paralelismo y contraposición. La gradación puede ser concéntrica (elementos importantes en el centro) o analítica (máxima importancia al final).

Seuffert se dedicó al estudio de los personajes como elemento central en la composición narrativa:

Reveló que la constelación de los personajes se gobierna mediante esquemas de paralelismo o contraste. Llega a la importante conclusión teórica de que las relaciones entre los personajes de ficción y los cambios dentro de estas relaciones no están sujetos a las leyes naturales que gobiernan las relaciones de las personas reales, sino más bien a leyes compositivas coherentes con la totalidad estructural de la narración y correspondientes a ella³⁹.

Por su parte Schissel se dedica a la composición de la acción, a la forma en que se disponen escenas, episodios para conformar la totalidad de una historia. Dibelius escoge un camino aún más interesante. Su modelo, como lo dice Dolezel, se desarrolla a partir de una hipótesis acerca de la génesis (*entstehungsprozess*) de la novela, es decir, sigue los pasos que los escritores presumiblemente dan en la creación de sus novelas. Cabe anotar, que este resurgimiento de la retórica con los alemanes, conecta su proyecto de una poética con lo que pretendió Aristoteles desde un comienzo. Como lo hizo Aristoteles, Dibelius revisa la historia del género que estudia. En su caso, la novela inglesa desde Defoe a Dickens. Y por esto mismo logra, como lo intuyó Aristoteles y Humbolt con su método en zig-zag, “un modelo estructural en contacto directo con una estructura cambiante⁴⁰”.

“Según Dibelius, el escritor comienza con un diseño global (*Grundplan*), al que sigue su ejecución (*Ausführung*) y ambas fases son controladas por la concepción (*Auffassung*) general del autor”⁴¹.

³⁹ DOLEZEL, Op cit., p. 182.

⁴⁰ DOLEZEL, Op cit., p. 187

⁴¹ DOLEZEL, Op cit., p. 184. El diseño global se pone en práctica por una decisión acerca del tipo novelesco y la selección de un motivo constructivo específico en torno al cual se centrará la acción. El segundo estadio de la producción de la novela, la ejecución, comienza con la distribución de papeles; los papeles se concretan por medio de personajes individuales y de sus acciones típicas. En la fase siguiente de ejecución, se producen los personajes mediante varias técnicas de caracterización, mientras que la acción se organiza mediante un orientación específica. La fase de la ejecución termina con la selección de un modo de presentación y de una forma narrativa. El tercer factor en la producción de la novela, la concepción del autor, determinará la manera (tono) general de la obra”.

Fueron las teorías de este grupo de alemanes las que germinaron entre los teóricos rusos. Para los primeros formalistas, al igual que para los alemanes, el procedimiento artístico (medios retóricos) es el único protagonista del estudio literario. Una vez más oposición entre materia y procedimiento.

La obra de Vladimir Propp constituirá a partir de 1928 el centro del modelo morfológico ruso. “La idea de que un corpus de narraciones diferentes se reparten un pequeño número de rasgos invariantes era bien conocida en Rusia antes de Propp”⁴². De hecho, esta idea empata con los que planteó Goethe y continuó Humbolt. Propp reconoció en Goethe su antecesor y dió un paso decisivo para la construcción de una teoría de las invariantes narrativas. En la Morfología del Cuento planteó 31 elementos invariantes de la historia (funciones): “Al establecer un modelo del Ur-tipo del cuento de hadas ruso, Propp ofreció a la narratología un método para interpretar narraciones singulares en términos de una macroestructura invariante subyacente”, concluye Dolezel.

1.9 La poética semiótica. El proyecto de la Escuela de Praga.

De Rusia, la tradición narratológica pasó a Praga. Nos dice Dolezel que desde el privilegiado punto de vista de la historia de la poética, el proyecto de la escuela de Praga es un intento de reunir los temas básicos de la poética y reformularlos dentro de una teoría sistemática de la literatura, guiada por los supuestos epistemológicos de la investigación tradicional, los modelos del pensamiento científico contemporáneo y las tesis de la semiótica general.

Los del Círculo de Praga adoptan la idea general de la literatura como arte de la palabra y como forma de comunicación. Karl Bühler entenderá el hecho lingüístico como un esquema triangular que liga un emisor, un receptor y un referente. Jakobson enriquece el modelo de Bühler. Establece un esquema de seis factores (emisor, receptor, mensaje, contexto, canal y código). Y deriva seis funciones: emotiva, conativa, poética, referencial, fática, metalingüística.

Con Mukarovsky el dominio estético (poético) se va reformulando hasta describirlo como esencialmente inestable y sujeto a una constante redefinición debido a los cambios funcionales de los elementos. Los estudiosos de Praga exploraron tres

⁴² DOLEZEL, Op cit., p. 195.

caminos para definir la especificidad de la comunicación literaria: el lingüístico, el sociológico y el fenomenológico. En ese contexto nacería la semiótica y una poética semiótica.

Dolezel resume esta postura teórica al decir que “la poética semiótica, como teoría de la comunicación literaria, está necesariamente vinculada con los factores pragmáticos implicados en la actividad literaria, es decir, con los sujetos de la comunicación –emisor y receptor- y con las condiciones sociales en las que se desarrolla esa actividad. La división pragmática de la poética semiótica estudia las relaciones entre los factores extrínsecos y las propiedades intrínsecas de la estructura literaria”.

En cuanto a la relación obra-autor, los críticos de Praga se opusieron al determinismo psicológico. Argumentan que la relación entre la obra y su creador es de naturaleza semiótica, la obra es un signo, a veces directo pero muy a menudo figurativo, en relación con la vida del poeta. Sobre la recepción de la obra, plantean que “los estados mentales de los distintos receptores de la misma obra distan de ser idénticos”. Pero más allá de ese grado de subjetividad, para la poética semiótica existen unas condiciones objetivamente identificables en la estructura de la obra.

Así como existe una relación entre la obra y el individuo, también se proyecta una relación entre la obra y una sociedad. Mukarovsky sugirió que los factores sociales de la producción del arte son hechos empíricos más que categorías abstractas. Reconoció, sin embargo, que las normas poéticas (estéticas) son mucho menos rígidas que las lingüísticas. “Ciertamente, existen en la historia de la literatura y del arte movimientos y períodos que insisten en la constante y universal validez de la norma; en general, las normas estéticas tienden a ser un potencial meramente regulador o, incluso, orientativo”.

A manera de resumen, Dolezel nos propone que:

la semiótica de la comunicación literaria es un proyecto que unifica en un marco teórico coherente los temas perennes de la poética, que abarcan desde las propiedades intrínsecas de las obras literarias y del lenguaje poético hasta las relaciones extrínsecas de la literatura con sus productores, receptores y el mundo⁴³.

⁴³ DOLEZEL, Op cit., p. 237

CAPÍTULO 2: Hacia una poética íntima

Al repasar la historia de la poética, sus continuidades y rupturas, se puede notar como en algunos momentos predomina el interés por la esencia del lenguaje literario y en otros, más breves, las preguntas por las técnicas para producir la obra literaria. Tener claridad sobre esta doble búsqueda resulta crucial. Si Saussure se concentró en lo primero, los formalistas buscaron lo segundo. Aristóteles se preocupó por ambos asuntos pero en especial por las técnicas para producir la obra. Shaftesbury escribió su soliloquio pensando en aconsejar a los escritores mientras los críticos del Círculo de Praga se olvidaron de las condiciones de producción de la obra para analizar los fenómenos de comunicación que provoca.

Y es aquí que cobra una importancia fundamental *La preparación de la Novela* de Roland Barthes. En estas notas de cursos y seminarios en el College de France entre 1978 y 1980 encontramos un proyecto de poética *sui generis*. En palabras de Beatriz Sarlo: “el intento de fundar una paradójica teoría completamente personal y privada de la novela”⁴⁴. Con Barthes ya no estamos en el plano de la técnica ni en el plano del lenguaje poético o el acto de comunicación. Ahora estamos en un plano más íntimo: el deseo de novela y el camino que conduce a la realización de esa novela. Un testimonio del autor, de un hombre que quiere escribir. Una pragmática de la novela:

Por eso la pragmática responde a la pregunta (tan inusual en la crítica contemporánea): ¿qué hacen los escritores cuando escriben? o la tan desprestigiada: ¿cómo se escribe una novela⁴⁵.

El interrogante es importante porque se nos recuerda que el proyecto original de la poética no ha desaparecido. No es entonces cierto que las preguntas sobre la producción de la obra de arte literario hayan quedado clausuradas. Que todas las preguntas tengan respuesta. Barthes valida la discusión desde la subjetividad y lo subraya en la introducción a su curso cuando dicta un principio general: “lo que no se soportará es reprimir al sujeto, cualesquiera que sean los riesgos de la subjetividad. Valen más los

⁴⁴ SARLO, Beatriz. Prólogo a la edición en español. En *La Preparación de la Novela*. p. 15.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19

señuelos de la subjetividad que las imposturas de la objetividad. Vale más el Imaginario del Sujeto que su censura”.

A propósito de esto nos dice Barthes:

En síntesis, asumiré (a título provisorio, iniciático) una distinción entre: 1. querer saber cómo se hacen en sí, según una esencia de conocimiento (=ciencia); 2. y querer saber cómo se hace para rehacerla, para hacer algo del mismo orden (=técnica); extrañamente plantearemos aquí un problema técnico, retrocederemos de la Ciencia a la Techné⁴⁶.

Lo que construye Barthes, así lo expresa Sarlo, es una teoría para sí mismo, un gesto que no indica ningún imperativo para otros. Barthes, el estructuralista, reconoce frente a sus alumnos una tarea pendiente:

Sería bueno que, un día, se hiciera un relevamiento de las obras del Querer-Escribir (del scripturire): pienso, entre otros, en Rilke, *Cartas a un joven poeta*. Pienso –pero, ¿es ésa la palabra?- en Proust, pues el Scripturire tiene su Suma, su Monumento: *En busca del tiempo perdido*⁴⁷.

La tarea que asume Barthes es fascinante. Es un viaje al deseo de escritura. “Fantasma de escritura”, lo llama él, “un yo que produce un objeto literario”. Para comenzar rechaza el camino de la sociología histórica de la novela y también la cuestión de si es posible hoy escribir una novela. “Esta búsqueda no es científica”, dice el filósofo francés, “pues no se refiere a la media de las novelas, (pero quizá: ¿Scienza Nuova: no la de los géneros, de las medias, de las mayorías, sino de las diferencias?”).

Uno de los primeros planteamientos en los que aterrizará Barthes, quien en todo momento tiene por tutores en este camino a Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, principalmente, es que la novela es fantasmada como “acto de amor”. Cita al Marqués de Sade para decir que el hombre está sujeto a dos debilidades que proceden de su existencia. Siempre es necesario que ruege, siempre es necesario que ame; ésa es la base de todas las novelas.

⁴⁶ BARTHES, Op cit., p. 48

⁴⁷ BARTHES, Op cit., p. 43

Barthes nos va llevando de un descubrimiento a otro, de una confesión o otra, de pregunta en pregunta. Nos dice que la única fuerza es su deseo de novela; que necesita la memoria, la facultad de recordar aunque esa es su debilidad. Sin memoria no puede escribir sobre el pasado. Su territorio por lo tanto debe ser el presente. “Vuelvo, en efecto, a esa idea simple y, en suma, intratable, de que la literatura se hace siempre con la vida”.

Sin la facultad para salvar el pasado, su tarea se debe concentrar en “anotar” el presente. Y es así como llega al que él cree que es el camino directo a la novela que ansía: el haiku.

Haiku = forma ejemplar de la Notación del Presente = acto mínimo de enunciación

“Lo explico así”, dice Barthes, “el haiku es la conjunción de una verdad no conceptual, sino del Instante, y de una forma”. Su problema más adelante será encontrar la manera de dar un salto de la forma discontinua que representa el haiku a una forma de notación continua como la novela. Por lo pronto en el haiku encuentra una “vibración del mundo (que podemos llamar poético)”.

Un concepto que encontraremos repetido, y en esto coincidirá con Borges, es la necesidad de susurrar lo indecible, de atrapar “la delgadez esencial de las cosas” como la llamó Paul Valery. En otro momento llamará a la poesía “práctica de la sutileza en un mundo bárbaro”. En otro, hablando del haiku, citará dos conceptos japoneses, el *Yami*, que equivale a lo que titila, sale de la penumbra y vuelve a entrar, y el *Utsuroi*, un momento frágil que separa y une dos estados de una cosa, “cuando el alma ha abandonado una cosa y queda suspendida en el vacío”.

De esta manera vamos entrando en el problema de la representación. Barthes encuentra en el siguiente haiku una excusa para hablar de ella:

Bruma y lluvia

Fuji oculto. Pero sin embargo voy

Contento

(Basho, Coyaud)

“Es admirable que la única vez que se habla del Fuji, sea para decir oculto, sustraído: eso es la escritura; quizás una fuerza terrible, imperiosa, valiente, de decepción. El haiku es asentimiento de lo que es”, prosigue, “un arte para descremar la realidad de su vibración ideológica”.

La pregunta que se esconde en esta reflexión que se extiende por varias de las sesiones que impartió el filósofo es ¿cómo el decir del haiku produce un efecto de real? Entendiendo “efecto de real” como el “desvanecimiento del lenguaje en beneficio de una certeza de realidad: el lenguaje se da vuelta, huye y desaparece, dejando al desnudo lo que dice”.

Entre los muchos problemas que abarca *La preparación de la novela* uno de ellos es “la duda”, que será importante a la hora de leer a Roberto Bolaño. Barthes explora dos posibilidades para interrumpir la práctica y el oficio de escritor: 1. el desvío del Deseo; 2. el cuestionamiento del Deseo.

Rimbaud es el ejemplo perfecto de un “naufragio espectacular del Escribir”. Nos dice el autor que Rimbaud impuso a sus comentadores la “opacidad” absoluta de su decisión. En el caso de Rimbaud el deseo de escritura se deslizó hacia otro deseo, violento y radical, el de viajar. Así que frente a esta “paragrafía”, porque hubo un desplazamiento del deseo, Barthes habla de la segunda posibilidad, “la agrafía”. Era el proyecto de Rousseau.

Sentado apaciblemente sin hacer nada

La primavera llega y la hierba crece por sí misma

Este poema del Zenrin Kushu lo expresa, pero también algunas culturas le han asignado símbolos que lo representan. El komboloi, por ejemplo, es un emblema del “No hacer nada”, un rosario de grandes cuencas de vidrio que los griegos manipulaban para pasar el tiempo. También el Wu-wei oriental que expresa una experiencia de ocio, el “no actuar”. Incluso lo que Nietzsche llamó el fatalismo ruso, cuando un soldado a quien le resulta demasiado dura la campaña decide tenderse en la nieve.

La última parte del curso sobre la preparación de la novela discurre sobre “las tres pruebas”. La primera es una prueba abstracta referida a decidir ¿Qué escribir?. La segunda, que es concreta, se refiere a la práctica, la conducta, el paso a paso del escribir y

que exige organizar la vida en función del trabajo de escritura. Por último, está la prueba moral, un problema de acuerdo entre la obra y lo social. En una sólo palabra, la prueba de “la duda”, “la paciencia”, y la “separación”.

El 25 de febrero de 1980 un auto atropelló a Barthes mientras caminaba por las calles de París. Un mes mas tarde, el 25 de marzo, falleció a causa de las heridas. La novela que pretendía escribir, por tanto, nunca llegó a su comienzo.

2.1 Poéticas íntimas y escritores latinoamericanos

Si para entrar en la poética de Bolaño, anticipando que tal cosa existe, es necesario tender un puente entre la tradición poética europea y la latinoamericana, Jorge Luis Borges bien podría constituir uno de ellos. A sus 68 años, el argentino fue invitado a un foro en la Universidad de Harvard justamente para disertar sobre su pensamiento poético. Las seis conferencias que ofreció durante el curso de 1967 y 1968 fueron mas tarde compiladas bajo el título “Arte poética”⁴⁸.

En la última de estas conferencias, titulada “Credo de poeta”, Borges no sólo trata a su manera algunos de los conceptos aquí expuestos, y que han constituido el centro de la reflexión poética, sino que hay en sus planteamientos una justificación para hablar de “poéticas para si mismo”, de poéticas propias. Borges, en este sentido, anticipa lo que vimos en Barthes y al igual que él nos insinúa la posibilidad de una “teoría completamente personal y privada” dejándolo en palabras del francés.

Borges abre su conferencia diciendo: “Mi propósito era hablar del credo del poeta, pero, al examíname, me he dado cuenta de yo que sólo tengo un credo vacilante. Este credo quizá me sea útil a mí, pero difícilmente servirá a otros”. Después de esto nos dice que considera todas la teorías poéticas meras herramientas para escribir un poema y que supone que deben existir tantas credos, como religiones y poetas. Así se subvierte la esencia de la poética como ciencia pues no puede pretender la universalidad, un recordatorio del papel de la subjetividad en el proceso creativo como lo hizo en su tiempo el conde de Shaftesbury y mas adelante los románticos. El credo del poeta es un credo propio, quizás intransferible.

⁴⁸ BORGES, Jorge Luis. Arte Poética. Barcelona: Editorial Crítica.

El escritor argentino instaura un momento de ruptura en la vida de un hombre como el punto de partida de la escritura. Barthes lo repetirá años más tarde cuando nos dice en su *Preparación de la Novela*, haciendo mención de Dante, que un acontecimiento, “un momento, un cambio vivido como significativo, solemne: una especie de toma de conciencia total, precisamente la que puede determinar y consagrar un viaje, una peregrinación en un continente nuevo, una iniciación”⁴⁹. Borges por su parte comenta que no deja de darle vueltas a la idea de que a pesar de que la vida de un hombre se componga de miles y miles de momentos y días, esos muchos instantes y esos muchos días pueden ser reducidos a uno: el momento en que un hombre averigua quién es, cuando se ve cara a cara consigo mismo. En su caso, fueron la existencia de las palabras y saber que podía transformarlas en poesía.

Borges habla de la influencia de las lecturas y los escritores admirados. También de estilos. Considera que el estilo artificioso es un error porque es un signo de vanidad y no existen razones para que un lector admire a un escritor si piensa que tiene un defecto moral.

¿Qué significa para mí ser escritor?, se pregunta, “significa simplemente ser fiel a mi imaginación”. Así, de un tajo, resuelve el problema de realidad y representación. En otra de sus conferencias había aclarado el asunto al tachar de equivocada la idea de que para cada percepción de los sentidos, para cada juicio, para cada idea abstracta podíamos encontrar un equivalente, un símbolo exacto en el diccionario”. No son símbolos exactos las palabras. “Ahora he llegado a la conclusión (y esta conclusión puede parecer triste) de que ya no creo en la expresión. Sólo creo en la alusión. Después de todo, ¿qué son las palabras? Las palabras son símbolos para recuerdos compartidos”. “Alusión” es el concepto con el que Borges resuelve el problema de la representación y su teoría de “la imaginación” parece en la línea de la lógica de la imaginación de Leibniz que luego rescatará Dolezel.

El mismo año, 1967, en que Borges revelaba intimidades de su quehacer poético, Ernesto Sábato hacía lo propio en una colección de apuntes que se publicó bajo el título *El escritor y sus fantasmas*. Este libro, como lo señala el autor, “está constituido por variaciones de un solo tema, tema que me ha obsesionado desde que escribo: ¿por qué,

⁴⁹ BARTHES, Op cit., p. 36.

cómo y para qué se escriben ficciones?”⁵⁰. No pretende ser doctrinario ni buscar certezas en sus notas ligeramente desordenadas en la medida en que van de un tema a otro sin un orden preciso. Sábato abarca, sino todas, la mayoría de las preguntas que podemos considerar parte del glosario de una poética: la técnica de la novela, la relación entre ficción y realidad, arte *versus* ciencia, los críticos, la naturaleza de la literatura, los problemas del lenguaje. En suma, se trata de 220 fragmentos, unos a manera de ensayo, otros de epígrafe, simples anotaciones, que dan una completa idea del pensamiento poético del argentino.

Ahora bien, si nos atenemos a la suposición de Borges en el sentido de que “deben existir tantos credos, como religiones y poetas” vale la pena echar una ojeada a las letras hispanoamericanas en busca de algunos de estos poetas y sus credos, en especial de aquellos que llevaron su reflexión poética a la propia ficción. Lo que tienen en común estos escritores es que por sus obras caminan personajes escritores hablando sobre el credo de poetas. Estos autores comparten el haber escrito “obras del Querer-Escribir”, como las bautizó Barthes pero en clave de ficción.

Julio Cortázar lo hizo con Morelli en *Rayuela*. Los fragmentos de la novela en que se hace referencia a Morelli, sumados, intentan retratar la vida interior de un escritor, sus fantasmas, obsesiones, pensamientos y credo literario.

“Como todas las criaturas de elección del Occidente, la novela se contenta con un orden cerrado. Resueltamente en contra, buscar también aquí la apertura y para eso cortar de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie”⁵¹.

En otro de los papeles de Morelli, leemos:

¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de este ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa, literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza,

⁵⁰ SABATO, Ernesto. *El Escritor y sus fantasmas*. Colombia: Seix Barral. 2000. p 7.

⁵¹ CORTAZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Alfaguara. 1995. p 426

inmediatamente se inicia el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro⁵².

Si nos podemos permitir la posibilidad de pensar en Morelli como un sosias de Cortázar pero habitando la obra misma, ofreciendo pistas sobre el proceso de escritura de Rayuela o de la literatura de Cortázar es porque él mismo se lo permitía. En una entrevista, el escritor argentino habló de Morelli como un otro pero con quien comparte algunas aspiraciones literarias, entre ellas, la de buscar la complicidad del lector: “Yo quería que el lector estuviera libre, lo más libre posible; se dice muchas veces, lo dice Morelli todo el tiempo, el lector tiene que ser un cómplice y no el lector-hembra”.

Si Rayuela o 62 Modelo para Armar son la materialización de la poética de Morelli, Cortázar confiesa que son un intento aún incompleto, quizás irrealizable:

—Yo creo que lo que se propuso Morelli era demasiado difícil, demasiado vertiginoso para realizarlo plenamente en 62. Yo intenté mostrar un sistema de figuras de interacciones dominando la voluntad individual de los personajes sin que ellos lo supieran o lo supieran a medias, y utilizar esas fuerzas como líneas de conducta eliminando lo más posible la psicología individual de los personajes. No está plenamente conseguido, porque además hubiera sido demasiado mecánico... Por eso es que la hipótesis de Morelli está realizada parcialmente pero no totalmente. Yo no creo que sea practicable, incluso creo que no tiene interés literario⁵³.

Entre los otros escritores latinoamericanos que desplazaron la discusión poética hacia territorios ficcionales hay que mencionar al brasilero Rubem Fonseca. Me detendré en *E do meio do mundo prostituto só amores guadei ao meu charuto*⁵⁴, donde el insigne Mandrake debe resolver el misterio detrás de una cadena de asesinatos de mujeres, todas ex-amantes de un reconocido escritor llamado Gustavo Flavio. A la par con la trama detectivesca encontramos los consejos que Gustavo Flavio le ofrece a una de sus amantes, Amanda, que quiere iniciarse en la escritura.

⁵² Ibid., p. 432

⁵³ PICON, Evelyn. Cuadernos de Texto Crítico. México: Universidad Veracruzana. Disponible en: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>

⁵⁴ FONSECA, Rubem. Y de este mundo prostituto y vano sólo quise un cigarro entre mi mano. Bogotá: Editorial Norma. 2001.

Gustavo, que ha renunciado a escribir novelas y se ha volcado al ensayo dice: “una mujer que tiene el trasero plano y quiere llegar a tener sus dos hemisferios redondos, duros y salientes, hace gimnasia localizada para definir los glúteos, eliminar la flacidez y adquirir nalgas claramente legibles. La gimnasia del que aspira a ser escritor es la lectura, cuanto más lees, mejor”⁵⁵.

El personaje de Fonseca desecha los manuales para escribir:

los hay por montones, podría citar decenas de nombres, pero esos manuales pretender dar lecciones sobre la creación, realización y desarrollo de ideas, personajes, estilo, diálogos, tramas, puntos de vista, escenas, flashbacks, transiciones, conflictos, desenlaces, revisiones, etc... no voy a darte rules of thumb, ni voy a decirte que para escribir es necesario tener talento, el tener talento es un don natural, como nacer con trasero bonito, y al que nace con esos dones no le hacen falta demasiados ejercicios; y ni quiero mencionarte esa facultad indefinible a la que llaman sensibilidad, la cual sea lo que sea, no se alcanza a base de entrenamientos⁵⁶.

Gustavo habla sobre la importancia de la lectura, de la capacidad de “ver” y la imaginación como atributos del candidato a escritor. En una carta que Gustavo le escribe a su abogado, Mandrake, expone buena parte de su teoría poética. Luego de citar los motivos que llevaron a diversos escritores a acometer la tarea de la ficción según lo publicó el periódico francés Libération en 1985, Gustavo apunta:

lo cierto es que no importa cuál es el tipo de motivación, consciente o inconsciente, así se lo expresé a Amanda, que dice que quiere hacerse escritora, y agregué, lo importante es que sea muy fuerte el deseo de serlo.

En su caso, fue el gusto por la lectura el que lo arrastró a la escritura. Aparece luego una interesante coincidencia. La misma frase citada por Barthes la vamos a encontrar en boca de Gustavo: “Festina lente, la frase de Augusto, via Suetonio, que Gustavo solía citar, era para él sinónimo de paciencia, uno de los requisitos que se exigen al escritor”. En una carta, el escritor le dice al detective: “la paciencia como

⁵⁵ Ibid., p. 39

⁵⁶ Ibid., p. 39

perseverancia, simbolizada por la frase de Augusto, que parece y no es una paradoja; así se gana la maratón de la vida, despacio y siempre”.

La última de las lecciones esta referida al problema de la representación:

Me preguntaste si el escritor debe escribir sobre la realidad que ve. Te dije que el escritor debe saber Ver. Puedes utilizar la realidad, como lo hicieron Balzac, Flaubert, Zola. Zola decía que él y todos los escritores naturalistas eran “anatomistas, analistas, compiladores de datos sobre la naturaleza humana, seguidores de la verdad”. Si tú, como escritora, quieres usar tu experiencia, los incidentes de tu vida, estupendo, nadie puede librarse de su yo; pero no exageres, recuerda lo que dijo Gide (creo que fue Gide), un mal escritor escribe sobre su vida, un buen escritor escribe sobre sus vidas posibles, vidas en plural. Usa la Vida, la tuya, las de los otros... Haz la anatomía de la realidad, para mostrarla o entenderla, negarla o, mejor aún para entender lo que la realidad hace con todos nosotros. Pero el escritor no puede prescindir de su imaginación, de la capacidad de crear, inventar lo que no vió, no oyó, no tocó, no olió, no sintió jamás... Sin imaginación no hay literatura.

La literatura latinoamericana está poblada de personajes escritores. Quizás demasiados para el gusto del crítico Alberto Fuguet. En un ensayo sobre Ricardo Piglia, a propósito de la publicación de su novela *El Último Lector*, reniega de esta tendencia: “El mundo literario ha abusado (y aburrido) al lector con personajes escritores y, para ir más allá, con novelas sobre escritores que no pueden escribir o escriben demasiado o mucho o cualquiera de las variables matemáticas”⁵⁷.

Entre los ejemplos citados, Fuguet destaca uno reciente, *El Ángel Literario* del guatemalteco Eduardo Halfon en el que un narrador-escritor intenta buscar el origen de la escritura a través de relatos biográficos de escritores como Hermann Hesse, Raymond Carver, Ernest Hemingway, Ricardo Piglia, entre otros. En contraposición a Halfon y demás escritores que eligen personajes que siguen su mismo oficio, Fuguet celebra la aparición de un libro dedicado al oficio inverso: leer.

El mexicano Paco Ignacio Taibo II colará en su novela *Entre Nubes* un personaje-escritor que bien puede tomarse como un autorretrato no exento de ironía, además de

⁵⁷ FUGUET, Alberto. Piglia, el escritor como lector. Clarín. Disponible en: http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/06/04/u988852.htm?_url=/suplementos/cultura/2005/06/04/u-988852.htm

haber nacido el mismo día de su creador y compartir el nombre tenemos su descripción física:

“El escritor pesaba 78 kilos y le fastidiaba bastante que lo llamaran gordo, quizá porque no acababa de serlo. Midiendo menos de 1.70, con una buena mata de pelo que tendía a caerle sobre un ojo y que constantemente se quitaba de la frente; lentes dorados encima de una nariz larga que a su vez se apoyaba en un bigote poblado pero sin disciplina”.

En este horizonte de personajes-escritores, personajes-críticos, personajes-lectores, sobresalen los creados por el chileno Roberto Bolaño.

CAPÍTULO 3. Fragmentos de una poética de Bolaño

Dicen que Susan Sontag proclamaba en todas sus cenas de Nueva York que el chileno Roberto Bolaño era un escritor que ningún lector digno de tal nombre debería perderse⁵⁸.

Para el año en que murió el escritor chileno, 2003, ya arrastraba tras de sí una fama bastante notoria. En 1998 había ganado el Premio Herralde de novela y un año después era galardonado con el premio Rómulo Gallegos. Jorge Herralde, su editor, recordaría luego de aquel final prematuro que “la muerte de Roberto causó una extraordinaria conmoción en nuestro país, una explosión de pesar y de rabia con muy escasos precedentes”. Bolaño había fallecido el 14 de julio de 2003. Padecía un problema hepático. La muerte lo sorprendió cuando apenas terminaba de escribir su monumental *2666*, antes de ser avisado de un trasplante de hígado.

¿Cómo definir a Roberto Bolaño?, se preguntaba Herralde ante un grupo de parientes y amigos del escritor chileno que asistieron el 16 de julio de 2003 al funeral laico en el tanatorio de Les Corts de Barcelona:

“Una empresa condenada al fracaso, claro está, como máximo hay que proceder por aproximaciones. Por ejemplo, su radicalidad estética, ética y política, diría, como inevitables, desde aquel joven adolescente en México, con gestos dadaístas, bajo el signo de Rimbaud, un desesperado escribiendo para desesperados, pese a las advertencias del pragmático sentido común”.

⁵⁸ Herralde, Jorge. Para Roberto Bolaño. Editorial Sexto Piso. Mexico, 2005. p. 14

Otra aproximación. La del mismo Bolaño en unos pocos párrafos enviados a la Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos; sin ninguna solemnidad, mas bien con humor y sencillez, dejó dicho:

Nací en 1953, el año en que murió Stalin y Dylan Thomas. En 1973 estuve ocho días detenido por los militares golpistas de mi país y en el gimnasio donde tenía a los presos políticos encontré una revista inglesa con un reportaje fotográfico de la casa de Dylan Thomas en Gales⁵⁹.

Luego nos cuenta un sueño en que Thomas y Stalin beben en un bar en Ciudad de México y de ahí salta a enumerar lo que a la fecha había escrito: cinco poemarios, un volumen de cuentos y siete novelas. También revela los *leit motiv* de esas novelas: la violencia en *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*; la belleza en *La Pista de Hielo*; la miseria y la soberanía de la literatura en *La literatura Nazi en América Latina*; el mal absoluto en *Estrella Distante*; y finalmente, la aventura en *Los Detectives Salvajes*.

El breve texto termina con una reafirmación de su nacionalidad, dada su itinerancia y sucesivos exilios:

Aunque vivo desde hace más de veinte años en Europa, mi única nacionalidad es la chilena, lo que no es ningún obstáculo para que me sienta profundamente español y latinoamericano. En mi vida he vivido en tres países: Chile, México y España. He ejercido casi todos los oficios del mundo. Mi mujer se llama Carolina López y mi hijo Lautaro Bolaño. Ambos son catalanes. En Cataluña, también, aprendí el difícil arte de la tolerancia. Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo.

En la obra de Bolaño, sobresalen casi como una marca de sangre los personajes escritores. Arturo Belano y Ulises Lima en *Los Detectives Salvajes*, van tras las huellas de Cesárea Tinajero, una escritora desaparecida luego de la Revolución. En 2666, cuatro profesores de literatura, Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton comparten una extravagante fascinación por la obra de otro desaparecido escritor, un tal Beno von Archimboldi. *La Literatura Nazi en América Latina* es un catálogo de 30

⁵⁹ BOLAÑO, Roberto. Preliminar. Autorretrato. En *Entre paréntesis*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2004. p. 19

personajes escritores. También los cuentos está poblados de escritores. Y en su poesía es posible cruzarse cada cierto número de versos a un poeta tratándolo de morderse la cola escribiendo sobre su propio arte.

La pregunta inevitable entonces es: ¿Existe una poética en Bolaño? Y seguidamente, ¿Dónde está? ¿Son acaso sus personajes escritores los dummies de un escritor ventrilocuo fundando una poética dentro de la obra misma? ¿Qué resonancias hay entre esa poética que existe en el terreno de la ficción y la poética por fuera de ella, en textos críticos o autobiográficos? En últimas, ¿qué quiso decir Bolaño, dejar como testimonio, sobre el arte de escribir?.

Nos dice Celina Manzoni⁶⁰: “Su proyecto de escritura, sustentado en la pasión de contar, propone una poética en la que confluyen y se cruzan con libertad, formas culturales que de manera tradicional han sido catalogadas y discriminadas por su condición, de cultas o de populares. Al mismo tiempo se propone preguntas que resuelve con originalidad y audacia: de qué manera la ficción puede contar lo político, cómo narrar el horror, como construir una memoria y una escritura que transtornen los límites entre lo manifiesto y lo subyacente”.

Como un arqueólogo que sacude de pequeños huesos un desierto entero, así mismo corresponde a quien quiera buscar los restos de una posible poética en la obra de Bolaño. Por mi parte, creo que son estos. Y al juntarlos, al menos un esqueleto del “querer escribir” como llamó Barthes al deseo de literatura y un esqueleto de “la escritura” nos queda frente a los ojos. Es posiblemente una lectura traidora. En todo caso, presento fragmentos de 2666 (¿La metaficción como poética?, ¿El querer hacer?), de la Universidad Desconocida (¿El sujeto?) y finalmente de algunos de sus textos críticos recopilados en el volumen titulado Entreparéntesis (¿El hacer?).

Los fragmentos escogidos y presentados en el siguiente capítulo están acompañados de un breve comentario intentando identificar la propuesta poética que subyace en ellos.

⁶⁰ MANZONI, Cecilia. La escritura como tauromaquia. En La escritura como tauromaquia. Argentina: Corregidor. 2006. p. 13

3.1 La escritura en la voz de personajes de 2666

A lo largo de las más de 1.000 páginas en las que se narra la persecución que emprenden cuatro profesores de literatura tras el escritor Benno von Archimboldi, todo esto en medio del relato de horror por los crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez (México), se encuentra en la voz de distintos personajes, fragmentos que aparentan ser, o son, reflexiones en torno al quehacer literario.

Los escritores desaparecidos

El trabajo del español, uno de los más amenos que Espinoza escribió jamás, giró en torno al misterio que velaba la figura de Archimboldi, de quien virtualmente nadie, ni su editor, sabía nada: sus libros aparecían sin fotos en la solapa o en la contraportada; sus datos biográficos eran mínimos (escritor alemán nacido en Prusia en 1920), su lugar de residencia era un misterio, aunque en cierta ocasión su editor, en un desliz, confesó ante una periodista del *Spiegel* haber recibido uno de los manuscritos desde Sicilia, nadie de sus colegas aún vivos lo había visto jamás, no existía ninguna biografía suya en alemán pese a que la venta de sus libros iba en línea ascendente tanto en Alemania como en el resto de Europa e incluso en los Estados Unidos, que gusta de los escritores desaparecidos (desaparecidos o millonarios) o de la leyenda de los escritores desaparecidos, y en donde su obra empezaba a circular profusamente, ya no sólo en los departamentos de alemán de las universidades sino en los campus y fuera de los campus, en las vastas ciudades que amaban la literatura oral o visual⁶¹.

Comentario: Además de Archimboldi, con Cesárea Tinajero, Bolaño nos plantea el misterio de los escritores desaparecidos. Es inevitable pensar una larga lista de nombres reales emparentados con estos ficticios. Maurice Blanchot quien desapareció voluntariamente de la vida pública hacia el final de la década del sesenta. O Rimbaud que abandonó la poesía para hacerse comerciante y viajar. Imposible no pensar en Jerome David Sallinger⁶². En 1974, cuando Lacey Fosburgh del “The New York Times” lo telefoneó, Sallinger dijo aquello de “vivo para escribir, pero escribo para mí mismo y mi propia satisfacción. No publicar me reporta una maravillosa sensación de paz. Publicar es una terrible invasión de mi privacidad”. El mismo camino recorrió Juan Rulfo. Dejó sobre la gran mesa de la literatura su Pedro Páramo y el Llano en Llamas para luego caer en una especie de coma literario.

¿Por qué nos intrigan los autores que huyen de los lectores, que se escabullen de ellos en el silencio y el anonimato? Claudís Magris cree que al desaparecer, un autor nos obliga a leer su obra y nos obliga a creer en ella⁶³. Los autores que se inmolan en el silencio, que desaparecen, evitan a los lectores la tentación de una lectura referencial, la posibilidad de la literatura como mimesis. Borran todo rastro posible entre la obra y el lugar donde nació, para que así el lector cumpla con la tarea de explorar a fondo ese “otro mundo posible” creado por el autor. Pero hay más claves de lectura para esto.

⁶¹ BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama. 2004. p. 30.

⁶² Salinger dijo en alguna ocasión: “Los sentimientos de anonimato y oscuridad de un escritor constituyen la segunda propiedad más valiosa que le es concedida”, declaró él mismo. Disponible en: http://www.cronica.com.mx/nota.php?id_notas=484264

⁶³ MAGRIS, Claudís. Cuando la obra de arte no lleva firma. En El Malpensante. Revista. 100, Agosto 2009. Añade Magris: “Si los autores de las obras fueran desconocidos, el juicio crítico sería mucho más libre y objetivo; no estaría vinculado por cautelas ni estaría condicionado por las opiniones precedentes”.

Mas adelante encontramos este diálogo:

- Toda esta luz está muerta – dijo Ingeborg-. Toda esa luz fue emitida hace miles y millones de años. Es el pasado, ¿lo entiendes? Cuando la luz de esas estrellas fue emitida nosotros no existíamos, ni existía vida en la tierra, ni siquiera la tierra existía. Esa luz fue emitida hace mucho tiempo, ¿lo entiendes?, es el pasado, estamos rodeados por el pasado, lo que ya no existe o sólo existe en el recuerdo o en las conjeturas ahora está allí, encima de nosotros, iluminando las montañas y la nieve y no podemos hacer nada para evitarlo.
- **Un libro viejo también es el pasado** – dijo Archiboldi-, un libro escrito y publicado en 1789 es el pasado, su autor ya no existe, tampoco existe su impresor ni sus primeros lectores ni la época en la que el libro fue escrito, pero el libro, la primera edición de ese libro, aún está aquí. Como las pirámides de los aztecas- dijo Archiboldi⁶⁴.

Comentario: El autor desaparece como una estrella distante. Y su obra es lo único de él que nos puede llegar. Es una cápsula de tiempo. Lo único que nos es dado contemplar. Hasta aquí, tenemos un destino moral para el escritor: Desaparecer⁶⁵. Y una conjetura sobre el libro y la obra como lo que permanece. Un escritor es lo transitorio. Una obra lo que permanece.

La relación entre tiempo y literatura es bien explorada por Barthes. En *La Preparación de la Novela* nos habla de la notación, en su caso del Haiku, como una forma de atrapar el presente. Al menos una parte de él. En contraste, escritores como Proust y Joyce intentan recuperar el pasado en la novela. Barthes dice que “Deseo de escribir: gusto por el pasado, arcaísmo. Pero quizá todo deseo lo sea. Y el pasado es siempre lo más difícil de asumir en un mundo que ha hecho de la Renovación (desde el siglo XVIII: la Neomanía) un mito”⁶⁶.

Una clave más:

- La única persona en la editorial que conocía a la perfección la obra de Archiboldi – dijo la señora Bubis- fue el señor Bubis, que le publicó todos sus libros. Pero ella se preguntaba (y de paso les preguntaba a ellos) **hasta qué punto alguien puede conocer la obra de otro**⁶⁷.

Comentario: El problema de la recepción y del lector nos es planteado sin rodeos. Si antes estábamos en la obligación de desaparecer del autor, ahora pasamos a la posibilidad de ser de un lector. ¿Hasta qué punto alguien puede conocer la obra de otro? La pregunta nos arrastra a los territorios oscuros de la lectura y la crítica literaria. Cómo leer una obra. Qué certeza tenemos de lo que vemos en ella. Borges hablaba de “alusión” como la única

⁶⁴ BOLAÑO, Op cit., p. 1041

⁶⁵ Javier Campos, en ensayo sobre Bolaño y los infrarrealistas apuntó “Pero los jóvenes "realvisceralistas" no se parecieron tanto a Rimbaud sino más bien al poeta "El Conde de Lautréamont", o Isidore-Lucien Ducasse, quien desapareció durante la revuelta de la Comuna de Paris entre el 18 de marzo y el 28 de mayo de 1871. Su única obra fue un texto en prosa poética que tituló **Les Chants de Maldoror**. No existe ninguna fotografía de él, y casi nada se sabe de su vida. Parece que la policía lo mató en la revuelta aquella. Oscuro poeta uruguayo/francés quien sería el precursor de todo el surrealismo y la vanguardia posterior de aquel y a muy lejano comienzos del siglo XX”.

⁶⁶ Barthes. P. 201.

⁶⁷ BOLAÑO, Op cit., p. 44

posibilidad de la obra literaria y las palabras como “símbolos para recuerdos compartidos”.

Y una más:

Dicho en una palabra y de forma brutal, Pelletier y Espinoza, mientras paseaban por **Sankt** Pauli, se dieron cuenta de que la búsqueda de Archimboldi no podría llenar jamás sus vidas. Podían leerlo, podían estudiarlo, podían desmenuzarlo, pero no podían morirse de risa con él ni deprimirse con él, en parte porque Archimboldi siempre estaba lejos, en parte porque **su obra, a medida que uno se internaba en ella, devoraba a sus exploradores.** (p. 47)

Comentario: En el circuito de comunicación que nos plantean los lingüistas, Emisor-mensaje-receptor, el primero y el último pasan a un lugar secundario para que el mensaje, la obra, se convierta en el centro de gravedad. El autor la abandona. Los lectores son devorados por ella. Todos siempre a una distancia insalvable del otro. El autor del lector. El lector del autor. La obra lejos de ambos.

En el siguiente fragmento se encuentra una confirmación de lo dicho:

- Es como si me regalaras algo tuyo- dijo Vanessa

Esta afirmación dejó a Pelletier un tanto confuso, pues por su parte efectivamente era así, Archimboldi era ya algo suyo, le pertenecía en la medida en que él, junto con unos pocos más, había iniciado una lectura diferente del alemán, una lectura que iba a durar, una lectura tan ambiciosa como la escritura de Archimboldi y que acompañaría a la obra de Archimboldi durante mucho tiempo, hasta que la lectura se agotara o hasta que se agotara (pero esto él no lo creía) la escritura archimboldiana, la capacidad de suscitar emociones y revelaciones de la obra archimboldiana, si bien por otra parte no era así, pues en ocasiones, sobre todo después de que él y Espinoza suspendieron sus vuelos a Londres y dejaron de ver a Norton, la obra de Archimboldi, es decir sus novelas y cuentos, era algo, una masa verbal informe y misteriosa, completamente ajena a él, algo que aparecía y desaparecía de forma por demás caprichosa, literalmente un pretexto, una puerta falsa, el alias de un asesino, una bañera de hotel llena de líquido amniótico en donde él, Jean Claude Pelletier, terminaría suicidándose, porque sí, gratuitamente, aturdidamente, porque por qué no⁶⁸.

Comentario: Vamos a encontrar a lo largo de 2666 diversas alusiones al papel de los críticos y a sus ambiciones por hacer la mejor lectura posible de la obra. Pero también su frustración, porque es esquiva la obra. Si los críticos necesitan encontrar al autor, es porque según ellos es el único que puede validar sus propuestas de lectura. Al partir de una concepción referencial de la obra, los críticos, como alguien que intenta descifrar un acertijo, quiere confirmar sus conclusiones. De ahí lo obsesiva que resulta la búsqueda del autor que por su parte elige desaparecer.

Más adelante encontramos la historia de un pintor:

Historia del pintor Edwin Johns que se había cortado la mano derecha, la mano con la que pintaba, la había embalsamado y la había pegado a una especie de autorretrato múltiple⁶⁹.

⁶⁸ BOLAÑO, Op cit., p. 113

⁶⁹ BOLAÑO, Op cit., p. 119

Comentario: Este relato hace pensar en los experimentos vanguardistas. En la famosa *Mierda de artista*, aquella lata de metal de 5 centímetros de alto por 6,5 de diámetro que guardaba en su interior 90 gramos de excrementos de artista y con la que Piero Manzoni en mayo de 1961 lanzó su crítica a la valoración de las obras de arte en función del aprecio mercantil de la firma del artista. Marcel Duchamp, luego de enviar su famoso orinal a un concurso de obras de arte en 1917, reveló su proyecto en torno al ready made: “era preciso que mi gusto se viera reducido a cero. Pero es mucho más difícil de lo que parece elegir un objeto que no te interese en lo absoluto. No solamente el día que lo eliges sino para siempre. Que no tenga jamás la posibilidad de volverse bello. Naturalmente el peligro es que cualquier cosa se puede volver muy bella después de ocho o 15 días si la haces con demasiada frecuencia”... Como en el caso ficticio del pintor Edwin Johns asistimos a la pregunta por la esencia de lo poético en la obra de arte, una esencia subordinada a la subjetividad del creador y el observador, y también a las cambiantes condiciones sociales a través del tiempo.

El siguiente es un interesante fragmento sobre los críticos y su búsqueda:

Amalfitano supo entonces que nunca nadie había visto en persona a Archimboldi. La historia le pareció, sin que pudiera decir a ciencia cierta por qué, divertida, y les preguntó los motivos por los que querían encontrarlo si estaba claro que Archimboldi no quería que nadie lo viera. Porque nosotros estudiamos su obra, dijeron los críticos. Porque se está muriendo y no es justo que el mejor escritor alemán del siglo XX se muera sin poder hablar con quienes mejor han leído sus novelas. Porque queremos convencerlo de que vuelva a Europa, dijeron.⁷⁰

Comentario: En la respuesta de los críticos a Amalfitano no resulta aventurado pensar que estemos ante una reclamación al papel de los críticos dentro del panorama literario. La soberbia y vanidad con que responden contrasta con la decisión del autor de desaparecer. Son dos destinos contrarios entonces los del autor y los críticos.

Ahora transitamos a una posible categorización de las obras:

Qué triste paradoja, pensó Amalfitano. Ya ni los farmacéuticos ilustrados se atreven con las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido. Escogen los ejercicios perfectos de los grandes maestros. O lo que es lo mismo: quieren ver a los grandes maestros en sesiones de esgrima de entrenamiento, pero no quieren saber nada de los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez⁷¹.

Si hasta aquí nos hemos topado con pistas sobre el autor y el lector, ahora aparece una sobre la obra misma. El narrador nos señala una jerarquía de las obras, una especie de clasificación. “las grandes obras, imperfectas, torrenciales, las que abren camino en lo desconocido”. Pero ya no siguiendo el patrón de Aristoteles. Que lo hizo según lo imitado. Es decir, comedia si se imita lo ruin, tragedia si se imita lo grandioso. ¿Si clasificamos las obras en función de sus embergadura, según su ambición frente a lo que Bolaño llama “Lo desconocido” o “ese aquello”, volvemos a caso a una idea mimética de la literatura? Parece que no por una sencilla razón: lo que aquí importa no es la relación

⁷⁰ BOLAÑO, Op cit., p. 158

⁷¹ BOLAÑO, Op cit., p. 289

Mundo-obra sino la “valentía” del escritor, su gesto, a la hora de enfrentar “ese aquello”, cualquier cosa que se quiera entender por esto. El concepto de valentía, que lo encontraremos mas adelante, resulta vital en una poética íntima de Bolaño. También Barthes arriesga una tipología del libro⁷²: “muchas tipologías del libro son posibles. La que me interesa es la de las formas fantaseadas por el que quiere escribir”. Siguiendo a Mallarmé habla de El Libro “arquitectural y premeditado” (“un libro donde uno va a ponerse Todo”) y el “Álbum”. La valentía al escribir, tan importante en las cavilaciones de los personajes de Bolaño, encuentra eco en Barthes cuando pregunta “si se piensa en Mallarmé, Kafka, Flaubert, Proust mismo, ¿Qué es el heroísmo?” para luego intentar algunas definiciones posibles: 1. “Una especie de exclusividad absoluta acordada a literatura”; 2. apego intratable a una practica; 3. aprender a estar solo hasta la maldición⁷³.

Uno de los fragmentos más interesantes y completos de esta poética de fragmentos. Nunca es tan generoso Bolaño en poner tantas piezas juntas en el mismo lugar. Aquí se recogen varios elementos.

En su fuero interno, sin embargo, Ivánov sentía que le faltaba algo. El paso decisivo, el golpe de audacia. El momento en que la larva, con una sonrisa de abandono, se convierte en mariposa. Entonces apareció el joven judío Ansky y sus ideas disparatadas, sus visiones siberianas, sus incursiones en tierras malditas, el caudal de experiencia salvaje que sólo puede tener un joven de dieciocho años. Pero Ivánov también había tenido dieciocho años y ni por asomo experimentó jamás algo parecido a lo que contaba Ansky. Tal vez, pensó, se deba a que él es judío y yo no. Pronto desechó esta idea. Tal vez se deba a su ignorancia, pensó. A su carácter impulsivo. A su desprecio por las normas que rigen una vida, incluso una vida burguesa, pensó. Y luego se puso a pensar en lo repulsivos que resultaban, vistos de cerca, **los artistas o pseudoartistas adolescentes**. Pensó en Maiakovski, a quien conocía personalmente, con quien había hablado en una ocasión, tal vez dos, y en su vanidad enorme, una vanidad que escondía, probablemente, su falta de amor por el prójimo, su ansia desmedida de fama. Y después pensó en Lérmontov y en Pushkin, inflados como estrellas de cine o cantantes de ópera. Nijinski. Gúrov. Nadson. Blok (a quien conoció personalmente y que era insoportable). Rémoras para el arte, pensó. Se creen soles y todo lo queman, pero no son soles, sólo son meteoritos errantes y nadie, en el fondo, les presta atención. Humillan, pero no queman. Y finalmente siempre son ellos los humillados, pero humillados de verdad, pateados y escupidos, execrados y mutilados, humillados de verdad, para que aprendan, bien humillados”.

Pero Ivánov **un escritor de verdad**, un artista y un creador de verdad era básicamente una persona responsable y con cierto grado de madurez. Un escritor de verdad tenía que saber escuchar y saber actuar en el momento justo. Tenía que ser razonablemente oportunista y razonablemente culto. La cultura excesiva despierta recelos y rencores. El oportunismo excesivo despierta sospechas. Un escritor de verdad tenía que ser alguien razonablemente tranquilo, un hombre con sentido común. Ni hablar demasiado alto ni provocar polémicas. Tenía que ser razonablemente simpático y tenía que saber no granjearse enemigos gratuitos. Sobre todo, no alzar la voz, a menos que todos los demás la alzarán. Un escritor de verdad tenía que saber que detrás de él está la Asociación de Escritores, el Sindicato de Artistas, la Confederación de Trabajadores de la Literatura, la Casa del Poeta. ¿Qué es lo primero que hace uno cuando entra en una iglesia? Se preguntaba Efraim Ivánov. Se quita el sombrero. Admitamos que no se santigüe. De acuerdo, que no se santigüe. Somos modernos. ¡Pero lo menos que puede hacer es descubrirse la cabeza! Los escritores adolescentes, por el contrario, entraban en una iglesia y no se quitaban el sombrero ni aunque los

⁷² BARTHES, Op cit., p. 244

⁷³ BARTHES, Op cit., p. 356.

molieran a palos, que era, lamentablemente, lo que al final pasaba. Y no sólo no se quitaban el sombrero: se reían, bostezaban, hacían mariconadas, se tiraban flatulencias. Algunos incluso aplaudía⁷⁴.

Comentario: También encontramos en este pasaje un contraste entre el escritor adolescente (Ansky) y el escritor de verdad (Ivanov). Mas adelante encontraremos que Bolaño siempre opone al escritor del establecimiento, de la academia, de los premios, el escritor adolescentes que no pertenece a esos círculos de poder. En esa medida, lo dicho por Ivanov bien podría ser los antivalores del escritor. Lo que aquí se llama “escritor de verdad” es el modelo contrario al del escritor valiente que Bolaño en su poesía y textos críticos va a defender. ¿Qué es la poesía? Le pregunta Cristian Warnke⁷⁵ a Bolaño en una entrevista. Éste responde: “no se que es poesía, se quienes estuvieron cerca del fenómeno poético. Para mi es un gesto adolescente, del adolescente frágil e inerme que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe bien que es y por lo general pierde”.

Volvamos al mundo del escritor. Los cuadernos de Ansky constituyen una poética de este personaje dentro de 2666.

¿A qué tenía miedo Ivánov? Se preguntaba Ansky en sus cuadernos. No al peligro físico, puesto que como antiguo bolchevique muchas veces estuvo próximo a la detención, la cárcel y la deportación, y aunque no se podía decir de él que fuera un tipo valiente, tampoco se podía afirmar, sin faltar a la verdad, que fuera una persona cobarde y sin agallas. El miedo de Ivanov era de índole literaria. Es decir, su miedo era el miedo que sufren la mayor parte de aquellos ciudadanos que un buen (o mal) día deciden convertir el ejercicio de las letras y, sobre todo, el ejercicio de la ficción en parte integrante de sus vidas. Miedo a ser malos. También, miedo a no ser reconocidos. Pero, sobre todo, miedo a ser malos. Miedo a que sus esfuerzos y afanes caigan en el olvido. Miedo a la pisada que no deja huella. Miedo a los elementos del azar y de la naturaleza que borran las huellas poco profundas. Miedo a cener solos y a que nadie repare en tu presencia. Miedo a no ser apreciados. Miedo al fracaso y al ridículo. Pero sobre todo miedo a ser malos. Miedo a habitar, para siempre jamás, en el infierno de los malos escritores. Miedos irracionales, pensaba Ansky, sobre todo si los miedosos contrarrestaban sus miedos con apariencias. Lo que venía a ser lo mismo que decir que el paraíso de los buenos escritores, según los mas, estaba habitado por apariencias. Y que la bondad (o la excelencia) de una obra giraba alrededor de una apariencia. Una apariencia que variaba, por supuesto, según la época y los países, pero que siempre se mantenía como tal, apariencia, cosa que parece y no es, superficie y no fondo, puro gesto, e incluso el gsto era confundido con la voluntad, pelos y ojos y labios de Tolstói y verstras recorridas a caballo por Tolstói y mujeres desvirgadas por Tolstói en un tapiz quemado por el fuego de la apariencia⁷⁶.

Comentario. El miedo del escritor. Otro tema en el que coincide uno de los personajes con Barthes para quien la práctica de escritura está constitutivamente entramada de indecisiones. La indecisión, aclara el filósofo, no quiere decir que no se esté contento con lo que se escribe, quiere decir que no se tiene ningún criterio seguro para decidir si es bueno o malo⁷⁷. Tres pruebas debe superar el escritor en cada obra: la duda, la paciencia y la separación. Miedo pero no sólo frente a la obra, sino ante los otros. Barthes, como

⁷⁴ BOLAÑO, Op cit., p. 892

⁷⁵ Entrevista con Roberto Bolaño. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=eEJhPRHKZgQ>

⁷⁶ BOLAÑO, Op cit., p. 903

⁷⁷ BARTHES, Op cit., p. 259.

Ansky, nos recuerdan que la literatura siempre ha tenido alguna relación con el Amor. El francés confiesa que escribe “para ser amado: por algunos, pero de lejos”⁷⁸.

Una vea más categorías sobre el escritor y su oficio:

A partir de la muerte de Ivánov el cuaderno de Ansky se vuelve caótico, aparentemente inconexo, aunque en medio del caos Reiter encontró una estructura y cierto orden. Habla de los escritores. Dice que los únicos escritores viables (aunque no explica a qué se refiere con la palabra viable) son los que provienen del lumpen y de la aristocracia. El escritor proletario y el escritor burgués, dice, son sólo figuras decorativas⁷⁹.

Comentario. Otra característica del escritor. Esta vez marcada por un rasgo sociológico. ¿Por qué esta relación? Quizás porque si es la valentía, el compromiso obsesivo con la literatura, la que lleva al escritor ante las puertas de la Obra maestra, esa valentía sólo se le puede exigir al lumpen y al aristócrata que son finalmente los que tienen algo por perder en esa sociedad. O mejor, el lumpen lo tiene todo perdido, el aristócrata todo por perder. Esta teoría de Ansky no es muy distinta de la que el propio Bolaño plantea en uno de sus ensayos, que veremos mas adelante. Allí dice, citando a Pere Gimferrer, que “antaño los escritores provenían de la clase alta o de la aristocracia y al optar por la literatura optaban, al menos durante un tiempo que podía durar toda la vida o cuatro o cinco años, por el escándalo social, por la destrucción de los valores aprendidos, por la mofa y la crítica permanentes”. Para añadir que ahora, sobre todo en Latinoamérica, “los escritores salen de la clase media bajo o de las filas del proletariado y lo que desean, al final de la jornada, es un ligero barniz de respetabilidad”.

El siguiente fragmento es generoso en alusiones al “fantasma de la escritura” como llamó Barthes al preámbulo de una obra.

Pobre mi padre mío. Fui escritor, fui escritor, pero mi indolente cerebro voraz me comía las entrañas. Buitre de mi propio Prometeo o Prometeo de mi propio buitre, un día me di cuenta de que podía llegar a publicar excelentes artículos en las revistas y en los periódicos, e incluso libros que no desmerecían el papel en que estaban impresos. Pero también supe que jamás lograría acercarme o internarme en aquello que llamamos una obra maestra. Me dirá usted que la literatura no consiste únicamente en obras maestras sino que está poblada de obra, así llamadas, menores. Yo también creía eso. La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmenso o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas guras, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbazales, por charcos, por plantas pársitas, por hongos y por florecillas silvestres. Me equivocaba. Las obras menores, en realidad, no existen. Quiero decir: el autor de una obra menor no se llama fulanita o zutanito. Fulanita y zutanito existen, de eso no cabe duda, y sufren y trabajan y publican en periódicos y revistas y de vez en cuando incluso publican un libro que no desmerece el papel en el que está impreso, pero esos libros o esos artículos, si usted se fija con atención, *no están escritos por ellos*. Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras. ¿Quién ha escrito tal obra menor? Aparentemente un escritor menor. La mujer de este pobre escritor lo puede atestiguar, ella lo ha visto sentado a la mesa, inclinado sobre las páginas en blanco, retorciéndose y deslizando su pluma sobre el papel. Parece un testigo irrefutable. Pero lo que ha visto es sólo la parte exterior. El cascarón de la literatura. Una apariencia –le dijo el viejo

⁷⁸ BARTHES, Op cit., p. 227

⁷⁹ BOLAÑO, Op cit., p. 911

ex escritor a Archiboldi y Archiboldi recordó a Ansky-. Quien en verdad está escribiendo esa obra menor es un escritor secreto que sólo acepta los dictados de una obra maestra.

Nuestro buen artesano escribe. Está ensimismado en aquello que va plasmando bien o mal en el papel. Su mujer, sin que él lo sepa, lo observa. Efectivamente, es él quien escribe. Pero su mujer tuviera una vista de rayos X se daría cuenta de que no asiste propiamente a un ejercicio de creación literaria sino más bien a una sesión de hipnotismo. En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir. Cuánto mejor haría ese pobre hombre dedicándose a la lectura. La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas. La escritura, en cambio, suele ser vacío. En la entrañas del hombre que escribe *no hay nada*. Nada, quiero decir, que su mujer, en un mometo dado, pueda reconocer. Escribe al dictado. Su novela o poemario, decentes, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de ocultamiento. ¡Es necesario que haya muchos libros, muchos pinos encantadores, para que velen de miradas aviesas el libro que realmente importa, la jodida gruta de nuestra desgracia, la flor mágica del invierno!

Disculpe las metáforas. A veces me excito y me pongo romántico. Pero escuche. Toda obra que no sea una obra maestra es, cómo se lo diría, una pieza de un vasto camuflaje. Usted ha sido soldado, me imagino, y ya sabe a lo que me refiero. Todo libro que no sea una obra maestra es carne de cañón, esforzada infantería, pieza sacrificable dado que reproduce, de múltiples maneras, el esquema de la obra maestra. Cuando comprendí esta verdad dejé de escribir. Mi mente, sin embargo, no dejó de funcionar. Al contrario, al no escribir funcionaba mejor. Me pregunté: ¿por qué una obra maestra necesita estar oculta? ¿qué extrañas fuerzas la arrastran hacia el secreto y el misterio?

Ya sabía que escribir era inútil. O que sólo merecía la pena si uno está dispuesto a escribir una obra maestra. La mayor parte de los escritores se equivocan o juegan. Tal vez equivocarse jugar sea lo mismo, las dos caras de la misma moneda. En realidad nunca dejamos de ser niños, niños monstruosos llenos de pupas y de varices y de tumores y de manchas en la piel, pero niños al fin y al cabo, es decir nunca dejamos de aferrarnos a la vida puesto que somos vida. También se podría decir: somos teatro, somos música. De igual manera, pocos son los escritores que renuncian. Jugamos a creernos inmortales. Nos equivocamos en el juicio de nuestras propias obras y en el juicio siempre impreciso de las obras de los demás. Nos vemos en el Nobel, dicen los escritores, como quien dice: nos vemos en el infierno.

... El juego y la equivocación son la venda y son el impulso de los escritores menores. También: son la promesa de su felicidad futura. Un bosque que crece a una velocidad vertiginosa, un bosque al que nade le pone freno, ni siquiera las Academias, al contrario, las Academias se encargan de que crezca sin problemas, y los empresarios y las universidades (criaderos de atorrantes), y las oficinas estatales y los mecenas y las asociaciones culturales y las declamadoras de poesía, todos contribuyen a que el bosque crezca y oculte lo que tienen que ocultar, todos contribuyen a que el bosque reproduzca lo que tiene que reproducir, puesto que es inevitable que así lo haga, pero sin revelar nunca qué es aquello que reproduce, aquello que mansamente refleja.

¿Un plagio, se dirá usted? Sí, un plagio, en el sentido en que toda obra menor, toda obra salida de la pluma de un escritor menor, no puede ser sino un plagio de cualquier obra maestra. La pequeña diferencia es que aquí hablamos de un plagio consentido. Un plagio que es un camuflaje que es una pieza en un escenario abigarrado que es una charada que probablemente nos conduzca al vacío.

En una palabra: lo mejor es la experiencia. No le diré que la experiencia no se obtenga en el trato constante con una biblioteca, pero por encima de la biblioteca prevalece la experiencia. La experiencia es la madre de la ciencia, se suele decir. Cuando yo era joven y aún pensaba que haría carrera en el mundo de las letras, conocí a un gran escritor. Un gran escritor que probablemente había escrito una obra maestra, si bien a juicio mío toda su producción era una obra maestra⁸⁰.

Comentario: En este fragmento encontramos varios planteamientos sobre el quehacer literario. El primero y más sutil, una mención al padre del escritor que inevitablemente

⁸⁰ BOLAÑO, Op cit., p. 982

trae a la memoria la Carta al Padre de Kafka. Pero luego la atención se centra en el deseo de provocar una obra maestra que es un objetivo inalcanzable para la mayoría de escritores, de cuya mano al final solo quedan obras menores poblando el bosque que es la literatura. La sugerencia de abandonar la escritura y complacerse tan sólo con la lectura es otro punto de coincidencia con Barthes cuando éste habla de tres modos de placer, el primero de ellos un placer colmado por la lectura en el que no se aspira a escribir⁸¹, en los otros dos la lectura conduce al tormento de querer escribir para imitar. Al final encontramos dos conceptos contrapuestos y que abren una nueva dimensión en esta poética desde dentro de la obra de Bolaño, son: “biblioteca” versus “experiencia”. Parece una insinuación sobre los caminos de conocimiento que tiene frente así el escritor. De un lado, la lectura de otros escritores. Del otro, su propia vida y experiencia en cuanto tenga esta de común con los otros seres humanos.

La escritura de Archiboldi, el proceso de creación o la cotidianidad en que se desarrollaba apaciblemente este proceso, adquirió robustez y algo que, a falta de una palabra mejor, llamaremos confianza. Esta confianza no significaba, ciertamente, **la abolición de la duda**, ni mucho menos que el escritor creyera que su obra tuviera algún valor, pues Archiboldi tenía una visión de la literatura (y la palabra visión también es demasiado rimbombante) en tres compartimientos que sólo de una manera muy sutil se comunicaban entre sí: en el primero estaban los libros que él leía y releía y que consideraba portentosos y a veces monstruosos, como las obras de Döblin, que seguía siendo uno de sus favoritos, o como la obra completa de Kafka. En el segundo compartimiento estaban los libros de los autores epigonales y de aquellos a quienes llamaba la Horda, a quienes veía básicamente como sus enemigos. En el tercer compartimiento estaban sus propios libros y sus proyectos de libros futuros, que veía como un juego que también veía como un negocio, un juego en la medida del placer que experimentaba al escribir, un placer semejante al del detective antes de descubrir al asesino, y un negocio en la medida en que la publicación de sus obras contribuía a engordar, aunque fuese modestamente, su salario como portero de bar⁸².

Comentario: Rescato de esta alusión al trabajo de Archiboldi no sólo el recordatorio de “la duda” como esencia de la escritura sino ahora el método, el proceso de creación o la cotidianidad como la llama el narrador. Lo “técnico” es el nombre que usa Barthes y dice que querer escribir una novela es invadir, habitar una práctica de escritura doméstica. Recuerda a Proust quien comparó la escritura con el vestido que la costurera corta, arma, hilvana. La tercera prueba, la paciencia, es una apelación a una vida metódica para salir airoso.

3.2 Confesiones poéticas en *La Universidad Desconocida*

*La Universidad Desconocida*⁸³ es una recopilación de la obra poética de Bolaño, quien en alguna ocasión advirtió que de todos sus textos los que menos vergüenza le producían eran algunos de sus poemas. Hasta aquí podría argumentarse que las convicciones poéticas de los personajes en 2666 nada tienen que ver con las del autor chileno. Que

⁸¹ BARTHES, Op cit., p. 191

⁸² BOLAÑO, Op cit., p. 1022

⁸³ BOLAÑO, Roberto. *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama. 2007.

exista una tradición entre escritores que usan la ficción para enmascarar reflexiones del propio arte no justifica del todo la relación entre Bolaño y sus personajes. Entonces es tiempo de examinar su obra poética y mas adelante sus textos críticos buscando resonancias entre las convicciones de los personajes y las del autor.

La Novela-nieve

Mis trabajos literarios 10 abril 1980. Obsesionado
Por piernas en dormitorios donde todo es femenino
Incluso yo que asesino un aire de cajas y sabuesos
Momificados. No escritura en la cadencia de mis días
Sin dinero, ni amor, ni miradas; sólo confidencias
Dormitorios oscuros donde soy la media de seda
Rodeado de canarios y hachas de luna. Sin embargo
Cuando puedo hablar digo escribe cosas entretenidas
Algo que interese a la gente. Pianos abstractos
En las emboscadas del silencio, mi propia mudez
Que rodea a la escritura. Tal vez sólo esté ciego,
Arribando a una terminal donde mi talento
Pueda ser expresado por las trizaduras combustibles
Mi propio cuello en la novela-nieve

Comentario: La última parte del poema hace pensar en la novela como juego social y en la poesía como un diálogo íntimo de Bolaño. ¿Vamos acaso del poema como notación a la novela como reunión de las anotaciones? Ese fue el camino que pretendía Barthes, primero el Haiku, luego vendría la novela. En todo caso, Bolaño describe aquí un estado de mudez y ceguera rodeando a la escritura y un deseo de ir hacia los otros. Soledad y escritura como puente. Pascal: “es necesario gustar a aquellos que tienen sentimientos humanos y tiernos”. Barthes: “Por mi parte, no me gusta que hablen de mí ni bien ni mal; escribo para ser amado: por algunos, pero de lejos”.

ÉSTA ES LA PURA VERDAD

Me he criado al lado de puritanos revolucionarios
He sido criticado ayudado empujado por héroes
De la poesía lírica
Y del balancín de la muerte.
Quiero decir que mi lirismo es DIFERENTE
(ya está todo expresado pero permitidme
Añadir algo más).
Nadar en los pantanos de la cursilería
Es para mí como un Acapulco de mercurio
Un Acapulco de sangre de pescado
Una Disneylandia submarina
En donde soy en paz conmigo.

Comentario: Reconocimiento de una tradición cuando llama a los héroes de la poesía lírica. Tradición que parece una costumbre agotada, donde todo ha sido dicho. ¿Muerte de la literatura? No parece. Bolaño reclama el derecho a añadir algo. La cursilería emerge como un territorio no habitado. Los lugares comunes, reformulados, pueden servir de materia para la escritura.

EL TRABAJO

En mis trabajos **la práctica** se decanta como causa y efecto
De un rombo siempre presente y en movimiento.
La mirada desesperada de un detective
Frente a un crepúsculo extraordinario.
Escritura rápida trazo rápido sobre un dulce día que
llegará y no veré.
Pero no puente de ninguna manera puente ni señales
Para salir de un laberinto ilusorio.
Acaso rimas invisibles y rimas acorazadas alrededor de
un juego infantil, la certeza de que ella está soñando.
Poesía que tal vez abogue por mi sombra en días venideros
Cuando yo sólo sea un nombre y no el hombre que con
Los bolsillos vacíos vagabundeó y trabajó en los mataderos
Del viejo y del nuevo continente.
Credibilidad y no durabilidad pido para los romances
Que compuse en honor de muchachas muy concretas.
Y piedad para mis años hasta arribar a los 26.

Comentario: Un poema lleno de señales para una poética. Primero, el reconocimiento de una “práctica” como sustento del arte literario. Luego la actitud del poeta equiparada aquí con la mirada desesperada de un detective. No hay que olvidar las palabras de Archimboldi en 2666, cuando describía la escritura como un “juego en la medida del placer que experimentaba al escribir, un placer semejante al del detective antes de descubrir al asesino”. Y el fin de la poesía como recurso para salvar la memoria de un hombre. Un valor atribuye Bolaño al poema: “credibilidad”.

Dentro de mil años no quedará nada
De cuanto se ha escrito en este siglo.
Leerán frases sueltas, huellas
De mujeres perdidas,
Fragmentos de niños inmóviles,
Tus ojos lentos y verdes
Simplemente no existirán.
Será como la Antología Griega,
Aún más distante,
Como una playa en invierno

Para otro asombro y otra indiferencia

Comentario: Relación del arte con el pasado y el futuro. Archimboldi en 2666 dice “Un libro viejo también es el pasado, un libro escrito y publicado en 1789 es el pasado, su autor ya no existe, tampoco existe su impresor ni sus primeros lectores ni la época en la que el libro fue escrito, pero el libro, la primera edición de ese libro, aún está aquí. Como las pirámides de los aztecas”. Entonces la literatura es una manera de salvar lo que amamos del tiempo que lo devora, como lo insinuó Barthes.

LAS PELUCAS DE BARCELONA

Sólo deseo escribir sobre las mujeres
De las pensiones del Distrito 5º
De una manera real y amable y honesta
Para que cuando mi madre me lea
Diga así es en realidad
Y yo entonces pueda por fin reírme
Y abrir las ventanas
Y dejar entrar las pelucas
Los colores

Comentario: Borges hablaba de aludir como la posibilidad que le quedaba al lenguaje literario. Aquí Bolaño apunta tres pretensiones para la escritura: real, amable, honesta. El escritor tiene un compromiso con sus lectores. Un lector ideal. En este caso la madre.

POETA CHINO EN BARCELONA

Un poeta chino piensa alrededor
De una palabra sin llegar a tocarla,
Sin llegar a mirarla, sin
Llegar a representarla.
Detrás del poeta hay montañas
Amarillas y secas barridas por
El viento,
Ocasionales lluvias,
Restaurantes baratos,
Nubes blancas que se fragmentan

Comentario: Contemplación es lo que encuentro en este poema. Un pensamiento que discurre a cierta distancia del lenguaje y de la realidad que lo rodea. Como si se tratara de un ejercicio zen. Como si el hombre lograra detenerse a medio camino entre el signo y su significado, lejos del significante. En la época clásica del haiku se utilizaban los kireji, una especie de puntuación poética como ¡Ah! ¡oh! Llegado el momento de describir el satori, ese instante de sacudimiento mental o al llegar a lo indecible. En este poema de Bascho es evidente el recurso:

Cortarla, qué lástima
Dejarla, qué lástima
Ah, esta violeta

Comentario: Barthes habla de “clic” para referirse a la captura instantánea del sujejo (escribiente o lector) por la cosa misma. En el caso del poeta chino parece que es la propia palabra la que lo ha capturado⁸⁴.

GUIRAUT DE BORNELH

Se ríen los trovadores en el patio de la taberna
La mula de Guiraut de Bornelh El cantar oscuro
Y el cantar claro Cuentan que un catalán prodigioso...
La luna... Los claros labios de una niña diciendo en latín
Que te ama Todo lejos y presente
No nos publicarán libros ni incluirán muestras
De nuestro arte en sus antologías (Plagiarán
Mis versos mientras yo trabajo solo en Europa)
Sombra de viejas destrucciones La risa de los juglares
Desaparecidos La luna en posición creciente
Un giro de 75° en la virtud
Que tus palabras te sean fieles

Comentario: El cantar oscuro y el cantar claro. ¿Acaso se refiere a lo que Borges llamó estilo artificioso y estilo llano? “la risa de los juglares desaparecidos” es una referencia interesante y una constante en esta poética, el recuerdo de los otros que antes también cantaron y escribieron. De este corto poema se puede extraer una exigencia más para el poeta: “que tus palabras te sean fieles”. Casi parece un consejo al estilo de Horacio pero no está dirigido a nadie más que así mismo.

CALLES DE BARCELONA

ESCRIBE LO QUE QUIERAS
Nada quedará de nuestros corazones.
Piere Cardenal. Delante de tus palabras
Un cenicero blanco repleto de anillos.
Los albigeneses escondidos en Barcelona.
De todas maneras canciones y vino.
Un cenicero blanco repleto de dedos.
En los cómics encontramos la libertad.

Nada quedará de nuestros corazones.
Ni de los techos de piedra que nos vieron.
Palidecer.

⁸⁴ BARTHES, Op cit., p. 127.

Comentario: Ese “escribe lo que quieras/ nada quedará de nuestros corazones”, más allá de la melancolía, insinúa una subordinación de la escritura a la vida y la existencia. La tarea de escribir no compite con la de vivir y tampoco puede redimir, resucitar, luego es una tarea casi inútil.

Iceberg

La Victoria

En ningún lugar puedes estar seguro
Has revisado tus posibilidades y ahora
Estás en el vacío esperando un golpe de suerte

Dolce stil nuovo de la frialdad, así
No llegará tu cuerpo real a ninguna parte
Pero tu sombra acorazada acaso huya

Ahora tus posibilidades se llaman ninguna
Pues ya no te ufanas de haber conocido el peligro
Ni un golpe de suerte encenderá esta lámpara

Estás en el secreto de la poesía
Y ya en ningún lugar puedes estar seguro
Ni en las palabras ni en la aventura

Detrás de tu promesa se esconde la Promesa
Un niño volverá a recorrer las guerras
En el reflejo de tu frialdad imaginaria

Bienamado hasta por el peligro, llegó
Tu instante de vacío absoluto mira allí
Entre los árboles tu sombra levanta un cadáver

Comentario: Estar en el secreto de la poesía y estar en el vacío al mismo tiempo. Hay un fragmento de Barthes en el que vida, vacío y escritura también están juntos. Se pregunta qué hay al final del camino del Matiz (la sutileza) y responde: “la vida, la sensación de la vida, el sentimiento de existencia; y sabemos que para que ese sentimiento sea puro, intenso, glorioso, perfecto, es necesario que cierto vacío se produzca en el sujeto; incluso cuando el Júbilo (de amor) es más intenso es porque hay en el sujeto un vacío de lenguaje”. No estar seguro en las palabras ni en la aventura puede ser una descripción del vacío y de una experiencia límite de la existencia.

Manifiesto y posiciones

La poesía chilena es un gas

Nada que añadir. Buddy huele a pedo.

¿A quién coño le importará lo que escriba?

¿A quién le servirá de algo lo que yo escriba?

Sin contarme a mí, por otra parte arruinado por mi propia escritura.

El fracaso. La miseria. La degeneración. La angustia.
El deterioro. La derrota. Dos artículos masculinos
y cuatro femeninos.

Yo soy un gas.

Comentario: De nuevo el momento de duda del poeta, cuando se autoincrimina y señala a los demás poetas representantes de una tarea inútil. No hay señales seguras de que lo que se escribe tenga valor para los demás: ¿a quién coño le importará lo que escriba? Y en ese llanto también se revela la escritura como puente hacia los demás. Es el mismo miedo de Ansky. Descontento con un momento histórico de la poesía: la poesía chilena es un gas.

Horda

Poetas de España y de Latinoamérica, lo más infame
De la literatura, surgieron como ratas del fondo de mi sueño
Y enfilaron sus chillidos en un coro de voces blancas:
No te preocupes, Roberto, dijeron, nosotros nos encargaremos
De hacerte desaparecer, ni tus huesos inmaculados
Ni tus escritos que escupimos y plagiamos hábilmente
Emergerán del naufragio. Ni tus ojos, ni tus huevos,
Se salvarán de este ensayo general del hundimiento. Y vi
Sus caritas satisfechas, graves agregados culturales y sonrosados
Directores de revistas, lectores de editorial y pobres
Correctores, los poetas de lengua española, cuyo nombres es
Horda, los mejores, las ratas apestosas, duchas
En el duro arte de sobrevivir a cambio de excrementos,
De ejercicios públicos de terror, los Neruda
Y los OctavioPaz de bolsillo, los cerdos fríos, ábside
O rasguño en el Gran Edificio del Poder.
Horda que detenta el sueño del adolescentes y la escritura.
¡Dios mío! Bajo este sol gordo y seboso que nos mata
Y nos empequeñece.

Comentario: Desde sus tiempos como poeta infrarrealista Bolaño renegaba del establecimiento literario⁸⁵ como lo vuelve a hacer aquí. Los antepone a los poetas

⁸⁵ Manifiesto Infrarrealista. Disponible en: <http://josevicente.infrarrealismo.com/MANIFIESTO.htm>.
“Nunca se habían dado tantos artistas y críticos cuya cobardía clama por el viejo tiempo del presente, y que

adolescentes. Ese pulso de poder literario lo encontramos en *Los Detectives Salvajes* donde los poetas adolescentes enfrentan a su manera a representantes del establecimiento literario como Octavio Paz, que también aquí es mencionado. Recuerda Javier Campos en su ensaño sobre la relación de Bolaño y los infrarrealistas que en su manifiesto, “los poetas latinoamericanos realvisceralistas de la novela **Los detectives salvajes** de Bolaño (que no son los mismos que los "Infrarrealistas" aunque se parecen), llevaron su degradación y desaparecimiento, aniquilación total de su literatura o poesía, hasta las últimas consecuencias”. Los personajes de Bolaño, tanto en *2666* como en *Los Detectives Salvajes* parecen ser tan sólo la exageración de este credo. Un reclamo a la libertad de la creación.

La poesía latinoamericana

Algo horrible, caballeros. La vacuidad y el espanto.
Paisaje de hormigas
En el vacío. Pero en el fondo, útiles.
Leamos y contemplemos su diario discurrir:
Allí están los poetas de México y Argentina, de
Perú y Colombia, de Chile, Brasil
Y Bolivia
Empeñados en sus parcelas de poder,
En pie de guerra (permanentemente), dispuestos a defender
Sus castillos de la acometida de la Nada
O de los jóvenes. Dispuestos a pactar, a ignorar,
A ejercer la violencia (verbal), a hacer desaparecer
De las antologías a los elementos subversivos:
Algunos viejos cucú.
Una actividad que es el fiel reflejo de nuestro continente.
Pobres y débiles, son nuestros poetas
Quienes mejor escenifican esa contingencia.
Pobres y débiles, ni europeos
Ni norteamericanos,
Patéticamente orgullosos y patéticamente cultos
(Aunque más nos valdría aprender matemáticas o mecánica,
¡Más nos valdría arar y sembrar! ¡Más nos valdría
Hacer de putos y putas!)
Pavos rellenos de pedos dispuestos a hablar de la muerte
En cualquier universidad, en cualquier barra de bar.
Así somos, vanidosos y lamentables,
Como América Latina, estrictamente jerárquicos, todos
En la fila, todos con nuestras obras completas
Y un curso de inglés o francés,
Haciendo cola en las puertas

se arrojan desesperadamente sobre la calavera de la belleza para darle algunos toques de maquillaje, cuya supuesta calidad es atestiguada por los tenebrosos cubículos de las academias, o le cuelgan algunos artefactos de la joyería Morlock”.

De lo Desconocido:
Un Premio o una patada
En nuestros culos de cemento

Comentario: Una vez más el reclamo a los poetas. Y a los poetas latinoamericanos. Los acusa de vanidosos, de jerárquicos, de vacuos. Son para Bolaño, fiel reflejo de la sociedad latinoamericana. Sin una identidad propia y débiles. Estos poetas encarnan los valores contrarios que antes Bolaño ha atribuido a los verdaderos poetas. Débiles cuando lo que él reclama es valentía. Egoístas cuando lo importante era la bondad. Patéticamente orgullosos ante una tarea, la literatura, que no repara en egos. Como en 2666, en los cuadernos de Ansky, una jerarquía de poetas menores y poetas que buscan las grandes obras.

Dos poemas para Lautaro Bolaño

Lee a los viejos poetas

Lee a los viejos poetas, hijo mío
Y no te arrepentirás
Entre las telarañas y las maderas podridas
De barcos varados en el Purgatorio
Allí están ellos
¡cantando!
¡ridículos y heroicos!
Los viejos poetas
Palpitantes en sus ofrendas
Nómades abiertos en canal y ofrecidos
A la Nada
(pero ellos no viven en la Nada
Sino en los Sueños)
Lee a los viejos poetas
y cuida sus libros
Es uno de los pocos consejos
que te puede dar tu padre

Comentario: Los viejos poetas. Son una constante referencia en la poética de Bolaño. Como Horacio cuando decía: “Estudiad los modelos griegos: leedlos noche y día”. Ridiculez y heroísmo, dos rasgos del poeta. El heroísmo que entraña la poesía para Bolaño surge en la decisión de enfrentarse a la Nada, tarea por demás ridícula pero justamente por esto valiente y heroica. ¿Por qué leerlos? ¿Para aprender el arte de ellos o la vida? La poesía para Bolaño no aparece nunca apartada de la existencia. Todo lo contrario, es una forma de estar en la vida.

Biblioteca

Libros que compro

Entre las extrañas lluvias
Y el calor
De 1992
Y que ya he leído
O que nunca leeré
Libros para que lea mi hijo
La biblioteca de Lautaro
Que deberá resistir
Otras lluvias
Y otros calores infernales
-Así pues, la consigna es ésta:
Resistid queridos libritos
Atravesad los días como caballeros medievales
Y cuidado de mi hijo
En los años venideros.

Comentario: La duda sobre la utilidad de los libros que hereda el padre al hijo, y el consejo para que este lea a los viejos poetas se hace más clara en este poema. Su función no es enseñar el arte, sino la vida. Que acompañen al hijo en su travesía. De nuevo la idea de un arte, la literatura, capaz de viajar en el tiempo, de una generación a otra con su mensaje.

3.3 Crítica y poética en *Entre paréntesis*

En la poesía de Bolaño encontramos algunas señales para pensar que la poética posiblemente se filtró en la voz de algunos de sus personajes de ficción. Los textos críticos, donde más que en la poesía y por supuesto más que en la ficción, habla directamente la voz del autor deben permitir confirmar estas convicciones poéticas y quizás añadir algunos elementos nuevos. *Entre Paréntesis*⁸⁶ es el volumen en el que se recopilaron una parte importante de las columnas escritas por Bolaño para algunos periódicos, sus discursos y otros textos críticos.

ENTRE PARÉNTESIS

Derivas de la pesada:

La literatura es una máquina acorazada. No se preocupa de los escritores. A veces ni siquiera se da cuenta de que éstos están vivos⁸⁷.

Comentario: Aquí la literatura nos es presentada como un ente ajeno a los hombres. Algo que los trasciende. Parece una insinuación en el camino de la semántica de Michel Breál cuando decía: “Ningún individuo es libre de cambiar el significado de las palabras, ni de construir una frase según una gramática personal”. Breál, como parece hacerlo

⁸⁶ BOLAÑO, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama. 2004.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 29

Bolaño aquí, se refería al hecho de que el cambio semántico opera en un plano social. En ese sentido, social e histórico, la literatura podría ser una fuerza superior al escritor individual.

Discurso de Caracas

Y ahora que he vuelto, por fin, sobre el número 11, que es el número de los que corren por la banda, y que ha mencionado el peligro, recuerdo aquella página del Quijote, en donde se discute sobre los méritos de la milicia y de la poesía, y supongo que en el fondo lo que se está discutiendo es sobre el grado de peligro, que también es hablar sobre la virtud que entraña la naturaleza de ambos oficios. Y Cervantes, que fue soldado, hace ganar a la milicia, hace ganar al soldado ante el honroso oficio de poeta, y si leemos bien esas páginas (algo que ahora, cuando escribo este discurso, yo no hago, aunque desde la mesa donde escribo estoy viendo mis dos ediciones del Quijote) percibiremos en ellas un fuerte aroma de melancolía, porque Cervantes hace ganar a su propia juventud, al fantasma de su juventud perdida, ante la realidad de su ejercicio de la prosa y de la poesía, hasta entonces tan adverso. Y esto me viene a la cabeza porque en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación⁸⁸.

Comentario: Sus personajes escritores dudan del oficio de la escritura. También Bolaño y también Cervantes. Antes de la poesía hay oficios que reclaman a los hombres. No niega que el de la escritura entraña tanta valentía como la del soldado, pero Bolaño sutilmente explica porque Cervantes hace ganar a una sobre la otra: porque la milicia, que ejercicio en su juventud, fue estar en la vida y el ejercicio de la prosa es melancolía. “Escribe lo que quieras/ nada quedará de nuestros corazones”, decía en uno de sus poemas. Siempre recordando la jerarquía: primero la vida, luego la escritura. Barthes: “vuelvo, en efecto, a esa idea simple y, en suma, intratable, de que la literatura se hace siempre con la vida”.

Literatura y exilio

Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria⁸⁹.

Comentario: Nada más parecido a una reflexión de Barthes en la preparación de la novela, donde ata la memoria a la escritura. Barthes habla de *En busca del tiempo perdido* como una novela anamnésica y de *La guerra y la paz* de Tolstoi como un tejidote recuerdos.

La mejor banda

Si tuviera que asaltar el banco más vigilado de Europa y si pudiera elegir libremente a mis compañeros de fechorías, sin duda escogería un grupo de cinco poetas. Cinco poetas verdaderos, apolíneos o dionisíacos, da igual, pero verdaderos, es decir con un destino de poetas y con una vida de poetas. No hay nadie en el mundo más valiente que ellos. No hay nadie en el mundo que encare el desastre con mayor dignidad y lucidez. Son, en apariencia, débiles, lectores de Guido

⁸⁸ Ibid., p. 37

⁸⁹ Ibid., p. 43

Cavalcanti y de Arnaut Daniel, lectores del desierto Arquíloco que atravesó un campo de huesos, y trabajan en el vacío de la palabra, como astronautas perdidos en planetas sin salida posible, en un desierto en donde no hay lectores ni editores, sólo construcciones verbales o canciones idiotas cantadas no por hombres sino por fantasmas. En el gremio de los escritores son la joya más grande y menos codiciada. Cuando un enloquecido joven de dieciséis o diecisiete años decide ser poeta, es desastre familiar seguro. Judío homosexual, medio negro, medio bochevique, la Siberia de su destierro suele cubrir de oprobio también a su familia: los lectores de Baudelaire no lo tienen fácil en la ESO, ni con sus compañeros de clase ni mucho menos con sus profesores. Su fragilidad, sin embargo, es engañosa. También su humor y las manifestaciones caprichosas de su amor. Tras esas sombras vagas se encuentran acaso los tipos más duros del mundo y seguramente los más valientes. No por nada descienden de Orfeo, que marcaba la cadencia de remo de los Argonautas y que bajó al infierno y volvió a subir, menos vivo que antes de la hazaña, pero vivo al fin y al cabo. Si tuviera que asaltar el banco más protegido de América, en mi banda sólo habría poetas. El atraco concluiría, probablemente, de forma desastrosa, pero sería hermoso⁹⁰.

Comentario: Mejor que en cualquier otro fragmento de Bolaño aquí la “valentía” surge como valor fundamental del quehacer poético. ¿Valentía ante qué? Ante el desastre, ante la nada. Es una actitud valiente, mas allá de cualquier fin, lo que entraña belleza. Y la poesía, por ser quizás el más inútil de los oficios, el escándalo social, el que conduce al desastre, convierte a quienes la siguen en héroes. Esta actitud desafiante ante las convenciones sociales que Bolaño resalta en este texto ya era parte del Manifiesto Infrarrealista⁹¹: “la gente está enferma de cordura y sensatez”. De ahí que el destino de poeta, tan inútil, sea escandaloso para la familia y la sociedad.

Sevilla me mata

El título. En teoría, y sin que yo tuviera nada que ver en la elección del tema, mi conferencia debía llamarse De dónde viene la nueva literatura latinoamericana. Si me atengo fielmente al título, la respuesta no sobrepasará los tres minutos. Venimos de la clase media o de un proletariado más o menos asentado o de familias de narcotraficantes de segunda línea que ya no desean más balazos sino respetabilidad. La palabra clave es respetabilidad. Ya lo escribió Pere Gimferrer: antaño los escritores provenían de la clase alta o de la aristocracia y al optar por la literatura optaban, al menos durante un tiempo que podía durar toda la vida o cuatro o cinco años, por el escándalo social, por la destrucción de los valores aprendidos, por la mofa y la crítica permanentes. Por el contrario, ahora, sobre todo en Latinoamérica, los escritores salen de la clase media bajo o de las filas del proletariado y lo que desean, al final de la jornada, es un ligero barniz de respetabilidad. Es decir, los escritores ahora buscan el reconocimiento, pero no el reconocimiento de sus pares sino el reconocimiento de lo que se suele llamar instancias políticas, los detentadores del poder, sea éste del signo que sea (¡a los jóvenes escritores les da lo mismo!), y, a través de éste, el reconocimiento del público, es decir la venta de libros, que hace felices a las editoriales pero que aún hace más felices a los escritores, esos escritores que saben, pues lo vivieron de niños en sus casas, lo duro que es trabajar ocho horas diarias, o nueve o diez, que fueron las horas laborables de sus padres, cuando había trabajo, además, pues peor que trabajar diez horas diarias es no poder trabajar ninguna y arrastrarse buscando una ocupación (pagada, se entiende) en el laberinto, o, más

⁹⁰ Ibid., p 109.

⁹¹ “Situación presente. Esta es la gravedad de nuestro siglo: LA GENTE ESTÁ ENFERMA DE CORDURA Y SENSATEZ. Todos los conformistas sufren de cordura y sensatez. La cordura y la sensatez destruyen la imaginación del ser humano y lo reducen a un plano objetual en el que permanece cotidianamente reproduciendo una vida miserable; el individuo es aplastado por su propia impotencia y conformismo para hacer nada”.

que laberinto, en el atroz crucigrama latinoamericano. Así que los jóvenes escritores están, como se suele decir, escaldados, y se dedican en cuerpo y alma a vender. Algunos utilizan más el cuerpo, otros utilizan más el alma, pero a fin de cuentas de lo que se trata es de vender. ¿Qué no vende? Ah, eso es importante tenerlo en cuenta. La ruptura no vende. Una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende. Por ejemplo: Macedonio Fernández no vende. Si Macedonio es uno de los tres maestros que tuvo Borges (y Borges es o debería ser el centro de nuestro canon) es lo de menos. Todo parece indicarnos que deberíamos leerlo, pero Macedonio no vende, así que ignorémoslo. Si Lamborghini no vende, se acabó Lamborghini. Wilcock sólo es conocido en Argentina y únicamente por unos pocos felices lectores. Ignoremos, por lo tanto, a Wilcock. ¿De dónde viene la nueva literatura latinoamericana? La respuesta es sencillísima. Viene del miedo. Viene del horrible (y en cierta forma bastante comprensible) miedo de trabajar en una oficina o vendiendo baratijas en el Paseo Ahumada. Viene del deseo de respetabilidad, que sólo encubre al miedo. Podríamos parecer, para alguien no advertido, figurantes de una película de mafiosos neoyorkinos hablando a cada rato de respeto. Francamente, a primera vista componemos un grupo lamentable de treintañeros y cuarentañeros y uno que otro cincuentaño esperando a Godoy, que en esta caso es el Nobel, el Rulfo, el Cervantes, el Príncipe de Asturias, el Rómulo Gallegos.

Comentario: No está claro si Bolaño se autoinculpa en esta crítica a los escritores latinoamericanos para no pasar por petulante o realmente es un profundo autoexamen. En todo caso, el mercado dobló a la literatura que sale de estos escritores. Los “viejos poetas” son olvidados, no sobreviven ante el criterio mercantilista. Los resortes que mueven al escritor latinoamericano no resultan los más honestos para Bolaño y por eso se queja. Aquí nos habla de “miedo”, el valor contrario a la valentía ante el fracaso que persiguen los poetas adolescentes. “Si se piensa en Mallarmé, Kafka, Flaubert, Proust mismo, ¿qué es el heroísmo?: 1. Una especie de exclusividad absoluta acordada a la literatura: monomanía, idea fija, se dirá en términos psicológicos; pero también, dicho de otro modo, una trascendencia que la propone como término pleno de una alternativa con el mundo: la literatura es Todo, es el Todo del mundo”. “El mundo existe para llegar al libro”, diría Mallarmé.⁹²

⁹² Barthes, p. 356

Capítulo 3. Conclusiones: La valentía de escribir

¿Esconde la obra de Roberto Bolaño una poética? La pregunta y su posible respuesta resultan problemáticas por diversas razones. Primero, porque la poética entendida como una actividad cognitiva regida por los requisitos de la investigación científica fue poco a poco relegada en la crítica literaria del siglo XX por considerarse estéril para responder a las preguntas sobre el quehacer literario. Segundo, porque resulta arriesgado adentrarse en los terrenos de la ficción y la poesía de un escritor en busca de señales que permitan inferir su pensamiento con respecto a su propio oficio. Y por último, porque cualquier respuesta a la pregunta inevitablemente estará rodeada de duda e incertidumbre.

Para dejar atrás el primer obstáculo implícito en esta pregunta fue necesario considerar dos posturas teóricas. De una parte, los estudios de poética de Lubomir Dolezel, quien defiende la vitalidad de la poética para responder a las viejas preguntas sobre el problema de la relación arte poética-mundo o problema de la representación; el problema de la creatividad; y el problema del lenguaje literario. Por otra, la postura de Roland Barthes, quien en *La Preparación de la Novela* intentó una poética *sui generis*, “una teoría para sí mismo, un gesto que no indica ningún imperativo para otros”. Mientras Dolezel, crítico del Círculo de Praga, reconstruye una historia de la poética desde Aristóteles hasta nuestros días y formula un modelo en el que sigue viva, Barthes aporta un nuevo esquema para la realización de poéticas desde una perspectiva completamente subjetiva, desde el interior de un hombre que escribe o quiere escribir. Barthes intenta atrapar eso que él llama “el fantasma de la escritura”, un fenómeno que acontece en un espacio demasiado íntimo para ser objeto de una ciencia tradicional.

Abierta la posibilidad de pensar en una poética de Roberto Bolaño era necesario adentrarse en la ficción, en este caso 2666, una novela donde cuatro críticos literarios van tras las huellas del escritor desaparecido Beno von Archimboldi, y salir de ella para contrastar los hallazgos en territorios textuales menos azarosos y más personales, por ejemplo la obra poética y más aún, los textos críticos. *La Universidad Desconocida*, volumen con poemas de Bolaño, y *Entre paréntesis*, antología de textos críticos, sirvieron

para verificar hasta que punto la voz de algunos personajes de 2666 podría ser la voz del propio escritor.

Sobre la última de las preocupaciones, la incertidumbre, no hay mucho que añadir. Como diría uno de los personajes de Bolaño, la señora Bubis, “hasta qué punto alguien puede conocer la obra de otro”.

Si reunimos los fragmentos dispersos en los textos leídos parece posible pensar una poética de Bolaño. Un amplio espectro de problemas poéticos son abordados por el escritor chileno y sus personajes: vacío de la escritura, la esencia de la obra literaria, el problema del lenguaje, el miedo del escritor y la duda, el proceso de creación, el mundo literario, la obra y la Historia, la desaparición del escritor, hasta el plagio y por supuesto, el papel de los críticos.

Bolaño comparte con Barthes el interés por retratar el espacio más íntimo de la vida de un escritor, el lugar desde donde nace la escritura. Sus miedos, la duda constante, el deseo de desaparecer, las vericuetos vitales que lo arrastran a ese destino. Creo que es en este sentido, donde Bolaño revive la posibilidad de una poética hoy.

A lo largo de la historia, los intentos por fundar poéticas se concentraron en los problemas del quehacer literario más pragmáticos, mas verificables, más universales. Incluso Dolezel, cuando habla de una teoría poética contemporánea lo hace para estudiar la recepción de la obra y las posibilidades de la lectura. En contravía con estas posturas, Bolaño, así como Barthes, se dirigen al más esquivo de todos los problemas: “el fantasma de la escritura”. Y, también en contraposición a las otras poéticas, no lo hacen de una manera totalitaria, pretendiendo la universalidad de sus argumentos, sino partiendo de la subjetividad. De ahí que estemos hablando de poéticas íntimas, proyectos que quizás no sirvan a nadie más, que son testimonios de un camino propio. Si fuera necesario buscar un antecedente, quizás lo más indicado sería inscribir a Bolaño y Barthes en la senda que inauguró el Conde de Shaftesbury quien en su *Soliloquio o Consejos al Escritor* habló del “soliloquio” como una “ciencia moral” y “conocer los internos conflictos que proporcionan algún conocimiento de sí”. Borges también reclamó la privacidad del credo de un poeta, el no pretender convertirlo en doctrina para los demás escritores.

En este proyecto de una poética personal e íntima uno de los elementos centrales es la duda que atormenta al escritor y en la otra cara de la misma moneda, la

valentía que implica asumir un destino literario. Miedo y valentía, dos fuerzas en constante combate en la poética de Bolaño.

Todos los escritores que desfilan por la obra de Bolaño y él mismo, confiesan los temores que rondan su tarea. Miedo a la exclusividad que exige la escritura, miedo a rebelarse contra la sociedad, miedo al fracaso, miedo a no saber si el resultado de sus esfuerzos es bueno o malo. Pero si Platón expulsó a los poetas de su República, Bolaño los reclama en el centro por la valentía para enrostrar el fracaso. En su homenaje les dice: “Si tuviera que asaltar el banco más protegido de América, en mi banda sólo habría poetas”.

La desaparición del escritor, como es el caso de Cesarea Tinajero o Archimboldi, pone en crisis el acto de la lectura y la crítica. Encontramos en 2666 una persecución de la figura del autor por parte de quienes se definen como sus mejores críticos, quienes dicen haber hecho la más completa lectura. De ahí la obsesión por encontrar a Archimboldi, de sentir que les pertenece por fin. Pero al desaparecer el autor crea un vacío alrededor de la obra, que cobra vida propia y, como lo insinúa uno de los personajes, es capaz de devorar a quien se adentra en ella. La desaparición del autor casi parece el destino moral sugerido en esta poética íntima. Por muchas razones mas allá de las hasta aquí expuestas. Porque de esa manera el artista se aleja de ese poder, representando en críticos, editoriales, periodistas, que antes se ha encargado por aniquilar sus intentos creativos. Porque al desaparecer la obra se abre a las interpretaciones. Porque puede seguir habitando la experiencia y quizás el secreto del arte. En palabras de Barthes, el autor que desaparece impone a sus comentadores la “opacidad” absoluta de su decisión.

Hasta aquí, el miedo y la valentía ante la escritura, también la desaparición y distanciamiento de la obra y sus lectores, pero Bolaño añade más complejidades a su poética. Una importante es la necesidad de perseguir las “grandes obras” para abrir camino en lo desconocido. Un escritor de verdad es el que está dispuesto a medirse a la tarea más difícil de todas. No importa que el resultado sea una obra menor, de esas está poblada la literatura, pero su sacrificio debe ser en nombre de la obra más robusta.

Coincidiendo con Barthes, los personajes escritores de Bolaño nos recuerdan que el arte literario está entrañablemente ligado al ejercicio de la memoria, que es un

intento por salvar de la muerte lo que amamos. Bolaño dice que su obra es un homenaje a su tiempo: “todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación...”. Y, en otro sentido menos amplio, esa memoria es también la memoria de los otros escritores que le han precedido, los poetas viejos, los otros que abrieron camino.

Creo que Bolaño, disfrazándola de juego e ironía, nos dejó su poética atomizada a lo largo de toda su obra. La valentía se erige como un valor central entre sus personajes escritores y también podemos destacarla en su propia vida. “Por escribir casi la cagué. Si no hubiera escrito estaría más vivo, más sano”, dijo en una de sus entrevistas.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. Poética. Madrid: Alianza Editorial. 2006. p. 31.
- BARTHES, Roland. La preparación de la novela. Argentina: Siglo XXI editores. 2005.
- BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama. 2004. p. 30.
- BOLAÑO, Roberto. Entre paréntesis. Barcelona: Anagrama. 2004.
- BOLAÑO, Roberto. Preliminar. Autorretrato. En Entre paréntesis. Barcelona: Editorial Anagrama. 2004. p. 19
- BORGES, Jorge Luis. Arte Poética. Barcelona: Editorial Crítica.
- CORTAZAR, Julio. Rayuela. Buenos Aires: Alfaguara. 1995. p 426
- DOLEZEL, Lubomir. Breve historia de la poética. Madrid: Editorial Síntesis. 1997. El título original en inglés es *Occidental Poetics. Tradition and Progress*.
- DOLEZEL, Lubomir. Estudios de poética y teoría de la ficción. España: Universidad de Murcia. 1999.
- FONSECA, Rubem. Y de este mundo prostituto y vano sólo quise un cigarro entre mi mano. Bogotá: Editorial Norma. 2001.
- FUGUET, Alberto. Piglia, el escritor como lector. Clarín. Disponible en:
<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/06/04/u988852.htm?url=/suplementos/cultura/2005/06/04/u-988852.htm>
- HERRALDE, Jorge. Para Roberto Bolaño. Editorial Sexto Piso. Mexico, 2005. p. 14
- HORACIO. A los pisones. México: Editorial Porrúa. 1986.
- LECUMBERRI, Alicia. Introducción. En Poética. Aristóteles. Madrid: Alianza Editorial. p. 18
- LEGER, Nathalie. Prefacio. En: La preparación de la novela de Roland Barthes. México: Editorial Siglo XXI, 2005. p 25.
- MAGRIS, Claudis. Cuando la obra de arte no lleva firma. En El Malpensante. Revista. 100, Agosto 2009. BOLAÑO, Roberto. La Universidad Desconocida. Barcelona: Anagrama. 2007.
- MANZONI, Cecilia. La escritura como tauromaquia. En La escritura como tauromaquia. Argentina: Corregidor. 2006. p. 13

PICON, Evelyn. Cuadernos de Texto Crítico. México: Universidad Veracruzana.

Disponible en: <http://www.juliocortazar.com.ar/cuentos/corpor.htm>

SÁBATO, Ernesto. El Escritor y sus fantasmas. Colombia: Seix Barral. 2000. p 7.

SAMPIETRO, Delia. Introducción a Del Soliloquio o Consejos al Escritor. Argentina: Universidad Nacional de la Plata.

SARLO, Beatriz. Los Modos de Ser Barthes. En: La preparación de la novela. Argentina: Siglo XXI Editores. 2005. p 19.

SARLO, Beatriz. Prólogo a la edición en español. En La Preparación de la Novela. p. 15.

SHAFTESBURY. Del Soliloquio o Consejos al escritor. Argentina: Instituto de Filosofía, Universidad de la Plata.