

ACTAS DEL II CONGRESO IBERO-ASIÁTICO DE HISPANISTAS (KIOTO, 2013)

Shoji Bando y Mariela Insúa (eds.)



EL CONCEPTO DE TERROR EN *LLAMADAS TELEFÓNICAS*, DE ROBERTO BOLAÑO*

Sun Young Kim
Seoul National University

I. INTRODUCCIÓN

En este artículo se estudia la significación del concepto de terror en algunos textos de *Llamadas telefónicas* (1997) de Roberto Bolaño, su primer libro de cuentos que salió entre las novelas que han tenido gran éxito: un año después de la publicación de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, y un año antes de *Los detectives salvajes*. A pesar de que *Llamadas telefónicas* se publicó durante su periodo de gran fecundidad no ha recibido tanta atención de los lectores ni de los críticos, a pesar de haber recibido varios premios. Entre sus galardones se encuentra el Premio Municipal de Santiago de Chile, en 1998.

Llamadas telefónicas contiene catorce cuentos divididos en tres partes: la primera, *Llamadas telefónicas*, incluye cinco cuentos autobiográficos¹, cinco cuentos bajo el subtítulo de *Detectives* que tratan de la

* Una versión ampliada se publicó en la *Revista Hispánica Internacional de Análisis Literario y Cultural*, febrero, 2014, The University of Adelaide, Australia. La invitación para esa revista se derivó del *II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas*, Kyoto, 2013.

¹ Bolaño declara: «Participaba en todo tipo de concursos literarios para ganar dinero. Por lo tanto, enviaba mis poemas y mis dos únicas novelas a cuanto concurso se ponía a tiro. Todos terminaron ganando algún premio y algunos más de dos (con títulos distintos, por cierto). Digamos que fue una actividad alimenticia. Escribí un

violencia, y la tercera parte denominada *Vida de Anne Moore* se relaciona con el tema de las mujeres y comprende los cuatro restantes.

Como muchos críticos han señalado, las obras de Bolaño están conectadas entre sí. Considerando que este conjunto de cuentos incluye temas distintos en cada parte, podríamos pensar que Bolaño intenta mostrar los temas que le interesan, además de presentar sus técnicas narrativas. Pero ¿podemos encontrar algo más en común que cruce todo este libro? El epígrafe de Chéjov nos da una pauta para nuestro estudio: «¿Quién puede comprender mi terror mejor que usted?»².

Como este libro de Bolaño no es propiamente una compilación de textos de terror, ¿qué sentido tendría la expresión ‘mi terror’ en el epígrafe? Para tratar de esclarecer el concepto de Bolaño sobre este elemento, primero veremos el concepto del terror en Chéjov para encontrar en qué medida influye en el escritor chileno, considerando el cuento *Terror (Relato de un amigo)* (1892), de Chéjov. En segundo término, analizaremos tres cuentos: *Llamadas telefónicas*, *Detectives* y *Joanna Silvestri* para revisar de qué manera funciona dicho concepto desde la propuesta de Bolaño.

2. EL CONCEPTO DE TERROR EN ANTÓN CHÉJOV

Chéjov escribió más de doscientos relatos cortos sobre varios temas. En sus primeros tiempos de producción narrativa muchos cuentos eran humorísticos, como *La muerte de un funcionario público* (1883), *De mal en peor* (1884), y otros más. Sin embargo, a partir de *Tristeza* (1885) cambia el tono y escribe cuentos sobre la soledad y la incomunicación humana. Según Sergi Bellver, Chéjov fue muy leído por los cuentistas españoles de la generación de medio siglo y en América Latina, «Horacio Quiroga y Julio Cortázar bebieron de la sutileza chejoviana, mezclada con algún que otro caldo fantástico»³. En *Llamadas telefónicas* aparece una técnica narrativa que parece estar influida por Chéjov. El final inesperado, que parece no concluir la situación, es muy representativo del escritor ruso. En su teoría sobre cómo escribir un cuento que quedó registrada en sus cartas, se puede leer:

cuento sobre este asunto, *Sensini*, que aparece en *Llamadas telefónicas*, en donde ponía punto final a esta etapa». García-Santillán, 2002.

² Bolaño, 1997, p. 9. Cito por esta edición.

³ Bellver, 2010, p. 20.

El comienzo de mis cuentos es siempre tan prometedor y parece como si fuera el comienzo de una novela, la mitad es apretujada y tímida, y el final es como un esbozo breve, como fuegos artificiales. Así que al planear un cuento uno tiende a pensar primero sobre su marco: de una multitud de protagonistas y personajes secundarios, uno elige sólo una persona [...] mientras distribuye a los otros como centavitos sueltos, y el resultado es algo así como el firmamento⁴.

Por ejemplo, *La muerte de un funcionario público* (1883) es una historia de la vida cotidiana donde un personaje tosía sobre el consejero, pidiéndole disculpas o permiso continuamente. Pero el consejero se enoja por la repetición de la acción. El final de este cuento resulta inesperado por la inexplicable muerte del funcionario que tosía: «Entrando, pasó maquinalmente a su cuarto, se acostó en el sofá, sin quitarse el uniforme, y... murió»⁵. Es frecuente encontrar este tipo de final abrupto en los relatos de *Llamadas telefónicas*. El cuento *William Burns* cierra con esta frase: «Seis meses después, termina su historia Pancho Monge, William Burns fue asesinado por desconocidos» (p. 113), y en el caso de *Joanna Silvestri* se concluye así: «Además, quién me asegura a mí que él no lo sabe.» (p. 174), sin dar ninguna explicación más sobre la historia ni sobre el momento de esa acción.

La influencia de Chéjov se percibe no solo en la forma de concluir los textos sino en los temas también. Chéjov se recrea en «la descripción intensa de escenarios naturales que parecen contraponer cruelmente su ajena belleza a la condición solitaria y sufriente o insatisfecha de los seres humanos»⁶, según afirma José María Merino en su reseña a la edición española de los cuentos. Por otra parte, la crítica coincide en reconocer que las características de la narrativa moderna ya estaban presentes en los cuentos de Chéjov⁷, y así, la incorporación de la vida cotidiana, el tono fantástico, varios tipos de

⁴ Pacheco y Barrera, 1993, p. 320.

⁵ Chéjov, 2002, p. 12. Trad. al español, René Portas.

⁶ Merino, 2004.

⁷ Junto con Chéjov, Bolaño recibe influencia de Alfonso Reyes, Borges y Edgar Allan Poe. En «Consejos sobre el arte de escribir cuentos», enfatiza el magisterio de Edgar Allan Poe: «La verdad de la verdad es que con Edgar Allan Poe todos tendríamos de sobra». Y para concluir: «Lean estos libros y lean también a Chéjov y a Raymond Carver, uno de los dos es el mejor cuentista que ha dado este siglo.» Bolaño, 2006, p. 325. El epígrafe de Chéjov junto con este dato explica el que Bolaño le dedicara como homenaje sus *Llamadas telefónicas*.

personajes y el final abierto se suman al ingenio que hace de cada cuento una obra de particular valor. Chéjov evoluciona de manera progresiva en su escritura en aspectos como la dualidad de sus personajes, el contraste entre ellos para resaltar el conflicto de fondo, la omisión y la elipsis, el peso del silencio, la temperatura de los ambientes humanos, hasta conseguir ese aire y esa luz propios de su mundo literario⁸. Ante todo, lo que Bolaño posee en común con Chéjov es la agonía de la existencia revelada a través del sentimiento de terror.

Para entender el concepto de terror de Chéjov podríamos revisar un cuento suyo llamado *Terror (Relato de un amigo)* (1892). El narrador en primera persona tiene un amigo que se llama Dmítrii Petróvich Sílin. Cada vez que el narrador visita la casa de Dmítrii, se enamora más de la esposa de su amigo. Un día reconoce su inmoralidad y decide alejarse de la pareja de su amigo. Es una historia corta y simple, pero hay que centrar la atención en la conversación entre los dos amigos. Cuando Dmítrii vio «jirones de neblina, espesos y blancos como la leche» parece que «éstos llevaron a Dmítrii Petróvich a la idea de los fantasmas y los difuntos...»⁹. Entonces, el narrador y Dmítrii hablan sobre el sentido del miedo:

—Dígame, querido mío, ¿por qué eso, cuando nosotros queremos contar algo terrible, misterioso y fantástico, pues sacamos el material no de la vida, sino seguro del mundo de los fantasmas y las sombras sepulcrales?

—Es terrible eso, que es incomprensible.

—¿Y acaso la vida le es comprensible? Dígame, ¿acaso usted entiende la vida más, que el mundo sepulcral?¹⁰

Para Chéjov, una de las causas del terror viene de la incomprensibilidad que, en este caso, estaría más cerca de la vida real, no en el mundo de los fantasmas ni en las sombras sepulcrales. Aún más terrible sería la realidad. Dijo Dmítrii:

—Nuestra vida y el mundo sepulcral son, igualmente, incomprensibles y terribles. Quien le teme a los fantasmas, ese debe temerme a mí, a esas luces y al cielo, ya que todo eso, si pensarlo bien, es no menos inconce-

⁸ Bellver, 2010, p. 22.

⁹ Chéjov, 2002, p. 18.

¹⁰ Chéjov, 2002, pp. 18-19.

bible y fantástico que los forasteros de otro mundo. [...] le aseguro, no me parecía más terrible que la realidad. Y qué decir, las visiones son terribles, pero la vida es terrible también. Yo, hijito, no entiendo y le temo a la vida¹¹.

Además, Dmítrii habla de la banalidad de la rutina. Nadie puede evadirse de esa rutina porque es la rutina la que configura la vida día a día. Como afirma Alberto Barrantes, el realismo crítico de Chéjov «le lleva a escribir contra la indiferencia, contra la banalidad, contra la pasiva mansedumbre de quienes permanecen indolentes, dejándose arrastrar por la corriente de la historia»¹². Según Dmítrii, es imposible distinguir «qué es verdad y qué es mentira»¹³ en las acciones. Para el protagonista, no es una cuestión de vida o muerte, sino de saber cuál es la verdad.

El protagonista de *Terror* se identifica con la vida de un insecto: «me parece que su vida se conforma de un horror continuo, y en éste me veo a mí mismo»¹⁴. Esta situación nos recuerda a Gregorio Samsa de *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka¹⁵, que se había convertido en una criatura grotesca que representaba la humanidad del mundo moderno que cada día iba creciendo más. El terror no viene, entonces, de una situación exterior sino del interior al pensar en la existencia humana. Este problema de la existencia y la vida humana que se relacionaría con el existencialismo.

3. EL CONCEPTO DE TERROR EN BOLAÑO

3.1 Los cuentos seleccionados

Entre los catorce cuentos incluidos en *Llamadas telefónicas* he seleccionado tres: *Llamadas telefónicas*, *Detectives* y *Joanna Silvestri*, uno de cada parte, donde podremos entender mejor el concepto de terror considerando el ambiente del libro entero. Cada parte nos abre el

¹¹ Chéjov, 2002, p. 19.

¹² Barrantes, 2004, p. 34.

¹³ Chéjov, 2002, p. 20.

¹⁴ Chéjov, 2002, p. 20.

¹⁵ Bolaño declaró: «Kafka's literature, aside from being the best work, the highest literary work of the twentieth century, is of an extreme morality and of an extreme gentility, things that usually do not go together either.» Maristain, 2009, pp. 89-90.

camino para entender la idea de su mundo literario: la primera parte habla de la propia vida, la segunda parte de lo que le interesa a Bolaño y la tercera parte de las mujeres.

Llamadas telefónicas es una historia de amor. En vez de tener nombre, los personajes de este cuento se nombran con letras del alfabeto, como B y X¹⁶. X rompe con B por teléfono, pero después de pasar algunos años se juntan otra vez. X está inestable y recibe tratamiento psiquiátrico. B la cuidaba, pero un día X le pide que se marche. Desde entonces, B la llama con frecuencia, pero cada vez que la llama siente que ella lo está borrando. Hasta aquí la historia parece «vulgar» (p. 65), como afirma el texto, pero un día A y Z, que son policías, llegan a buscar a B y le cuentan que X ha muerto asesinada. B va a ver al hermano de X y después de una semana el hermano de X lo llama por teléfono para decirle que la policía había atrapado al asesino que le llamaba por teléfono a X anónimamente.

Detectives trata de dos detectives en un coche. Estaban hablando de los casos que habían pasado antes. Y una de las historias más memorables era la de un criminal político que se llama Arturo Belano, compañero de preparatoria de Contreras. Un día, le contó a Contreras que había un espejo donde se reflejaba otra persona. Al principio el carcelero pensaba que Arturo estaba loco, pero cuando se paró frente del espejo vio lo mismo que Arturo Belano.

Joanna Silvestri utiliza también el estilo de rememoración. El narrador en primera persona es Joanna Silvestri¹⁷, actriz de 37 años, que está contando su pasado a un detective, especialmente sobre los recuerdos de Jack Holmes, también un actor porno como ella. Cuando Joanna visitó Los Ángeles para hacer una película, consiguió el número de teléfono de Jack que aún vivía en esa ciudad. Pasa unos días con Jack y luego se aleja. Después de contarle toda la historia, el detective le dice que busca a R. P. English, un camarógrafo y que quería saber si lo conocía, pero Joanna Silvestri no lo recordaba bien porque ese rostro ya hacía mucho que se había instalado «en la zona de las sombras» (p. 173).

¹⁶ En *Una aventura literaria*, que está incluido en la primera parte, también se denomina con A y B a los dos escritores.

¹⁷ Joanna Silvestri había aparecido en *Estrella distante*.

3.2 ¿Existe o no existe? Terror de la existencia

Entre *Llamadas telefónicas*, *Detectives* y *Joanna Silvestri* hay una conexión. Si nos enfocamos en el concepto de terror teniendo en cuenta el epígrafe de Chéjov, el terror que aparece en estos tres cuentos no lo sería por razones del impulso exterior, sino por lo que viene desde el interior. Entonces, ¿cómo podemos saber que el terror de los tres cuentos está relacionado con el terror de la existencia humana?

Llamadas telefónicas es el cuento que da título al libro entero. Para la pareja B y X de este cuento, el teléfono no funciona como un medio de comunicación que les ayuda a sentirse más cerca, porque desde el principio, X rompe con B «por teléfono» (p. 63, con cursivas en el texto). Así empezó el primer alejamiento de ella, usando el teléfono. El segundo alejamiento se desarrolla poco a poco hasta que B se siente muy lejos y aislado de X: «La actitud de X cada vez es más fría, como si con cada llamada B se estuviera alejando en el tiempo. Estoy desapareciendo, piensa B. Me está borrando y sabe qué hace y por qué lo hace» (p. 64). Repitiendo este juego de alejamiento de X, B no podía aguantar más el tiempo que lo separaba de X: «El tiempo —el tiempo que separaba a B de X y que B no lograba comprender— pasa por la línea telefónica, se comprime, se estira, deja ver una parte de su naturaleza» (p. 65).

La distancia de X lleva a B a un momento en que se confunde con la existencia propia. Al principio parecía que solamente B sentía terror, pero era igual para la otra persona. El sueño de B nos muestra la soledad de X tomando la imagen de un mono de nieve en un desierto:

Cuando por fin cae dormido sueña con un mono de nieve que camina por el desierto. El camino del mono es limítrofe, abocado probablemente al fracaso. Pero el mono prefiere no saberlo y su astucia se convierte en su voluntad: camina de noche, cuando las estrellas heladas barren el desierto (p. 64).

Entonces, tanto B como X sienten la soledad, que en este caso sería una forma de terror, porque para reconocer la existencia propia siempre se necesita al otro. Según Hegel, la existencia de un individuo es posible solo dentro de las relaciones con el otro. De la Maza explica sobre la teoría hegeliana del reconocimiento: «se está identificando el reconocimiento [...] con uno de los componentes que para

Hegel [...] son constitutivos, a saber la relación intersubjetiva entendida como interacción entre individuos. Efectivamente, el modelo de la intersubjetividad, así entendido, palidece gradualmente frente al modelo del espíritu, que se define esencialmente por la libertad, entendida como estar consigo mismo en el otro, y por ende como autoconciencia, en la que la intersubjetividad se transforma en la unidad de un nosotros que es un yo»¹⁸. Desde esta perspectiva, podríamos interpretar el otro sueño que B relata en el cuento: «Sueña con un desierto, sueña con el rostro de X, poco antes de despertar comprende que ambos son lo mismo. No le cuesta demasiado inferir que él se encuentra perdido en el desierto» (pp. 65-66).

A través de la descripción del sueño, podemos encontrar que si el mono de nieve del primer sueño representa a X, la imagen de X se duplica con el rostro de X en el segundo sueño, en el mismo desierto. Entonces, ¿cómo termina la relación entre los dos? En este punto, la muerte de X es inevitable, porque en el momento en que llegue la muerte de X ellos podrían efectivamente llegar a un alejamiento definitivo, eterno, vida-muerte.

Por lo tanto, el terror que aparecería en *Llamadas telefónicas* sería lo que surge durante el proceso entre cercanía-alejamiento y en este movimiento estaría la causa del terror en los protagonistas. Si el terror existencial ocurre cuando uno pierde su propio ego por estar demasiado cerca con el otro o por estar demasiado lejos del otro, en este sentido, el juego del doble estaría relacionado con el espejismo.

La imagen de espejo aparece más claramente en *Detectives*. El detective Contreras encuentra a un nombre conocido en la lista de presos políticos, se trata de un compañero de la preparatoria, Arturo Belano. El preso le cuenta al detective que en el espejo que está en el camino hacia el baño por donde pasaban los presos políticos se reflejaba otra persona: «Y él me dijo: otra. Y yo le dije: aclárame ese punto. Y él me dijo: una persona distinta, no más» (p. 130).

Contreras se intriga y quiere confirmar con sus propios ojos, entonces los dos se van al espejo para ver lo que sucedía. Contreras vio la imagen de una cara de miedo reflejada en el espejo y otras más:

Pero luego los abrí, de golpe, al máximo posible, y me miré y vi a alguien con los ojos muy abiertos, como si estuviera cagado de miedo, y detrás de esa persona vi a un tipo de unos veinte años pero que aparen-

¹⁸ De la Maza, 2009, pp. 228-229.

taba por lo menos diez más, barbudo, ojeroso, flaco, que nos miraba por encima de mi hombro, la verdad es que no lo podría asegurar, vi un enjambre de jetas, como si el espejo estuviera roto, aunque bien sabía que no estaba roto, [...]. Y yo al oír su voz fue como si me despertara, pero al revés, como si en vez de salir para este lado saliera para el otro y hasta mi voz me sorprendió (p. 132).

Revisemos lo que dijo Contreras después de encontrarse con su imagen, con su doble pero con un rostro aterrado: «fue como si me despertara, pero al revés, como si en vez de salir para este lado saliera para el otro y hasta mi voz me sorprendió». Para Contreras, el espacio de su existencia le produce una sensación como si viviera en otro tiempo o en otro lugar. Incluso, sentía rara su propia voz. Con esta descripción parece que él, de repente, duda sobre su existencia en *este lado*, y se pregunta sobre el *otro lado*. La reflexión existencial empieza en un instante, cuando se le ocurre la cuestión de la relación entre *este lado* y el *otro lado*.

En una situación semejante, la actitud de Arturo Belano es un poco diferente a la de Contreras. Mientras que el detective se asusta y niega lo que vio, Arturo lo acepta muy naturalmente:

Y entonces el muy hijo de puta dijo: ya lo entiendo. Y yo me quedé con los cables sueltos, porque hazme el favor, ¿qué era lo que tenía que entender? Y tal como se me vino a la cabeza se lo dije, qué chuchas es lo que ahora entendís, [...] y me dije: joder, ya la hemos cagado, Contreras, ya la hemos cagado (pp. 132-133)

Así termina, sin ninguna explicación ni comentario más sobre lo que pregunta Contreras. Entonces, ¿qué fue lo que entendió el preso? ¿Habrá alguna intención de reutilizar otra vez el nombre de Arturo Belano que ya había aparecido en *Estrella distante*? Tal vez Bolaño quería mostrar una manera más de reconocer la propia existencia. Como en cada texto aparece algo o mucho de autobiográfico, podría ser que lo que quería decir fuera el suponer varias imágenes de nuestro rostro y diversos puntos de vista para explicar el mundo. Por eso, en este cuento, si Belano es un personaje que podía enfrentarse con la pregunta existencial que incluye la cuestión de un lado y el otro, Contreras en cambio no logró enfrentarse con la propia existencia, por lo tanto, tenía una cara como ‘cagado de miedo’. Así pues, la sensación de terror en *Detectives*, tiene que ver con el doble que está demasiado cerca del otro.

Por el contrario, el terror existencial que ocurre cuando uno pierde su propio ego por estar demasiado lejos del otro es el caso que aparece en *Joanna Silvestri*. Cuando Joanna Silvestri recuerda que visitó Los Ángeles para hacer una película, consiguió el número de teléfono de Jack Holmes que era también un actor porno retirado que vivía en Los Ángeles y le llamó. La casa de Jack y el personaje tienen un ambiente deteriorado, en decadencia:

Una casa pequeña a la que le hacía falta una mano de pintura, un porche desvencijado, un montón de tablas a punto de derrumbarse, [...] en el interior de la casa no había ninguna luz, el suelo del porche crujió con mis pisadas, no había timbre [...] (p. 165).

La descripción de la casa vieja y sucia de Jack hace parecer que la casa se ha quedado en el pasado. Además, cuando Joanna le preguntó que si tenía despertador, Jack le respondió: «No, Joannie, en esta casa no hay relojes» (p. 166). La casa de Jack parecía una casa solitaria donde se había detenido el tiempo. La descripción de Jack es como la de un anciano que ya no tiene ningún deseo, resignado a todo. Pero cuando aparece Jack en donde se está grabando una película de Joanna, todos lo miran como hubieran visto un fantasma pero no de miedo sino como mirando a un santo:

[...] todos permanecimos estáticos, como si hubiéramos perdido el habla y la capacidad de movernos, y el único que sonreía (pero tampoco hablaba) era Jack, y con su presencia parecía santificar el plató, o eso pensé después, mucho después, cuando volví una y otra vez sobre esta escena, parecía santificar nuestra película y nuestro trabajo y nuestras vidas (p. 171).

Así que la imagen de Jack es misteriosa y se le trata como a un fantasma. Podemos encontrar otro ejemplo de esta situación a través de la voz de Joanna:

Cuando me volví para verlo por última vez no sé por qué pensé que ya no estaría allí, que el espacio que Jack ocupaba junto al pequeño portón de madera desvencijada estaría vacío, y prolongué ese momento por miedo, era la primera vez que sentía miedo en Los Ángeles, al menos era la primera vez que sentía miedo en aquella estancia [...] (p. 172).

El miedo que sentía Joanna antes de volver la cabeza para ver a Jack al despedirse podría referirse al terror que venía de la duda existencial por la distancia de Jack, y también se podría decir que venía

de la existencia de su propio ego que se había reconocido a través de Jack. Si Jack se ha convertido en fantasma, igual le podría ocurrir a Joanna. Como le dijo Joanna al detective que la visitó para preguntarle sobre el camarógrafo R. P. English: «todos somos fantasmas, que todos hemos entrado demasiado pronto en las películas de los fantasmas» (p. 174). Estas palabras de Joanna podrían definir la intención del cuento. Todos los seres humanos viven preguntándose quiénes son y adónde van. Estas eran las mismas preguntas que se hacían los personajes de Chéjov. En el cuento *Terror (Relato de un amigo)*, el protagonista dice: «Hoy yo hago algo, y mañana ya no entiendo para qué hice eso. [...] Yo veo que nosotros sabemos poco, y por eso cada día nos equivocamos [...] Yo, hijito, no entiendo a las personas y les temo» (p. 20). Si los cuentos de Bolaño definen a sus personajes como fantasmas, Chéjov se refiere a ellos como una existencia enigmática. Para los dos escritores, las preguntas ontológicas se enlazan con los que viven en sus relatos, aunque difícilmente o nunca se incluye la respuesta exacta.

Sin embargo, la postura de Bolaño ante el problema existencial no parece pesimista. A través de lo que hemos visto en sus tres cuentos, el terror que viene de la imagen del doble no es algo que pueda hacer sentir miedo; lo que se tiene que hacer es aceptar y reconocer la verdad de la realidad. Es la razón por la que B y X de *Llamadas telefónicas*, Arturo Belano de *Detectives* y Jack de *Joanna Silvestri* no tenían la figura tradicional del fantasma sino que eran fantasmas con apariencia de humanos. Para liberarse del terror de la existencia basta nada más con aceptar la realidad de que todos son fantasmas. El doble y la fantasmagoría serían una parte de la realidad.

Ahora, regresemos a la primera pregunta que hicimos en la introducción sobre la relación entre el terror de Chéjov y el de Bolaño. Ambos estarían relacionados con la duda existencial. Sin embargo, si vemos el concepto de terror más profundamente, no tendría en los dos la misma significación. Mientras que Chéjov describe a una persona que tiene miedo pensando en la vida-muerte ya que no sabe nada de ninguna, Bolaño propone un concepto de terror más ligero que el maestro ruso y propone una solución para aceptar la existencia. Para Bolaño el terror no se puede alejar del humano porque todos son fantasmas y no se podría asegurar nada, ni siquiera quienes somos.

4. CONCLUSIÓN

No hay todavía una paridad entre el número de estudios dedicados a las novelas y los que se han dedicado a los cuentos de Bolaño, como *Putas asesinas*, *El gaucho insufrible* y el volumen de nuestro estudio. Pero *Llamadas telefónicas* apareció un poco antes de las novelas más conocidas y sus cuentos podrían darnos un esquema del mundo literario de Bolaño. La técnica narrativa y el tema plantean preguntas esenciales, como en este caso, el concepto de terror existencial.

Como hemos visto en este trabajo, el concepto de terror de Bolaño se puede dividir en dos direcciones, ambas se relacionan con el problema de la distancia: primera, el terror que viene por estar demasiado cerca del otro (espejismo), por lo tanto, el personaje pierde su ego y, segunda, el terror que viene por estar demasiado lejos del otro o de sí mismo así que se pierde su ego también. Pero para Bolaño, así es la vida. Por lo tanto, lo que se tendría que hacer para evitar el terror sería aceptar la realidad que nos rodea, en una posición quizá optimista, reconociendo la vida.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrantes, Alberto, «Anton Chéjov, maestro de la brevedad», *El Ciervo*, 96, 2004, pp. 33-35.
- Bellver, Sergi, «Prólogo: Del aire y la luz», en *Chéjov comentado*, Madrid, Nevsky Prospects, 2010, pp. 7-25.
- Bolaño, Roberto, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- Bolaño, Roberto, «Consejos sobre el arte de escribir cuentos», en *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, ed. Ignacio Echevarría, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 324-325.
- Chéjov, Anton, *Terror (Relato de un amigo)*, en *Cuentos*, Seúl, Minumsa, 2002, pp. 13-34.
- Chéjov, Anton, *La muerte de un funcionario público*, en *Cuentos*, Seúl, Minumsa, 2002, pp. 7-12.
- De la Maza, Luis Mariano, «El sentido del reconocimiento en Hegel», *Revista latinoamericana de filosofía*, 35.2, 2009, pp. 227-251.
- García-Santillán, Luis, «Entrevista con Roberto Bolaño», *Crítica.cl*, 13 de abril, 2002, web.
- Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Bogotá, Villegas Eds., 2005.
- Maristain, Mónica, *Roberto Bolaño: The last interview*, New York, Melville House, 2009.
- Merino, José María, «Antón Chéjov: Cuentos», *Revista de Libros*, 94, 2004, web.

Pacheco, Carlos y Barrera, Luis, *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila, 1993.