

Bolaño, la literatura como ensamblaje

raúl rodríguez freire¹

La mayoría de los políticos sospecha de los escritores. En realidad, la mayoría de la gente sospecha de los escritores. Y es lógico: una de las metas del escritor verdadero es la pulverización de la respetabilidad y la gente se aferra a la respetabilidad como a un clavo ardiendo.

Roberto Bolaño (1998)

437

1. La aparición de Bolaño

Un pésimo escritor. El personaje que articula las cinco partes de *2666*, aquel que año tras año suena como favorito para ganar el Premio Nobel, no es más que un escribidor, y, como tal, se encuentra completamente alejado de la forma en que Bolaño comprendía el trabajo literario. Aunque hay quien afirma que Benno von Archimboldi es su “gran escritor paradigmático” (“Bolaño’s paradigmatic great writer”) (ANDREWS, 2014, p. xvii). Y quien lo indica no es cualquier lector, es uno de sus principales traductores, y lo dice además en uno de los mejores libros que se han escrito sobre Bolaño. Pero esta divergencia, lejos de aventurar un estéril debate, anima la comprensión de la obra mayor de Bolaño, una obra que obliga a

¹ Profesor e investigador de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. El presente texto forma parte del proyecto Fondecyt 1190711, titulado “El giro visual de la literatura en América Latina. Condiciones de la crítica y la ficción en el siglo XXI”.

reconsiderar todo lo que previamente publicó y se publicó, porque *2666* es una novela que ha remecido el mundo de las letras, instalándose en él de tal manera, que el lugar que ha comenzando a ocupar con fuerza en varias lenguas ha obligado a que otros libros se muevan. Unos más, otros menos, pero todos se han movido. Desde 1998, año en que se publica *Los detectives salvajes*, y sobre todo desde 2004, el de la publicación póstuma de *2666*, la literatura, por lo menos en América Latina, ya no es la misma. Ello le granjeó seguidores y detractores. Miles en cada bando. De ahí que estemos ante un autor al que cada vez más se lo está relejendo, índice de que Bolaño, sin nunca habérselo imaginado, ha terminado convirtiéndose en lo que Italo Calvino definió como un clásico, un autor cuya obra “nunca termina de decir lo que tiene que decir” (CALVINO, 2000, p. 5). Como solo lo han hecho los grandes escritores, configuró un vasto universo que expande, contrae, rechaza y celebra a quienes le antecedieron, pero también a los que le precederán. Y ello en tan solo cinco años, pues es a partir de *Los detectives* que su carrera se catapulta. Hablando de la vida editorial de Bolaño, Jorge Herralde señaló que aquel libro inauguró una tercera etapa en su trabajo, una etapa que siguió a una que apenas lo había sacado del anonimato (y la precariedad) en el que escribió (y en la que vivió) por tantos años. “Se comparó *Los detectives salvajes*”, dice Herralde (2005, p. 42), “con las mejores novelas latinoamericanas de siglo XX, como *Rayuela* o *Adán Buenosayres*, y para muchos de los jóvenes escritores de las nuevas generaciones se convirtió en un ejemplo, un modelo, un héroe, destronando o desplazando, o aparcando, a muchas de las figuras señeras del *boom*”. Pero no solo lo hizo con el *boom* y sus discípulos, sino con toda la narrativa que en América Latina se había publicado por lo menos en los últimos 40 años antes de su irrupción, y ello, a más de 15 años de su muerte, no ha cambiado. Libros como los editados por Paula Aguilar y Teresa Basile en Argentina (2015), Ignacio López-Calvo en Estados Unidos (2015), Ursula Hennigfeld en Alemania (2015) y Antonio Marcos Pereira y Gustavo Silveira en Brasil (2016) son un índice de ello.

Pero algo incomoda, todavía, de Bolaño. Tanto en sus colegas como en la crítica. Quizás esta incomodidad tenga que ver con el cultivo de una cierta actitud que siempre mantuvo ante el medio literario. Como recordó

Chris Andrews, “sus hábitos literarios se habían formado en la práctica del disenso y el conflicto simbólico fue su elemento”, aunque podríamos agregar que ese conflicto no fue tan simbólico como se pudiera creer. *Entre Paréntesis*, libro que recoge entrevistas, discursos y artículos, puede dar una idea de su vocación disidentora. Recuérdese su ácida crónica sobre o contra Diamela Eltit, sus irónicas referencias a los “donositos”, así como sus enconadas opiniones sobre los autores reunidos bajo la etiqueta del *boom*. Y si a ello agregamos, por ejemplo, “Sevilla me mata”—el discurso no leído que escribió para el primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos, organizado por la editorial Seix Barral y celebrado en Sevilla en junio de 2003—, nos encontramos entonces con un polemizador profesional. En sus primeras líneas señala: “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”. Se podría señalar que esta actitud responde a una ética del trabajo intelectual, que incluso le llevó a operar, y aquí concuerdo plenamente con Andrews, “en contra de su propio éxito en los años finales de su vida”.

Como un espectro atravesó el descampado literario del siglo XXI y como un espectro nos visita cada cierto tiempo. En vida, su nombre no apareció en ningún texto que se dedicó a “presentar” lo que llamó esa “entelequia que por comodidad llamamos nueva literatura latinoamericana” (Bolaño, 2011: 38), ni en América ni en España, por lo menos no en aquellas que han logrado mayor circulación;² creo que tampoco aparece en esas antologías que se preparan, con el mismo fin, en alemán o francés (u otra lengua). En inglés, lengua donde ha cobrado inusitada atención, ocurre algo similar; su nombre no es mencionado en los *handbooks* dedicados a la *Contemporary Latin American Literature*, por lo menos no en aquellos que fueron publicados antes de la traducción de *Los detectives salvajes* (2007) y de *2666* (2008). Además, su “recepción” no ha estado exenta de

² Al respecto, ver Fuguet y Gómez, eds., *McOndo* (Barcelona, 1996); Julio Ortega, comp. *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (México, 1997); Julio Ortega, ed., *Guía del nuevo siglo* (San Juan, 1998); Eduardo Bécerra, ed. *Líneas aéreas* (Madrid, 1999); Enrique de Hériz, ed., *Cuentos apátridas* (Barcelona, 1999). En 2005, Wilfrido Corral y Leonardo Valencia publicaron una antología de cuentos, donde aparecen “Sensini” y “El ojo Silva”; ver *Cuentistas hispanoamericanos de entresiglo* (New York/Boston).

malentendidos. Una de las más agudas lectoras estadounidenses de Bolaño, Sarah Pollack, señala por ejemplo: “Involuntariamente —o tal vez incluso con una deliberación provocativa—, *The Savage Detectives* juega con una serie de características opuestas que Estados Unidos ha empleado históricamente en su autodefinición frente a sus vecinos del sur: trabajador vs. perezoso; maduro vs adolescente; responsable vs imprudente; íntegro vs. delincuente. En pocas palabras, la dicotomía de Sarmiento, tan antigua como la propia América Latina: civilizados vs. salvajes (POLLACK, 2009, p. 362). Todo *2666* pone en cuestión esta afirmación y por sí sola lo hace de manera brillante “La parte de Fate”. Bolaño sabe de fronteras que borran cualquier distinción maniquea, y ello desde *Literatura Nazi en América*, libro que asume el hoy famoso dictum benjaminiano “No hay documento de cultura que no lo sea, al tiempo, de barbarie”.

440

Otro de los problemas de la recepción inglesa y estadounidense de Bolaño, recepción que siempre fue póstuma, desordenada y fragmentaria, como ha mostrado Will Corral (2011), es que tiende a olvidar que la fama va acompañada, e incluso posibilitada, por el reconocimiento previo que Bolaño recibió por parte de algunos críticos y de muchos lectores de su lengua. Inicialmente, los premios Herralde y Rómulo Gallegos permitieron que cobrara una cierta notoriedad, la suficiente para que su literatura comenzara a ser traducida y adquiriera mayor circulación. Sin embargo, restaba algo de tiempo para que su obra lograra el lugar que hoy ocupa en la literatura mundial. Ese lugar comenzaría a formarse poco antes de su muerte y se acentuaría unos tres o cuatro años más tarde, cuando de él tan solo quedaran sus libros y su espectro, pero también las rentabilidades de su nombre y su biografía, real o imaginaria. Un libro de hace ya unos doce años nos muestra fotografías de los lugares fantasmales por los que pudo haber caminado, o que imaginó en su ficción, lugares como aquel desierto hacia el que se dirigen las figuras espectrales que habitan *2666* (GRAS y MEYER-KREULER, 2010); otro libro contiene una carta sin fecha que Bolaño le envió a Mario Santiago, carta donde le pregunta por México, pero también por su “fantasma” y “los amigos invisibles” (MADARIAGA, 2010). Hoy, todo lo que sus pasos recorrieron o pudieron haber recorrido, cobra relevancia y de esta relevancia su literatura no siempre se beneficia. A

propósito de otro fantasma, Hannah Arendt se preguntaba, con Cicerón, “qué distinto habría sido todo ‘si aquellos que ganaron la victoria en la muerte la hubiesen ganado en la vida’” (ARENDDT, 1968, p. 162). De ahí que los libros editados por Celina Manzoni y Patricia Espinoza constituyan los primeros fragmentos de un escudo en formación, que se alistaba para acompañar a Roberto Bolaño en su viaje hacia el olvido, que es, según él, hacia donde todo se dirige y hacia donde todos nos dirigimos, pues *La escritura como tauromaquia* y *Territorios en fuga*, ambos publicados el mismo año (2002), se anticiparon a la fama póstuma, y ya forman parte de la armadura que recubren los libros de un escritor que salió a pelear al ruinoso coliseo de las letras, y terminó reinventándolo. Póstumo, señaló Bolaño, le sonaba a nombre de gladiador romano, “un gladiador invicto, o al menos eso quiere creer el pobre Póstumo para darse valor” (BOLAÑO, 2006, p. 71).

441

Hoy, su *espectro* ha cobrado una impresionante notoriedad, tanta que incluso desconcierta, sobre todo en un escritor a quien la gloria le resultaba, como escribiría Borges en Pierre Menard, “una incompreensión y quizá la peor”. Bolaño (re)apareció en un tiempo donde el manoseado concepto de “campo literario” (o cultural) se encontraba, y aún encuentra, completamente agotado. “La parte de los críticos” y “Sensini” son una gran ironía al respecto, y *Nocturno de Chile* el reverso espeluznante; de paso, muestran que sus constantes referencias literarias no son resultado de una mirada ingenua, sino de una apuesta intempestiva, de una ética del trabajo literario en el momento de su desaparición.

Luego de su muerte (2003), y cada cierto tiempo, vemos su nombre en un nuevo libro, y todo indica que seguirá (re)apareciendo; sus cartas, sus diarios, sus otros escritos, todo lo que lo ha acompañado desde que descubrió lo que llamó su destino, espera el momento de su propia visita, la repetición de una turbación que retorna en cada uno de sus escritos, incluso en aquellos llamados inconclusos. Aun así, remeció el descampado literario chileno, latinoamericano, español, alemán, francés, estadounidense. ¿Qué tienen sus obras? Inquietan, incomodan, pero algunos prefieren hablarnos del mercado (dicen que *es* un boom que reemplazó *al* boom); del gusto literario “gringo” por el exotismo latinoamericano –que habría pasado del

realismo mágico al realismo visceral– (POLLACK, 2009, p. 353); de adicciones y encarcelamientos que inventan una biografía “vendible”, de la cual él mismo se rió; pero olvidan que “el que más pudo ganar está muerto y, por tanto, no a la venta”.

De esta afición por su vida, fomentada tanto por la prensa como por la crítica en inglés, no se resisten sus colegas ni sus críticos hispanohablantes, por lo que su recepción todavía opera mediante un exceso de presentación del autor. Y ello no ha cambiado a casi quince años de su muerte, contribuyéndose así a su mitificación, sustentada esta, si no se lee con distancia, por el propio Bolaño, que hizo de su militancia infrarrealista un topos de su obra y de su alter ego Arturo Belano. Creo que ha sido una vez más Ignacio Echevarría quien lo ha señalado con mayor intensidad: “Diría que la militancia poética en su juventud crea en Bolaño su propia mitología. Él construyó un mito de sí mismo, de su juventud. En el centro de la obra de Bolaño está el mito de la juventud perdida, la juventud valiente, aguerrida, ligada a la literatura como experiencia total [...] En ese sentido, el papel de los infrarrealistas es fundamental, porque todo el romanticismo que exuda la obra de Roberto tiene que ver con su propio recuerdo de su juventud salvaje” .

442

Una lectura distinta del rol que le cabe a la juventud en Bolaño y su obra nos la entrega Chris Andrews, que habla de una receptividad neoténica o juvenil (“youthful or neotenic openness”), “que no es una función de la juventud biológica, pues sólo pueden manifestarla con claridad aquellos personajes que son, al menos, relativamente viejos”. Se trata de algo así como una resistencia al envejecimiento social, esto es, una resistencia al conformismo de las expectativas sociales, cuestión que comparte el mismo Bolaño con varios de sus personajes (2014, p. 267). Pero a ello habría que agregar una receptividad activa, una percepción atenta o, para decirlo benjaminianamente, se trata de estar abierto a la experiencia en lugar de dejarse llevar por la mera vivencia.

Sí, Bolaño fue un escritor fuera de tiempo, anómalo como indica Andrews. De él se puede decir lo mismo que Kafka dijo de sí mismo hace casi un siglo: “no soy otra cosa que literatura”; Bolaño no fue ni es otra cosa que literatura. Pero serlo cuando “escribir no tiene la más mínima

importancia”, cuando se hace literatura “entre los inmensos desiertos de aburrimiento y los no tan escasos oasis de horror” que se inventan para escapar del aburrimiento, la escritura entonces adquiere una extraña fuerza, “que abre camino en lo desconocido” (BOLAÑO, 2005, p. 155).

Pero esta anomalía no debe llevarnos a centrarnos en su figura, sino en su obra. Como ha señalado acertadamente María Eugenia Fernández, “si bien Bolaño es un autor estudiado en la actualidad, todavía abundan los análisis temáticos o biográficos en los que el lenguaje literario parece subsumido por lo anecdótico, a veces por una transposición de lo que le ocurriera a un autor durante su vida, postulándose una relación directa entre biografía y escritura” (FERNÁNDEZ, 2015, p. 44). De ahí nuestro interés sea más bien el de determinar cuál es el estilo o la técnica que desarrolló Bolaño y como, a partir de esta, trabajó o reelaboró los materiales con los que construyó su obra.

2. La construcción de un estilo

443

Desde la conversación entre el cura y el canónigo que leemos en el *Quijote*, sabemos que “las comedias se han hecho mercadería vendible”. “El poeta”, señala el canónigo, “procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide” (CERVANTES, 2004, p. 497). La literatura “moderna” nunca ha existido fuera del mercado, independientemente de las formas que éste, cual Proteo, asuma. Es verdad que Bolaño fue sarcástico con lo que llamó escritura amena, aquella que se comprende rápido y gana, por ello, millones (de dinero y de lectores); pero su militante crítica no se reduce a esa denostación, hay algo más, pues ironizar el estado de la literatura es tan solo una parte de lo que podríamos llamar su *intención*; su crítica se suplementa con el reordenamiento de la tradición, con su trabajo sobre el tiempo y la historia de la literatura, con la desconsideración de sus límites. Como señaló Ignacio Echevarría, Bolaño, “desde muy pronto, incluso antes de publicar y desde luego antes de ser famoso, proyectó, como todo gran escritor, su propio lugar en el mapa literario. Y como todo gran escritor se propuso hacer ciertos desplazamientos y reordenar el canon. No tanto porque él pensara a sí mismo como un autor canónico, sino para hacerse sitio. Creo que todo

escritor concienzudo de algún modo hace eso. Roberto lo hizo, además, de un modo ligado a los usos que él como poeta vanguardista adquirió en México. Es decir, con formas muy denigratorias y muy amistosas. Con un régimen de complicidades y hostilidades que hoy ya no se usa” (en MARISTAIN, 2012, p.184). De ahí su radical comprensión del presente y el trabajo interruptivo sobre éste, como muestran espléndidamente *Nocturno de Chile* o *Amuleto*, pero sobre todo *2666*, acaso su obra más perturbadora, y hoy que se lee junto a las de Thomas Pynchon, W. G. Sebald y Alexander Kluge, Cormac McCarthy, entre otros.

444

Por eso en Bolaño reconocemos una fidelidad a lo que resta de la potencia literaria, a esa potencia que logra estremecer; una fidelidad que se atreve, para decirlo con palabras de Miguel Valderrama (*Heterocriptas*, 2010), a las formas de representación de la muerte en plena muerte de la representación, una fidelidad a la literatura puesta en marcha en –y en busca de– otras formas de literatura. Como Benjamin, su intento también fue el de “ganarle de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla”. No está demás señalar que no se ve este tipo de proyecto en muchos escritores, ni entonces, ni ahora. Solo así cobra fuerza su mirada de la literatura, aquella que se asemeja, en sus palabras, “[...] a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear, eso es la literatura” (BOLAÑO, 2006, p. 90).

He visto citado este párrafo en múltiples oportunidades, pero rara vez comentado. En “Literatura + enfermedad = enfermedad” es donde tal vez encontremos la más clara *intención* de su trabajo. Bolaño sabe, como Eliot, que la literatura no progresa, que solo cambia su materia, así como las formas con que se la trabaja. Sabe también que la tradición no es algo que se santifica o fija, sino que se traiciona, y que su conservación solo se logra dejando de ser un conservador. Sabe que mientras los espectros no dejen de reconocerse en cada presente, hay esperanza, y promesa. Por eso su literatura es tan rica en fantasmas, pues cuando el olvido parece inminente, sus libros han operado actualizando el anacronismo: baste recordar a los

estridentistas, a Rodolfo Wilcock, a Sophie Podolski, a Gary Snyder, entre tantas y tantos otros.

La reflexión central de Bolaño en “Literatura + enfermedad = enfermedad” surge a partir de un verso de Baudelaire, el mismo que, no por casualidad, hace de epígrafe de *2666*, y que ha sido tomado de un poema titulado “El viaje”. Poco a poco nos vemos siendo conducidos hacia ese poema, y cuando arribamos al apartado “Enfermedad y callejón sin salida” nos damos cuenta de que efectivamente estamos en un callejón sin salida, no sabemos dónde ni cómo, pero algo nos está impidiendo el paso, hasta que de repente leemos: “!en desiertos de tedio, un oasis de horror!”. Para Bolaño, como antes para Baudelaire, “no hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno”. No es para nada casual que, como en Benjamin, la reflexión sobre la condición de un tiempo fuera de quicio parta aquí, también, con el autor de *Las flores del mal*. Antes que la discusión del mercado y sus alternativas se volviera un lugar común que se asume como la terrible malignidad de “nuestra” época, Baudelaire, como antes Cervantes respecto de sus propias circunstancias, ya sabía que la subsistencia del artista dependía de la venta de sus poemas, vislumbrando en ello el infierno no que se avecinaba sino en el que se vivía. A ratos, Bolaño es más optimista que Baudelaire, pero siempre hay algo que lo devuelve a Sonora: “Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir, el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos” (BOLAÑO, 2005, p. 151).

Al parecer no hay salida. Aunque esto lo sabemos desde el título, pues ya hemos visto que el resultado de literatura + enfermedad es siempre *enfermedad*. Bolaño insiste además en que el horror no deja de multiplicarse. Vislumbramos aquí no un pesimismo moral provocado por un tiempo “fuera de quicio”, que ha llevado a los críticos a lamentarse por la caída (en el mercado, en la basura, en el books.google, etc.) de la literatura, sino la insistencia, a contrapelo, de una promesa que no espera nada del futuro. Bolaño, como antes Mallarmé, quiere “volver a empezar”, “tirar los dados cada día”.

Reconocemos esa insistencia en toda la obra de Bolaño. “¿Quedarse o irse?”, pregunta Baudelaire, para luego responder algo ambivalente, pero con una chispa de esperanza: “Si puedes irte, vete; / quédate, si es preciso”, y unos versos más adelante, el poeta se detiene y grita “Adelante... iremos a embarcarnos sobre el mar de tinieblas”. Definitivamente no hay otro lugar para quienes ven en la literatura una política, no hay alternativa para quienes se arriesgan “en el fondo de lo ignoto”. Y todo cuando “escribir no tiene la más mínima importancia”, cuando se sabe de antemano que se trata de “una batalla perdida”. Quizá, por lo mismo, nada tienen que perder, por lo menos no cuando se descrea de la respetabilidad y lo que se juega es menos de lo que se puede perder. Cuando la literatura ya no tiene ningún lugar dentro del orden social o, más bien, ahora que ha perdido los lugares que antaño se le asignaron dentro de la ciudad letrada, tal vez valga la pena insistir en/con ella.

446

Bolaño sale entonces a buscar un remedio sin dejar de transitar por todo lo que le dirige hacia la muerte, pues es “el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto” para esta enfermedad que parece incurable. Bolaño termina este ensayo con la clara conciencia de que su elección no le llevará a ninguna parte. En otro lugar incluso señaló que “los escritores no sirven para nada. La literatura no sirve para nada. La literatura solo sirve para la literatura” (BOLAÑO, 2006, p. 92), y que haber optado por ella no conduce sino al abismo. Sin embargo, insiste que se trata de un camino que no puede abandonar, un camino en el que, como Ulises entre Escila y Caribdis, no puede detenerse, sino únicamente atravesar, pues guarda la esperanza de encontrar “un libro, un gesto, un objeto perdido... cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: *lo nuevo*, lo que siempre ha estado allí”, “la pobre bandera del arte que se opone al horror que se suma al horror”.

Casi toda la obra de Bolaño es una literatura de la memoria, y de la herencia, como *Amuleto*, pero una “herencia no es nunca algo *dado*, es siempre una tarea” (DERRIDA, 2003, p. 67) que debe precipitarse contra un tiempo siempre fuera de quicio, un tiempo que, tarde o temprano, todo lo devorará. Mientras, Bolaño parece estar indicando que aún tenemos tiempo, y vuelve al pasado en busca de esos “encuentros que nunca sucedieron” (BOLAÑO, 2006 p. 58), con tal de hacer explotar las posibilidades futuras

que le restan a lo no sido, pues algún día, quién sabe, quizás lo trunco pueda también (re)aparecer.

3. El trabajo de Bolaño: la escritura como ensamblaje

Toda o casi toda la obra que lleva la firma de Bolaño ha hecho del documento uno de sus principales materiales, aunque en ella el documento no se restringe a un texto escrito. Así lo devela el llamado “Archivo Bolaño”, lamentablemente hoy en manos de verdaderos acortes que intentan establecer una lectura fija de sus libros e incluso de su memoria, empleando para ello una corte de abogados. “Te pido que guardes bien los archivos, que no los pases a otros”, me espetó temeroso un amigo que me envió por correo electrónico unas cartas de Bolaño. El lugar (el archivo) de donde fotografió digitalmente esos documentos, agregó, “es riguroso con los derechos y mucho más la impenetrable Wylie Agency”, empresa, por cierto, que tiene ese “poder de consignación” del que hablara Derrida en *Mal de archivo*, un poder que intentará articular todos los materiales de Bolaño en una perfecta “unidad”, sin importarle que esta articulación se constituya a partir de una violencia archivadora que designa qué incluir y qué excluir, pues la firma de un autor hoy famoso significa dinero; pero no hay que olvidar que “el que más pudo ganar está muerto y, por tanto, no a la venta”. El archivo Bolaño, por tanto, da cuenta de la forma en que acumulaba compulsivamente y empleaba sus materiales, y es que Bolaño podía transformar una pequeña nota de diario en la base de una novela en la que solo unas poquísimas huellas podrían develar su “origen”, pues esta ha entrado en una multiplicidad de relaciones que la diluyen en la materialidad de la escritura, en ese proceso que llamamos textualización. Pero no del todo. “Seis niños atraviesan el desierto en busca de cariño y... fútbol” es uno de los “documentos” que se encuentra en el archivo (de) Bolaño. Recortada con una tijera por los costados y manualmente en los extremos, el amarillamiento delata sus años, pero no sabemos cuántos. La historia da cuenta de una cierta procedencia, pues el desierto que se nombra es chileno. Este recorte se encuentra junto a otro titulado “Un poeta chileno ha sido muerto de hambre por su mujer”. Ambos han sido puestos por algún arconte junto a un manuscrito inédito titulado *Las alamedas luminosas*, compuesto

posiblemente entre 1979 y 1980, pero Bolaño había dejado Chile en 1973 ¿La guardaba desde entonces? ¿Se la hizo llegar algún familiar, algún amigo? Ese manuscrito está escrito a mano, cuestión no menor puesto que gran parte de la obra inédita de Bolaño permanece en centenares de cuadernos manuscritos, algunos de los cuales fue con los años pasando primero a máquina, luego a computador, transformándolos, reelaborándolos. La novela comienza así: “Ahora abro la ventana, qué luna, detrás de mí, acuchillados y silenciosos, están Charles Bronson, Ernesto, Ramón y los dos pequeños”. Esos pequeños provienen del desierto, y mientras caminan “más de 200 kilómetros”, Julio Arriagada Auger, el protagonista de *Las alamedas luminosas*, secuestrado por su esposa, escribe una crónica de sus días. En una pequeña libreta, transcribí toda la nota de prensa, y mi sorpresa fue mayor cuando recordé el cierre de *Amuleto*, escrita en 1998: “Entonces vi una sombra diferente”, “Y supe que la sombra que se deslizaba por el gran prado era una multitud de jóvenes” que “se despeñaron en el abismo”, dice Auxilio Lacouture. “Caminaban hacia el abismo [...]. Y agrega luego: “Quiso mi mente recordar un texto que hablaba de niños que marchaban a la guerra entonando canciones, pero no pudo”. Ese texto no es otro que *La cruzada de los niños* (que trata de niños que pretendían liberar el sepulcro de Cristo del dominio turco), de Marcel Schwob, reescrito por Jerzy Andrzejewski en *Las puertas del paraíso*, ambos nombrados en *Amuleto*, novela que consiste en el suplemento de 10 páginas de *Los detectives salvajes*.

Para comprender cómo opera la escritura de Bolaño quizá sea conveniente realizar un contrapunto con la escritura de la historia, que hace del “documento” su material por antonomasia. El trabajo del historiador, señaló Michel de Certeau, “consiste en *producir* los documentos por el hecho de recopilar, transcribir o fotografiar dichos objetos cambiando a la vez su lugar y su condición [...] Esta ruptura, introductora de signos abiertos a tratamientos específicos, no es solamente ni en primer lugar el efecto de una ‘mirada’; se necesita además una operación técnica [...] Se trata de cambiar una cosa, que tenía ya su condición y desempeñaba su papel, *en otra cosa* que funcione de manera distinta” (DE CERTEAU, 2006, p. 86, 88). Me interesa resaltar de lo que de Certeau llama “la operación

historiográfica” el hecho de que los documentos no son tales sino hasta que se los desinscribe de su cotidianidad para reinscribirlos luego en un espacio (material) que les es heterogéneo, operación que consiste en manipular (mediante un cambio de medio) una materia primera para transformarla en información secundaria, apartando (produciendo) así “documentos” repartidos y producidos de otros modos. Además, tal desplazamiento viene acompañado de una cierta tecnicidad, con lo cual se quiere referir la introducción de un soporte, puesto que para de Certeau también “la historia está mediatizada por la técnica” (p. 82). La escritura de la historia y sus posibilidades cambia radicalmente en función de los medios que la hacen posible. Los primeros archivos modernos, por ejemplo, emergen a partir de la reunión de una práctica (el coleccionismo) y de un nuevo soporte (la imprenta): “nos encontramos así” agrega de Certeau, “con un complejo técnico inaugurado en occidente a partir del siglo XV [...] En estas colecciones se conjugan la creación de un nuevo *trabajo* (‘coleccionar’), la satisfacción de nuevas *necesidades* [...] y la producción de nuevos objetos (los documentos que se aíslan, conservan y vuelven a copiarse) [...] Desde 1470 se alía con la imprenta: la ‘colección’ se convierte en ‘biblioteca’” (p. 86-87). Ello implica que otros aparatos en el futuro transformarán la relación y las formas del trabajo con los documentos, así como los modos de su archivación. El computador, por tanto, abrirá nuevas posibilidades para la operación historiográfica, hasta el punto de volverla no solo interminable, sino también invirtiendo sus antiguas premisas metodológicas. La operación dejó de partir de rarezas para comenzar a hacerlo desde formalizaciones, dando lugar a restos e indicios de un pasado que, eso sí, no ha dejado de ser el producto de un trabajo.

Si la historia, como afirma Foucault, luego de producir *sus* documentos los somete a una segunda operación, al transformarlos en *monumentos*, operación por cierto que termina vaciándolos, la literatura, o cierta literatura, posiblemente realiza una operación inversa, al transfigurar monumentos en documentos. Un trabajo, sin embargo, que no guarda ninguna garantía, puesto que la crítica (junto a los arcontes que controlan los archivos) volverá en algún momento a monumentalizar y a vaciar, que es lo que se ha intentado realizar con la obra de Bolaño, que sobrevive, a pesar de

los embates, gracias a las formas en que se da a leer o en que dada su construcción se la puede leer si se está dispuesto a dejar de lado los prejuicios. Pero en sus novelas, el paso de monumentos a documentos les otorga a estos un estatuto distinto al historiográfico. Bolaño (sobre todo en 2006) trabaja con materiales que toma de otras novelas, de la prensa, de la radio, del cine, de juegos de estrategia, de la plástica, de los sueños, de la fotografía y hasta de los mapas, pero su operación no consiste en transformarlos en simple información, como hace la historia, sino que, borrando (aunque sabemos que ello es del todo imposible) o disimulando la distinción que les separa de la literatura, los descompone y reorganiza al servicio de una trama que busca intervenir, citando a Jacques Rancière, “en el reparto de lo sensible que define al mundo que habitamos” (*Política de la literatura*, p. 20). Sus novelas y cuentos son, como le gustaría a Ticio Escobar, una clara intervención en el presente que lo tocó en suerte, signado por la catástrofe y el horror, un presente que incluso rechaza el tipo de escritor por el que apostó. Sin embargo, su literatura no se arrojó ni cedió: borró no solo la distinción entre literatura y vida, sino incluso las jerarquías que sobre las cosas (los materiales) del mundo se han establecido. De la exposición de su archivo se percibe que Bolaño (como antes Joyce, por ejemplo) perfectamente podría haber incorporado imágenes o noticias a sus novelas, pero ello habría implicado rendirse a las exigencias de transparencia, así como al *dictum* de “realidad” que el mercado requiere para la oferta cultural que vende a consumidores obsesionados con los “hechos reales”, con la posibilidad de un referente transparente (no mediado), como muestra muy bien el actual *boom* de los documentales y de la crónica, para no nombrar los filmes de mayor circulación, que si no están basados en “historias verdaderas” lo están en el *remake*. Pero al apropiarse de materiales y soportes que le son supuestamente heterogéneos (como hace, por lo demás, cualquier artista), la literatura de Bolaño también exhibe una condición heterónoma al paradigma modernista que aún se mantiene en pie (así sea como historia), en nombre de la autonomía y de una supuesta materialidad propia o exclusiva: el lenguaje. El recurso a la literatura en sí (o a otros escritores) ya no es un elemento que pueda continuar esgrimiéndose para criticar su “modernidad”, como hace, por ejemplo,

Josefina Ludmer. Tal recurso es lo que le permite seguir siendo literatura, cuestión que al verme obligado a recordar levanta la siguiente pregunta: ¿qué hay de problemático en ello? ¿Su supuesto elitismo? Solo puedo responder que el problema no está en la obra, sino en la lectura y creo que en este punto hasta los *Cultural Studies* erraron, al dar por sentada la distinción entre alta y baja cultura. No hay distinción entre lo poético y lo prosaico, recalca una y otra vez Rancière, pero para captar que ello es así se necesita de una crítica filológica, cuando no arqueológica, que exhuma “las huellas de la dinámica de que es resultado”.

451

Quisiera ir cerrando este texto con el *ready-made* duchampiano que Óscar Amalfitano instala en el patio de su casa (2666, p. 245), *instalación* que representa una puesta en abismo que borra la ingenua oposición entre imagen y escritura. Cuando su hermana Suzanne se casó en París (en 1919) con Jean Crotti, amigo suyo, Duchamp les envió desde Buenos Aires una carta con instrucciones para colgar con un cordel en el balcón de su departamento un tratado de geometría. La idea era que “el viento atravesara el libro, eligiera sus problemas y luego girara y arrancara sus páginas” (CABANNE, *Dialogues*, p. 61). Lo mismo hace Amalfitano con *Testamento geométrico* de Rafael Dieste, que encontró entre sus libros cuando se mudó a Sonora: el chileno exiliado cuelga en un cordel y sujeta con unos “perritos”, ese espectral libro que “se movía imperceptiblemente” ante “los embates de esta naturaleza desértica” (p. 246). (Resultado: ilegibilidad. La hija espera que el padre no se esté enloqueciendo). Sin duda un experimento a medio camino entre el *op art* y el arte cinético. Amalfitano cuelga y sujeta un libro que tiene por objetivo nada menos que develar “la realidad objetiva del movimiento”, y que pretendió realizar la tarea pendiente de Heidegger, pues si éste se encargó de hacer patente la existencia del tiempo, Dieste hará lo suyo con el movimiento. Mientras el filósofo alemán dice “hay tiempo”, el poeta indica: también “movimiento” (DIESTE, 1975, p. 9). Entretanto, el chileno exiliado y perdido en el desierto mexicano, reunirá tiempo y movimiento, y esperará a ver cómo la naturaleza le enseña a un libro “cuatro cosas de la vida real” (p. 251). Pero este *ready-made* no solo itera el gesto solicitado por Duchamp, sino que también, como ha señalado Anna Topczewska, “constituye una *mise en abyme* que refleja el libro que el lector

tiene en sus manos [...] Los distintos significados e implicaciones de la instalación resaltan varios temas y motivos fundamentales para la interpretación de la obra [2666]: el arte como gesto que altera la mirada del espectador, las múltiples relaciones espacio-temporales dentro de la novela, el orden frente al caos, la inevitabilidad de ciertos procesos”. Por otra parte, en ambos la figura de la autoría se diluye. En el caso de la “obra” instalada en París, se trata de un gesto que no lleva el nombre de Duchamp y que si se lo reconoce como suyo es porque su hermana pintó un cuadro titulado *Readymade malheureux de Marcel* a partir de una instalación hecha por ella, pero, como se vio, siguiendo las instrucciones dadas por su hermano. Para Topczewska, esta dilución del autor es similar a la que hace de Benno von Archimboldi un escritor. Recluyéndose en una isla vacía de la aldea de Kostekino, perteneciente alguna vez a una familia judía, Hans Reiter “encontró los papeles de Borís Abramovich Ansky y el escondite detrás de la chimenea” (p. 883). Esos “documentos” de Ansky son la “carta” (el envío) que hará del soldado Reiter el escritor Archimboldi, pues contienen el material (¿las instrucciones?) que lo hará escribir en un cercano futuro. En ellos se lee, por ejemplo, que en Rusia Ansky conoce a Efraim Ivánov, escritor de ciencia-ficción que cobrará fama (y caerá en desgracia ante las autoridades) gracias a las novelas que escribe el joven judío, pero que publica bajo su nombre.³ Ansky, y eso lo lee Reiter en sus “documentos”, se convirtió en el *ghostwriter* de Ivánov y en esos mismos “documentos” es también donde lee sobre Giuseppe Arcimboldo (de donde tomará su nombre), cuyas obras más famosas (*Los elementos* y *Las estaciones*) están indefectiblemente afectadas por la poesía de Propercio, las mismas obras que son textualizadas por Bolaño en el momento en que nace Reiter. De la

³ “Ivánov era miembro del partido desde 1902. En aquella época había intentado escribir cuentos a la manera de Tolstói, Chéjov, Gorki, es decir había intentado plagiarlos sin demasiado éxito, por lo que, tras una larga reflexión (toda una noche de verano), decidió astutamente escribir a la manera de Odoevski y Lazhéchnikov. Cincuenta por ciento de Odoevski y cincuenta por ciento de Lazhéchnikov. No le fue mal, en parte porque los lectores habían olvidado, con esa falta de memoria característica de los lectores, al pobre Odoevski (nacido en 1803 y muerto en 1869) y al pobre Lazhéchnikov (nacido en 1792 y muerto, como Odoevski, en 1869), y en parte porque la crítica literaria, tan aguda como siempre, ni extrapoló ni ató cabos ni se dio cuenta de nada. 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” (2666, p. 891).

poesía a la pintura, de la pintura a la novela, Reiter será Archiboldi escribiendo bajo los dictados que lee en los documentos de un escritor fantasma que muy probablemente ya ha sido asesinado. Y escribirá Archiboldi su opera prima a mano, y luego arrendará una máquina de escribir para “pasarla” a “letra imprenta” a un escritor o ex escritor al que la guerra le abrió los ojos, y le hizo comprender que “escribir era inútil” (2666, p. 984).

Archiboldi escribirá sus primeras novelas con ese soporte, el que luego cambiará por otro de marca Olivetti, regalada por su editorial: “Durante algunos días Archiboldi anduvo como mareado de felicidad. En la editorial *creen en mí*, se repetía en voz alta, mientras la gente pasaba a su lado, en silencio o, como él, hablando sola” (2666, p. 1024). Años más tarde se interesará por los computadores, pero solo comprará uno cuando aparezcan los portátiles, y cuando a estos “se les incorporó un módem, Archiboldi cambió su ordenador viejo por uno nuevo y a veces se pasaba horas conectado a Internet, buscando noticias raras, nombres que ya nadie recordaba, sucesos olvidados (p. 1065). El autor fantasma se convirtió en un ágil dactilógrafo, pero eso no cambia la estructura de una obra, sí la temporalidad de la escritura, su velocidad. La manualidad, sin embargo, no desaparece. “No es la mano” indicó Derrida, “la que marca la diferencia entre el instrumento-pluma o el instrumento-lápiz por una parte, y las máquinas por otra, puesto que ella, en ambos casos, está presente y permanece en la obra” (*No escribo sin luz artificial*). ¿De qué manera? En el caso de Bolaño posiblemente marque el tempo. En su presentación a *Bolaño por sí mismo*, Juan Villoro recuerda que “fumaba tanto como un personaje de Onetti y esto influía en su ritmo: un relator torrencial que hacía una pausa para inhalar una bocanada y retomaba el relato con un impulso asordado por el humo. Los conversadores que fuman tienen tendencia a las digresiones” (p. 12). Posiblemente este modus operandi ritmado por el cigarro haya beneficiado la puesta en abismo de la que estamos hablando. Bolaño escribe sobre Archiboldi, que lee los relatos de Ansky, relatos que se sumergen en otros relatos, en uno de los cuales aparece un “ser delgado y altísimo, más parecido a un alga que a un ser humano” (p. 898), lo que lo hace un retrato de Archiboldi. Pero hacia el final de su vida, las manos de

Bolaño corrían el riesgo de no responderle. En “Literatura + enfermedad” relata uno de las pruebas médicas a las que debía someterse:

[Era] tal vez la más sencilla, [pero] me impresionó mucho. Consistía en mantener durante unos segundos las manos extendidas de forma vertical, vale decir con los dedos hacia arriba, enseñándole a ella las palmas y contemplando yo el dorso. Le pregunté qué demonios significaba ese test. Su respuesta fue que, en un punto más avanzado de mi enfermedad, sería incapaz de mantener los dedos en esa posición. Éstos, inevitablemente, se doblarían hacia ella. Creo que dije: Vaya por Dios. Tal vez me reí. Lo cierto es que a partir de entonces ese test me lo hago cada día, esté donde esté. Pongo las manos delante de mis ojos, con el dorso hacia mí, y observo durante unos segundos mis nudillos, mis uñas, las arrugas que se forman sobre cada falange. El día que los dedos no puedan mantenerse firmes no sé muy bien qué haré, aunque sí sé qué no haré. Mallarmé escribió que un golpe de dados jamás abolirá el azar. Sin embargo, es necesario tirar los dados cada día, así como es necesario realizar el test de los dedos enhiestos cada día. (p. 532-533)

454

Si Bolaño es un maestro de la novela, y si *2666* constituye un nuevo cosmopolitismo literario, como ha afirmado Silviano Santiago, ello se debe, creo, a que esta obra solo pudo haber sido escrita gracias a los medios de comunicación masiva existentes a lo largo de la vida del autor, algunos de los cuales disponía (y en particular el uso de internet), dado que la “instantaneidad” y “sincronía” a la que dan lugar han transformado la experiencia y percepción de las relaciones espacio-temporales, suspendiéndose además la linealidad metafísica de la narración. Ello no quiere decir que Bolaño sea un experto en computación o piratería virtual. La visión global que Bolaño despliega en *2666*, la exactitud de las calles de Colonia o Sonora, o el color de la ropa de las cientos de mujeres asesinadas (Bolaño aquí es fiel al documento) no las obtuvo viajando, sino a partir de un nuevo modo de percepción posibilitado por el desarrollo de la tecnología. Como Archiboldi, él buscaba noticias en el ciberespacio, ya sea sobre los crímenes de Juárez o sobre la segunda guerra mundial e incluso solicitaba a sus amigos, sobre todo a los de México, colaboración. Todas las muertes de “La parte de los crímenes” están figuradas a partir de casos “reales”, solo cambió los nombres y empleó para su descripción una estrategia de escritura cuasi forense. Lo que buscaba Bolaño era así una nueva forma de realismo literario, que muy bien puede coincidir con las reflexiones que Sergio Chejfec ha escrito al respecto, pues para el escritor argentino tal posibilidad

radica en la creación de un artefacto literario que exhiba sus propias condiciones de producción (que Chejfec denomina artificiosidad), a la vez que mantenga, o “más bien proteja, la materialidad externa de los objetos que exhibe o descubre”. “Ambas cuestiones”, agrega, “se despliegan en lo que llamaría una tensión documental. La narración del relato que precisa del estatuto documental para, en una distancia respecto de él, distinguirse como ficción” (2015, p. 78). Se podría señalar, a modo de hipótesis, que la existencia de internet le permite a Bolaño reimaginar el lugar de la novela en el siglo XXI, aunque su uso sea precario. De otra manera no habría podido darle posibilidad a un realismo que se enfrenta a un espacio mundial como escenario, asumiendo así una condición literaria postnacional y deslocalizada que no afirma sino que impugna, como quiere Escobar, “lo que está más allá del último límite: lo extra-artístico, el mundo de afuera, la historia que pasa, la cultura ajena; en fin: la confusa realidad”. Por otra parte, al asumir lo global como espacio novelístico, el cosmopolitismo de Bolaño suspende radicalmente la linealidad de la narración decimonónica (cuyo agotamiento se extiende hasta nuestros días). Cada una de las partes de *2666* cuenta con una temporalidad propia (desde unos días –“La parte de Fate– hasta una vida que atraviesa el siglo XX –“La parte de Archimboldi”–), y cuyo punto de “encuentro” se da durante los años en que los femicidios de Sonora (trasunto de Ciudad Juárez) comenzaron a ser registrados. Esta no es una obra total, sino una obra compuesta por “partes” autónomas que pueden ser leídas de manera independiente, porque han sido montadas. Tal estructura, con su temporalidad heterogénea, permite develar la forma en que el capitalismo articula y rearticula, o desterritorializa para reterritorializar centros y periferias en los que la vida humana ha llegado a ser tan solo una fuerza desechable, un cuerpo del que se dispone completamente, un cuerpo cuya muerte poco o nada interesa. He ahí la razón por la cual se podría señalar que *2666* es el tipo de novela que asume bajo el dominio del capitalismo avanzado la política necesaria para comprender, como diría Jameson, la posición e incluso la agencia que recobra “las capacidades de actuación y de lucha, actualmente neutralizadas” (p. 98), pero ello también requiere una forma de leer que acompañe su radicalidad, un lector o una lectora que no asuma pasivamente

las condiciones que modelan la escritura o el arte contemporáneo. Bolaño inventó nuevos procedimientos para la novela, que requieren nuevas formas de leer. Solo así la literatura puede, en tanto literatura, contribuir a una política democrática, que es lo que ha venido haciendo desde hace más de dos siglos, e incluso más atrás si intentamos leer de otra manera eso que llamamos tradición, memoria que no hay que abandonar en pos de “estar al día” con la crítica y los temas de moda, pues en el mundo “están pasando cosas mucho más terribles que colgar un libro de un cordel” (2666, p. 251-252).

REFERENCIAS

- AGUILAR, P. y BASILE, T. (eds.). *Bolaño en sus cuentos*, Leiden: Almenara, 2015.
- ANDREWS, Chris. *Roberto Bolaño's Fiction. An Expanding Universe*. New York: Columbia UP, 2014.
- ARENDT, Hannah. "Walter Benjamin. 1892-1940". *Men in Dark Times*. Trans. Harry Zohn. New York: A Harvest Book, 1968, p. 153-206.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Trans. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 2007.
- BOLAÑO, R. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2007 [2004].
- _____. *Bolaño por sí mismo*. Ed. Andrés Braithwaite. Santiago de Chile: UDP: 2006.
- _____. "Literatura + enfermedad = enfermedad", *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2005 [2003], p. 135-158.
- _____. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 2006 [1999].
- _____. *Entre paréntesis*. Ed. Ignacio Echevarría. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- CABANNE, P. *Dialogues with Marcel Duchamp*, trad. Ron Padgett. New York: Da Capo Press, 1987 [1967].
- CALVINO, I. *Why Read the Classics?* Trans. Martin McLaughlin. New York: Mariner Books, 2000.
- CERVANTES, M. de. *Don Quijote*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- CHEJFEC, S. *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía, 2015.
- CORRAL, Wilfrido. *Bolaño traducido*. Madrid: Ediciones Escalera, 2011.
- _____ y VALENCIA, Leonardo (eds.). *Cuentistas hispanoamericanos de entresiglo*. New York/Boston: McGraw-Hill, 2005.
- DERRIDA, Jacques. *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro Ediciones, 2006.
- _____. *Espectros de Marx*. Trad. J. M. Alarcón y C. de Peretti. Madrid: Trotta, 2003.
- DIESTE, R. *Testamento geométrico*. La Coruña: Ediciones del Castro, 1975.
- ESPINOSA, P. (ed.). *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.

- GRAS, D. y MEYER-KRENTLER, L. *El viaje imposible: en México con Roberto Bolaño*, Zaragoza: Tropo Editores, 2010.
- HANSBERG, Olbeth y ORTEGA, Julio (coord.). *Crítica y literatura. América Latina sin fronteras*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- HENNINGFELD, U. (ed.). *Roberto Bolaño: Violencia, escritura, vida*. Berlín: Vervuert, 2015.
- HERRALDE, J. *Para Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Catalonia, 2005.
- JAMESON, F. *El posmodernismo*. Vol. 1. Buenos Aires: La Marca, 2012 [2008].
- LÓPEZ-CALVO, I. *Roberto Bolaño, a less distant star: Critical essays*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- MADARIAGA CARO, M. *Bolaño infra. 1975-1977*. Santiago: Ril, 2010.
- MANZONI, Celina (ed.). *Roberto Bolaño, la literatura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- _____ y GRAS, Dunia, BRODSKY, Roberto (eds.). *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003): simposio internacional*. Barcelona: ICCI Casa Amèrica ein Catalunya, 2005.
- MARISTAIN, M. *El hijo de míster playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*. Oaxaca: Almadía, 2012.
- MORENO, Fernando (ed.). *Roberto Bolaño: una literatura infinita*. Poitiers: Université de Poitiers/CNRS, 2005.
- _____ (coord.) *La memoria de la dictadura: Nocturno de Chile, de Roberto Bolaño, Interrupciones 2, de Juan Gelman*. Paris: Ellipses, 2006.
- PEREIRA, A. M. y RIBEIRO, G. S. (eds.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*, Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- POLLACK, Sarah. "Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* in the United States". *Comparative Literature* 61:3, 2009, p. 346-365.
- RANCIÈRE, J. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- VALDERRAMA, M. *Heterocriptas. Fragmentos de una historia del secreto, 2*. Santiago de Chile: Palinodia, 2010.