

**Ironía y desestimación en *Llamadas telefónicas*,
de Roberto Bolaño**

Irony and Rejection in Bolaño's *Llamadas telefónicas*

JAVIER LÓPEZ QUINTÁNS
jlquintans@edu.xunta.es

Universidad de Santiago de Compostela

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2013
Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2013

Resumen: El trabajo analiza los relatos incluidos en el texto *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño (1997). En primer lugar, se estudia la ironía como recurso esencial, entendida como mecanismo de ruptura con la realidad y negación del entorno. A continuación, se atiende a los procesos de transgresión, a través de la importancia que se concede a la marginalidad, la enajenación y la ruptura social. Por último, se mencionan las referencias literarias que esta obra incluye.

Palabras clave: Narrativa. Bolaño. Relato. Ironía. Temas.

Abstract: The article analyzes the stories which have been included in Bolaño's *Llamadas telefónicas*. Firstly, irony is studied as an essential literary device; it is understood as a disruptive mechanism with reality, and as a denial of the environment. Then, transgression processes are described, through the importance of marginalization, alienation and social breakdown. Finally, literary references are mentioned.

Keywords: Narrativa. Bolaño. Story. Irony. Themes.

“No les concedo mucha importancia a mis libros. Estoy mucho más interesado en los libros de los demás” (Maristain, 2003). La declaración que antecede resume en cierto modo la intención diferenciadora que encontramos en los escritos de Roberto Bolaño. En este camino, con *Llamadas telefónicas* (1997) no podemos obviar, ante la intención creativa y el postulado estético, la evidente actitud transgresora a través del proceso de desestimación, del humor o la ironía.

La colección de relatos se postula a partir de varios ejes, nunca en ningún caso independientes, pues en realidad se confunden y comunican en diferentes situaciones para al cabo conformar una propuesta deliberadamente coherente. El tono irónico de numerosos pasajes configura la que va a ser en esencia la propuesta esencial de este trabajo, entendiéndose como la interpretación del empeño medido de Bolaño por dislocar la presentación de los asuntos y la configuración de sus personajes, en un enfoque degradante, deformado, que no desdeña en ocasiones diversas el recurso del planteamiento grotesco y la diégesis con elementos

transgresores. No deja de arrastrar dicho mecanismo un proceso de ruptura, en el que la acción se trasmuta en pasajes que inciden en la posición marginal del actante, así como en su participación en un mundo desestructurado en la locura, la muerte o la perversión; también la desorientación continua de los seres que sin rumbo fijo deambulan por sus páginas, perseguidos por la soledad, la violencia, la muerte, la obsesión enfermiza por fantasmas del pasado, el deseo insatisfecho, el remordimiento también.

Quizás por esa misma persistencia de los mencionados ingredientes que sazonan la interpretación del texto se puede realizar una aproximación desde una propuesta narrativa peculiar y, por ello, necesaria de interpretación. Se propone, en los párrafos que completan este artículo, un análisis del método transgresor que emplea Bolaño, empezando por una ironía que vacila entre los supuestos de una sutileza a veces desmañada y los derroteros de un enfoque descarnado que no descarta la más explícita crueldad. De la metástasis irónica de las páginas de *Llamadas telefónicas* avanzaremos a otro pilar que comparte los cimientos con la misma ironía que se perfilaba, pues de ella bebe el afán de transgresión del texto. Consideramos en este punto que el objetivo de tal pulso diegético estrecha lazos con la pretensión desestimadora (pues no legítima) de numerosos actantes, según lo que se anunciaba previamente. Es evidente el gusto de Bolaño por la posición marginal de sus personajes, por la desviación intencionada de una sociedad enferma o, en el mejor de los casos, netamente aletargada. El punto en el que se sitúan los actantes demuestra el enfrentamiento con su entorno. Conoceremos en este punto el desarrollo de sus planteamientos hasta descubrir la visión de la marginalidad.

Se tratará de mostrar la esencia misma de una intención literaria, a través del lenguaje dislocado, con múltiples variaciones y percepciones; desde el estudio narratológico llegaremos a la plurisignificación inherente al lenguaje de la ficción, el que es intencionadamente deformado y vacila en límites imprecisos y ambiguos. Nuestro recorrido terminará con el gusto bolañiano por la referencia literaria, en una incursión cultural que define las manías e inquietudes, las perversiones y angustias, de sus personajes. Una vez más, forma este apartado parte indisociable del triángulo que se propone, junto a la delimitación irónica y la pretensión transgresora, dado que el ejemplo literario entronca directamente con la definición de comportamientos, agónicas contradicciones y la desesperanza crónica de los personajes.

1. La ironía y la ausencia de legitimación

La ironía, desde diversas formas, implica la deformación intencionada de la realidad, al desvirtuar el concepto tradicional de un elemento hasta los límites de lo caricaturesco. “Ironía es la forma de la paradoja. Paradójico en todo aquello que es a la vez bueno y grande”, afirmaba Schlegel (141); convendría probablemente Bolaño con él en que el lugar propio de la ironía es la filosofía, sin que menoscabe la presencia de una “bufonería trascendental” en el ámbito lírico (*ibidem.*). La ironía permite un camino de relativización y de distancia ante el entorno, porque “Ironía es

disolvente universal y síntesis de reflexión y fantasía, de armonía y entusiasmo” (63). La distancia irónica se plasma en un desdoblamiento del *yo*, tal y como entiende Arce (2000: 96). En tal trabajo se describen las ideas de Schlegel a partir de la influencia de Fichte, un modelo que le conduce a proponer los límites del distanciamiento lúdico (100). Nos valemos de tal concepto de ironía, como así de la interpretación del recurso irónico en tanto que destrucción de la forma que tiene como referente, según entendía Benjamin (1995: 22).

Nos interesa específicamente la concepción del valor pragmático que ofrece el recurso irónico. Zavala (1992: 65) distingue entre ironía *objetiva intencional* (relacionada con el uso de una figura del lenguaje), la *objetiva accidental* (propia de un cambio inesperado y en apariencia contradictorio de los sucesos expuestos, que a su vez puede manifestarse en ironía situacional, del destino o metafísica), y la *subjetiva* (fruto de la impresión personal que se origina a partir de la *objetiva*). Son los ejemplos que siguen muestra, en su mayoría, de manifestaciones irónicas desde un enfoque *objetivo accidental*, por lo que suponen una modificación paradójica del planteamiento narrativo gracias a la contradicción pura con las expectativas del lector. Desde la esfera de la verisimilitud se formulan planteamientos yuxtapuestos en los que se superponen el planteamiento literal y el significado sugerido, teniendo este último una vocación transgresora, por lo que implica conocer el universo personal que el autor impone, y las directrices marcadas por el narrador que al lector llegan:

La discusión relativa a la interpretación de un texto irónico requiere establecer una distinción preliminar que consiste en el reconocimiento de que la intención irónica tiene dos vertientes: a la vez mostrar una situación paradójica, incongruente o fragmentaria, y persuadir al lector a que acepte los valores y la perspectiva desde la cual una situación es percibida como irónica. Lo primero se logra cuando el lector reconoce las convenciones que el ironista pone en juego. Lo segundo solo se logra si el lector comparte la visión del mundo que el ironista propone (Zavala, 1992: 74).

Como sugiere Wilde (1981: 29) la ironía acaba introduciendo un movimiento dislocador que supera una simple explicación lógica y racional del referente, ofreciendo de forma legítima la intención subversiva del autor. Pero implica esencialmente al lector, que de manera activa debe mostrar su competencia en el proceso de interpretación del texto, desde un nivel lingüístico (a partir del que desentrañará los valores implícitos), genérico (en tanto que conocimiento de la tradición literaria) e ideológico (de sutiles implicaciones, por tanto que se subordina al plan de dobles sentidos e intencionalidades superpuestas que el autor ha diseñado) (Hutcheon 1981: 186-187). Es, con todo ello, la distancia irónica un mecanismo de

transgresión y sugerencia de significados yuxtapuestos. Nos conviene en este estudio por lo que supone de inversión semántica:

D’où cette contrainte souvent signalée sur le sens de l’inversion sémantique, radicale ou partielle, qui caractérise le trope ironique: il consiste à traiter en termes apparemment valorisants une réalité qu’il s’agit en fait de dévaloriser — donc en la substitution d’une expression littéralement positive à l’expression négative normale (le parcours interprétatif s’effectuant évidemment dans l’autre sens: du contenu positif au contenu dérivé négatif (Kerbrat, 1986: 102).

Ocurre con “Sensini” y la provocativa inclinación a presentar las miserias de los concursos literarios, solapando con ello un personal homenaje a Antonio di Benedetto (Poblete, 2006: 132). La narración exige la implicación del lector, que a su vez adaptará lo que lee a una visión propia, a la “imagen del público” en el sentido que le da Lotman (1980: 191). Esto es, corresponde al lector en el relato interpretar el conjunto de isotopías que se plantean, “el haz de categorías justificativas de una organización paradigmática” (Greimas 1976: 20); en concreto, las isotopías narrativas vinculadas a disyunciones isotópicas discursivas de tipo complementario (Eco, 1979: 95). Para lo que en el caso de “Sensini” interesa, el lector acepta las redundancias semánticas y las reiteraciones que se perfilan en el contenido del relato, y a partir de su interpretación descubre la ruptura que la aparición de la ironía puede tangencialmente favorecer.

No podemos olvidar las continuas reminiscencias biográficas a la propia experiencia de Bolaño en España, como tampoco el ajuste de cuentas con algunos de sus coetáneos, que castiga gracias a ciertos trasuntos literarios. El sentido del texto debe ser, de partida, inmanente, pues digamos con Ricoeur (1980: 1013) que este sentido es el esqueleto articulador que al relato sustenta. De otra parte, el procedimiento irónico nos conduce hacia la alteración del significado literal. En este contexto, el referente biográfico es un elemento más del sentido del texto. El propio autor reflexionaba sobre las dificultades de evadirse de las circunstancias personales:

Es difícil para mí separar la ficción de la autobiografía, salvo en casos muy concretos, casos en los que, además, percibo un cierto aire de pastiche. Durante mucho tiempo se dijo -yo lo dije- que la única patria de un escritor era su lengua. Ya no lo creo. Tampoco creo que mi patria sea mi literatura ni la literatura. Más bien diría que mi patria es mi vida, es decir, decir, que mi patria es algo frágil y débil e insignificante. También podría decir, siguiendo esta línea, que estoy exiliado de mi patria y que vivo en la patria de los otros, como

emigrante sin papeles, y que procuro no molestar ni estar demasiado tiempo en un lugar (en Donoso, 2003).¹

Pese a todo, pese a las evidentes equivalencias con la vida de Bolaño (en México, en Chile, en España) el uso de la referencialidad debe ser tomado con cautela, porque en sus palabras

La referencialidad no sirve para nada. Uno de los grandes novelistas del siglo XX es Marcel Proust y la *Recherche* está llena de referencias (...). Acaso el ser referencial a veces ayuda a exorcizar algunos fantasmas o a clarificarte, pero sólo a ti mismo. En ocasiones, la referencialidad se usa como un guante de desafío, en otras ocasiones más que un guante de desafío es un acto casi suicida (...). La referencialidad puede ser leída desde múltiples perspectivas, pero no creo que signifique mucho en la obra de un escritor. Mucho más importante es que la narración esté sustentada por una estructura literaria que sea válida, por una escritura que al menos sea legible y por una capacidad mínima de vocabulario (en Jösch, 2000).

Seamos, por tanto, cautos². ¿La desconexión con la realidad social que rodea al texto debe ser plena, entonces, siendo específicamente en la forma, y no en el contenido, donde debe perfilarse la dimensión social del producto literario? El caso del relato “Sensini” es sencillo, dado que el propio autor nos ofrece la clave:

Ese cuento puede ser leído de muchas maneras; el argumento parte de que en cierta ocasión yo me presento a un concurso, nada más que por falta de dinero, gano la tercera mención y con enorme sorpresa me doy cuenta de que la primera mención, no el premio, la había ganado Antonio Di Benedetto, que para mí es uno de los grandes escritores latinoamericanos. Y lo primero que me pregunté es qué hace Di Benedetto concursando en estos premios de provincia que son muy generosos en España pero que, claro, no son para que esté Di Benedetto. A esas alturas él ya había publicado hacía muchos años Zama, que es una de las mejores novelas que se han

¹ Sobre ello ha insistido la crítica. Marks (2003: 126) resalta la vocación universal del autor, ajena a filiaciones regionales, y propensa en esencia a mostrar personajes y mensajes desligados de una tierra concreta.

² Y añadamos (en palabras de Bolaño): “La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso, o mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, de que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder.” (en Agosin, 2002)

escrito en Argentina, y además tenía libros de cuentos publicados en España y traducidos a varias lenguas, etc. Después me lo encontré en otro concurso; esta vez lo ganó, y se me ocurrió el cuento a partir de cómo un escritor latinoamericano, con algunos laureles, puede ponerse a jugar en canchas de tercera o cuarta división. Y la respuesta es más clara que el agua: evidentemente se hace eso por dinero (en Cárdenas y Díaz, 2003).

Volviendo al planteamiento inicial, la corrupta degeneración en la que han caído los premios literarios, vemos como se conduce por la senda irónica. De la evidencia que autores mediocres obtienen laureados premios, en detrimento de creadores solventes que son relegados a puestos secundarios, emerge la ironía: la presentación de un hecho que implica en realidad un significado diferente, sin despreciar los resortes del humor (humor deformante, humor quevediano, humor borgiano³): afirma Bolaño que “El humor es algo parecido a la felicidad, a la revolución y al amor. En realidad, se parece a todo, incluso a la muerte, que es lo más alejado que existe del humor” (Kohan, 2001). Nos conduce asimismo a la fragmentación de la realidad, resquebrada en fragmentos desorientadores. Se nos descubre una narración equipada de fragmentos en referencias, alusiones, personajes que reaparecen en diferentes relatos, citas culturales de condición fugaz (Ventura, 2007: 190-194).

Por la vía del humor discurre el intercambio epistolar con “Sensini” bajo dos polos antagónicos: la admiración del narrador, que indaga para identificar al artista idolatrado que es el *otro*, y la propuesta insistente, enfermiza, concienzuda a un tiempo, de “Sensini”, en su empeño en referir constantemente certámenes literarios en los que poder participar. Hace esto último bajo dos supuestos evidentes: de un lado, las posibilidades crematísticas que pueda ofrecer; de otra, las facilidades para seguir con un patrón genérico de presentación a dichos concursos. No se nos pasa desapercibido el choque: el narrador observa la literatura como fórmula de realización personal, identificado evidentemente con sus ídolos, pero uno de ellos revela con insistencia la perspectiva mercantil que envuelve y el negocio que pueda acarrear, aunque fuere meramente para mantener una modesta supervivencia. La

³ El autor se queja de que “En la literatura latinoamericana, los escritores que se ríen son contados con los dedos, y en no pocas ocasiones su risa es amarga” (2003b). En otra ocasión, afirma: “He leído toda la obra de Borges, al menos dos veces, y casi todos los libros que se escribieron sobre él, y hay una cosa que tengo más o menos clara: Borges era un humorista, tal vez el mejor que hemos tenido, sobre todo cuando se juntaba con Bioy, aparte de ser un gran poeta y el más grande cuentista y un gran ensayista. En fin, probablemente el mejor escritor en lengua española desde Quevedo. Decir que la poesía era un género del siglo XX sin duda es una broma. Se mire como se mire. Y decir que el cuento podía sobrevivir a la novela, también es una broma. Borges sabía, mejor que nadie, que novela y cuento son dos hermanos siameses. Uno grande y el otro pequeño, con cerebros distintos y almas separadas, pero unidos y probablemente compartiendo el mismo hígado o el mismo corazón, lo que entraña que a la muerte de uno sigue la muerte del otro” (en Swinburn, 2003). Sobre la relación con Borges, en concreto entre los textos “El sur” y “El gaucho insufrible”, véase Nitrihual (2007).

ironía punzante se manifiesta entre lo que implica la literatura como arte y la búsqueda de un trivial y mero negocio, sea por ejemplo a través de la reutilización sistemática del mismo relato (con ligeras variantes) en diversos concursos. “El mundo de la literatura es terrible, además de ridículo” (19), proclama Sensini para esclarecernos si cabe todavía más el sentido que busca el relato de Bolaño. Ese mundo descarnado, sin piedad, no le salva de una vida en estrecheces y una muerte sin gloria. Y así “Sensini” desvirtúa con la deliberada ironía el mundo de los premios literarios, para legarnos la ironía mayor de que dicho relato fuese galardonado en esos mismos circuitos.

La ironía pasea de la mano del recurso humorístico, y ambas confluyen en la ausencia de legitimación de los personajes. En este sentido puede entenderse la figura de Enrique Martín, poeta ocasional en castellano y catalán que logra, al fin, uno de sus objetivos: convertirse en colaborador de una revista. Forma parte él del grupo de escritores frustrados, inquietos, enajenados, sonámbulos en un mundo creativo que no culminan, como tantos otros que señala Bril (2011: 54). La trastocación del sueño cumplido no se hace esperar, y Bolaño se desliza por la descripción humorística: la revista en cuestión, *Preguntas y respuestas*, se ocupa esencialmente de cuestiones *ufológicas*, bajo una pretendida intención científica.

El humor es esencial en la tertulia literaria impostada por iniciativa del mafioso Misha Pavlov (“La nieve”), criminal de refinados gustos literarios que discute de arte y creación con tipos de su banda: unos que o bien conocen meramente pseudogéneros (como el pornográfico) o frecuentan la literatura a través de telegráficas referencias que consultan subrepticamente en pobres enciclopedias. La parodia representa un elemento significativo en “Otro cuento ruso” (entiéndase como una presentación irónica adosada a planteamientos deformantes): de ahí entendemos la confusión del protagonista sevillano, reclutado para participar en la Legión Cóndor como apoyo a los nazis en el frente ruso, que relega la función frustrante que le corresponde (la de sorche, esto es, soldado) para apropiarse de otra más gratificante (la de chantre, el maestro canónigo de los coros). No menos paródica es la confusión lingüística entre *coño* y *kunst* (arte), que propicia la liberación del soldado. La parodia oculta la desazón de los actantes bolañianos, una constante narrativa (Poblete, 2006: 138 y ss.); son la amargura, el desencanto, la tragedia: “yo creo que en el fondo la parodia sólo disfraza el deseo enorme de ponerse a llorar. Y sobre mantenerse a salvo de lo que sea, no sé qué decirte, en literatura es casi imposible mantenerse a salvo. Todo mancha” (dice Bolaño, en Noejovich, 2001).

La ironía facilita la configuración de personajes, para mostrarnos sus dobleces, la parquedad de facultades que los adornan y sus miserias más íntimas, bajo los destellos de la percepción del narrador homodiegético. Recuérdese a Luis, el esposo de Clara, descrito con elementos que no dejan lugar a duda: “Luis era un tipo sensible (nunca le pegó), un tipo culto (fue uno de los dos millones de españoles, creo, que compraron los fascículos de la obra completa de Mozart) y un tipo

paciente (la escuchaba, la escuchaba todas las noches y los fines de semana)” (152). Patricia Page, esposa del actor porno Danny Lo Bello, “sólo aparecía en las películas de Danny y que por contrato sólo se dejaba penetrar por su marido, con los otros lo más que hacía era chuparles la polla, pero incluso eso como a disgusto (...)” (163). Linda, en “Vida de Anne Moore”, “Se ganaba la vida vendiendo droga y a veces escribía cuentos infantiles que ninguna editorial aceptaba publicar” (181). Aunque probablemente una de las escenas más transgresoras, teñida bajo los mecanismos de la ironía, sea la escena del rodaje en el que el sujeto actancial, Joanna Silvestri, estrella de la pornografía, a cuatro patas, sodomizada y practicando una felación, pone todos sus sentidos en lograr que su rostro ofrezca una fotogénica pose ante la cámara (al contrario de otras muchas colegas de profesión, que no alcanzan a impedir que se vea su rostro descompuesto) (169).

2. Marginalidad y transgresión

Los elementos de marginalidad y transgresión, así como las piezas dislocadas, se manifiestan en puntos diversos. La continua alusión a personajes transterrados (esto es, alejados de la tierra que les sirve de referente personal: el de su lugar de nacimiento y de sus primeros vínculos afectivos) evidencia de entrada la propia condición de Bolaño, residente en Europa durante años⁴. En “Sensini” tanto el narrador como el escritor admirado sobreviven en un exilio forzoso en tierras españolas, tierra de acogida que observan para adaptarse a sus normas, para avanzar en sus posibilidades, sin que alcancen la posición proyectada: ambos, creadores literarios, subsisten en puntos marginales, en trabajos secundarios meramente alimenticios (las labores de artesanía o las tareas mecánicas en el mercado de las editoriales), hasta convertir la propia creación literaria en una indispensable pero deturpada fuente de ingresos. Se perfilan entonces como transterrados, que no exiliados (“yo no creo en el exilio, sobre todo no creo en el exilio cuando esta palabra va junto a la palabra literatura”, dice Bolaño, 2001b).

Los transterrados cooperan, confabulan, se entrecruzan ocasionalmente, maquinando o deshilachando desentendidos. Los vemos en los colaboradores literarios de la publicación *Soga Blanca*, en “Enrique Martín”, siempre con Chile de fondo, en el recuerdo, latiendo en las páginas bolañianas que confunden la propuesta ficticia con el suceso real. En “La nieve”, la experiencia de Rogelio Estrada sintetiza varios motivos latentes en la obra de Bolaño: el fallido proyecto del gobierno de Allende, la represión, la huida, el exilio forzado, la aséptica mirada hacia Chile. El exiliado, en la forzada ausencia, interpreta papeles ajenos en una búsqueda insaciable de identidad: la metamorfosis con el nuevo nombre de Roger Strada, emulando a la mafia italiana; los devaneos con los bajos fondos; el fracaso (fracaso del amor con Natalia Chuikova, fracaso de las aspiraciones de esta misma en el

⁴ Desde los quince años, Bolaño había residido en México (salvo un breve paréntesis durante el que regresa a Chile). En el año 1976 se traslada a España, donde vivirá hasta su muerte en el año 2003.

deporte), el trabajo para la mafia que culmina con el triángulo amoroso y el asesinato de su jefe, Misha Pavlov. Y, al fin, la marcha de Rusia, y la añoranza de Moscú, por ser siempre él un apátrida, un transterrado, fundiéndose en el personaje tres notas de la prosa bolañiana: viaje, huida y exilio (Poblete, 2006: 145). Pero queda siempre el fracaso, con una evidente intención estética: “Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor forma posible, de cara y limpiamente” (en Donoso, 2003).

El Leprince de Henri Simón Leprince aparece en una posición marginal, entre aquellos que optaron por mantenerse al margen y los que beligeraron en el mundo de las letras ante la invasión de Francia por parte de los nazis. Pese a la participación finalmente activa de Leprince con la resistencia, siempre será visto como elemento ajeno, ante la fría (cuando no despreciativa) acogida que reciben sus escritos. Podría formar parte de los personajes bolanianos *letraheridos*, en palabras de Bolongese (2010: 4), de los actantes que buscan en el arte una forma de vida pero padecen el desinterés, el rechazo o la malinterpretación de los que le rodean. No deja de ser evidente en tanto que el mismo relato menciona la cuestión de la “marginalidad” del protagonista, íntimamente ligada a su condición de “mal escritor”. Ese hecho impide el justo reconocimiento de sus actividades en la resistencia, mientras que el mundo cruento de los intelectuales no acepta nada más allá de lo que sea el mérito creador.

En un mundo marginal aparece la protagonista de “Joanna Silvestri”, estrella del mundo de la pornografía que rememora su experiencia personal y cinéfila en Los Ángeles. No escatima medios Bolaño para negar y dislocar sistemáticamente el entorno narrativo que teje para ella. De un lado, el despegue de un negocio que empieza a diseñar su propio *star system*, para dejar atrás las mugrientas estampas de los inicios; de otro, las maratónicas sesiones de rodaje de Joanna; además, el amor imposible por un actor venido a menos, Jack Holmes, leyenda vida del mundillo que ha sido doblegada por la enfermedad que impide los heroicos escauceos amorosos de su imponente falo. La inapetencia del personaje contradice las mismas palabras de su creador, Bolaño, que en la conferencia “Literatura + enfermedad = enfermedad” afirmaba

Follar es lo único que desean los que van a morir. Follar es lo único que desean los que están en las cárceles y en los hospitales. Los impotentes lo único que desean es follar. Los castrados lo único que desean es follar. Los heridos graves, los suicidas, los seguidores irredentos de Heidegger. Incluso Wittgenstein, que es el más grande filósofo del siglo XX, lo único que deseaba era follar. Hasta los muertos, leí en alguna parte, lo único que desean es follar. Es triste tener que admitirlo, pero es así (Bolaño, 2003: 140).

Para Jack encaja mejor la afirmación de que “Follar cuando no se tienen fuerzas para follar puede ser hermoso y hasta épico. Luego puede convertirse en una pesadilla” (*idem*). Jack simboliza la destrucción de una forma de vida y de un mundo complejo, mucho más laberíntico de lo que una visión profana pueda sugerir de entrada. Joanna se empeña en recobrar para la vida a un individuo que se mueve más en penumbras, pero al fin ella misma parte para Europa y conocerá en la lejanía la muerte del ocasional amante. Ambos, Joanna y Jack, son negados, en la atmósfera del celuloide de raras escenas y de la decadencia del mito en un amor otoñal, llegado demasiado tarde para una vida que finalizará excesivamente pronto.

El afán transgresor de Bolaño conduce en numerosas ocasiones al tratamiento del tema de la locura. La demencia prevalece en la espiral degenerativa de la conducta de diversos personajes. Un ejemplo sintomático es “Enrique Martín”, en el cuento homónimo. De su condición de poeta frustrado evoluciona a periodista itinerante en la procura de vida extraterrestre, con una obsesión enfermiza en forma de códigos y mensajes cifrados. La locura de Enrique distorsiona sus relaciones profesionales, en especial con el narrador, Arturo Belano, que opta por mantener una distancia prudente con el loco. El suicidio, al fin, parece la única forma de liberar la mente del actante, y sin embargo en las últimas páginas prevalece la auténtica dimensión vital que lo configura, la de poeta, a través de los papeles que había dejado a Belano en custodia. En esta línea, “En primera instancia (y lo bueno del suicidio es que no hay segunda instancia) es un acto de libertad” (en Aspúrua, 2001), porque “es preferible ser un suicida que ser un zombi. No me atrae nada del suicidio. Pero reconozco en él la libertad soberana, la posibilidad de ser uno mismo quien escriba o intente escribir la última línea. Por supuesto, me refiero al suicida, no al asesino” (en Aguilar, 2001); o bien “El suicidio es una salida. Y además es una salida, si bien extrema, muy civilizada. El asesino en masa o el asesino serial o el asesino pasional plantean básicamente un problema de salud pública. Un suicida, sea o no sea discreto, lo único que plantea son unas pocas (pero interesantes) preguntas, y en algunos casos hasta alguna respuesta” (en Orosz, 2001). Es la liberación del fracaso, perfilada por el autor para el caso concreto del personaje de “Enrique Martín”, del que dice: “El problema es más bien la facilidad con que los escritores caen en el ridículo más espantoso. Y el otro problema grave es el de la gramática y el de la sintaxis. Y ya para acabar, el tercer problema, antes de entrar con el de la locura, que en realidad es un problema menor, es la falta de originalidad, el escribir casi por una inercia ambiental” (en Cárdenas y Díaz, 2003).

La locura y la muerte son soluciones narrativas que Bolaño asume:

la locura y el suicidio, me parece, son fantasmas mucho más comunes de lo que la gente piensa. En cierta forma pensamos en términos de locura y suicidio como maneras de escapar de la muerte o de engañar a la muerte. Por supuesto, para mí la locura es una enfermedad, que puede ser tratada con fármacos, y el suicidio es una alternativa tan válida como cualquier otra

que ejercemos en uso de nuestra libertad de elección. Pero eso no impide que, en ocasiones, se materialicen como figuras fantasmales (en Matus, 2001).

La transgresión puede implicar procesos negadores en los que se cuestiona una conducta hasta conducirla a límites discrepantes. El juego del doble, tan carismático y querido por la literatura universal, se abre paso en el relato “Una aventura literaria”. Nos dice Herrero Cecilia (2011: 23):

Las inquietudes profundas que pone de relieve el Romanticismo hicieron resurgir el interés por la figura mítica del doble, especialmente bajo la forma conocida con el nombre del *Doppelgänger*, término inventado por Jean-Paul Richter en 1776. Se trata de la imagen “desdoblada” del yo en un individuo externo, en un yo-otro. El sujeto se ve a sí mismo (autoescopia) en alguien que se presenta al mismo tiempo como un doble autónomo, o un doble «fantástico» que produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas. Este desdoblamiento extraño percibido por la conciencia pone en cuestión los fundamentos de la identidad del sujeto y de su diferencia frente al “otro”.

Poe, Dostoievski, Gautier, Stevenson, Kafka, Woolf... participan del juego literario del desdoblamiento de conciencias (*ibidem.*, 24-25); son forjadores de identidades trastocadas, de dicotomías entre un yo *plausible* y un ente *posible*, en suma de la contradicción inherente al individuo que aspira en su inconsciencia a la conformación de una figura nueva, sea o no represión de deseos o instintos latentes. Este juego se recrea en el relato de Bolaño. En dos polos en principio irreconciliables se presentan las figuras de A y B, para entablar un juego de persecuciones y mimesis final en el que dos actantes antagónicos se mimetizan⁵. Así creemos que debe entenderse el camino desde la sátira y el desprecio que emprende B, un personaje que no hace más que revelar su obsesión por A, veladamente recreado en su obra literaria a través de un proceso que Jourde y Tortonese (1996: 65) han calificado como de *proyección*. Esto es, el acercamiento a la figura de A es paulatino pero inevitable: el elogio persistente de la obra de B por parte de A convierte en obsesiva persecución la actitud de B. No menos curioso es que en

⁵ A partir de la clasificación de Jourde y Tortonese, considera Herrero Cecilia 2011: 25: “En un relato fantástico, el personaje principal (o el narrador- personaje) podrá entonces encontrarse confrontado a su propio doble (doble subjetivo o interior) o al doble de otro personaje (doble objetivo o exterior). Los dos tipos de desdoblamiento pueden ser percibidos como algo físico (el doble es un ser gemelo, o una especie de sosia o de duplicado del yo – *doppelgänger* – o del otro) o como algo psíquico (un fenómeno percibido o imaginado desde la mente de un sujeto). En el primer caso (fenómeno físico) estaríamos entonces ante dobles externos (subjetivos u objetivos) y, en el segundo caso (fenómeno psíquico), ante dobles internos”.

donde veía páginas mediocres, sin sustancia, acabe admirando la valía y la grandiosidad de su rival. Lo acaba viendo como su doble, al que primero desdeñaba por considerarse él mismo superior, pero al que finalmente admira como evidentemente mejor. El encuentro final entre ambos, después de diversas huidas y llamadas sin sentido, cierra la trasmutación desde la rivalidad hasta la admiración sumisa; es aniquilado, en suma, el *hermano enemigo*, según entiende Girard; el objeto de deseo provoca el desprecio hacia los elementos que se interponen, entendiéndolos como obstáculo. “El objeto no es más que un medio de alcanzar al mediador. El deseo aspira al ser de este mediador” (Girard 1985: 152), siendo en el relato que nos ocupa la creación literaria el objeto que primero separa y después une a A (sujeto anhelante) de B (mediador).

El juego del doble prevalece en el protagonista del soldado de "William Burns", el cual, según veíamos a través del recurso de la ironía, vacila entre el papel de sorche (soldado) y su doble *subjetivo*, el de chantre (maestro de coro). Singular es su confusión (probablemente premeditada desde la inconsciencia) en la que margina su gris condición de soldado español (subordinado al ejército alemán del frente ruso) para creerse maestro cantor, para posteriormente dirigir un coro, para recaer (atrapado en los brazos de la desgracia) en su papel de sorche una vez es apresado por los rusos. Desfigurado entre la función que le han asignado y la que desea realmente cumplir, se salva irónicamente con la invocación del arte, el arte que anhela y persigue como cantor, arte que suena a sortilegio ante los captores pero que no es más que fruto de la confusión, del grito de dolor del soldado (que no del artista frustrado) de cuya boca no surge nada más que un prosaico y vulgar *coño*.

En "Detectives", Arturo Belano, al contemplar su imagen desgarrada por el miedo, el hambre y las amenazas, proclama sin titubeos que es *otro* el que surge del reflejo del espejo. El *otro* que le clava la mirada, y lo escruta misterioso, pero que no es él, no puede ser él, porque ese *otro* se mimetiza con la cárcel y la tortura, y Arturo Belano es, debe ser, ajeno a todo ello. Su lejanía con el propio reflejo que ante sí contempla nos conduce a un relato de García Márquez, "Diálogo del espejo" (1949), cuyo protagonista, en el rutinario acto de un afeitado, siente ajena la imagen de sí mismo que contempla:

Pero, ya al finalizar, y cuando daba los últimos toques a la mejilla izquierda con la mano derecha, alcanzó a ver su propio codo contra el espejo. Lo vio grande, extraño, desconocido, y observó con sobresalto que, por encima del codo, otros ojos igualmente grandes e igualmente desconocidos, buscaban desorbitados la dirección del acero (1946).

Belano es ajeno para no sentir el desgarramiento de un mundo perdido, de toda una generación perdida como ha subrayado Vila-Matas (2002). Nos lleva, de regreso, de nuevo, a las reminiscencias del doble en las literaturas frecuentadas y absorbidas por Bolaño: el mencionado "Diálogo del espejo" de García Márquez; "Axolotl" o "El

otro cielo” de Cortázar; “La ruinas circulares”, “Borges y yo” o “La muerte y la brújula”, de Borges; y tantos otros.

En las lindes de la transgresión y la marginalidad aparece el texto "Llamadas telefónicas". La conflictiva relación entre B y X muestra el relato de una obsesión, así como la constatación de un malentendido: desde la complicidad hasta la acritud, pasando por el silencio en las llamadas que B dirige a X, sin comprender que contribuye al pavor y al acoso que ella sufre por parte de otro individuo. X, finalmente asesinada, se convierte en la víctima propiciatoria, bajo el hostigamiento de las llamadas en silencio del criminal, también de su antiguo amante B que, de forma indirecta, desempeña igualmente el papel de verdugo. Las víctimas inocentes, sacrificadas en manos de obsesivos captores, redundan en el planteamiento de individuos amorales, a distancia, ante las víctimas acorraladas, en ocasiones confinadas en lugares marginales desde los que tratan de escapar a su propio destino.

La confusión de interpretaciones que se genera en el cuento "William Burns" propone al lector los perfiles opacos de dos probables víctimas, las mujeres que se guarecen en una casa aislada, pretendidamente su refugio de un verdugo inclemente y cruel. En realidad, el narrador (personaje relator) en primera persona permite la confusión al introducirnos en la impropia perspectiva del personaje que da título al relato. La diferencia entre un personaje relator y uno reflector (según la diferenciación de Stanzel, 1977) radica en que el primero es plenamente consciente de su implicación en los hechos en desarrollo, filtrando por tanto su cosmovisión en la trama. Si el actante tiene una posición comprometida, la de amante de dos mujeres dispares (que a su vez son cómplices) y la de benefactor de las perseguidas, se debe en alto grado a su pusilánime concepción de una realidad manipulada en la que no duda en aceptar sin cortapisas la versión que impostan las féminas, obviando cualquier comprobación o dato que altere dicho atestado. El desenlace narrativo tuerce las expectativas del lector, hasta ahora confundidas gracias a la mirada de Burns, para descubrir a un verdugo que resulta ser víctima de las mujeres en un sacrificio cruento que espanta a Burns. Esto es, desde su posición marginal las dos féminas no ocultaban su vida de manos peligrosas, sino que acechaban para consumir su ritual de venganza (a lo mejor basada en un ultraje inexistente) y sangre. Y el desenlace se precipita, aportando la sensación, como en otros relatos, de un fin abrupto, como deliberada inclusión de una programada actitud estética bolañiana (Promis, 2003).

La cuestión de la marginalidad en los personajes de Bolaño merece más detenida atención. En "El gusano", el protagonista, Arturo Belano, falta sistemáticamente del colegio, para leer sentado en un banco libros que compra (o roba), o bien contemplar películas eróticas en el cine (todas ellas de calidad dudosa), o bien compartir pequeñas conversaciones con un personajes igual de marginal que él, una figura que permanece en letargo, en silencio, indiferente al paso del tiempo salvo por pequeños destellos como la aparición de la actriz Jacqueline Andere o el recuerdo de su tierra en el norte, Villaviciosa. En su coqueteo con la marginalidad, "El gusano" guarda

apaciblemente silencio y muestra una mansedumbre en contradicción con el arma que porta. La amistad con el joven se alimenta en realidad con el hecho de que se mantienen al margen del entorno, como piezas fuera de lugar o engranajes mal ensamblados, como transgresores del orden establecido: las ausencias del colegio, el robo de libros, la falsa indigencia del “gusano”, las armas (la pistola, la navaja).

Se puede plantear una constante nada casual en esta compilación de cuentos, bajo la síntesis de un concepto liminal que los acota: la falta de legitimación de sus actantes en tanto modelos de universos en desplome. La desestimación del universo chileno, del Chile dolorido por el proyecto abortado del gobierno Allende, del Chile con las yagas supurantes de la represión de los sublevados, del Chile en fin de la dictadura de Pinochet y de los que permanecieron en silencio o huyeron sin remedio o volvieron con una democracia amnésica que no reparó ofensas ni úlceras morales; ese Chile, decíamos, es contemplado con la frialdad aséptica de un bisturí humano, de los transterrados de los que hemos hablado, pero también de los que nunca se fueron y más o menos como cómplices de los espadones permanecieron en la patria. Los golpes de la historia, de trasfondo, golpean la trama en golpes certeros, pero solapados, como bien ha apreciado en la narrativa bolañiana González (2003: 34):

La historia se levanta sobre subtramas, pinceladas de algo que no toma cuerpo, que es, por el contrario, informe. La mimesis de la realidad sobre la palabra creadora, de la que hablaron Auerbach y luego Barthes, ha expirado, y se produce una representación de la cual pudiera dudarse, o, mejor, que no se tiene entre las manos porque aparece incompleta. Tanto la forma como el contenido están respunteados, nunca fueron tejidos con la certeza. Sucede que a Bolaño no le interesa la historia como "crónica", como "filiación de la historiografía" (White: 1992: 61-62), lo que considera es apropiarse de sus refilones, de algunos de sus elementos y pervertirlos, cambiarlos, jugar con ellos, todo dentro del lenguaje del mal.

Arancibia y Contreras, en “Detectives” (nuevo relato de reminiscencias biográficas), resumen esta posición desolada, la de los que proclaman que en Chile ya no quedan hombres pues todos murieron tras el golpe de estado: “No quedan hombres, sólo quedan durmientes” (122), resumen⁶. Quizás valgan las propias palabras de Bolaño para entenderlo, según dejó dicho en su conferencia “Literatura+enfermedad=enfermedad:”

⁶ La cuestión de la cobardía en el mundo chileno se plantea en diversos textos de Bolaño, como ocurre en las novelas *Los detectives salvajes* (1998), *Nocturno de Chile* (1999) (pues la mayor de las cobardías es la ausencia de culpa del personaje del sacerdote), *Amuleto* (1999), *2666* (2004) o *Los sinsabores del verdadero policía* (2011); y en diversos relatos de *Putas asesinas* (2001) y *El gaucho insufrible* (2003), entre otros.

No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. 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, 2003: 151).

Rehabilitados para la barbarie, los protagonistas participan de la represión, y en ese mismo contexto opresor tratan de salvar la vida de un antiguo compañero de escuela, Arturo Belano, retornado fatalmente de México para contemplar la degeneración de una parte de la sociedad chilena. Se dibuja una peculiar dramatización narrativa o narración dramatizada, según entiende Hamon (1981). La trama es, en efecto, un tejido, tal y como han matizado Forster (1927) o Ricoeur (1983). De esta forma, desde el presente narrativo los dos actantes recorren un pasado muy lejano, desdibujando el recuerdo con la percepción personal.

Ellos mismos, Arancibia y Contreras, desde su diálogo en el presente narrativo, optan por un ajuste de cuentas consigo mismos, con los policías acomodados que patrullan entre los brazos del tedio, frente a los jóvenes ambiciosos que arrinconaron sus ideales a favor de la salvación (y buscaron redimirse de alguna forma auxiliando a víctimas desorientadas que nada entendían de lo que les estaba pasando). Dice Bolaño que “Yo prefiero creer que la chatura de Chile va acompañada de una desesperación infinita. La chatura de Chile o México o Rusia. La realidad, sin embargo, nos indica una y otra vez que la chatura va acompañada de malevolencia, en el mejor de los casos de una especie de letargo que puede llevarnos, una vez más, a una cierta esperanza” (en Pinto, 2001). Arturo Belano representa el deseo de los dos detectives de lavar la conciencia: no dudan en evitar su muerte, advirtiendo al mismo tiempo el terrible deterioro físico de un individuo condenado en vida.

Locura, enfermedad, marginalidad, ausencia de legitimación..., aparecen insistentemente en las páginas de *Llamadas telefónicas*. Ocurre en el caso de “Compañeros de celda”, la desgarrada historia de Sofía: la compulsiva consumidora de puré en polvo, la adicta a las drogas, la homicida frustrada, la amante entregada o fría, y la loca en suma. Sofía, de modo paulatino, cae en las garras de la autodestrucción, repudiando el auxilio de Emilio (su exmarido), de sus amistades, del propio narrador homodiegético que la busca ansiosamente para amarla sin remedio y perderla al instante.

Anotemos que Bolaño es proclive al tema de la demencia asociada a las mujeres, como si el mundo femenino ocultase recovecos insondables que el hombre difícilmente puede interpretar y, ante su impotencia, asocia indolente a la locura. Clara, en el relato del mismo nombre, se muestra disconforme y amargada, incapaz de encontrar la felicidad, impotente por su manifiesta poca destreza para fraguar sus esperanzas: el fracaso en el mundo de la belleza, el desastre en sus relaciones

personales y como colofón la enfermedad que mina y doblega. Clara desaparece, pues solo la huida permite ignorar el pasado gris, la tonalidad apagada de sus ansias y la depresión pertinaz. Bolaño recurre al mundo de lo onírico para expresar la frustración y el drama, en forma de las ratas que acosan a Clara cuando cierra los ojos.

Pero si podemos hablar de un relato en el que la destrucción (en algunas dosis autodestrucción) de un personaje es palpable, debemos mencionar el caso de "Vida de Anne Moore". La pormenorizada historia de la mujer no escatima en detalles, sean estos fruto de una meditada truculencia, de un azar macabro y morboso o de una repetición sistemática de errores comunes, ya conocidos, y sin embargo reincidentes, en una condensación premeditada: "Vida de Anne Moore", el último cuento de *Llamadas telefónicas*, es, en su reflejo, una novela-río, suceden cosas que se pueden contar en seiscientas páginas" (Kohan, 2001); pues es novela-río bajo una huida desnortada (Poblete, 2006: 146). Con "Vida de Anne Moore" propone Roberto Bolaño temas queridos: el crimen (el de Fred), los celos, la demencia (la alcohólica Susan, el vecino ruso), el suicidio (Susan, Tony), la marginalidad (drogas, prostitución, indigencia), la enfermedad (el cáncer, de nuevo), la violencia, los individuos transterrados. Son notas de una partitura tenaz, insistente: la del mundo de los actantes bolañianos que conocen experiencias al margen de las imposiciones sociales, al margen del modelo propuesto, en los aledaños de la marginalidad.

3. Universo literario

Cerca de estos universos marginales aparece otro, paralelo. Los elementos intertextuales favorecen el distanciamiento irónico, a partir de diversos puntos:

- a) La cita erudita en un contexto marginal, desde la dialéctica sujeto actancial-oponente (la tertulia literaria de un grupo de mafiosos en "La nieve").
- b) El modelo literario contrapuesto a la frustración personal ("Sensini").
- c) La alusión metanarrativa: la reflexión sobre la condición de escritor, entre las motivaciones mercantiles y el impulso estético (muchas veces, en paródica convivencia: "Enrique Martín").

Las referencias literarias pueden abarcar supuestos muy diferentes: el manual de consulta, la lectura predilecta del personaje, el trasunto literario también; con lo que ofrecen muchas veces valores de metadiscursividad (Espinosa, 2004: 22), desde la mención intertextual a obras y autores dispares⁷, hasta la referencia intratextual a

⁷ Seguimos, por tanto, la noción de Bajtin, tal y como la postuló Kristeva: "es Bajtin el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de *intersubjetividad* se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee al menos como *doble*." (Kristeva 1981: 190). En buena parte de los ejemplos

otros textos bolañianos⁸. En el caso de *Llamadas telefónicas*, el autor señala que “Todos mis textos me los planteo como un escrito donde prima el argumento, pero cada cuento tiene su reverso, ceñido con una disciplina de hierro, por una cuestión de economía. En el cuento de los “Detectives”, el *contraire* era el poema “Saranguaco” de Nicanor Parra; su esquema, el diálogo imposible, una especie de diálogo loco. Así, podría haber escrito catorce novelas. Y, probablemente, catorce novelas infinitas” (en Kohan, 2001). Sus filias (la fascinación por la literatura francesa, Bolognese 2009)⁹ y fobias literarias (el rechazo a Cela o Umbral, 2001) también dejarán huella en sus relatos, como parte vital, visceral, latente en sus entrañas:

Y es precisamente la literatura (como escritura y como lectura), o un proyecto literario, lo que salva –si es que los salva– a los personajes del fracaso vital, por eso, alguna vez, el autor define a sus protagonistas como letraheridos, eso es marginados y adictos a la literatura. Ellos, en su desasosiego y desubicación con respecto a la realidad, se crean mundos alternativos poblados por literatos, a veces se trata de personas que realmente existieron, mientras que otras son inexistentes –tanto en la realidad como en la novela misma–. El lector de Bolaño es llamado, pues, a hacer un doble viaje: por el universo de los protagonistas de sus historias, y por la literatura misma cuando lee las partes relacionadas con los otros autores (Bolognese, 2010).

Dice Hutcheon (1981: 192):

En el plano pragmático, la ironía, como la parodia intertextual, instaura lo que Riffaterre llama una dialéctica memorial en la mente del lector, en razón de su estructura común de superposición que, no obstante, señala paradójicamente una diferencia semántica textual.

De la parodia bebe Bolaño para realizar las menciones literarias de sus textos, con el auxilio de la distancia irónica. En el caso de “Sensini” observamos los

que se proponen, se tiende al uso del hipotexto (referencias o citas que no se comentan), según la definición de Genette (1982).

⁸ Usamos el concepto en tanto que modalidad de la intertextualidad, que supone la presencia de elementos literarios propios de otras obras del mismo autor.

⁹ “La cocina literaria, me digo a veces, es una cuestión de gusto, es decir es un campo en donde la memoria y la ética (o la moral, si se me permite usar esta palabra) juegan un juego cuyas reglas desconozco. El talento y la excelencia contemplan, absortas, el juego, pero no participan. La audacia y el valor sí participan, pero sólo en momentos puntuales, lo que equivale a decir que no participan en exceso. El sufrimiento participa, el dolor participa, la muerte participa, pero con la condición de que jueguen riéndose. Digamos, como un detalle inexcusable de cortesía” (Bolaño, 2004: 30).

paralelismos del personaje que da título al relato con las figuras de Onetti o Moyano. El aspecto más mercantilista de la literatura emerge a través de los concursos literarios, una fórmula de subsistencia para numerosos creadores que han aprendido los resortes que los conducen y asimismo los malean. Pero el narrador homodiegético va más allá, por cuanto se interesa por la figura de un contradictorio Sensini, afanado en una subsistencia que solapa en su obcecado empeño la maestría de algunas de sus creaciones. Sensini aparece ubicado en una isla generacional que se acota entre grandes que lo eclipsan, en especial los que le preceden: Cortázar, Sábato, Roberto Arlt. Una generación nueva integrada por Daniel Moyano, Rodolfo Walsh o Abelardo Castillo. De esa generación desnortada afloran los ídolos, dígase el Kafka que admira Sensini y de cuyo texto *La metamorfosis* extrae el nombre que regalará a su primogénito. Pero Sensini es víctima de sus propias contradicciones, y los modelos literarios no hacen más que enfatizar la distancia entre la aspiración y la condición propia. La mención literaria (los ídolos) provoca el distanciamiento irónico hacia el personaje, el cual no predica bajo los principios que en teoría admira. De igual forma, los modelos ofrecen una visión tortuosa de la existencia que parece afectar finalmente al actante. Con Kafka se ofrece la visión de la enfermedad en el hombre, y la sensación de que la literatura se cierra a veces con callejones sin salida:

Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre. ¿Qué quiero decir cuando digo que ya nada le separaba de su escritura? Sinceramente, no lo sé muy bien. Supongo que quiero decir que Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo nuevo, lo que siempre ha estado allí (Bolaño, 2003: 158).

Bolaño propone numerosos ejemplos literarios, siempre como contrapunto a una actitud o comportamiento del personaje principal. Los planteamientos intertextuales deslegitiman la actitud del sujeto, por cuanto ponen en evidencia su conducta desviada y contradictoria. Son en este sentido las citas a Sanguinetti, o Frank O'Hara ("Enrique Martín"). También otras, puntualmente, como las de Celaya, Miguel Hernández y Blas de Otero ("Enrique Martín"); o Mijaíl Bulgákov, Chéjov, Gogol, Dostoievski, Pushkin ("La nieve")¹⁰; o David Cooper, Valerie Solanas y

¹⁰ La conexión con la biografía bolañiana es inevitable: "Me gustaría comprar todos los libros de Tolstoi y Dostoievski que ya leí pero que no tengo en mi biblioteca. También los de Daudet. Y los de Víctor Hugo.

Laing ("Compañeros de celda"); como también William Carlos Williams, Kenneth Rexroth, Willa Cather, Eudora Welty y Carson McCullers ("Vida de Anne Moore")¹¹. Además de la ironía, no se evitan elementos paródicos: así se produce en los personajes que frecuentan las lecturas antes citadas, al tiempo que practican sofisticadas posturas eróticas ("Compañeros de celda), consumen drogas que los conducen a la demencia, se inspiran y escriben relatos infantiles ("Vida de Anne Moore"), o cometen crímenes por encargo ("La nieve").

De los relatos pueden surgir referencias culturales muy variadas. Un caso estelar es el de "Henri Simón Leprince", presentación de un escritor fracasado, que empeña tiempo y valor para salvar a sus compañeros durante los turbios tiempos de la ocupación nazi en tierras francesas. Leprince, amante de Daudet o Stendhal, arriesga su vida por compañeros que, íntimamente, le desprecian.

No menos interesante, más allá de las referencias intertextuales, es el recurso a la intratextualidad por parte de Bolaño. En esta medida, es indispensable la mención de Arturo Belano, personaje que se desliza por diferentes relatos de *Llamadas telefónicas*: "Enrique Martín", "El gusano", "Detectives". Pero es además un personaje esencial en otras creaciones bolañianas, como *Los detectives salvajes*; "El ojo de Silva" o "Fotos" de *Putas asesinas*. Es un ejemplo evidente de personaje desubicado, transterrado, que se desliza de un relato a otro con la ironía como condicionante en la interpretación del lector (el Belano adolescente que alterna sus visitas a cines -donde se proyectan películas eróticas de ínfima calidad- con el robo de libros en "El gusano"; el joven que en su enajenación no reconoce su rostro en el espejo en "Detectives").

A veces me pregunto qué hice con esos libros, cómo fui capaz de perderlos, en dónde los perdí. Otras veces me pregunto para qué quiero tenerlos si ya los leí, que es la forma de tenerlos para siempre. La única respuesta posible es que los quiero para mis hijos. Sé que es una respuesta tramposa: uno tiene que salir de casa a buscar los libros que lo esperan. Aún recuerdo mi vieja edición de "Crimen y castigo", editado por Thor, de Buenos Aires, a doble columna, como si fuera un ejemplar, y tal vez lo era, de *pulp fiction*, libros baratos para leer y después olvidar en una estación de autobuses o en un café que no cierra hasta las cuatro de la mañana. ¿Qué hice con ese libro? No lo sé, probablemente perdió importancia de golpe apenas leí su última página y luego lo dejé olvidado en algún lugar. No lo atesoré, como ahora atesoró mis libros. Pero lo leí muy joven y a Raskolnikov no lo pude dejar olvidado en ninguna parte." (Bolaño, 2004: 26-27).

¹¹ "Dick es el escritor norteamericano de estos últimos años (junto a Burroughs) que más ha influido en poetas, novelistas y ensayistas no norteamericanos. Dick es bueno incluso cuando es malo y me pregunto, aunque ya sé la respuesta, de qué escritor latinoamericano se podría decir lo mismo. Dick expresa el dolor de forma tan contundente como Carson McCullers. Sin embargo "Sivainvi" es más inquietante que cualquier novela de McCullers. Dick parece, en determinadas ocasiones, el rey de los mendigos, y en otras el millonario oculto y misterioso, y con esto quizá nos quiso decir que ambos papeles son en realidad uno solo. Dick escribió "Dr. Bloodmoney", que es una obra maestra, y revolucionó la nueva narrativa norteamericana, en 1962, con "El hombre en el castillo", pero también escribió novelas que nada tienen que ver con la ciencia ficción, como las "Confesiones de un artista de mierda", escrita en 1959 y publicada a en 1975, lo que demuestra bien a las claras el afecto que la industria editorial norteamericana le profesaba" (Bolaño, 2004: 8).

Véase, con lo dicho, la literatura como complemento indispensable de los relatos de *Llamadas telefónicas*. Como una parte integrante más de los contextos marginales y de la parodia; de los personajes, también, que se detienen, sin rumbo, observando un horizonte contaminado de desesperanza.

Referencias

- AGOSIN, Gabriel, “Roberto Bolaño publicará dos libros este año”, 19 de febrero de 2002. Disponible en línea en: www.lettras.s5.com/bolano060502.htm.
- AGUILAR, Gonzalo, “El territorio del riesgo”. En: *Clarín*, 11 de mayo, 2002
- ANDONIE Dracos, Carolina, “Prefiero a la Allende que a Teitelboim”. En: *El Mercurio*, 10 de agosto de 2002.
- ARCE, Amparo, “La ironía y su definición (sobre la distancia irónica)”. En: *Emociones. Thématak*, 25, 2000, pp. 95-100.
- ASPURÚA, Javier, “Bolaño vuelve al ruedo con Putas asesinas”. En: *Las Últimas Noticias*, 4 de septiembre de 2001.
- BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 1995.
- BOLAÑO, Roberto, *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- _____, “El arte de escribir cuentos”. En: *Diario "El País" de Uruguay*, noviembre de 2001.
- _____, *El Exilio y la Literatura*. Discurso en Viena de Roberto Bolaño. En: *Revista Ateneo*, n° 15, 2001b, pp. 42-44
- _____, *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2003a.
- _____, “El humor en el rellano”. En: *Las Últimas Noticias*, 20 de enero de 2003, 2003b.
- _____, *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLOGNESE, Chiara, “París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño”. En: *Anales de literatura chilena*, 11, 2009, pp. 227-239
- _____, “Viaje por el mundo de los "letraheridos". Roberto Bolaño y la salvación por la escritura”. En: *Anales de literatura hispanoamericana*, 39, 2010, pp. 465-476.
- BRIL, Valeria, “Las voces chilenas bajo la mirada bolañiana. Notas críticas sobre Chile y sus escritores: el "infierno" personal de Roberto Bolaño”. En: *Cuadernos de investigación filológica*, 37-38, 2011, pp. 25-42
- CÁRDENAS, María Teresa y Erwin DÍAZ, “Bolaño y sus circunstancias”. En: *Revista de Libros de El Mercurio*, 25 de octubre de 2003.
- DONOSO, Pedro, “Hay que dar la pelea y caer como un valiente”. En: *Artes y Letras*, 20 de julio de 2003.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*. Milan: Bompiani, 1979.
- ESPINOSA, Patricia (comp.), *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.
- _____, “Roberto Bolaño. Metaficción y posmodernidad periférica”. En: *Revista Quimera*, 241, 2004, pp.21-23.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Todos los cuentos*. Pamplona: Leer-e, 2010.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1982.

- GIRARD, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona: Anagrama, 1985.
- GONZÁLEZ, Daniuska, “Roberto Bolaño. El resplandor de la sombra: La escritura del mal y la historia”. En: *Atenea (Concepc.)*, 488, 2003, pp. 31-45.
- GREIMAS Algirdas Julius, *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1973.
- HERRERO CECILIA, Juan, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”. En: *Çédille: revista de estudios franceses*, nº. 2 (extra), 2011, pp. 15-48.
- HUTCHEON, Linda, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación a la pragmática de la ironía”. En: De Seuil (ed.) *Poethique*, 45, 1981, pp. 173-193
- JOURDE, Pierre, y Paolo TORTONESE, *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris: Nathan Université, 1996.
- JÖSCH, Melanie, “Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela”. En: *Primera Línea*, diciembre de 2000.
- KERBRAT-Orecchioni, Catherine, *L’implicite*. Paris: Colin, 1978.
- KOHAN, Silvia Adela, “Entrevista con Roberto Bolaño. Sobre el juego y el olvido”. En: *La Nación*, 25 de abril de 2001.
- KRISTEVA, Julia, *Semiótica 1*. 2.ª ed. Madrid: Fundamentos, 1981.
- LOTMAN, Yuri, *Enciclopedia*. Turín: Einaudi, 1981.
- LOYOLA, M. de, “Un vuelo hermeneútico por la obra de Roberto Bolaño”. En: *Proa*, 20 de julio de 2003.
- MARISTAIN, Mónica, “Estrella distante”. En: *Página12*, 19 de julio de 2003.
- MARKS, C., “Roberto Bolaño, el esplendor narrativo finisecular”. En: P. Espinosa, *Op.cit.*, 2003, pp. 123-140.
- MATUS, Álvaro, “Dejo que me plagien con total tranquilidad”. En: *Qué Pasa*, 22 de septiembre de 2001.
- NITRIHUAL VALDEBENITO, Luis Alejandro, “Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 36, 2007.
- NOEJOVICH, Sebastián, “En literatura es casi imposible mantenerse a salvo”. En: *Revista Lea*, nº13, mayo de 2001.
- OROSZ, Demian, “Siempre quise ser un escritor político”. En: *La Voz del Interior*, 26 de diciembre de 2001.
- PINTO, Rodrigo, “Bolaño a la vuelta de la esquina”. En: *Las Últimas Noticias*, 28 de enero de 2001.
- POBLETE ALDAY, Patricia, *El balido de la oveja negra: La obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006
- PROMIS, J., “Poética de Roberto Bolaño”. En: Patricia Espinosa (comp.): *Territorios en fuga*. Santiago de Chile: Frasis Editores, 2003, pp. 47-63.
- RICOEUR, Paul, *Signe et sens*. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1980.

- SCHAMUN, María José, "Acerca del concepto de reescritura como desplazamiento en "Amuleto" de Roberto Bolaño. Formas de la temporalidad y de la espacialidad en la construcción de la memoria", 1999 Disponible en línea en: www.letras.s5.com/bolano020803.htm
- SCHLEGEL, Friedrich, *Fragmentos*. Barcelona: Marbot, 2009.
- STANZEL, Franz, "Towards a "Grammar of fiction"". En: *Novel*, 11:3, 1978, pp.247-264.
- _____, *A Theory of Narrative*. Cambridge: CUP, 1984-1986
- SWINBURN, Daniel, "Catorce preguntas a Bolaño". En: *El Mercurio*, 2 de marzo de 2003.
- VENTURA, Antoine, "De la fragmentation et du fragmentaire dans l'oeuvre narrative de Roberto Bolaño". En: Benmiloud, Karim y Estève, Raphaël (coord.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007
- VILA-MATAS, Enrique, "Bolaño en la distancia". En: Celina Manzoni (comp): *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia* . Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 97-104.
- WILDE, Alan, *Horizons of Assent. Modernism. Post-modernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981.
- ZAVALA, Lauro, "Para nombrar las formas de la ironía". En: *Discurso*, otoño de 1992, pp. 59-83.