

## UN PAÍS POSIBLE: ROBERTO BOLAÑO Y EL EXILIO

*A country that is possible: Roberto Bolaño and exile*

ALVARO BISAMA

UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES

alvarobisama@gmail.com

**Resumen:** El siguiente texto quiere trazar un recorrido por la participación de Roberto Bolaño en las publicaciones relacionadas con la cultura del exilio chileno. En él se revisan sus trabajos incluidos en revistas y antologías de la diáspora para sugerir una pertenencia a un campo literario relacionado con una pertenencia nacional: una identidad chilena y complementaria a la de narrador transcontinental con la que se lo lee de modo recurrente.

**Palabras clave:** exilio, Bolaño, literatura chilena

**Abstract:** The following essay a course for the participation of Roberto Bolaño in publications related to the Chilean culture of the exile. It reviews his work included in journals and anthologies of the diaspora to suggest his belonging in a literary field associated with a national belonging: a identity that it is Chilean and complemented to the transcontinental narrator wich it is usually read.

**Keywords:** exile, Bolaño, Chilean literature

Quiero sugerir una ficción posible pero poco explorada en relación a la obra de Roberto Bolaño, una que tiene que ver con sus lazos con la cultura chilena del exilio. No voy a referirme al texto del mismo<sup>1</sup> Bolaño sobre el tema, sino que glosaré una historia de determinadas publicaciones que me parece que pueden establecer un corpus de trabajo. Hay ahí una línea, un camino que contradice — y complementa— cierta lectura biográfica que su imagen pública esboza. Mal que mal, nos hemos acostumbrado a leer la escritura "infra" desde cierta insularidad mexicana o española del autor,<sup>2</sup> que se correspondería con el silencio recurrente del autor hasta mediados de la década del noventa, cuando emerge con una figura pública. Hay cierto automatismo ahí: fijado en el secretismo de una vanguardia olvidada o una soledad catalana, pareciese que Roberto Bolaño está más allá del proceso histórico que sufre Chile. Lo anterior, complementa una idea que me parece problemática respecto a la obra de Bolaño: la de que la vanguardia lo hace zafar de la obligación del relato colectivo de una comunidad que se arma en el exilio.

Para comenzar, me parece indicada una imagen, la de un afiche de una actividad organizada en 1975 por el grupo *Infra*. En ella, Bolaño y Bruno Montané aparecen dando una conferencia-recital sobre algo llamado "Joven poesía chilena (Generación 60 y 70)" que no solo incluye sus nombres sino que además anota a Jaime Quezada, Gonzalo Millán, Hernán Lavín Cerda, Floridor Pérez, Waldo Rojas y un etc.

Creo que hay un punto de partida acá: una especie de convivencia que se reafirmará en los textos. Dos años después, en los momentos finales en que infrarrealismo se incendia como mito, algunos poemas de Bolaño y Montané son antologados, primero, en 1977 por Sergio Macías en el volumen *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo* y, luego en 1978, —ahora solo Bolaño— en el n.º 8 de *Literatura Chilena en el Exilio*.

Acá, quizás aparece otro mapa, una panorámica, un lugar posible. Algo que no solo estaría ubicado más allá del movimiento "infra": sino en el universo completo, el de la diáspora chilena, que testimonia la presencia de un colectivo que resiste la instalación del gobierno pinochetista.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Bolaño, Roberto (2004), "Literatura y exilio", en *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama.

<sup>2</sup> El problema de la pertenencia de Bolaño a una tradición nacional es así un asunto de referencias tan contradictorias como atractivas y puede lucir casi como un puzzle sin solución. Por ejemplo, Chistopher Domínguez Michael sostiene en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana*, que "la más persuasiva de las novelas mexicanas de los últimos años la escribió un chileno: Bolaño". Por su lado, el peruano Gustavo Faverón en su ensayo para *Bolaño salvaje*, rastrea sus relaciones con el canon argentino mientras que en "Hacia la literatura híbrida: Roberto Bolaño y la narrativa española contemporánea" Luis Martín- Estudillo y Luis Bagué Quilez reflexionan sobre la relación del chileno con las formas más experimentales y actuales de la narrativa ibérica.

<sup>3</sup> Habría que pensar en el exilio como una especie de campo literario sobre el que aún pesa una tarea pendiente en relación a la reconstitución historiográfica de la narrativa y la literatura chilenas. A pesar de los textos de Promis, Coppola, Rojo y varios más se trata de un

Para comenzar a revisar aquello, hay leer el libro de Macías. Volumen colectivo publicado en la ex Alemania Democrática, la antología no solo incluye a una larga lista de autores de la diáspora o la tradición (de la Mistral al mismo Macías, de Neruda a De Rokha) sino que también contiene textos escritos en campos de concentración, incluyendo un supuesto poema que Víctor Jara redactó antes de ser asesinado. Por otro lado, las biografías de los participantes son escuetas e imprecisas y el prólogo está hecho desde del deseo de configurar cierta épica que realza una poesía que “se ha ido nutriendo de paisajes proletarios, donde el dolor cae a un abismo sin fondo y el optimismo alcanza como el Cóndor las más increíbles cumbres” (Macías, 1977: 9).

De ahí que de que el rumbo lo anterior radique en que la antología funciona a partir de su valor de uso: reflejar el horror de la violencia militar, reconstruir el mapa de un país roto por el exilio, buscar la solidaridad de los lectores con la causa chilena. Publicada en la antigua Alemania Oriental, el volumen se constituye desde esa óptica testimonial: “no vamos a ocuparnos, pues, de lo romántico, ni de lo épico y descriptivo, ni del antipoema, ni del verso lírico, ni del canto intimista [...] Solamente mostramos textos que nacen de circunstancias críticas, de la presión de lo real” (Macías, 1977: 6).

Esta gestualidad que indica el prólogo traza una poética de la urgencia: la antología incluye no solo a los poetas sino también textos redactados en los campos de concentración. Dice Macías: “Esta poesía con las de los nuevos poetas que son partícipes del proceso revolucionario chileno es la que avanza, quizá visionariamente más allá de los pasos históricos que el pueblo ha podido

---

mapa que requiere ser completado. Quizás, para esto, pueda resultar relevante el hecho de que inventadas en la urgencia de la extranjería, despojadas de una patria física, desparramadas por varios continentes, revistas como *Araucaria de Chile* (donde se publicó un poema de un Roberto Bolaño), *Literatura chilena en el exilio* o *LAR*, entre varias, no solo estaban obligadas a convertirse en sistemas de difusión y encuentro de una multitud de ciudadanos dispersos a lo largo de Europa y América sino que también debían, por fuerza preservar y esbozar una tradición capaz de ligar un imaginario común como punto de encuentro. Para Naín Nómez: “Las revistas *Literatura chilena en el exilio* (California 1977-1981) transformada luego en *Literatura chilena, creación y crítica* (California 1981-1987), así como *Araucaria de Chile* (Madrid 1978-1990) representarán este mismo mosaico escritural, al intentar dar cuenta de la poesía del exilio primero y en forma casi simultánea de la poesía que se escribía al interior del país, con las limitaciones obvias al comienzo seguidas por un mayor intercambio después. Más catastro que corpus, los materiales de ambas revistas, expresaron en forma fehaciente lo que se ha señalado más arriba, mostrando en sus páginas con leves diferencias, las fases por las cuales pasaron los escritores del exilio. La crítica que podría hacerse a su trabajo es fundamentalmente la prioridad que se le dio a los escritos de mayor compromiso político, dejando fuera en muchos casos, ya sea por limitaciones de comunicación o por prioridades de sus editores, la poesía más vanguardista que se escribía en el interior del país. Habría que indicar que si bien el dolor, la desesperación y la angustia empiezan a desaparecer con el paso del tiempo y las nuevas condiciones políticas que se dan dentro del país, esta representación de la sospecha y la censura se va a mantener por muchos años” (Nómez, 2010: 118).

dar. Se desangra como él. Se nutre de la realidad con la emoción del que lucha por la libertad. Esta es la razón por la cual la dictadura fascista ha tratado de barrer con ella” (1977: 6).

Sobre la presencia de Bolaño y Montané en el volumen, hay que anotar que su participación es mínima y casi nominal: dos poemas firmados a cuatro manos (“Carta” y “En el pueblo”). En tanto díptico, funcionan como viñetas entrelazadas: en el libro, entre ambos está una ilustración donde una silueta femenina es acechada por una sombra informe. Escuetos, los poemas anotan los fragmentos del paisaje y cierta tradición: si en “Carta” es posible prefigurar el mapa de una red urbana definida por el autoritarismo que será el centro de *La ciudad* de Gonzalo Millán, en “En el pueblo” late cierta fragilidad lárca, una contemplación anticlimática que los tres versos finales rompen, marcando un contrapunto que cuestiona aquella aparente calma convirtiéndola en una especie de precariedad.

Esa precariedad se repite en las reseñas biográficas que cierran el volumen. Ahí, Bolaño es descrito como “Poeta con varias publicaciones y, además incluido en poetas recomendados por *Casa de las Américas*, 1975” (Macías, 1977: 313). Montané, por su lado, presenta la siguiente reseña biográfica: “Los poemas de esta autor aparecen recomendados por el Jurado de Casa de las Américas, 1975” (Macías, 1977: 315). No se consignan más datos de ambos. Eso mismo sucede con el resto de los autores: se indica de ellos el título de sus libros y las fechas de publicación. A veces, Macías indica un oficio —“gran compositor” (314) o se hace una denuncia— “muerta en la tortura” (312). Llama la atención la brevedad de los textos. Los datos dicen poco; las reseñas bien pudieron ser redactadas de oídas: son esqueletos de biografías, apuntes de vidas que no pueden ser decodificadas más allá del testimonio de su presencia, de la acumulación de los testimonios que son meros fragmentos de una voz mayor que aspira a reconstituir una especie de testimonio colectivo. En ese contexto pareciese que poco importa lo que dice cada poema por sí solo: la antología de Macías se explaya y funciona a partir del total de las voces, como si la suma de todas ellas configuran el mundo posible de una resistencia simbólica donde la poesía —como disciplina, como sistema de escritura— sirve en la batalla por la posesión de la memoria: los poemas abandonan la literatura, refieren un campo más allá de lo simbólico, se vuelven una indicación plausible de la experiencia de la violencia del estado.

Un caso distinto es el “Bienvenida”, que aparece en el n.º 8 de *Literatura Chilena en el Exilio*. Aquí está un paisaje definido, el boceto de un universo temático pues aparece la *intemperie* —“Que todo sea intemperie para nosotros, que no tengamos ningún tipo de coartada” (Bolaño, 1978 17)— pero también la pregunta por el lugar; acaso el juego reflejo de un futuro posible: “Bienvenida entonces, bienvenida, bienvenida [...] a las imágenes de nosotros mismos que vuelven a encontrarse” (Bolaño, 1978: 17).

Hay algo de iniciático en el texto. En cierto modo configura los meandros de un rito de paso pues avizora el fin de una etapa mientras define un presente inmediato que se cruza en la medida que se lee el poema. Por lo mismo, llama la atención que a Bolaño se lo presente ahí como "exilado" en la somera reseña biográfica que tiene la revista en su contratapa. Aquello abre la pregunta de cómo Bolaño configura la producción de sus obras en torno a un territorio particular. Acá, la reseña biográfica con la que abre el texto lo marca de modo preciso: "Poeta. Primeramente exilado en México. Actualmente exilado en España". Si se lee el poema a la luz de la biografía, se hace claro el sentido del texto: la *intemperie* acá no es solo el futuro posible de la vanguardia infra y su gesto sacrificial sino también el descampado del extrañamiento. El rito de paso no es solo nominal. El "dormitorio de témpanos a la deriva" (Bolaño, 1978: 17) que el poema menciona al abrirse puede ser leído literalmente.

Lo mismo corre para los versos finales donde la pregunta por cómo se verá el hablante a sí mismo cobra otra interpretación, la de la confrontación moral de una militancia, el de la coherencia política que sobrevive a los estragos del tiempo en la medida de sostener una ideología o los rituales de la misma. Por lo mismo y en relación a los poemas anteriores firmados con Montané, "Bienvenida" se plantea más allá. Evade de la nostalgia por un pasado perdido y esquiva las viñetas lacónicas anteriores de "Carta" y "En el pueblo" sino que se ubica en otro lado, quizás más allá de lo literario, haciendo que Bolaño configure al exilio —que quizás es la distancia que separa a los amantes— como un lugar desde el que el texto aspira ser leído, una clase de coordenadas que, en cierto modo, definen los alcances de su poética.

Aquello no es accidental y abre la pregunta de cómo Bolaño configura la producción de sus obras en torno a un territorio particular. La reseña biográfica con la que abre el texto lo marca de modo preciso: "Poeta. Primeramente exilado en México. Actualmente exilado en España". Con esto, traza las coordenadas que vinculan con un lugar que ha abandonado, pone en suspenso la movilidad lectora de su propia vanguardia pues controla el modo en que va a ser leído, sugiriendo un modo de comprender el poema. De este modo, se relaciona con un campo cultural particular y, a la vez, se incluye a sí mismo en una clase de país. A diferencia de *Los detectives salvajes*, donde un personaje como Belano puede rastrearse de modo marginal en el relato de la historia de la cultura de fines del siglo XX (el tema del texto es quizás ese: aquella marginalidad) el Bolaño de "Bienvenida", se incluye: lo más inquietante del texto es justamente la indefinición de un destinatario del mismo. La bienvenida neutra de quien cruza un portal se confunde con la interpelación directa a un sujeto femenino que escucha las digresiones del hablante.

Al lado de este texto, los poemas incluidos en el n.º 14 de la revista *Araucaria* cambian el tono. "Nenúfares" y "Posibilidades de revolución" ceden a un ejercicio metaficcional de autoconciencia de su orden en tanto texto a pesar de su brevedad y que en ellos está el boceto de un proyecto, aquel merodeo

que investiga una forma. De este modo, “Nenúfares” es un pequeño poema en prosa de tres estrofas que emula cierta corriente de conciencia vanguardista, por lo menos en los métodos: una pequeña puesta en abismo —“llueve interminablemente dentro de una novela de tapas grises pero si abro la ventana no sólo entrará la brisa tibia a mi dormitorio” (Bolaño, 1981: 148)— frente a una enumeración caótica que algo tiene de *cut-up* surrealista: “aprende a leer las barricadas en el semblante de los niños sombrerero loco” (Bolaño, 1981: 148). “Posibilidades de revolución”, en cambio se refiere al lenguaje: “¿Qué palabras decir en el centro del texto? / ¿Qué imágenes guardarán las fronteras del texto? / Invierno para siempre / Miradas que se desdobl原因 hasta la línea roja del atardecer”, “En el centro del texto se alza una guillotina / Adiós, paciencia, adiós” (Bolaño, 1981: 148).

En el caso de ambos textos está la prefiguración de unos versos que luego se hará célebres (“En el centro del texto está la lepra”, sobre los que volveremos más adelante) sino también el cierre de *Los detectives salvajes*: aquel rectángulo dibujado con líneas intermitentes que es un chiste visual sobre una ventana. “¿Qué hay detrás de la ventana?”. Es imposible no leer en “Posibilidades de revolución” ciertas claves que la imagen que cierra aquella novela sugiere. Ricardo Martínez sugiere que se trata de “una ventana que acaba de quebrarse [...] Una ventana que acaba de ser atravesada y destruida. Una ventana que se abre a la fuerza para dar paso a las ventanas del futuro, para dar paso a la poesía del futuro. Una poesía que debe ser completada por el lector con sus propios marcos” (2003: 187).

De este modo, en “Posibilidades de revolución” está un atisbo al resto de la obra de Bolaño: su publicación en *Araucaria* determina una percepción del lugar que Bolaño le asigna a la literatura. En el poema, la enumeración cede a un remate que reordena sus discursos: las posibilidades de la revolución están dentro del texto, en la destrucción de sus márgenes y en una escritura que no evade la aceleración. El verso que dice “Adiós, paciencia, adiós” no puede ser más revelador: la urgencia de la vanguardia infra se politiza, se lee en otro ámbito.

Aquello se entiende si se piensa que en el mismo número de *Araucaria*, Marcelo Coddou publica un ensayo llamado “Poesía chilena en el exilio”, donde sugiere que “el golpe lo que fundamentalmente vino a significarle a la literatura chilena fue que le dio la inmediatez de la realidad histórica como su materia esencial y el sentido mismo de su función. El testimonio deja de ser indirecto [...]. Ahora, toda la poesía se hace ineludiblemente política, y política que no se piensa como debate parlamentario o como turno de partidos, sino de franco y claro enfrentamiento a concepciones opuestas del mundo, con lo cual los temas y la perspectiva adquieren enorme trascendencia, aunque tan efímeros y mezquinos los juzguen los puristas atentos al “hombre eterno”, descircunstanciado” (Coddou, 1981: 100). En este mismo ensayo, Bolaño aparece citado dos veces. Primero, a partir de un texto (un diálogo con Jorge Boccanera publicado en *Plural*,

n.º 68, en 1977) donde Coddou extracta la siguiente idea: “Roberto ‘Bolaño podrá así proponer, en ese mismo diálogo: ‘la subversión de lo cotidiano no puede circunscribirse a los ámbitos puramente económicos, la revolución y la vida deben ser la ética y la estética (una-sola-cosa), de cualquier proyecto de vanguardia’” (1981: 101). Y, segundo, en el apéndice al ensayo donde se enumeran los “libros de poesía, publicados y/o inéditos de los poetas chilenos citados en el artículo precedente”. Ahí, el chileno aparece mencionado con *Reinventar el amor* y *Visión pornográfica del capitalismo*.

Queda, entonces y de nuevo, la idea de que los textos de Bolaño pertenecen a otro campo, que excede con claridad la representación de la vanguardia infra. Leyendo *Araucaria*, nos topamos con que el texto de Coddou afina los poemas de Bolaño: los dota de un marco, los incluye en una escena. Por otro lado, los mismos poemas —sobre todo “Posibilidades de una revolución”— afinan las conclusiones de Coddou porque desplazan el eje del mero testimonio hacia otro lado, hacia el descentramiento de la propia escritura. Se trata el viejo *terror infra* colocado ahora en un ámbito distinto: la urgencia de guillotina como la urgencia de una radicalización sobre el lenguaje literario. Ahí, los textos se fugan hacia su propia ventana abisal, cuestionando la transparencia del formato, desplegando en la sugerencia de en aquella urgencia sobre el cierre del poema estén cifradas las posibilidades de la revolución que el poema sugiere.

Teniendo en cuenta ambos antecedentes hay que mirar la publicación de *Entre la lluvia y el arcoiris* (*Antología de jóvenes poetas chilenos*), la compilación que Soledad Bianchi hizo de la poesía chilena del período y que a pesar de haber sido editada en Rotterdam en año 1983, había sido armada en 1979. Aquel dato es relevante, pues a diferencia del texto de Macías se trata de un trabajo que se cuida de la inclusión automática y testimonial (se citan las antologías de Macías y otra, de Omar Lara) y que, por el contrario, pone énfasis en un formato opuesto: menos autores, más poemas, con énfasis en los menores de treinta años, pues “estos autores que se iniciaban en la escritura no nacían de la nada: tenían y tienen un pasado (literario) universal y, muy especialmente, chileno. A veces esta continuidad se había olvidado porque muchos de los inmediatamente precedentes en obra y en edad no están en Chile, no son visibles, no se puede tener con ellos un contacto diario y directo. *Entre la lluvia y el arcoiris* debía, entonces, suplir esta falsedad: debía hacer presente un nexo entre los que hoy comenzaban y los que habían comenzado y seguían produciendo y recomenzando cada vez” (Bianchi, 1983: 8).

La selección de los diecisiete poetas antologados por Bianchi trata de referirse a poéticas específicas por medio de la inclusión de poemas que pudieran ordenar una muestra representativa. Bianchi, además, incluye una especie de *ars poética* de cada autor, una declaración de intenciones que podía justificar los territorios que abordaban los textos. Ahí, la presencia de Bolaño —además de incluir a Millán, Bárbara Délano, José María Memet, Erick Polhammer



y Mauricio Redolés, entre otros— funciona como una especie de indagación en la posibilidad de la ficción de un campo específico: las señales de una mutación que desborden la mera idea de una poesía política para internarse, con cuidado, en las zonas más precisas del cambio de significaciones respecto a la relación entre la palabra y su entorno.

De este modo, a Bianchi, como antologadora, no le interesa resumir una escena sino preguntarse por los cambios que ha sufrido cierta poesía nacional a la luz del pasado casi reciente del golpe. Su lectura es más compleja, integra otras variables. Basta leer las reseñas biográfica de Bolaño y Montané, donde se glosa que fueron co-fundadores del Movimiento Infrarrealista y que participaron de la Hora Zero peruana, además de glosar con cuidado nombres de publicaciones y premios. Ese cuidado también aparece a la hora de caracterizar la poesía chilena de la que se ocupa. Para ello, anota algunos puntos: “Sin embargo, el rastro nerudiano no se hace tan visible en la obra de los actuales” (1983: 20); “Esta es una poesía que puede ser localizada o situada porque explicita la concreción exacta de un espacio determinado aunque, en otras ocasiones, una búsqueda vaguedad tiende a la generalización e incita al lector a situar el acontecimiento donde lo sienta apropiado” (1983: 20); “Es notoria la preocupación de casi todos los autores por su labor literaria, por esta razón se han seleccionado especialmente aquellos poemas que hacían referencia explícita a la inquietud y búsqueda sobre el trabajo del poeta, su actividad, su relación con el lenguaje o su necesidad de comunicación y expresión. A veces se alcanza un segundo grado de complejidad porque la metapoesía no dude simplemente a la actividad política general sino que se refiere al poema concreto y específico que se está escribiendo y que, en el momento de la lectura, está ante los ojos del lector” (1983: 24).

La inclusión de Bolaño acá obedece a dos razones. La primera es que ella revela su presencia dentro de un campo posible, sugiere complicidades, lo hace ubicable en relación a otras propuestas donde dialoga. Acá hay una puesta en escena que supera la hermandad infrarrealista de mitad de los setenta, pero también aquella inclusión casi nominal con Montané de la antología de Macías.

Por el contrario, lo que tenemos es la respuesta a cómo se relaciona esta poética en ciernes con las otras transformaciones que se están dando en la poesía chilena. Los poemas de Bolaño confirman esto. Bolaño y Montané aparecen dos veces en la antología: primero solos y luego juntos.

Respecto a los textos de Bolaño: Bianchi antologa seis poemas fechados entre 1975 y 1977. Leídos en conjunto, estos entregan una especie de evolución de la poética del autor en esos años. De este modo, si “Niña rubia” y “Nenúfares” (que ya ha sido publicada antes en *Araucaria*) construyen viñetas melancólicas y breves sobre instantes epifánicos —“mis camarada y yo le acariciamos la piel de durazno” (Bolaño, 1983: 169); “bella te amo mucho después sólo queda la luna la silueta de un puente y el profundo silencio que



precede a los descarrilamientos” (Bolaño, 1983: 170)— los cuatro textos restantes abordan caminos divergentes.

Primero, en “La fronda” desmantela cualquier condición epifánica respecto a una infancia a partir de una imagen “Un niño mete su mano dentro de un plato con cenizas” (Bolaño, 1983: 170) que se desmenuza hacia una imagen especular: “El niño arroja una piedra al agua. Las ondas / le llevan su imagen hasta la orilla, donde él / recoge algunos pedazos, así como también / recoge piedras raras y flores”. El texto termina encadenando una imagen que se instala como un futuro posible donde está contenido quizás una idea del exilio y la promesa del retorno que parodia, como si se tratase de un estilo que fracasa al boom: “Muchos años después (después de subterráneos, después de luchas en subterráneos, después de fotografías de luchas en subterráneos) / un muchacho con los dientes podridos / regresa a La Fronda” (Bolaño, 1983: 170).

Al lado de la tristeza de la estampa de “La Fronda”, “Generación de los párpados eléctricos / Irlandesa n.º 2 constelación Sanjinés” se arma en otro tono, en términos de proponer una elegía que no solo recuerda al “Aullido” de Allen Ginsberg sino también al fraseo de Bob Dylan: una sucesión de imágenes derivativas que bien pueden ser una cita o una interpretación de la canción “Like a Rolling Stone” pensando en que el tema es casi el mismo: el poema se establece como el contorno de la biografía de una mujer en caída libre: “ese halo de luz naranja pudo haber sido una gran poeta / esa muchacha que estudia el último semestre de Biología y cena / en el Maxim's del subdesarrollo y vomita en la madrugada con sudores/pudo haber sido una gran poeta” (Bolaño, 1983: 171-172). Así, en el texto, asistimos al esqueleto de una historia donde las citas ultramodernas (el Maxim's era un local icónico del movimiento punk neoyorkino) conviven con el tono elegíaco del texto: “ella siente/que los motines que la han vencido / esa vieja ocupada en su manicomio/ sintiendo próxima su muerte [...] ese halo de luz naranja que se apaga/ sin alegría ni sufrimiento /pudo haber sido una gran poeta /la más amorosa/ amada /mía” (Bolaño, 1983: 173).

“Un resplandor en la mejilla. Paisaje de cisnes instantáneos” en cambio se muestra más ambicioso: el retrato del hablante está flanqueado por dos contextos. A su falta de certeza inicial —“Ya no sé qué decir, alguien me acaricia el pelo y dice que estoy echando sangre” (Bolaño, 1983: 173)— se le suma el contrapunto de una confesión sentimental —“Aún me aman dos niñas” (Bolaño, 1983: 174)— pero también la reflexión obsesiva respecto a la palabra “Utopía”: “Y Utopía fue un reflejo opaco en el interior de un vegetal / Vitrinas, maniqués desnudos, ebrios tirándoles besos a las nubes / Un laberinto de escaleras eléctricas por donde vagaban unos niños extraviados que tenían el corazón maravilloso hasta la náusea” (Bolaño, 1983: 176). Derivando en los distintos rincones de la conciencia del hablante, “Un resplandor...” avanza hasta convertirse en un paisaje infernal, una colección de culpas, un retorno a la indagación de las relaciones entre sociedad y poesía: se trata del reverso de un manifiesto, de un ejercicio que se vuelve confesión: “Es este el recital de poesía

que me cubría? /Un texto sin respuestas pero de movimiento excesivo (como si ayer se hubiera rodado una película sin cámara)” (Bolaño, 1983: 180); “Poesía podrida, poesía podrida, mi amor: un sueño típico / de sobreviviente. Los niños rojos ya no tienen pesadillas, desean ser perdonados, ser cínicos algún día, leer a Bataille /en francés y a Marx en alemán” (Bolaño, 1983: 181).

Finalmente, “Apuntes para una anti-elegía a Sophie Podolski” se presenta como un texto más breve que el anterior: a partir del suicidio de Podolski (1953-1974) Bolaño compone un poema sobre la memoria basado en apuntes melancólicos sobre el transcurso del tiempo y los objetos. Acá la gestualidad ecrástica —un relato que tiene que ver con procedimiento de leer y relatar una imagen— cede a cierta nostalgia crepuscular. Entre ambas, lo que media es la historia de una lectura —“La primera noticia que tuve de ella la encontré en una Antología publicada por Seghers que Mario compró en La Librería Francesa de México” (Bolaño, 1983: 182)— donde se ficcionaliza un encuentro o imposible, o mejor dicho, la imposibilidad de ese encuentro: “Y ‘tal vez en otro lugar etcétera’ me sirve de consuelo / Aquí en Port-Vendres descargando barcos pero mañana / En cualquier otro lugar ya no y la foto de Sophie Podolski / En un Art-Press escribe aún sobre una mesa llena de platos / Y papeles y ceniceros” (Bolaño, 1983: 183).

Anticlimática, la “anti-elegía” cierra la lista de poemas de Bolaño solo en la antología pero resulta inevitable como pista de sus gustos posteriores pues Podolski aparece citada de modo recurrente en la obra del chileno. En *Amberes*, *Estrellas distante*, *Los detectives salvajes* y *Putas asesinas* aparecen menciones intermitentes a la poeta. La más importante es acaso, el relato “Vagabundo en Francia y Bélgica” (de *Putas Asesinas*) que quizás completa el texto que Bianchi antologa: “Sophie Podolski fue una poeta a la que él y su amigo L apreciaron (e incluso se podría decir que amaron) ya desde México, cuando B y L vivían en México y tenían apenas algo más de veinte años”.

Pero, al lado y quizás de modo más interesante que los mismos poemas, Bianchi incluye un “ensayo” de Bolaño donde aborda el lugar de su poesía. El texto es una especie de manifiesto que funciona además como una crónica: escrito de modo abigarrado y fechado en 1979, funciona como un corte sagital de las preocupaciones del autor en el momento en que es redactado. Ahí Bolaño parte explicando lo siguiente: “Aprendí que somos unos pobres cuerpos heroicos durante un atardecer en Concepción, cuando una vieja comunista compartió conmigo, en una situación extraordinaria, un solo mejoral para combatir el resfriado que ambos teníamos” (Bolaño, 1983: 165).

Escrito en Barcelona, fechado en 1979 y titulado “Acerca de mi (sagrada) familia” el ensayo de Bolaño es uno más de muchos que el libro incluye pero llama la atención por cierto carácter premonitorio. El texto se propone como una especie de autorretrato del paisaje del poeta: sus biografía, sus viajes y sus gustos. Ahí la urgencia de decirlo todo es proporcional con una escritura afiebrada y abigarrada que trata de resolver su lugar en un panorama disperso

pero que usa para ello, imágenes de cierta desolación pero también de candor. La (sagrada) familia a la que el título alude es justamente este mapa, que comienza en 1973 al modo de una especie de punto fundacional de una poética y termina en la acumulación contradictoria de los objetos de interés del autor:

La novela policiaca norteamericana. Todo Julio Cortázar siempre. Guiños de ojos fugaces. Los gritos que escucho en la noche (por ejemplo, ahora) [...] Los versos de Jaume, Antoni, Imma, en el invierno de Barcelona. La espalda de una muchacha polaca que cada día me cuesta más recordar. Trozos, fragmentos, supongo que una educación. Aquí termina el documental. En fin, sé que esto es cursi, pero me gusta. Sé que esto es tango o en el mejor de los casos, bolero veracruzano, pero me gusta. Como decía Mick Jagger, it's only rock'n'roll but I like it. Lo importante es que se mueve. (Bolaño, 1983: 168)

Hay un solo aspecto en este ensayo que sirve contrapunto al paisaje febril del yo del escritor, el que se refiere a Julio Arriagada Augier, de quien es consignada la noticia de su muerte en asesinato doméstico. Sobre Arriagada —que trabajó en la gestión educacional y cultural en los años 40 y 50 y que, además, fue redactor junto con Hugo Golstack de un libro canónico sobre la obra de Pedro Prado— dice Bolaño:

Y a veces noticias como ésta me hacen pensar que no todo, ni mucho menos, está perdido: UN POETA CHILENO HA SIDO MUERTO DE HAMBRE POR SU MUJER. Santiago de Chile. - *El poeta chileno Julio Arriagada Auger, que fue secretario de Estado para la Educación entre 1952 y 1958, murió de hambre en su casa donde desde hacía tiempo lo mantenía secuestrado su mujer, que tenía perturbadas sus facultades mentales.* Nota aparecida en el mes de noviembre, en el Correo Catalán. (1983: 167-168)

La imagen está casi desnuda, expuesta en su desolación. Podemos presumir, incluso, que la noticia —más interesante por lo criminal que lo literario— está exhibida al frente, al modo de un pequeño apunte policial, en el momento en que el autor redacta el texto. La urgencia del mismo se revela en aquel uso, como si en el fondo la poética posible de Bolaño usara los materiales del instante, arropándose en ellos para poder otorgarle coherencia a su ejercicio práctico. Por otro lado, hay acá un apunte de un interés futuro: la historia breve, casi imposible de chequear de Arriagada Augier (que Bolaño escribe como “Auger”, quizás siguiendo alguna confusión presente en el periódico que cita), es el preludio de ciertas ficciones que aparecerán en *La literatura nazi en América* y en *Estrella distante*: la tensión entre escritura y crimen, la invisibilidad de una vida poética sacada a la luz por medio de un acto de

violencia, una condición inestable del efecto referencial de la cita que puede, en cualquier momento, ceder a alguna clase agria de parodia, pues el mismo Bolaño anota que leyó la noticia “en el bar, doblándome de risa, una mañana después de salir de mi trabajo de vigilante nocturno en un camping” (Bolaño, 1983: 168).

Al lado de los textos incluidos de Bolaño, “a cantera de las manos” el poema escrito en colaboración con Bruno Montané que se incluye en la antología, es más pragmático: enumeración basada en la repetición de un concepto (“Arcoiris”) el texto es un mapa que en cierto modo remeda una poética de los escombros: “Arcoiris Duro como país muerto / vaso de agua en una vitrina, versos podridos en una biblioteca” (264). Poema largo, acá la repetición sirve como mapa de época: “La cantera de las manos” es un texto de poesía política que no evade la descripción directa de cierto contexto testimonial: “Hemos visto desintegrarse las naves espaciales sin que jamás salieran de la tierra / Arcoiris callejón sin salida han llorado los adolescentes / porque aún son adolescentes y eso no los ha salvado / Arcoiris anzuelo en la nariz electrodos en la vagina en el pene [...] Arcoiris ruidoso batalla que ganaremos / Consuelo de bárbaros como nosotros” (Bolaño y Montané, 1983: 268).

Así, la poética que antecede al poema es coherente con el mismo texto, además de presentarse como una sistematización de ciertos problemas: el lugar y la función de la poesía, el rol del poeta y su relación con la tradición. Bolaño y Montané evitan acá cualquier paisaje íntimo y, por el contrario, tratan de ser claros. “Rasgar el temblor, la placenta” ya ha sido publicada en el primer número de *Rimbaud vuelve a casa*, una revista que han fundado en Barcelona en 1977. “Ahora podemos elegir a nuestros padres. Estamos como esos niños que huyeron de los nazis y se perdieron en los bosques polacos y fueron muriendo de hambre, como cuenta Brecht en una balada. Estamos como esos niños de *La Cruzada de los niños*, de Marcel Schwob, con cuarenta grados de fiebre, resbalando una y otra vez por las faldas crispadas de la Cordillera de Los Andes. Nos convertimos en poetas porque si no nos moríamos” (Bolaño y Montané, 1983: 261). Pero la confesión es solo un aspecto del ensayo; en tanto texto instrumental para una poética posible, “Rasgar la placenta...” incluye además una lectura de la tradición —“desde Martí hasta Roque Dalton, desde Alfonsina Storni hasta Violeta Parra. Nervios fosforescentes en la noche” (Bolaño y Montané, 1983: 263)— y también la sugerencia de un modo de entender el proyecto de los autores, pues se escribe “contra el academicismo antidialéctico, contra la ortodoxia que no extiende las posibilidades de análisis; contra los que hacen del arte un fin con tal de lucir la profesión (esa castración sonriente que es el oficio de escritor, negación de miles de conductos, llanuras, peripecias hacia la Vida Misma). Contra nuestra propia ceguera” (Bolaño y Montané, 1983: 263).

Más interesante es el segundo número de *Berthe Trépat*, la revista que Bolaño y Montané publicaron a modo de *fanzine*, en Barcelona en 1983.

Diagramada de modo precario (al estilo de *Rimbaud, vuelve a casa*, el fanzine que ya habían editado en 1977) el número es una antología de poesía chilena donde se incluyen trabajos de Luis Hermsilla, Waldo Rojas, Claudio Bertoni, Diego Maquieira, y los mismos Montané y Bolaño. Objeto de circulación reducida (al punto de que ni siquiera aparece en un diccionario de fanzines españoles de la época), este volumen debe ser leído al lado de la antología de Bianchi. Eso, no solo porque se incluye un texto crítico de la misma Bianchi sino porque la publicación se abre con la famosa “Carta a los poetas de Rotterdam”, de Enrique Lihn.

¿Cuál es la profundidad de la suscripción que Montané y Bolaño tendrían con respecto a lo Lihn dice? El texto abre *Berthe Trépat*. La posición sugiere algo: en tanto panorámica de la literatura chilena la ficción de campo de la “Carta a los poetas en Rotterdam” editorializa el número, secuencia sus contenidos.

Desde Barcelona, Bolaño y Montané ordenan un canon de la poesía chilena que los incluye. Se miran a sí mismos y se ubican dentro del páramo. Está ahí —¿son ellos mismos un avatar de Rimbaud?— cierta ficción de retorno: viven en un canon que los indexa, que permite recuperar un lugar en la lengua, participar de un debate, leerse en relación a otros.

A pesar de que dos textos suyos (“Llegará el día que desde la calle te llamarán” y “Ya que estamos aquí aprendamos algo”) fueron incluidos en un dossier sobre poesía chilena en el n.º 8 del *Diario de Poesía*, en Buenos Aires, creemos que el ciclo se cierra con la selección de poemas de Bolaño que incluye Soledad Bianchi en la antología *Viajes de ida y de vuelta: poetas chilenos en Europa*. Se trata de una panorámica similar a la del texto anterior de Bianchi, un ejercicio que continúa y corrobora aquella mirada, pues acá la antologadora se pregunta: “La poesía que escriben ahora los chilenos, ¿es europea? Y para serlo, ¿A qué factores debería responder? Por supuesto no basta con que haya sido escrita en Europa ni las menciones a países o lugares, como tampoco es suficiente la incorporación de términos extranjeros” (Bianchi, 1992: V).

A esa pregunta, hay que sumar el desfase editorial: el texto, antologado originalmente en 1986, se publica recién en una edición transcontinental (canadiense-chilena) el año 1992. Aquel desfase define los discursos que proyecta el libro: cuando es finalmente editado muchos de sus autores han retornado al país y el ejercicio testimonial de dar cuenta de estas escrituras de la diáspora ya no es sincrónico para todos los casos.

Bianchi indica en el prólogo que la obra de Bolaño —y la de Montané— no ha sido leída o incluida en otras antologías con voluntad total como, por ejemplo, *Puente Aéreo* publicada en España en 1985. Respecto a los poemas, textos como “Tardes de Barcelona”, “En la sala de lectura del infierno”, “Una lectura de Howard Frankl” se comportan como las miniaturas de la lengua del autor, investigaciones en terreno de sus alcances y efectos, investigaciones sobre las posibilidades del fragmento: poemas que recurren ante el lector a la

sospecha de la sombra de un referente velado —acaso un mundo, acaso un paisaje, acaso una biografía— que define sus discursos. “En la sala de lecturas del Infierno / En el club de aficionados a la ciencia-ficción / En los patios escarchados / En los dormitorios de tránsito / En los caminos de hielo / Cuando ya todo parece más claro / Y cada instante es mejor y menos importante / Con un cigarrillo en la boca y con miedo / A veces / los ojos verdes / Y 26 años / Un servidor” (Bolaño, 1992: 101).

Que algunos de estos textos hayan sido publicados en una antología chilena no deja de ser inquietante. Que esta antología tenga como tema la idea de una poesía chilena facturada en el extranjero, no deja de aumentar su significación. El sentido final de aquellos fragmentos marca una especie de retorno, un retrato del poeta luego de que su guerra florida ha terminado. “En el centro del texto está la lepra”, anota el hablante en “Tardes de Barcelona”, quizás a modo de postal y con ello define el tono de los poemas. Aquel proyecto tardará años en verse (quizás hasta que cuaje la cosmogonía completa de *Los detectives salvajes*) pero leídos desde el borde de 1992 —en el mismo momento en que la *Nueva Narrativa Chilena* se felicitaba a sí misma por el simple hecho de existir— hay en ellos cierta sugerencia ominosa, el velo de un horror impronunciado, la iluminación oscura de una promesa de no retorno que, paradójicamente, no deja de hablar de su lugar de origen.

Lejos está el vértigo *infrarrealista*. Lo que tenemos a la vista es la congelación del paisaje de la resaca de un exilio que ha durado demasiado al punto de congelarse de modo permanente. No hay vuelta a casa. La vanguardia como complot o máquina lectora ha desaparecido. En el centro del texto está la lepra, la pudrición. Ahí, lo único que cobra importancia es la memoria de esa juventud desaparecida. La suma de los textos (de la antología de Macías a las de Bianchi, pasando por Araucaria y *Berthe Trépat*) no permite proveer de un contexto al autor, situándolo con respecto a su época y, en cierto modo, desmintiendo el lugar común de su aislamiento amalditado, de esa pretendida soledad o invisibilidad que vincula con su militancia a ultranza en los rescoldos de una vanguardia. Bianchi, al cerrar, como antologadora, sugiere una lección acá: nunca lee —como anotó alguna vez Ignacio Echeverría— a Bolaño desde una lógica *extraterritorial*.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Para comprender los alcances del concepto, habría que pensar, con respecto a la relación de la obra de Roberto Bolaño (1953-2003) y el campo literario, los modos en que ésta opera en la constitución de un escenario tanto local como global —o transcontinental, para ser más preciso, triangulado entre México, España y Chile— en el contexto de los movimientos y posiciones de dicho campo en los últimos treinta años pero sobre todo en el eje finisecular de fines del siglo veinte y comienzos del veintiuno. De hecho, mucha de la efectividad real —o del mito post mortem de Bolaño— radica justamente en la condición autorreflexiva que su literatura hace con respecto a su posición en dicho campo. Es acá donde el juicio de Ignacio Echeverría sobre la condición extraterritorial de su obra funciona como un concepto aglutinador: “lo cierto es que en el contexto del nuevo ‘internacionalismo cultural’, bajo los

Repito, Sabemos que Bolaño escribió sobre el exilio pero no tenemos por qué creerle. Estos textos, como suma, nos obligan a leerlo en una zona bastante menos acotado o mítico que el de la vanguardia Infra: el del campo literario chileno de la dictadura.

En ese lugar, la obra de Bolaño fue mínima e invisible pero participó de las revistas y las antologías, quiso pensarse desde ahí. De este modo, la idea del silencio catalán, de la desaparición de un autor que se vuelve invisible en la década del ochenta para reaparecer como una estrella fulgurante a fin de siglo, queda matizada por el deseo de establecer lazos con ese país fantasmal que era el de la diáspora, que era el de una comunidad imaginada en las tardes catalanas: un ciudad letrada falsa hecha de poetas dispersos, en revistas de las que no se acuerda nadie, en una picaresca o un horror literario que apenas deja rastros. Bolaño escribe desde ahí, se piensa desde ahí, una nación fantasma, acaso un país posible.

---

efectos ‘globalizadores’ de la cultura de masas, la noción de extraterritorialidad subvierte la ya anticuada y más complaciente de cosmopolitismo para sugerir aquellos aspectos de la literatura moderna en que ésta se perfila, en palabras del propio Steiner, como ‘una estrategia de exilio permanente’. Es en ese sentido en el que esta categoría de extraterritorialidad conviene muy bien a la obra de Bolaño, que refunda a través de ella una nueva forma de comprenderse a sí mismo y de comprender en general al escritor latinoamericano” (2007: 49).



**BIBLIOGRAFÍA**

- BIANCHI, Soledad (1982), "Un mapa por completar", en *Los naufragos. Poetas chilenos de los 90*. Consultado el 14 de julio de 2012 en <http://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/ramenaufragos.html>
- \_\_\_\_\_ (1983), *Entre la lluvia y el arcoiris: algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile.
- \_\_\_\_\_ (1992), *Viajes de ida y de vuelta: poetas chilenos en Europa*. Santiago, Documentas/Cordillera.
- BOLAÑO, Roberto (1978), "Bienvenida", en *Literatura Chilena en Exilio*, n.º 8, p. 17.
- \_\_\_\_\_ (1981), "Nenúfares", en *Araucaria de Chile*, n.º 14, p. 148.
- \_\_\_\_\_ (1981), "Posibilidades de una revolución", en *Araucaria de Chile*, n.º 14, p. 148.
- \_\_\_\_\_ (1983) "Poemas", en BIANCHI, Soledad, *Entre la lluvia y el arcoiris: algunos jóvenes poetas chilenos*. Rotterdam, Ediciones del Instituto para el Nuevo Chile, pp. 261-268.
- BOLAÑO, Roberto y MONTANÉ, Bruno (1977), "Carta", en MACÍAS, Sergio, *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Berlín, Comité Chileno Antifascista, p. 264.
- \_\_\_\_\_ (1977), "En el pueblo", en MACÍAS, Sergio, *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Berlín, Comité Chileno Antifascista, p. 271.
- CODDOU, Marcelo (1981), "Poesía chilena en el exilio", *Araucaria de Chile*, n.º 14, pp. 99-112.
- DOMÍGUEZ MICHAEL, Cristopher (2005), *Diccionario Crítico de la literatura mexicana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2007), *Desvíos*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.
- LIHN, Enrique (1983), "Carta a los poetas en Rotterman", en *Berthe Trepas 2*.
- MACÍAS, Sergio (1977), *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*. Berlín, Comité Chileno Antifascista.
- MARTÍNEZ, Ricardo (2003), "Más allá de la última ventana. Los 'marcos' de *Los detectives salvajes* desde la poética cognitiva", en ESPINOSA, Patricia, *Roberto Bolaño: Territorios en fuga*. Santiago, Frasis.
- NÓMEZ, Naín (2010), "Exilio e insilio: representaciones políticas y sujetos escindidos en la poesía chilena de los setenta", en *Revista Chilena de Literatura*, n.º 76, pp. 105-127.