

La escritura desterritorializada: dos insufribles discursos de Roberto Bolaño

OLGA OSTRIA REINOSO

Universidad del Bío-Bío, Chile

RESUMEN

La obra de Roberto Bolaño tiende a establecer una relación fronteriza y marginal con el mundo, en la medida en que expresa una subjetividad movедiza, susceptible de ser leída en varios niveles de sus textos y de interpretarse como una escritura “desterritorializada”. Dicha noción permite vincular la producción del autor con ciertos procesos socioculturales –como las migraciones y las nuevas formas de exilio–, en tanto reinterpretados o reinventados por una perspectiva contemporánea. En concreto, nos abocamos aquí a examinar “Los personajes fatales” y “El último lugar del mapa”, del libro *Entre paréntesis* (2004), los cuales no se ajustan a ningún género canónico o tipología textual, al transgredir continuamente sus reconocidos límites.

PALABRAS CLAVE: Roberto Bolaño, desterritorialización, frontera, marginalidad, géneros.

SUMMARY

The works of Roberto Bolaños tend to establish a borderline and marginal relationship with the world in the extent in which they express a moving subjectivity, capable of being read in different levels of the texts and to be interpreted as an “unterritorialized” writing. Such notion allows us to link the author with certain socio-cultural processes –such as migration and new forms of exile– as reinterpreted or reinvented from a contemporary perspective. In sum, the article examines “Los personajes fatales” and “El último lugar del mapa”, from the book *Entre paréntesis* (2004), which do not fit any of the canonic genres or textual typology since they continually transgress their known boundaries.

KEY WORDS: Roberto Bolaño, “unterritorialization”, frontier, marginality, genres.

POLÉMICA FIGURA DEL intelectual exiliado, Roberto Bolaño se movía, ciertamente, en el territorio de lo marginal o liminal. Causa y resultado de su cosmopolita experiencia de vida, Bolaño, en efecto, no se ubicaba a sí mismo dentro de una nacionalidad o una región determinada¹ y declaraba, de igual forma, sentirse más que cómodo fuera de cualquier *establishment* literario. Más allá del Bolaño de carne y hueso, existe en verdad una relación fronteriza, marginal, que el autor de *Los detectives salvajes* establece con el mundo a través de su escritura. Esta relación se expresa artísticamente en sus trabajos por medio de muchos caminos que, a su vez, sugieren unas bifurcaciones por las cuales, en general, hemos echado unos cuantos vistazos, por las que solo recientemente empezamos a transitar como lectores críticos. No cabe duda de que la obra de Bolaño suscitará profundas interpretaciones con el correr de los años. Con esa idea, este artículo plantea adentrarse por alguno de aquellos senderos menos iluminados por los especialistas, procurando examinar en textos concretos y poco atendidos, algunas líneas escriturales mediante las cuales la propuesta dislocada del autor se revela, al menos tendencialmente.

El término “desterritorialización”, adoptado por los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari a principios de los setenta,² ha sido empleado durante los últimos años “no sólo para dar cuenta de la relación de los sujetos con el territorio en el acto del desplazamiento, sino también para plasmar la idea de movimiento y cambio tanto en relación a los seres humanos como a bienes, símbolos e imaginarios” (Szurmuk y McKee, 82). Los estudios culturales latinoamericanos han vinculado este a otros conceptos relacionados con los procesos de globalización, a través de algunos investigadores,³ entre los que destaca Néstor García Canclini, para quien la desterritorialización no implica la pérdida del legado cultural propio de cada localidad, sino, por el contrario, abre la oportunidad de que estos rasgos trasciendan, superando cualquier

-
1. “[...] yo no soy propiamente un latinoamericano. [...] Y ese estar en medio, no ser ni latinoamericano ni español, a mí me pone en un territorio bastante cómodo, en donde puedo fácilmente sentirme tanto de un lado como de otro”. (Dunia Gras Miravet, 2000)
 2. A principios de los setenta, los filósofos adoptaron la noción para desarrollar una idea concebida antes por Marx en su comprensión del capitalismo como máquina devoradora que progresivamente se apropia de diversos territorios. Para mayor abundamiento, cfr. de los autores: *El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (1985) y *Kafka: por una literatura menor* (1999).
 3. Cfr., Jesús Martín Barbero (1987) y Renato Ortiz (2005).

frontera geográfica. El autor se refiere a la desterritorialización como “la pérdida de la relación “natural” de la cultura con los territorios geográficos y sociales y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales de las antiguas y nuevas producciones simbólicas” (288).

Por otra parte, la expresión se ve asociada al concepto de “extraterritorialidad” que el crítico español Ignacio Echeverría, citando a George Steiner, aplica a las letras de Bolaño. Steiner⁴ concibe la *extraterritorialidad* en la literatura moderna como una pérdida del centro lingüístico y un abandono deliberado del propio idioma materno para asumir otro. Echeverría, en tanto, entenderá a Bolaño como un modelo latinoamericano de esa crisis de las condiciones de estabilidad lingüística, de conciencia local y nacional.

Así, pues, entendemos aquí la noción de “desterritorialización” –que desde su origen conjuga desplazamiento y transformación– como una actualización de los conceptos de descolocación o descentramiento literarios,⁵ que subraya, en este caso, los sentidos de marginalidad y frontera. Nociones que, a su vez, nos remiten a ciertos fenómenos culturales como las migraciones y las nuevas formas de exilio, los cuales hoy están determinando o movilizand o nuevas perspectivas, nuevas formas de ubicarnos en este mundo y de entenderlo. La categoría, en definitiva, nos permite conectar la escritura de Bolaño con dichos procesos socioculturales, en tanto reinterpretados o reinventados por una perspectiva contemporánea.

Ahora bien, como esperamos demostrar, la desterritorialización de la escritura de Bolaño no consiste, desde nuestro punto de vista, en una sola ausencia de localismo lingüístico, resultado de la advertida asunción de formas diversas del castellano, especie de hibridez lingüística; como tampoco en la expresión de una perspectiva que se mueve infinitamente, situándose por último en el vacío. No implica, pues, una descolocación absoluta, sino una escritura que *crea* un espacio, que configura un territorio fronterizo, fragmentado, pero además móvil, inestable, en fin, ambiguo.

4. En su libro *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*, el autor analiza las obras de Beckett, Borges y Nabokov como paradigmas del cambio de la relación entre el escritor y la lengua nacional.

5. Expresiones muy ligadas, en la crítica latinoamericana, a la llamada tradición del desarraigo (cfr. Fernando Aínsa (1986); pero también a la construcción de un sujeto y un discurso literarios, a través, sobre todo, de la obra de Antonio Cornejo Polar (Cfr. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, 1994).

En lo concreto, nos abocaremos a examinar un par de textos del libro *Entre paréntesis* (2004) que no se ajustan a ningún género establecido, que violan con irreverente naturalidad las fronteras de los géneros y las tipologías textuales. Se trata de “Los personajes fatales” y “El último lugar del mapa”, que han sido ubicados en el apartado “Escenarios”, de dicha edición. El volumen, preparado por el citado Ignacio Echeverría, además amigo y albacea del escritor chileno, recoge una serie de discursos de la más variada naturaleza: artículos, reseñas, comentarios, charlas, conferencias; y pretende ser al mismo tiempo una autobiografía fragmentaria de Bolaño, precisamente por el tono confesional que poseen muchas de aquellas páginas. Hemos optado por mojar a los textos elegidos para nuestro examen como ‘insufribles’, no porque estos estén dispuestos en el bloque que el editor español bautiza como “Discursos insufribles” (aludiendo a la afinidad de ellos con los escritos finales de *El gaucho insufrible* del propio Bolaño), sino porque, en principio, tenemos la impresión de que, en general, todos los textos de *Entre paréntesis* –y probablemente también todos los de Bolaño– cumplen con la ambigua y sugerente acepción del término: insoportables, incontenibles e irresistibles. Se trata, en ese tenor, de escritos que se rebasan a sí mismos, que se mueven fuera de sus límites, y ante los cuales, como lectores, no podemos resistirnos. Son, entonces, irresistiblemente incontenibles o algo así.

Para entrar en materia, retomamos la aludida interpretación de Echeverría y reconocemos con él unas “estrategias de exilio permanente”⁶ en la construcción literaria de Bolaño (48), mecanismos que aluden a ciertas inclinaciones desarraigadas de su escritura. En esa línea, la trasgresión de los límites genéricos canónicos emerge como un pertinente acceso a “Los personajes fatales”, que cumple a cabalidad tal orientación, pues cabalga entre el comentario, la crítica, la autobiografía, la narración, el ensayo.

Cargado, justamente, de aires ensayísticos, el texto se inicia con un párrafo conformado solo por interrogantes acerca de la fotografía y sus posibilidades: “En qué consiste la lucidez de la fotografía? ¿En ver lo que se tiene que ver y no ver lo que no se tiene que ver? ¿En tener siempre los ojos abiertos y verlo todo?”; “¿[consiste] en buscar vanamente la belleza?” (Bolaño, 259). Naturalmente, las preguntas rebasan desde ya el puro tema fotográfico para actuar como ventanas que incitan al lector a poner en marcha todas las

6. Apreciación que el crítico español también retoma de George Steiner (2000).

conexiones de este escrito con otros,⁷ acerca de la fotografía y el arte, la literatura, la historia, la vida (sobre esas relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad, como diría Susan Sontag⁸); y, al hacerlo, comience a asomarse de inmediato a las afueras del texto. Colmado, entonces, de relaciones intertextuales a partir de sus primeros pasos, “Los personajes fatales” empieza a salirse de sí mismo.

Sin una aparente o explícita conexión, el siguiente párrafo surge como una confesión del sujeto enunciador: una obsesión literaria, una imagen acosadora: “El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía. La frase me persigue o persigue a mi sombra durante muchos años” (Bolaño, 259). Es el tono autobiográfico que hace su primera entrada. Los anteriores intertextos fotográficos se vuelven, de este modo, el pretexto que funciona como ancla del autor para desplegar en imágenes literario-fotográficas un proyecto de relato, probablemente fantástico, que, por supuesto, se vale también de claves narrativas:

El asesino duerme mientras la víctima lo fotografía. [...] La máquina fotográfica que sostiene en la mano, esto es importante subrayarlo, da la impresión de estar afianzada en un trípode, un trípode imaginario, el fotógrafo, la víctima se mueve por la habitación con una cierta familiaridad, con una familiaridad creciente, en donde se percibe en dosis iguales, constancia y dolor, rebeldía y fatalidad, como si la realidad se arqueara y el tiempo, sólo por un instante mirara hacia atrás (Bolaño, 259-260).

Este fascinante pasaje constituye una provocación a la lectura intertextual. Como nos recuerda la misma Sontag, “una vez terminado el acontecimiento, la fotografía aún existirá”, el mundo de las imágenes confiere, en efecto, inmortalidad, sobrevive a todo, congela el tiempo, le da vueltas para que asome el pasado infausto. Ahora es la víctima la que fotografía al asesino,

7. Narraciones como las de Julio Cortázar se enlazan visiblemente con este aspecto de la obra de Bolaño. Recuérdese “Algunos aspectos del cuento” (1969), “Las babas del diablo” (1966), “Apocalipsis de Solentiname” (1978) o “Recortes de prensa” (1980). Cortázar es, por cierto, uno de los autores a quien Bolaño admira y con quien reconoce abiertamente una fuerte filiación (cfr. en *Entre paréntesis* los textos “Derivas de la pesada” (23-30), “Bomarzo” (292-294) y “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” (324-325).

8. Cfr. el ya clásico ensayo “En la caverna de Platón” de la intelectual norteamericana, en *Sobre la fotografía* (1977).

es ella quien lo captura y lo posee. El poder misterioso y siniestro de la fotografía contemplado por Bolaño.⁹

Casi de súbito, sin la más mínima explicación, en el siguiente párrafo-fragmento se da paso a la descripción de otra escena: ya no la del autor que imagina su relato, sino la de la obra de un tal Larraín: “Los niños vagabundos de Santiago y las sombras de Londres. Lo mojado y lo seco en la obra de Larraín” (Bolaño, 260). Es recién aquí cuando, como lectores, damos con el propósito global del texto: la exposición de cierto trabajo fotográfico. En efecto, al consultar las últimas páginas de la edición, donde se contextualizan los escritos recopilados, disipamos las dudas acerca de la naturaleza del artículo: se trata de la presentación del catálogo de la exposición del fotógrafo, Sergio Larraín, en Londres. La aparente incoherencia textual adquiere entonces un nuevo sentido: como la fotografía, el texto “transforma el mundo en una serie de partículas inconexas e independientes” (Sontag, 41).

Así, de las imágenes fotográficas, este inquieto sujeto discursivo se desplaza a las imágenes literarias, e inversamente, dando lugar a un diálogo especular entre ambos universos, donde literatura y fotografía son complementos, analogía, pasadizos que se cruzan se preguntan, se confunden, se vuelven cómplices. Y de un fragmento reflexivo, el texto va dando auténticos saltos al testimonio, luego a la narración, a la descripción y al comentario: son puntos de fuga discursivos que se vinculan sin solución de continuidad. Es el lector, en definitiva, quien traza los puentes entre los registros, las reflexiones, las historias que el escrito plantea y suple así las elipsis correspondientes.

La tónica fragmentaria de “Los personajes fatales” persiste en la reseña que se nos entrega de cada foto-párrafo, entre los cuales, pues, tampoco existe nexo manifiesto. Prácticamente independientes uno del otro, cada fragmento que es cada fotografía nos parece la posibilidad de un cuento. Trozos de mundo y de texto, los cuadros se expanden en la mirada escritural, que le infunde a retratos y paisajes capturados atmósferas dominadas por casualidades y azares inquietantes. Escribe Bolaño:

9. Indudablemente, este es un tema que ronda las obsesiones del escritor chileno al volverse recurrente en su producción. Cfr., especialmente, *Estrella distante* (2010). Para ahondar en las relaciones entre la narrativa de Bolaño y la fotografía, cfr. De los Ríos, Valeria (2007) y Corro, Pablo Blas (2005).

Larraín fotografía una cola: gente que espera el bus. Esto sucede en Londres, pero se diría que pasa a las afueras del infierno. Una cola perfectamente ordenada, perfectamente normal. Cuando llegue el bus se subirán y luego el bus se marchará, y el espacio en donde estaban quedará por un instante vacío. La gente que suba al bus no irá, por otra parte, al infierno. El azar ha decidido que vaguen para siempre en los extramuros de la foto (261).

El, a estas alturas, comentario-ensayo-autobiografía va añadiendo a su universo estrategias propias de la poesía. Entre los recursos de un lenguaje evocador con algunas imágenes poéticas, el escritor recurre a la repetición con variaciones, como una manera de sugerir una sucesividad entre mecánica y creativa, como el acto de fotografiar: “Larraín fotografía una cola”; “Larraín fotografía a gente paseando”; “Larraín fotografía a un tipo que acaba de descender del metro”; “Larraín fotografía a siete tipos que caminan por la acera”; “Larraín fotografía un coche detenido”; “Larraín fotografía calles vacías”; “Larraín fotografía las piernas de una mujer” (Bolaño, 261-265). Simulando, invocando, la velocidad de la cámara, del obturador, las imágenes bien podrían aparecer a nuestros ojos como una secuencia de diapositivas. La escritura veloz y fragmentada de Bolaño dialoga abiertamente con la vida posmoderna, con la estética mediática dominada por la imagen.

El desplazamiento de la voz enunciativa por los márgenes genéricos no cesa, ahora intercalando comentarios sobre la habilidad del propio fotógrafo, donde el citado recurso poético encuentra nuevamente espacio: “Parece el fotógrafo jugueteón; Parece el fotógrafo accidental, parece el niño chileno desencadenado, parece muchas cosas que no es (...) Rápido, ágil, joven, inerte (...)” (Bolaño, 260-261).

El escritor parece ahora fotografiar al fotógrafo.

Como vemos, la trasgresión de las convenciones genéricas que resulta finalmente en una heterogeneidad de discursos, no es solo eso, es también la explosión del propio texto que termina multiplicado, resonando más allá de sus linderos.

Desde ese horizonte, las propias fotos comentadas se ven, asimismo, liberadas de sus marcos: “incluso aquí no acaba la foto” (Bolaño, 262), hace notar el autor en un par de ocasiones. La foto, ciertamente, parece infinita en manos de la interpretación de este sujeto que traduce para nosotros, que mira la foto desde adentro, desde afuera, de un lado y de más allá, consiguiendo con ello que la imagen se mueva con él, aun cuando el mecanismo fotográfico, de

suyo, detiene el tiempo e inmoviliza los seres. “Por momentos creo que busca la armonía –explica Bolaño acerca del ojo capturador–: el instante en que todo se detiene y las cosas y los hombres se asemejan. Nadie se mueve. La lluvia se inmoviliza en el aire. [Pero] El tipo del paraguas se convierte en algo similar a la estatua ecuestre del fondo. El ojo se abre hasta alcanzar el tamaño de una boca” (260). Al evocar la transformación de las cosas, Bolaño las movilizaba, al contrario de la fijación fotográfica, hace que estas *sean* otra cosa, que parezcan lo que no son, al igual que hace con el propio discurso que al desintegrar fronteras se convierte constantemente en otra cosa, desbaratando de este modo la inmovilidad y la unicidad del texto y de la fotografía.

A la móvil perspectiva enunciativa, se sumarán los personajes de la exposición (chilenos e ingleses) que, en cuanto puntos de vista, cobran vida literaria en manos de Bolaño, se deslizan por el espacio fotográfico y le permiten al autor asomarse al otro lado de la foto, a su detrás, convirtiéndose así en una invitación a conocer “lo otro”, lo que está fuera de lugar. Entonces, vemos las siluetas retratadas por una de las fotos como tres agujeros negros: pasadizos hacia lo infinito, hacia otras dimensiones, aperturas a lo desconocido, vemos también una chica quien, según afirma el autor, por el gesto de su rostro parece encontrarse en otro lugar, “un lugar mucho más cálido, [...en] el trópico de los exilios geométricos” (Bolaño, 261).

El propio Larraín es convertido en personaje, en otro “viajero espacial”, a quien el autor describe así: “[...] puedo imaginar al joven fotógrafo chileno, desplazándose en una silla de ruedas por las calles de un sueño que parece una ciudad llamada Londres [...], o bien con el rostro lleno de pequeñas cicatrices, como si se hubiera cortado en la mañana al afeitarse” (Bolaño, 264). El enfoque de Larraín es para Bolaño precisamente una forma de moverse: “En algunas fotografías –continúa el sujeto enunciativo– Londres parece una pecera. En otras, es Larraín quien parece estar dentro de la pecera fotografiando un planeta vasto y vagamente familiar” (264).

Personajes retratados, fotógrafo y escritor pueden entenderse, desde este enfoque, como “sujetos migrantes” (Cornejo, 21)¹⁰ que se sitúan dentro y fuera de los textos fotográfico y literario, imposibles de fijar, figuras o flujos que amplían la fotografía hasta desterritorializarla, al vagar por los extramuros

10. “[...] hecho de la inestable quiebra e interacción de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas” (Cornejo, 21).

de aquellos escenarios.¹¹ Bolaño no hace más que jugar, por consiguiente, con las múltiples perspectivas: recrearlas, fragmentarlas, multiplicarlas. Juega con la perspectiva de Larraín y, desde luego, con la del lector, con el fin de “arquar la realidad”, de ubicarse y ubicarnos aquí y allí, en ese territorio ambiguo, móvil, escurridizo, casi inaprensible que es ante todo el texto.

Aquel incierto panorama tampoco discierne claramente entre realidad y ficción: el texto sugiere relatos ficcionales pero no es del todo uno de ellos, y, por otro lado, la experiencia histórica, la auto-referencia, la propia óptica, volcada como autobiografía siempre interfiere, se cruza –aunque no venga a cuento–, da pie a una vinculación difusa entre arte y vida. Realidad e imaginación, en suma, pretenden constituirse aquí en discursos especulares:

Me gustaría decir que en algunas de sus fotos yo he vivido. Puede ser. De lo que sí estoy seguro es de que por alguna de sus fotos yo he pasado: he caminado por esas calles fotografiadas por Larraín, he visto los suelos como espejos (espejos en donde sólo se refleja lo más precario o nada), me miraron aquellos a quienes Larraín miró. (Bolaño, 260)

La voz enunciativa disuelve una vez más el artículo en la materia del discurso autobiográfico e incluso histórico:

No viene a cuento, pero cuando yo era niño e incluso adolescente, se decía que Chile era la Inglaterra de Sudamérica [...] Quienes afirmaban lo anterior por supuesto eran chilenos. A partir de 1973 esta broma dejó de causarnos gracia o se convirtió en lo que siempre había sido: un sarcasmo. (Bolaño, 265)

Precisamente, serán el sarcasmo, la ironía y la burla corrosiva otros de los mecanismos favoritos del autor para descentrar texto y lector. Es la tónica de “El último lugar del mapa”, una cuasi parodia de crónica o guía de viaje, donde Roberto Bolaño reflexiona acerca de la Patagonia, justo en su condición de zona límite, en su condición de margen, “semejante al vasto y movedizo territorio de la frontera mexicano-norteamericana” (Bolaño, 254).

11. Recuérdese al protagonista-fotógrafo del citado relato cortazariano “Las babas del diablo”, atravesando el plano de la fotografía y situándose en su interior, ahora como personaje víctima, atrapado por la fotografía.

En este escrito también inclasificable desde el punto de vista de los géneros textuales, el autor da pistas al turista aventurero que desee adentrarse en el inhóspito y perdido escenario patagónico: el viaje a la frontera. En ese intento, no solo escribe sobre la Pampa, sino también sobre límites geopolíticos, nacionalismos, militares y hasta, por ahí, sobre jóvenes prisioneros. Todo ello pasado por el cedazo del incisivo humor negro característico de nuestro escritor. Dice, por ejemplo:

según recuerdo, hubo una propuesta de ceder una porción considerable de territorio desocupado para instalar allí una república judía o, tal vez, una patria para un pueblo asiático errante [...], propuesta que indignó a los argentinos de la época y que, de haber progresado constituiría hoy, sin duda, el país más civilizado y próspero de toda Sudamérica. (Bolaño, 256)

La parodia del relato viajero le ofrece a Bolaño la posibilidad de disparar contra ciertos discursos en varias medidas petrificados, entre ellos, algunos imaginarios de nación sudamericanos y europeos, tratados de geopolítica, contra, por fin, cualquier expresión de orgullo patrio. Así, a propósito de los patagones, primeros habitantes de la zona austral y recordando la clásica crónica de Pigafetta¹², escribe:

fueron descritos por los conquistadores españoles como gigantes, añadiendo que estos gigantes, además, tenían unos pies enormes, mayores que los de cualquier europeo, algo no del todo absurdo si previamente se ha dicho que son gigantes. [...] Hoy los pocos que quedan no miden más de un metro sesenta. (Bolaño, 255-256)

O bien: “La provincia de Neuquén es no solo la única provincia patagónica sin salida al mar, pero fronteriza con Chile, lo que la convierte en una especie de Bolivia en el imaginario geoestratégico de los militares chilenos, tan prusianos ellos” (Bolaño, 256).

El humor le facilita a Bolaño la tarea de corroer o subvertir el sentido de tales discursos, y, a la par, contribuye al continuo entrecruce de diversidades textuales, discursivas, subjetividades, perspectivas, que van difuminando, de

12. *El primer viaje en torno del globo*, de Antonio Pigafetta (1970), instaura el mito de la tierra del fuego y de sus habitantes, los gigantes patagones. Cfr. también, Gabriel García Márquez (1983).

nueva cuenta, las fronteras del texto. La ambigüedad inherente a la ironía, su potente carga semántica, funciona pues como un mecanismo más de movilidad para romper límites y ubicarse en unos márgenes inciertos.

Irritante a veces, Bolaño se burla del propio concepto de frontera (“La frontera de la Patagonia no es algo que todo el mundo, menos los argentinos, sepa especificar con total nitidez” (256)), relativizándolo, polemizando con él y hasta corroyéndolo. En ese registro, explica, acudiendo a variadas y cercanas fuentes, que la Patagonia empieza al cruzar el río Negro, que empieza justo al acabar la provincia de Buenos Aires, que, mejor, comienza en la provincia de Chubut o que simple y llanamente la Patagonia no existe.

Sin abandonar el gesto irónico, el texto culmina desencantando por completo cualquier atisbo de iniciativa de emprender la aventura hacia este último lugar del mapa:

En Bariloche lo que el desprevenido turista encontrará será la cordillera de los Andes y una legión de esquiadores, fanáticos de la nieve con la piel perfectamente bronceada y graves problemas de orden psicológico y sexual que se alojan en el hotel Llao-Llao [...] En Puerto Madryn, por contra, verá el océano Atlántico, que en estas latitudes tiene un color decididamente horroroso, como de animal o pellejo de animal descompuesto. [...] Después de escuchar esto lo mejor es largarse en el primer autobús [...] (Bolaño, 257-258).

Curiosamente, la ironía y el sarcasmo parecen, en Bolaño, ser la puerta de entrada más cómoda para abordar sus dolores: sentimientos de desarraigo, nostalgia y soledad, que son inseparables de la propuesta marginal que hemos venido examinando. Ese inmenso lugar sin límites o con límites confusos, de márgenes imprecisos que es la Pampa, es también el lugar del desarraigo, de las soledades (de la desolación mistraliana¹³) y la muerte:¹⁴ “De unos pocos habitantes y un silencio casi ininterrumpido” (Bolaño, 254), la Patagonia “está, a su manera, llena de fantasmas” (Bolaño, 256). Es también un desierto, como para irse a “morir en paz” (254), dice Bolaño.

“Los personajes fatales”, por su parte, no lleva su título de forma gratuita: muerte, infierno, dolor, soledad son campos semánticos con los cuales el

13. Cfr. los poemas magallánicos de Gabriela Mistral, en la sección “Paisajes de la Patagonia”, de *Desolación* (1979), así como los recopilados por Roque Esteban Scarpa (1977).

14. Recuérdese el hermoso y profundo poemario de Juan Pablo Riveros, *De la tierra sin fuegos* (1986).

autor enfrenta plenamente su recorrido fotográfico. “Porque estar solos –asegura allí– es básicamente, viajar” (Bolaño, 263). Y, al evocar la patria ambigua, aquel planeta vasto y vagamente familiar, brota la nostalgia, en esas “imágenes imposibles de finales de los cincuenta y mediados de los sesenta, cuando aún podíamos mirar de otra manera” (Bolaño, 265).

Recapitulando, la desterritorialización de las letras de Bolaño se revela a través de la tendencia a construir una subjetividad ambigua e inestable que se concretiza, a su vez, en múltiples niveles textuales, como la transgresión a las clasificaciones genéricas, los constantes cambios de perspectivas, los recursos irónicos y paródicos, y la configuración de los márgenes en cuanto expresión de aislamiento y desamparo. Frontera y soledad son así caras de la misma mirada fragmentaria, desarraigada y movediza de la escritura de Roberto Bolaño. Condenada también a vagar por los extramuros en eterna soledad, “una soledad en movimiento” (Bolaño, 265). 🌀

Fecha de recepción: 23 febrero 2012

Fecha de aceptación: 26 abril 2012

Bibliografía

- Aínsa, Fernando, “El destierro de los héroes (el movimiento centrífugo)”, en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos, 319-409, 1986.
- Bolaño, Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama (Ignacio Echeverría, edit.), 2004.
- *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte, 1994.
- Corro, Pablo Blas, “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”, en *Aisthesis*, 38: 121-133, 2005.
- Cortázar, Julio, “Las babas del diablo”, en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- “Algunos aspectos del cuento”, en *Último Round*, México, Siglo XXI, 1969.
- (1977) “Apocalipsis de Solentiname”, en *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1977.
- “Recortes de prensa”, en *Queremos tanto a Glenda*, México, Nueva Imagen, 1980.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *El anti-edipo: Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- *Kafka: por una literatura menor*, México, Era, 1999.
- De los Ríos, Valeria, “Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño”, en *Taller de Letras*, 41: 69-81, 2007.

- Echeverría, Ignacio, “Bolaño extraterritorial”, en *Desvíos*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2007.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para salir y entrar de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990.
- García Márquez, Gabriel, “La soledad de América Latina”, en *El Sur*, 9 de enero, 1983.
- Gras Miravet, Dunia, “Entrevista con Roberto Bolaño”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*: 604, 53-65, 2000.
- Mistral, Gabriela, *Desolación*, Santiago, Andrés Bello, 1979.
- Pigafetta, Antonio, *El primer viaje en torno del globo*, Buenos Aires, Francisco de Aguirre, 1970.
- Scarpa, Roque Esteban, *La desterrada en su patria. Gabriela Mistral en Magallanes*, Santiago, Nascimento, 1977.
- Steiner, George, *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Barcelona, Barral, 1971.
- Szurmuk, Mónica, e Irwin Mckee, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México, Siglo XXI / Instituto Mora, 2009.