

El vagabundeo esencial de Roberto Bolaño¹

Laura Janina Hosiasson²

Resumen: La narrativa de Roberto Bolaño surge como uno de los casos más extremos de un uso literario de las diferencias idiomáticas del español, tanto en sus distintas formas americanas como en su forma peninsular. Esta ponencia pretende señalar la relevancia del papel de la(s) lengua(s) –y no solo de la lengua española – dentro de las dinámicas y estrategias compositivas y de caracterización, así como en la concepción misma de sus obras. Por un lado, ese rasgo se inscribe en un linaje de cierta tradición literaria que se pregunta sobre la identidad. Pero también se establece como una nueva voz hecha de muchas, con la cual un escritor pensó el quehacer literario como una actividad eminentemente política y vital. “Toda literatura es política. Quiero decir: es reflexión política y es planificación política” (BOLAÑO, 2006). El vagabundeo esencial de sus protagonistas, que se desplazan permanentemente y sin rumbo fijo, ligado a lo que podríamos designar como ‘ubicuidad’ lingüística, coloca frente a nosotros, renovado y sin posibilidad de soslayo, el atávico e insoluble dilema de la identidad.

Palabras clave: Roberto Bolaño, identidad, heterogeneidad lingüística.

Abstract: Roberto Bolaño’s narrative appears as one of the most extreme cases of the use of idiomatic differences within the Spanish language, considering its different American and European forms. This paper aims to point out the relevant role of the language(s) – and not only of the Spanish language – in the dynamics and strategies of composition and characterization, as well as in the author’s conception of his own work. On the one hand, this feature subscribes to a certain literary tradition that questions identity issues, and on the other hand, the writer unites these multiple voices into a purposeful one. In doing so, he envisioned his literary work as an eminently political and vital activity: “All literature is political. I mean: it is political reflection and political planning” (BOLAÑO, 2006). The essential wandering of his protagonists, constantly on the move, without any defined destination, linked to what we could call a linguistic ubiquity, brings to us the insoluble and atavistic dilemma of identity to the forefront, renewed and impossible to avoid.

Keywords: Roberto Bolaño, identity, linguistic heterogeneity.

1 Esta es la transposición de una charla pensada y escrita para la *1ª Jornada Hispanismo(s): Límites Incertos*, que la Associação Brasileira de Hispanistas (ABH) organizó en São Paulo, el 11 de junio de 2011, en la cual mantengo el tono oral de la presentación original.

2 Docente e pesquisadora na Universidade de São Paulo (USP). lhosiass@uol.com.br

El vagabundeo es en Bolaño una palabra mayor. Su pluma se deja llevar por las páginas de una narrativa que arrastra con ella también a los personajes-protagonistas que vagan sin rumbo fijo, entre lectura y lectura, de hotel en hotel, de bar en bar, de libro en libro, de conversación en conversación, lo que desatará nuevamente un paseo que podemos llamar cósmico si no resbalara tan a menudo en lo cómico. Ciudades, carreteras, líneas de tren, avenidas y callejuelas por donde se desparrraman estos seres en movimiento, tras la pista de misterios apocalípticos, misterios esos que al aproximarse se desvanecen como sueños, hechos polvo, hechos nada.

La lengua juega en ese viaje un papel esencial. Además de surgir dentro de la narrativa como tema frecuente, el idioma, los acentos, las variaciones sintácticas, los juegos de traducción, las opciones de vocabulario pasan a ser otra posibilidad del paseo al que me referí. Las formas de extranjería, de exilio, de pertenencia y desarraigo lingüísticos se incorporan en ese vagabundeo fundamental y constitutivo de algo que, si bien no pretendo mapear completamente, quiero aquí esbozar como uno de los elementos de lo que podría ser una poética muy particular.

Echándole una mirada general a su obra, ya a estas alturas bastante voluminosa gracias a la creciente cantidad de manuscritos publicados póstumamente, podemos advertir cómo, en el caso del español, los textos narrativos adquieren modulaciones especiales, según la nacionalidad adoptada por cada una de sus tramas. Si, por ejemplo, *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* acuñan un “decir” chileno, *Detectives Salvajes* se sumerge de lleno en el habla mexicana, y narrativas breves, como “El gaucho insufrible” y “Dos cuentos católicos”, se impregnan, respectivamente, de un castellano argentino y un español peninsular.

Tenemos pues, hasta aquí, por lo menos tres temas que quisiera desarrollar de manera muy breve:

- 1) El dislocarse itinerante de la actitud narrativa sumado a una temática también errante, de personajes en constante movimiento.
- 2) (se desprende del primero) La relevancia que adquieren en esa trayectoria permanente los encuentros y desencuentros de las diferentes lenguas e idiomas.
- 3) Un manejo muy peculiar de las modulaciones idiomáticas del español (acentos, vocabulario específico, usos locales, etc.) en favor de las diferentes “nacionalidades” adoptadas por sus narrativas.

Para desarrollar esos temas y citando a su gran amigo, Rodrigo Fresán, según el cual Bolaño es un lector que escribe y no lo contrario, quisiera confirmar que toda su obra es un continuo diálogo con una tradición literaria que él se formó para sí mismo. Todas sus estrategias parten de alguna de sus lecturas, de alguno de sus autores y en eso palpita también, un modo “borgiano” de relacionarse con la lectura. Esa actitud con respecto a sus “maestros” literarios es esencial en el proceso que describo. ¿Cómo no imaginar el cuento “El sur” del mismo Borges dentro de “El gaucho insufrible”?, ¿o a Tchekhov como horizonte de muchas de sus opciones por el detalle ínfimo y en apariencia, insignificante? o, para nombrar a otro, ilustre, ¿cómo no ver el juego kafkiano en la opción recurrente por iniciales en lugar de nombres propios o en el proceso de paulatina metamorfosis de un hombre transformado en una rata en el cuento “El policía de las ratas” y en la enorme cantidad de situaciones absurdas con que su prosa se va deleitando? Pero esto que podemos describir como diálogos con la tradición va más allá de la visita turística de soluciones y técnicas más o menos detectables y se adentra en una comunicación más profunda con ciertos procesos y estructuras para luego retomar un camino que el lector puede ir identificando en la lectura del conjunto de la obra de Bolaño como un estilo particular, que consiste – me parece – justamente en un modo único de leer a sus autores y de transformarlos en materia y herramientas políticas de su escritura. Una escritura que combina una apariencia de narrativa clásica de registro culto con la arriesgada³ búsqueda de claves en el mundo contemporáneo.

Para pensar en ese movimiento errático de su escritura que intento mapear aquí y tratar de entender parte de la intrincada relación de Bolaño con la lengua, es útil pensar que una de las llaves está puesta en uno de sus autores dilectos, Edgar Allan Poe, a quien Bolaño lee “de rodillas”, según confiesa en cierto momento.⁴ Esa confesión es vital para iluminar algunas de sus opciones narrativas y muchos de los motivos puestos a funcionar en sus relatos y, en gran medida, nos permite también acercarnos a esto que podemos atribuir a un tono, a una modulación en la frase de este escritor chileno, no, este escritor mexicano, no, este escritor español...

3 El riesgo funciona en Bolaño como una poética. En su discurso de Caracas, al recibir el premio Rómulo Gallegos, dijo: “¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso” (BOLAÑO, 2006: 36).

4 “...La verdad de la verdad es que con Edgar Allan Poe tendríamos de sobra.[...] Piensen y reflexionen. Aún están a tiempo. De ser posible: de rodillas” (BOLAÑO, 2006: 324).

Un primer tributo a Poe se encuentra en uno de los muchos epígrafes retirados de las obras de “sus autores”, en una de sus primeras novelas, *Monsieur Pain*, narrativa “de suerte desigual y aventurera”, con la cual el pícaro Bolaño se adjudicó dos premios literarios diferentes, gracias a los títulos también diferentes con que la presentó en ambos certámenes. *Monsieur Pain* (antes, *La senda de los elefantes*) es en varios sentidos un homenaje a Poe, pero la verdad es que Poe está por doquier en su obra, desde ciertos títulos como *Los detectives salvajes* o *Los sinsabores del verdadero policía*, pasando por su definitiva obsesión por la estructura del relato policial como uno de los engranajes de gran parte de sus relatos, en el sentido de una concepción de la narrativa como búsqueda de un misterio que se agazapa en ambientes por lo general lúgubres y que no se deja desentrañar nunca de forma definitiva.

Walter Benjamin ya señaló cómo *El hombre de la multitud* de Poe funciona a modo de “una radiografía de una novela policial, sin el envoltorio del crimen que allí ha sido suprimido” (1971: 45-56). En la Londres del diecinueve, a través del movimiento impulsivo y aparentemente irracional de una persecución tras un transeúnte anónimo que de pronto parece congregarse en su semblante y figura todas las marcas potenciales del criminal, se verán implicados tanto el que es perseguido como el que persigue en una coreografía errática y alucinada. La pura intuición del crimen y de la contravención estampados en la apariencia de ese desconocido parece conducir al misterio último, tras el cual se le va la vida al protagonista, al menos en la eternidad de esos breves e interminables momentos durante los cuales será víctima de su obsesión. Después, todo retomará su curso habitual.

En buena medida, la estructura general de la narrativa de Bolaño pone a funcionar esa máquina policialesca que mantiene en movimiento constante a casi todos los personajes de sus cuentos y novelas, que se desplazan sin tregua por espacios urbanos. Los ambientes privados y protegidos de la familia, de la casa y los de una infancia inocente e idílica permanecen en un horizonte no visitado, a veces apenas aludido. No hay lugar para la inocencia en esa prosa. La vida de los protagonistas de Bolaño se tramita entre adultos que, en su enorme mayoría, son figuras masculinas⁵ e intelectuales que interpretan de una u otra manera y con distintas intensidades, el rol de álgos egos suyos. Arturo Belano, el más evidente de todos ellos, resurgirá en más de una oportunidad pronunciándose en diálogos o en narrativas en primera persona.

5 La única excepción parece ser su novela corta, *Amuleto*, de 1999.

Las vidas de esos personajes se tramitan en hoteles de paso, en bares, en restaurantes, en cines, en hospitales, en baños públicos, calles y carreteras, siempre en espacios públicos o de tránsito. Hay una atmósfera de lo provisorio de esas vidas, en movimiento continuo, reforzada a todo momento por esa localización espacial errante...

En ese sentido, los diálogos posibles con escritores como Burroughs, o Kerouak, por ejemplo, ya han sido señalados por la crítica y aparecen mencionados aquí o allá en sus narrativas. Sin embargo, no me parece que estribe ahí la singularidad de la obra de Bolaño, aunque se trata de un aspecto que sí lo inscribe de lleno en un linaje literario cuyos antecedentes no es el caso de citar en este artículo, como tampoco los muchos otros escritores contemporáneos suyos que dan cuenta, como él, de la dispersión, de las diásporas, de los exilios y del desplazamiento vital de la historia latinoamericana del último siglo. Para no dejar de mencionar a dos de ellos que también se muestran absolutamente seducidos por el esquema literario, filosófico y político del género *noir*, pienso en las primeras obras Ruben Fonseca y en Ricardo Piglia.

Pero siguiendo la huella de Poe, llegamos al segundo punto que va ajustando la medida de una forma particular de la escritura de Bolaño. Poe está también en su concepción del quehacer literario⁶ y creo que en la obra de este autor nuestro escritor encontró una de las llaves fundamentales para pensar y crear su relación con las lenguas e idiomas. Nos preguntamos ahora por esa maleabilidad, esos encuentros y desencuentros lingüísticos constantes dentro de su narrativa. Es decir que, cuando la composición de sus diálogos o los comentarios del narrador se tropiezan con el tema de la lengua, el problema es evidentemente de fondo y no solo un expediente caracterizador o contextualizador. En realidad, toda su obra maneja esos encuentros. Tomemos la ya mencionada novela *Monsieur Pain*, donde Pierre Pain, el narrador protagonista de ese relato hispanoamericano escrito en castellano, es un francés médium mesmerista⁷, aspirante a poeta que vive en París y que en la primera página nos dice:

El primer síntoma de la singularidad de la historia en la que acababa de embarcarme se presentó enseguida al bajar las escaleras y cruzarme, a la altura del tercer piso, con dos hombres.

6 El sentido tan poderoso de la forma expuesto por Poe en sus ensayos teóricos, particularmente en "Filosofía de la composición", será para Bolaño también un compromiso de fe: "cuando escribo, insisto en esto a riesgo de parecer pedante (que por otra parte es probable que lo sea) lo único que me interesa es la escritura, es decir la forma, el ritmo" (2006: 324).

7 Aquí, la referencia es a Franz Mesmer (1734-1815), médico alemán creador de una teoría basada en fluidos universales y en el magnetismo animal, según la cual los hombres podrían transmitir energía, al igual que la energía que se transmite por imanes en el mundo mineral.

Hablaban español, un idioma que no entiendo, y llevaban gabardinas oscuras... (1999: 15).

La arrendataria de Mr. Pain reforzará más tarde que los hombres de las escena eran extranjeros, españoles o italianos: “se ve – añade ella – que les costaba entender o que no sabían responderme” (1999: 27). Esos dos extranjeros misteriosos de gabardina oscura, a mando de cúpulas españolas fascistas, hablan, como se verá más tarde en la novela, un idioma que Pain desconoce pero que lo aterroriza con su sola melodía.

Una lengua, un idioma que no se entiende pero que resulta ser el impulso suficiente para hacer partir una historia, mezcla de *thriller* y de precaria y patética biografía de los últimos días de Cesar Vallejo, mientras agoniza en un hospital de París. Una trama policial que enreda al militante comunista que fue el poeta peruano en un hipotético complot contra su vida, liderado por facciones francesas y españolas del franquismo y del nazi fascismo en ascensión. La novela abre con la mención de lugar y fecha de los acontecimientos por narrar: “París, 1938”, y se cierra con un “Epílogo de voces” compuesto por una serie de semblanzas apócrifas de los finales de los personajes involucrados en la trama. Este epílogo, sin nunca abandonar un tono displicente y cómico que expurga el melodrama y el exceso dramático, sitúa a todos esos personajes dentro del conflicto histórico que está por detrás: la ascensión final del fascismo en vísperas de la Segunda Guerra. Todos ellos, incluido el mismo Pain, serán engullidos por esos acontecimientos abominables y funestos.

Ahora bien, aquí sirve darle una ojeada al antológico cuento policial de Poe, “Los crímenes de la calle Morgue” y establecer la relación que incluso, como vimos, el epígrafe de la novela ya empieza sugiriendo.⁸ Recordemos que en la narrativa de Poe, el narrador, un norteamericano viviendo en París, “durante la primavera y parte del verano de 18...” (2010: 345), traba una amistad muy peculiar con el brillante Monsieur Dupin⁹ que desarrollará el misterio de un asesinato atroz y llegará a su solución, a partir del relato de quienes se encontraban en las inmediaciones de la casa, a la hora del crimen. Esos relatos van precedidos por el nombre y la nacionalidad de cada testigo. Uno tras otro, hombres y mujeres irán

8 El epígrafe es la transcripción de un diálogo de *Revelación mesmérica* de Poe.

9 Dupin, du Pain, Pain: la aliteración sugiere definitivamente la lectura paródica del detective que aquí no resuelve absolutamente nada.

afirmando que las voces que se escuchaban desde dentro eran **extranjeras** y que, aunque no se entendía lo que decían:

Cada uno de ellos está seguro de que no se trata de la voz de un compatriota. Cada uno la vincula, no a la voz de una persona perteneciente a una nación cuyo idioma conoce, sino a la inversa. El francés supone que la voz sea de un español, y agrega que “podría haber distinguido algunas palabras **si hubiera sabido español.**” El holandés sostiene que se trata de un francés, “**como no habla francés, testimonió mediante un intérprete.**” El inglés piensa que se trata de la voz de un alemán, pero el testigo “**no comprende el alemán.**” El español está seguro de que se trata de un inglés, pero “juzga basándose en la entonación”, ya que “**no comprende el inglés.**” El italiano cree que es la voz de un ruso, pero “**nunca habló con un nativo de Rusia.**” Un segundo testigo francés difiere del primero y está seguro de que se trata de la voz de un italiano. **No está familiarizado con la lengua italiana,** pero al igual que el español, “está convencido por la entonación” (POE, 2010: 364, los destacados son de la edición en español).

Una lengua que no se entiende pero que se sabe, que se intuye...La de la bestia. El imaginario literario del siglo XIX está poblado de temas ligados a la voz del otro, de la barbarie, de lo incomprensible e inhumano pero que tiene existencia y ataca de modo brutal.

Fue el procedimiento formal de Poe, lo que interesó particularmente a Bolaño y que lo llevó a dar unos pasos adelante en el plurilingüismo bakhtiniano, valiéndose de la forma del romanticismo tardío y subterráneo de Poe para intentar penetrar en una idea de la barbarie contemporánea. Después de *Monsieur Pain*, sabemos que incursionaría en ese tema de modo central en varias oportunidades como por ejemplo, en *La literatura nazi en América*, narrativa compuesta por una serie de biografías apócrifas que describen a personajes nazis y fascistas imaginados a todo lo largo y ancho de América Latina y que dialogan con *Historia universal de la infamia* y también con *Vidas Imaginarias* de Marcel Schwob.¹⁰ A seguir, en la novela *Estrella distante* intentará, como él mismo lo formula, “una aproximación muy modesta al mal absoluto”; y también en *Nocturno de Chile*, que es una reflexión sombría de la historia de la dictadura chilena a partir de la mirada de otro, en este caso, un intelectual de derecha.¹¹ Los pactos, los encuentros y

10 Schwob es uno de los autores más apreciados por Bolaño: “y a Marcel Schwob, sobre todo lean a Marcel Schwob” (2006: 325).

11 Una de las primeras incursiones críticas de peso en la obra de Bolaño fue la que organizó

desencuentros con **extranjeros**, volverán a surgir, así como también las sutiles y perversas relaciones entre el fascismo, el arte y la literatura.

Queda aún por comentar el tercer punto que es esa ubicuidad lingüística de sus narrativas que, por lo que entiendo, todavía no ha sido planteada ni desarrollada en toda su dimensión. Pretendo aquí apenas esbozarla. Bolaño ha escrito novelas chilenas, mexicanas y españolas y también algunos cuentos argentinos.

Valiéndose del concepto de extraterritorialidad, acuñado por George Steiner en la década de los setenta con el cual trataba de pensar sobre el movimiento de desarraigo nacional, de éxodo, de multilingüismo que afecta a muchos de los escritores contemporáneos, Ignacio Echeverría plantea el tema con relación a Bolaño (2008: 431-455) que, según él, sufre de una “paradójica condición: La de ser y no querer ser escritor latinoamericano”. Creo que la cuestión también puede ser abordada de otro modo que permite desembocar en otras respuestas, o mejor dicho, en otras preguntas. De hecho, el tema fue tratado por el mismo Bolaño en varias oportunidades, en varias entrevistas y discursos de forma explícita y, al mismo tiempo, muy en broma (la broma es una de las estrategias fuertes del autor). En el discurso que profirió en Caracas, al recibir el premio Rómulo Gallegos, fue diciendo:

A mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o en Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, todo lo contrario (2006: 36).

Más allá de la *boutade* y del juego a propósito con la confusión entre Caracas y Bogotá que parece remitir a un sentimiento panamericanista, está esta conciencia que Bolaño demuestra poseer de que sus narradores eligen con qué modalidad del español se irán a regir en cada nuevo relato. Retomando el inicio de estas reflexiones, ¿cómo no sentir el argentino del narrador de “El gaucho insufrible”? ¿Cómo dejar de pronunciar en silencio las zetas y las ces, con el acento

Celina Manzoni en *La escritura como tauromaquia* (Buenos Aires: Corregidor, 2002). Allí Manzoni, analizando la construcción del protagonista de *Estrella Distante*, afirma: “El doble horrendo que ratifica la pesadilla recupera una tradición literaria, psicoanalítica y también histórica: todos podemos ser otros sin dejar de ser los mismos en nuestros sueños y en nuestras pesadillas, pero, cómo escribir el destino de los otros” (p. 16).

español mientras se lee “Dos cuentos católicos”? ¿Queda alguna duda de que *Los detectives salvajes* está en manos de un habla mexicana? Si no, como prueba, un ejemplo: “Cómo vas a escuchar con la mano, cabrón, solo te pido que sientas...” Y para dejar muy en claro que estamos dentro del contexto mexicano en esa novela, el personaje chileno Arturo Belano, el consabido álter ego de Bolaño, es puesto en evidencia por su acento extranjero:

¿Belano es chileno? – dije tratando de desviar la conversación hacia otro tema y porque además, sinceramente, no lo sabía.
 -¿No te habías dado cuenta? – dijo María sin levantar la vista de lo que fuera que estuviera mirando.
 -Pues sí, le había notado un cierto acento un poco distinto, pero me pareció que tal vez fuera, no sé, tamaulipeco o yucateco...
 -¿Te pareció yucateco? Ay, García Madero, bendita inocencia. Belano le pareció yucateco –le dijo San Epifanio a las Font y los tres rieron.
 Yo también me reí ([S.d.]: 56).

Por un lado, lo que la obra de Bolaño plantea en su conjunto es que el problema de la extranjería pasa por canales muchísimo más complejos que los de la competencia lingüística común de y entre los individuos o, incluso, que los de los sentimientos nacionales. Bolaño juega (en serio) con la idea de las muchas lenguas en el español, algunas de las cuales extranjeras entre sí y otras, en cambio, familiares y reconocibles.

Lengua y ética se confunden de manera ineludible, en su poética. Carlos Wieder, el poeta aviador fascista chileno de *Estrella distante* es visto por sus compañeros juveniles como un **extranjero**, a pesar de ser él también un chileno: “Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista [...] él hablaba en español. Ese español de ciertos lugares de Chile (lugares más mentales que físicos) en donde el tiempo no parece transcurrir” (2010: 1). En cambio, acabamos de ver cómo Arturo Belano, también chileno, aportado en el DF mexicano en *Los Detectives Salvajes*, es confundido por el amigo mexicano con un tamaulipeco o un yucateco...

Con Bolaño estamos frente a un conjunto de libros escritos en español que barajan lenguas/nacionalidades/identidades/éticas diferentes, ya que sus narradores se arraigan a los espacios lingüísticos que frecuentan con la propiedad y pertinencia de un nativo. Además de significar un problema insoluble (o al menos, de enorme dificultad) para sus traductores, tiene que ver en parte con la idea de Steiner, con la biografía itinerante de Bolaño que tras su infancia en Chile, pasó sus

años de juventud en México, y que después de un breve regreso desafortunado durante el golpe militar, vivió su vida adulta en España. En este sentido es sí un escritor extraterritorial. Pero digo que eso tiene que ver sólo en parte, porque por otro lado, al escribir de esa forma, optando por esa variedad, creo que apunta a una actitud política con relación a su oficio de artista contemporáneo.

Bolaño retornó a Chile en más de una oportunidad y cada vez le parecía que volvía a un lugar diferente.¹² Sus impresiones de la gente, de los ambientes, de los escritores, de los diálogos y situaciones con los que se enfrentaba en cada regreso, lo colocaban frente a nuevas extranjerías, nuevas alteridades que (como bien lo ilustra el caso citado de Arturo Belano, su *alter ego* de *Los Detectives Salvajes*) iban mucho más allá del español, la lengua una que manejaba.

Otro artista chileno itinerante y de trayectoria internacional que no volvió a residir en Chile desde sus treinta años, el pintor Roberto Matta, declaró una vez en una de las poquísimas entrevistas que concedió:

Creo que la diferencia y la importancia que tiene el ojo del exiliado, del excluido, del extranjero, es que a él las cosas le están verdaderamente pasando. No es que las esté diciendo el idioma: el tipo está verdaderamente exilado y excluido, despatriado, en el sentido “sin tierra” [...]. Por el contrario, el tipo completamente instalado en su clase, en sus privilegios, en las costumbres de su clase, tiene tendencia a especular y a servirse de un idioma más elegante, más lujoso, hace lujos de un idioma, mientras el otro no se puede permitir estos lujos y usa las palabras para mostrar cuánto cuesta vivir. Ve con ellas (2010: 47).

Hay que notar que Matta no hace mención a otra lengua, necesariamente. Se refiere a esa distancia que permite al individuo enajenarse lo suficiente de su propio idioma para lograr “correr el velo”, como dirá más adelante. Algo de eso hay en la “ubicuidad lingüística” de este otro exilado chileno, este otro Roberto, que además parece entender la patria en los términos de una forma de existencia, a la manera de Cortázar (otro de sus afectos y otro exilado), es decir, románticamente. En su caso, con la intensidad de un sobreviviente, aferrado a la vida, en una lucha desesperada contra el olvido que es la verdadera muerte.

12 Varias anécdotas de esos encuentros y desencuentros son descritas en algunas de sus sabrosas crónicas reunidas en *Entre paréntesis*, bajo el sugerente subtítulo “Fragmentos de un regreso al país natal” (2006: 49-224).

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1971.

BOLAÑO, Roberto. Consejos sobre el arte de escribir cuentos. In: _____. *Entre Paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006.

_____. *Los Detectives Salvajes*. Barcelona: Anagrama.

_____. *Estrella distante*. Nueva York: Vintage Español, 2010.

_____. *Monsieur Pain* (1982). Barcelona: Anagrama, 1999.

ECHEVERRÍA, Ignacio. Bolaño extraterritorial. In: SOLDÁN, Paz; PATRIAU, Faverón (Ed.). *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.

MATTA, Roberto. *Conversaciones con Matta*. Santiago: Ediciones Diego Portales, 2010. Entrevistas concedidas a Eduardo Carrasco.

POE, Edgar Allan. Los crímenes de la calle Morgue. In: _____. *Cuentos Completos* Trad. Julio Cortázar. Barcelona: Edhasa, 2010.