

VIAJE, REPETICIÓN Y FRAGMENTO EN ‘TRES’ DE ROBERTO BOLAÑO

MARÍA EUGENIA FERNÁNDEZ

Universidad Nacional Mar del Plata

Resumen: Este trabajo intenta descifrar la poética del escritor chileno Roberto Bolaño que parece consistir en una búsqueda de la escritura de “lo nuevo” a través de un viaje por la literatura. La propuesta consiste en rastrear en el volumen *Tres* (2000) las operatorias que dan cuenta de un nuevo modo de escribir, una poética de “lo nuevo”, que parte de la lectura, la re-lectura, y la re-escritura valiéndose de la dinámica del viaje y el fragmento delineando un espacio por recorrer, un archivo de la literatura, conformado tanto por los propios textos como por los anteriores y contemporáneos de otros autores.

Resumo: Este traballo intenta descifrar a poética do escritor chileno Roberto Bolaño que parece consistir nunha busca da escritura de “o novo” a través dunha viaxe pola literatura. A proposta consiste en rastrexar no volume *Tres* (2000) as operatorias que dan conta dun novo modo de escribir, unha poética de “o novo” que parte da lectura, a re-lectura, e a re-escritura valéndose da dinámica da viaxe e o fragmento delineando un espazo por percorrer, un arquivo da literatura, conformado tanto polos propios textos coma polos anteriores e contemporáneos doutros autores.

Abstract: This work attempts to decipher the poetics of the Chilean writer Roberto Bolaño, which seems to be a search for the writing of “the new” via a journey through literature. The proposal is to track the volume *Tres* (2000) the operating that account in a new way of writing, a poetics of “the new”, that appear of the reading, the re-reading, and the re-writing of the dynamics of the journey and the fragment endorsing a space to go, an archive of the literature, comprising both the texts and the previous and contemporary of other authors.

Palabras clave: Viaje. Literatura. Operativa. Fragmento.

Palabras chave: Viaxe. Literatura. Operatoria. Fragmento.

Key Words: Journey. Literature. Operating. Fragment

Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae. Centro no fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto, más imperioso. El que escribe el libro, escribe por deseo, por ignorancia de este centro.

Maurice Blanchot

1. LITERATURA Y VIAJE

En *El gaucho insufrible* (2003), último volumen de cuentos publicado en vida, el chileno Roberto Bolaño incluye dos ensayos, uno de los cuales, “Literatura + enfermedad = enfermedad”, si bien parece de fuerte impronta autobiográfica por la referencia a su enfermedad hepática, interesa más por la inscripción de su escritura en una conciencia y estética modernas. Podría leerse la palabra “enfermedad” no como la disfunción hepática que aquejaba a Bolaño y lo condujo a su muerte, sino como la referencia al hastío

de Stéphane Mallarmé y de Charles Baudelaire que implica la enfermedad del aburrimiento, la enfermedad de los modernos. Así, Bolaño inscribe su pensamiento (su escritura) en la línea de la poesía francesa del siglo XIX y, como veremos, de la narrativa de J. L. Borges en tanto síntesis de la modernidad;¹ la primera inscripción se manifiesta en su ensayo mencionado de *El gaucho insufrible* y la segunda, en “Acerca de los detectives salvajes” en *Entre paréntesis* (2004) —entre otros ensayos—.

“Literatura + enfermedad = enfermedad” de Bolaño motiva especialmente este trabajo, porque construye un sistema de ideas que permite leer *Tres* (2000) como diseño de una poética propia. El ensayo se plantea como sistema desde el título, una ecuación básica o suma de dos elementos de la que resulta otro equivalente; esta ecuación simple de “tres” elementos permite pensar, desde el título, en un vínculo entre el ensayo y el volumen que nos ocupa (*Tres*). Considerados los elementos que constituyen la ecuación, interesa por qué están juntos e igualados y por qué uno de ellos se repite. El ensayo de Bolaño se mueve entre el concepto de Literatura y enfermedad, la propia y la de los modernos, construyendo un sistema de ideas donde el eje “aparente” es su enfermedad hepática y las “digresiones”, la enfermedad en la Literatura. El uso “aparente” importa porque a Bolaño le preocupaba más hablar de la enfermedad de los modernos que de la suya, y “usó” su disfunción hepática como máscara autobiográfica, conducente a delinear una *poética nueva* cuyo centro, en constante movimiento, sería el viaje. El centro del ensayo y de *Tres* serían, entonces, el viaje de los modernos que buscan *lo nuevo* y el viaje de los “neochilenos”, los nuevos chilenos, respectivamente; ambos viajes estarían signados por la enfermedad.

¹La deuda con Borges es mencionada explícitamente por Roberto Bolaño en “Acerca de los detectives”, texto publicado en el programa de mano entregado al público asistente al acto en el que se le otorgó el Premio Rómulo Gallegos, en 1999, y recopilado en el volumen *Entre paréntesis*; allí expresa: “Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego” (Bolaño: 2004).

Según Bolaño en “Literatura + enfermedad= enfermedad”, en la poesía francesa del siglo XIX se prefiguran los grandes problemas de la cultura occidental durante el siglo XX, que aún estarían sin resolver. La modernidad no ha terminado y la literatura sigue tratando sus temas: la revolución, la muerte, el aburrimiento, la huida; temas recurrentes en toda la obra del autor chileno y, especialmente, en el volumen *Tres*. Cuando en el ensayo citado, Bolaño (2003: 144) señala el punto de partida de la gran poesía moderna en Occidente, Baudelaire y Mallarmé, cita el poema “Brisa marina”, que invita a huir y viajar hasta el fin porque todo ya ha sido leído; más adelante se pregunta qué quiso decir Mallarmé al indicar que ya había leído todos los libros. En un fuerte gesto de inscripción de Latinoamérica en la cultura occidental, Bolaño elige la traducción de “Brisa marina”² por Alfonso Reyes y cita de forma completa. La elección de este poema es significativa: desde los dos primeros versos surge la referencia a la enfermedad como decadencia del cuerpo (“La carne es triste, ¡ay!”), a la literatura (“todo lo he leído”), al viaje como la huida (“¡Huir! ¡huir!”) y a lo nuevo como lo desconocido (“Presiento que en lo desconocido...”); antes de llegar al núcleo del poema aparece la página en blanco (“sobre la virgen página que esconde

²La carne es triste, ¡ay!, y todo le he leído.
 ¡Huir! ¡Huir! Presiento que en lo desconocido
 de espuma y cielo, ebrios los pájaros se alejan.
 Nada, ni los jardines que los ojos reflejan
 sujetará este pecho, náufrago en mar abierta
 ¡oh, noches!, ni en mi lámpara la claridad desierta
 sobre la virgen página que esconde su blancura,
 y ni la fresca esposa con el hijo en el seno.
 ¡He de partir al fin! Zarpe el barco, y sereno
 meza en busca de exóticos climas su arboladura.
 Un hastío reseco ya de crueles anhelos
 aún suena en el último adiós de los pañuelos.
 ¡Quién sabe si los mástiles, tempestades buscando,
 se doblarán al viento sobre el naufragio, cuando
 perdidos floten sin islotes ni derroteros!...
 ¡Más oye, oh corazón, cantar los marineros!

su blancura”), la imposibilidad de escribir, y en el centro mismo del poema, el verso número 9 de un total de 16, el viajero decide partir (“¡He de partir al fin! Zarpe el barco...”).

De esta manera Bolaño elige inscribirse en el archivo de los poetas franceses del siglo XIX para “comenzar” a escribir una nueva Literatura; siguiendo el mandato de Mallarmé, el punto de partida de su viaje sería el mismo poema “Brisa marina”, que además funciona como manifiesto de su propia poética. En el poema, Mallarmé no propone únicamente subirse a un barco y huir, como tampoco afirma sencillamente que todo lo ha leído. Bolaño “descubre” allí (y lo expresa en su ensayo) la imagen prístina de la enfermedad en tanto resignación de vivir, y a un poeta que habla de la derrota; escribir implicaría una entrega y la literatura sería una lucha en la que el escritor resulta vencido.

Bolaño (2000: 145) agrega en “Literatura + enfermedad = enfermedad” que la obra y biografía de Mallarmé “están indisolublemente unidas salvo en este poema, en este “manifiesto cifrado” que suele tomarse al pie de la letra, pero “que se sepa, Mallarmé no escuchó jamás cantar a los marineros, o si los escuchó no fue, ciertamente, a bordo de un barco con destino incierto; y menos aún se puede afirmar que uno ya haya leído todos los libros”. El poema encierra una elección y una lección de escritura que Bolaño repone a través de su ensayo y, me parece, de *Tres*; en ambos podría cifrarse su poética, ya que cuando todo se ha leído, todo está escrito y nada queda por hacer, para Bolaño parece oportuno el regreso, volver a empezar de cero. Entonces, *Tres* sería el “ejemplo” de la propuesta de Bolaño en “Literatura + enfermedad = enfermedad”, y uso comillas porque cronológicamente este ejemplo fue escrito antes que la lección: el texto, como suele suceder, no es simple modelo o muestra de una teoría, sino que del texto surge una poética.

Una vez situado en este nudo de la poesía francesa, Bolaño da un nuevo paso, en el movimiento de escritura de su ensayo, hacia otro poeta, muestra qué viaje le interesa e incluye fragmentos del poema “El viaje”³ de Charles Baudelaire, traducido por otro poeta, Antonio Martínez Sarrión. Aquí cabe señalar que, a diferencia de “Brisa marina”, citado de modo completo, “El viaje” aparece fragmentado y en dos apartados diferentes del ensayo. Nuevamente hay una elección de un poeta y un poema determinados que cifran el *viaje*. El viaje de Baudelaire se asemeja, según Bolaño, al viaje de los condenados que huyen y se pierden por territorios desconocidos para ver qué encuentran, “para ver qué pasa”; el viaje del siglo XIX es el viaje de los enfermos, los que no tienen nada que perder y el de Baudelaire es el del “viajero radical y moderno repleto de rabia y amargura pero que quiere salvarse” (Bolaño: 150). Todo el poema es un viaje, como el de Mallar-

³(...) Un buen día partimos, la cabeza incendiada,
repleto el corazón de rabia y amargura,
para continuar, tal las olas, meciendo
nuestro infinito sobre lo finito del mar:

felices de dejar la patria infame, unos;
el horror de sus cunas, otros más; no faltando,
astrólogos ahogados en miradas bellísimas
de una Circe tiránica, letal y perfumada.

Para no ser cambiados en bestias, se emborrachan
de cielos abrasados, de espacio y resplandor,
el hielo que les muerde, los soles que les queman,
la marca de los besos borran con lentitud.

Pero los verdaderos viajeros sólo parten
por partir; corazones a globos semejantes
a su fatalidad jamás ellos esquivan
y gritan “¡Adelante!” sin saber bien por qué.
(...)
¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!
Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,
mañana, en todo el tiempo, nos lanza nuestra imagen:
¡En desiertos de tedio, un oasis de horror! (Bolaño: 149- 151).

mé, travesía que se dirige a un abismo, pero el viajero “que quiere salvarse” encuentra finalmente su propia imagen.

Bolaño lee, en este poema de Baudelaire, la literatura como un viaje que conduce a los viajeros por territorios desconocidos y los dirige directamente hacia un abismo; el fin del viaje, cuando todos los libros se han leído, es un oasis de horror en un desierto de aburrimiento. Como dice Bolaño en su ensayo respecto de este poema, no hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno, aunque también se pregunta por la cura: el antídoto para la enfermedad de la modernidad sería para Bolaño (desde su lectura de Baudelaire) *lo nuevo*, que consiste, para Mallarmé, en volver a empezar aun sabiendo que el viaje y los viajeros están condenados a un fracaso irremediable.

Respecto de las ‘elecciones’ de Bolaño en su ensayo, cabe insistir en que el poema de Mallarmé fue citado y analizado de manera completa, a diferencia del poema de Baudelaire; que éste haya sido citado y comentado por fragmentos, demuestra la intención de Bolaño de hacer hincapié en la “enfermedad”, la “literatura” y el “viaje” seleccionando partes del poema que le resultaron “útiles” para pensar los términos como equivalentes de una ecuación. Se advierte, por ejemplo, que Bolaño no toma para su ensayo las estrofas de “El viaje” de Baudelaire donde se menciona la muerte; gesto nada arbitrario, ya que “Literatura + enfermedad = enfermedad” presenta una idea del viaje y la literatura que tienden a *lo nuevo* entendido como un “empezar de nuevo”, no como la “muerte”.

Como anticipamos, Bolaño, para responder a la pregunta por la Literatura, se remonta a la poesía francesa y se adhiere a esta concepción de la Literatura como viaje. Como se sabe, hay una vasta relación entre viaje y Literatura observada no sólo por escritores y poetas sino también por críticos literarios. Por ejemplo, en su “Prólogo” a *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*, Jorge Monteleone sostiene que el viaje ha tenido una con-

tinuidad en la Literatura que lo constituye como “espacio del deseo, zona de ensueño, de reflexión, de aventura” (1998: 11). El viaje sería el lugar donde lo imaginario transforma el espacio real y la Literatura sería esa “zona ideal” donde se puede “transformar todo *recorrido* en un *discurso*” (1998: 11). *Mutatis mutandis*, se ve una correspondencia entre el pensamiento de Bolaño y el de Monteleone desde lugares de enunciación diferentes.⁴ el primero, el escritor, piensa la Literatura como viaje para delinear una poética propia y el segundo, el crítico, que elegimos, en este caso, para construir una “teoría primaria, de eficacia metafórica sobre el relato de viaje” (Monteleone: 14). Monteleone, como Bolaño, también encontró el “centro definitivo de la comprensión del relato de viaje” (1998: 11) en el poema “Le voyage” (“El viaje”) de Baudelaire, donde se alcanza “una verdad terrible”: lo nuevo es el abismo, la muerte. El viaje, para Monteleone, es entonces una «vasta metáfora de la ‘pulsión de muerte’» (1998: 13) y “para que esa imagen sea eficaz, debe ser contrastada con una metáfora antigua: la vida como un viaje, un tránsito” (1998: 13). Bolaño, en su ensayo “Literatura + enfermedad = enfermedad”, analiza “El viaje” de Baudelaire, lo hace también en el sentido de *lo nuevo* como un abismo, el punto límite del hastío, un precipicio al borde de la “enfermedad” que incitaría al escritor a *volver a empezar*, buscar allí mismo el antídoto para el mal y, por el contrario, “evitar la muerte”. Monteleone agrega a su metáfora que el viaje “combina de un modo acuciante, la experiencia del cuerpo y la experiencia del tiempo, y su relato debe proporcionar los modos de representación de tal vínculo” (1998: 14); el viaje sería, por lo tanto, “una experiencia corporal” (1998: 14). La enfermedad, a la que tanto se aferra Bolaño en su ensayo es una experiencia corporal que, a menudo, lleva el cuerpo a su límite y, aunque no lo diga en estos términos, Monteleone lo reconoce ya que encuentra en el poema de Baudelaire que los

⁴Elijo el texto de Monteleone porque inicia su volumen sobre el relato de viaje con el análisis minucioso del poema “El viaje” de Baudelaire y a partir de él extrae su concepto de “viaje”, ineludible en este trabajo.

viajeros “*padecen* el tedio, sienten un *ardor* inquieto en su corazón” (1998: 14).

En la relación entre Literatura y viaje, debe señalarse además que éste, como experiencia corporal, necesita ser narrado. Según Monteleone (que se basa en un caudal bibliográfico y crítico extenso) “no hay viaje sin relato” porque la narración “es connatural al viaje y la condición de existencia de un viaje residiría en la posibilidad de ser narrado” (1998: 14). Como consecuencia, la condición de existencia del viaje radica en ser escrito y leído, de manera que el relato de viaje “supone que nuestra *visión* del espacio es una *lectura* que, a la vez, engendrará *otro* relato posible” (1998: 15). Lo planteado por Monteleone interesa en este caso, cuando anota que “evocar un relato de viaje del único modo posible: narrándolo otra vez” permite “acentuar su carácter de potencial repetición” (1998: 15).

Pensar *el carácter de potencial repetición* del viaje implicaría pensar lo mismo para la Literatura, y así lo hizo Bolaño “leyendo” en el “El viaje” de Baudelaire (relato de viaje vuelto poema) la potencial repetición, la posibilidad de un “volver a empezar” para seguir escribiendo “literatura”, aún cuando se ha llegado al “abismo”. Pienso que Bolaño manifiesta su poética en el ensayo, que considera la Literatura como viaje y repetición antes plasmado en *Tres*, donde en cada una de las tres partes refiere (si cabe este término para un texto como éste) de algún modo un viaje, pero además donde el texto actualiza la idea de repetición al dividirse en tres y titularse precisamente así.

1.1. Tres

En el capítulo “Elipsis” de *La escritura y la diferencia*, Jacques Derrida analiza la obra del poeta Edmond Jabès y reflexiona sobre el significado del número “tres” en el lenguaje, operador aquí porque ilustra la idea de repetición intrínseca al viaje y la Literatura ya que, según Derrida, los signos, las palabras, han comenzado a serlo repitiéndose, redoblándose; desde

el origen, inmediatamente hay un doble origen más su repetición. Así, “Tres es la primera cifra de la repetición, también la última, pues el abismo de la representación se mantiene siempre dominado por su ritmo, hasta el infinito” (Derrida, 1989: 405); de este modo, el infinito no es ni uno, ni nulo, ni innumerable, sino de esencia ternaria. No es mi intención ahondar en el planteo de Derrida, pero en este trabajo sobre *Tres*, donde el centro del texto se configura desde la forma del viaje, no se puede obviar la importancia del título y la compleja densidad de significados que adquiere una vez “leído” *el viaje* de Baudelaire.

Roberto Bolaño orienta a un “volver a empezar”, a la repetición, y sabe, pues se aferra a Mallarmé, que no sólo los actos del hombre moderno están enfermos, sino también el lenguaje, plausible de la medicina de *lo nuevo*, de aquello que solo puede encontrarse en lo ignoto al viajar y leer el viaje como forma simbólica. Así se llegaría al abismo, único sitio donde se encontraría el antídoto para la enfermedad.

Retomo el epígrafe de Blanchot donde el “libro fragmentario tiene un centro fijo y no fijo”, que se desplaza y “sigue siendo el mismo, cada vez más central, más escondido, más incierto, más imperioso”, pero el que escribe lo hace por deseo e ignorancia de ese centro. El “libro” fragmentario de Bolaño tiene un centro que lo atrae y se desplaza, que sigue siendo el mismo y se hace cada vez más central, escondido, incierto e imperioso; pero Bolaño no escribe sólo por deseo, ni por ignorancia del centro, por el contrario, creo que sí vislumbra cuál es el centro en movimiento y escondido de su “libro”: el viaje.

El “viaje”, la “enfermedad” y la “literatura” pensados por Bolaño desde la poesía francesa implican un posicionarse en la modernidad y una lectura que entra en comunión directa (salvando todas las diferencias) con la de J. L. Borges quien entabló una búsqueda constante de cómo “empezar de cero”. En su “Introducción: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la mod-

ernidad”, de *El orden y la paradoja*, Víctor Bravo analiza la obra de Borges atendiendo a las premisas de lo que explica como “inconsistencia de lo real”, es decir, la confusión de que existe una correspondencia unívoca entre las palabras, el lenguaje, y las cosas, lo real. De los escritores modernos, Borges (considero que Bolaño propone lo mismo) fue uno de los llamados a apropiarse de la idea de “la inconsistencia de lo real” como material para sus ficciones. Cabe preguntarse en qué radica este concepto y en qué medida nos resulta útil para pensar la “poética” de Bolaño que se desprende tanto de su ensayo “Literatura + enfermedad...” como de su volumen *Tres*.

Víctor Bravo sostiene que es un hecho fundamental en Borges y en la cultura de la época moderna, la revelación de la “insustancialidad de lo real” y su resignificación; asimismo, podría pensarse el surgimiento de una conciencia por la cual los escritores han desarrollado un modo *nuevo* para sus historias, sueños y pesadillas. Podría entenderse este *nuevo* modo de escribir como *lo nuevo* que buscan los viajeros; la obra de Borges (y repito, salvadas las distancias considero que también la de Bolaño) expresaría que la percepción de lo real y el lenguaje estarían en ruinas. Bravo explica que en Occidente hubo primero un pensamiento por el cual “desde el interior del orden, la certeza de un sentido tendía a producirse en la creencia de una razón trascendente: Dios o los dioses” (Bravo: 28), de manera que el lenguaje podía alcanzar un sentido y expresar el mundo con certeza. Según Bravo, las sociedades occidentales que atendieron “a la demanda identificatoria del orden y a la estructura de subordinación ante un poder superior” (2004:29) formaron parte de un proceso de “encantamiento” que, a partir del siglo XVI, pasó a transformarse en “desencantamiento”, producto del proceso de secularización de la modernidad”. Bravo (2004: 29) explica que surge así una “persistente interrogación entre el orden y lo que es trascendente”.

La obra de Borges aparecería entonces, “como una suerte de refundación, de incomparable resignificación de ese conocimiento, creando una

distancia crítica entre orden y realidad trascendente” (Bravo, 2004: 290), que, me parece, conduce a un *nuevo* modo de escribir, leer y pensar la “literatura”.

Para Bravo, en las sociedades “encantadas”, lo real es “sustancial” a tal punto que las redes de los relatos, que instauran el horizonte de lo real, se identifican con lo trascendente; en cambio, en las sociedades de la época moderna, de insustancialidad de lo real, las redes de los relatos muestran su fragilidad, sus límites, su estructura tendenciosa:

La conciencia crítica de la modernidad introdujo un proceso de deconstrucción de los relatos, en primer lugar por medio de la parodia y, poco a poco, ha reconstruido las diversas redes del relato: frente a la inteligibilidad opuso la resistencia al sentido; ante la imposición de una perspectiva, la multiplicidad de perspectivas; ante la totalidad, el fragmento; frente al límite, la posibilidad el afuera y el infinito; ante la homogeneidad, la transgresión del interdicto sobre el principio de contradicción; y en todos la irrupción de la paradoja como la negación misma de la representación. (Bravo, 2004: 27).

Este nuevo modo de percibir lo real y de escribir es lo que interesa a Bolaño; lo desarrollado por Bravo en un registro teórico, se encuentra en clave poética en el ensayo “Literatura + enfermedad...” de Bolaño. *Lo nuevo* es el motor de la modernidad y se vincula con el concepto de paradoja desarrollado por Bravo; concepto que afina en la contradicción moderna “construcción/deconstrucción” que contemplaría un proceso iniciado en la parodia y cuya culminación serían los dispositivos *nuevos* para armar los relatos.

En este sentido, la paradoja sería intrínseca a la obra de Borges y también a la de otros escritores latinoamericanos. Así, por un lado el relato se volvería sobre sí mismo “para poner en crisis la totalidad, la noción de Dios, la certeza de los fundamentos, para señalar la insustancialidad de lo real” (Bravo, 2004: 27); y, por el otro, el relato recurriría constantemente a modos *nuevos* de construir ‘mundos’ y ‘órdenes’. Precisamente, *Tres de*

Bolaño pone en crisis la totalidad del “libro” y entabla un “nuevo” orden, el de la repetición.

La cita anterior de Bravo, sobre Borges, sería operadora respecto de Bolaño. *Tres* opone la resistencia al sentido frente a la inteligibilidad, ya que no sería posible ‘contar’ de qué se trata el volumen, además no podríamos explicar su sentido ni decir de qué habla; propone también la multiplicidad de perspectivas a través de una escritura caleidoscópica, de infinitas posibilidades combinatorias y de significados; y también privilegia el fragmento sobre la totalidad. El título por ejemplo nos advierte sobre la organización, y a su vez, la primera y la tercera parte replican la fragmentación: la primera parte presenta los fragmentos de modo que el espacio en blanco resulte obscuro y la tercera fragmenta el “paseo por la literatura” por medio de la enumeración.⁵

El fragmento obliga a pensar también la unidad, pues la palabra “tres” reúne las partes en una unidad fragmentada en tres, que a la par fragmentan en sí mismas en un gesto que se reproduce instaurando la idea de infinito. Pero la fragmentación no es total, el *centro* del “libro”, que nada casualmente es la segunda de las tres partes, no se fragmenta. Así, la primera parte de *Tres* refiere de algún modo un viaje de un “autor” llamado B a Gerona y su relación con la escritura (no sabemos si de una novela, un guión cinematográfico o quizás una obra dramática) en fragmentos ubicados al comienzo de la página dejando un gran espacio blanco. La escritura pocas veces ocupa más de la mitad de la página y, cuando esto es así, aparece centrada y los blancos se reparten al comienzo y final de la hoja. La tercera parte es un “paseo por la literatura”, un recorrido por los sueños (quizás del “autor” B de la primera parte) donde las situaciones y paisajes están plaga-

⁵El volumen de Bolaño, *Tres*, se divide en tres partes indizadas en la primera página cada una con su título y su correspondiente número de página, pero sin número inicial ya que no son capítulos: “Prosa del Otoño en Gerona”, “Los Neochilenos”, “Un paseo por la Literatura”.

dos de escritores que conforman un archivo amplísimo. La segunda parte, el *centro*, es la única que no se segmenta; se titula “Los Neochilenos” y es un poema extenso sin división estrófica, sin rima y en tono conversacional. Dicho *centro* del “libro” sería la gira por Latinoamérica del grupo musical Los Neochilenos. La parte central de *Tres* narra entonces el viaje de los “nuevos chilenos”, el centro del libro es el viaje y *lo nuevo*.

Hay un nuevo modo de construir relatos en el volumen de Bolaño que puede entenderse a partir de lo que explica Bravo respecto de las sociedades que pasan del “encanto” de lo real al “desencanto”, problema que remite necesariamente al divorcio entre palabra y cosa ya estudiado en los 60 por Michel Foucault en su ensayo *Las palabras y las cosas*, cuyo disparador, como sabemos, fue un texto de Borges, “El idioma analítico de John Wilkins”, donde estaría cifrado el quiebre entre el pensamiento clásico y el moderno. De ahí que para muchos, Bolaño por ejemplo, Borges sea síntesis y resignificación de la modernidad.

Las palabras y las cosas importa aquí en tanto estudio del surgimiento de la modernidad. La ‘y’ es un conector de adición o suma, pero en el título de Foucault funciona como una barra separadora para indicar que las palabras no son equivalentes a las cosas y por eso merecen aparecer como objetos diferentes. Particularmente, el título y el “Prefacio” del volumen de Foucault, que abrevan en la idea de que las palabras no representan las cosas, resultan operativos para pensar *Tres* de Bolaño y su vínculo con Borges, Baudelaire y Mallarmé. Las ideas de Foucault más relevantes para nuestro trabajo son el regodeo en la materialidad del discurso y la imposibilidad de encontrar un significado unívoco a las palabras. También importa que, para Foucault, el transcurso de la historia donde los discursos se inscriben, no se constituye a partir de una unidad, una continuidad teleológica, sino sobre la base de discontinuidades; por esto propone una ‘arqueología de las cien-

cias humanas' y no una historia del pensamiento o las ideas. Recordemos un fragmento del "Prefacio" de *Las palabras y las cosas*:

Esta investigación arqueológica muestra dos grandes discontinuidades en la episteme de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y aquella que, a principios del XIX, señala el umbral de nuestra modernidad. El orden, a partir del cual pensamos, no tiene el mismo modo de ser que el de los clásicos. (...) el hombre es indudablemente sólo un desgarrón en el orden de las cosas, en todo caso una configuración trazada por la nueva disposición que ha tomado recientemente el saber. (...) ese umbral que nos separa del pensamiento clásico constituye nuestra modernidad (Foucault: 7-9, 10).

Las dos discontinuidades del pensamiento marcadas por Foucault son la época clásica y la modernidad que surge a principios del XIX, una vez más este siglo y la modernidad surgen como el umbral de inicio de una literatura de *lo nuevo*; Bolaño pretendió continuarla, tal como lo demuestra al elegir esta época en el ensayo "Literatura + enfermedad = enfermedad".

2. EL ESPACIO Y LA PALABRA

...espacio del deseo, zona de ensueño, de reflexión, de aventura.
Jorge Monteleone

La segunda parte de *Tres*, como adelantamos, es un extenso poema, "Los neochilenos", cuyo registro asume una forma narrativa que se destaca del resto del volumen, escrito, sin embargo, en 'prosa'. Como centro del libro, además de contener en sí misma el viaje y *lo nuevo*, esta segunda parte se tensiona pues incluye la figura de Bolaño como "personaje y autor" en un gesto autoficcional, cuestión que nos reconduce al ensayo "Literatura + enfermedad...". El sujeto que controla el enunciado en "Los neochilenos" es una primera persona gramatical plural, un "nosotros" que engloba a "Bolaño" y a los "nuevos chilenos". Este "nosotros" es el sujeto que despliega un viaje por Latinoamérica. La palabra "viaje", centro de *Tres* y de esta segunda parte, aparece en el primer verso y es el primer sustantivo del poema: "El viaje comenzó un feliz día de noviembre / pero de alguna manera el viaje ya había terminado / cuando lo empezamos (...)" (Bolaño, 2000: 55).

Los “nuevos” comenzaron el viaje cuando ya había terminado, tal como plantea el ensayo “Literatura + enfermedad. . .”: cuando ya no queda nada por hacer, cuando todo ha terminado, resta *comenzar de nuevo*, incluso el viaje. Hacia el final del poema se vislumbra nuevamente el rastro de Mallarmé; *lo nuevo* (los Neochilenos) nunca abolirá el azar: “Y entonces supimos / que los Neochilenos / estarían para siempre / gobernados / por el azar” (Bolaño, 2000: 72). Remito nuevamente al epígrafe de Blanchot donde el centro del “libro” es un punto incierto, azaroso, ambigüedad misma del “libro” que es uno y varios. En *El espacio literario* de Blanchot, el punto central en la experiencia literaria es un punto donde la realización del lenguaje coincide con su desaparición, donde todo es palabra, pero ella misma no es sino la apariencia de lo que desapareció, es lo imaginario, lo incesante y lo interminable. No se trata de cualquier palabra, de la palabra “bruta” que refiere la realidad de las cosas, la que permite narrar, describir y nos da las cosas en su presencia, las “representa”, sino una palabra que aleja las cosas en la experiencia literaria, las hace desaparecer y es siempre alusiva, evocadora, sugerente. *Tres* de Bolaño podría pensarse en tanto texto que compele al lector especializado a preguntarse por la escritura misma, por la experiencia de la lectura.

Preguntarse qué es *Tres* de Roberto Bolaño implica, además, otros interrogantes; por ejemplo, quién narra o habla, qué se narra o de qué se habla, cómo se clasificaría un texto que comprende poesía, narración, autobiografía. . . *Tres*, a la vez que unidad de sentido, se desmembra como dijimos, en su forma; se disgrega en partes que a su vez se cruzan de diversos registros unificados en la intención de ruptura de categorías (autor, narrador, personaje, lector).

En este sentido, *Tres* reorienta de continuo a la pregunta por la Literatura; Blanchot explica que cuando Mallarmé se pregunta si existe algo como las “letras”, se trataría de una pregunta por la literatura misma, la lit-

eratura transformada en la preocupación por sí misma. Una respuesta sería que la literatura no existe, que no tendría lugar en tanto algún objeto que existe; así, *Tres* aparecería como “la literatura” transformada en pregunta y toda ella concentrada en un texto.

Desde este lugar, *Tres* nos regresa a los interrogantes que no hemos respondido sobre la Literatura, pues el volumen problematizaría el concepto mismo de “literatura” como sistema y rompe todas las categorías consideradas hasta el momento propias de dicho sistema, incluidas las clasificaciones utilizadas de los tres grandes géneros literarios, lírico, narrativo, dramático (que ubican rigurosamente los textos literarios). Bolaño, en el ejercicio de disolver las categorías y las clasificaciones, logra que el autor aparezca como un personaje, el personaje como él mismo, Bolaño, y éste asimismo como narrador y lector, al tiempo que nosotros aparecemos también como autor, personaje y lector levantando un archivo teórico y literario poderoso en Occidente.⁶ Cualquier significado que atribuyamos es, por lo tanto, intercambiable, no exclusivo; este texto implicaría, por ejemplo, un concepto de significado tal como lo ha entendido Roland Barthes, quien considera que la intención de un autor al escribir no es el único anclaje de sentido válido a partir del cual se puede interpretar un texto y que el significado no está dado por el autor, sino que debe ser creado activamente por el lector a través de un proceso de análisis textual.

Los potenciales de significado que dispone este texto son múltiples; por ejemplo, en la primera parte de *Tres* titulada “Prosa del otoño en Gerona”, ‘el personaje’ menciona constantemente el “momento Atlántida”, “el calidoscopio” y “la Universidad Desconocida”,⁷ tres elementos que propician

⁶Recordemos, por ejemplo, la primera novela moderna occidental: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Allí se inicia el archivo literario de textos que se piensan y se escriben a sí mismo y cuyas categorías (autor, narrador, lector, personaje) se problematizan con conciencia crítica.

⁷En *Tres*, el sujeto que controla el enunciado (que no podemos denominar “narrador” en términos tradicionales) constantemente hace alusión a un “calidoscopio” que toma diversas

la apertura del significado en infinitas direcciones. En esta primera parte no se constata una anécdota o un hilo argumental, resulta difícil reconocer un conflicto y un desenlace, además, el tipo de narrador “se escapa” de la primera y la tercera persona gramatical tradicionales y recurre con frecuencia a la segunda persona, que contribuye a deformar los límites de las figuras de autor, narrador, personaje y lector en juego: “Te hace bromas, te acaricia. Un paseo solitario por los cines. (...) y ella te acaricia sin decir nada, aunque la palabra calidoscopio resbala como saliva de sus labios (...)” (Bolaño, 2000: 15). Además del uso de la segunda persona (“te hace bromas, te acaricia”), los verbos en tiempo presente actualizan un “acontecer” reforzado por el uso no tradicional en los relatos de la oración unimembre (“Un paseo solitario por los cines”). En apenas dos líneas de un fragmento de *Tres*, se reconoce *lo nuevo* en el modo de escribir relatos por parte de Bolaño.

La última y tercera parte, una enumeración de fragmentos de sueños titulada “Un paseo por la literatura”, asume tono poético y cada ítem es una acumulación de significados a punto de estallar:

formas poéticas y, por ejemplo, dice: “el calidoscopio adopta la apariencia de la soledad” (Bolaño, 2000: 19); del mismo modo aparecen otras construcciones que también funcionan poéticamente como “el momento Atlántida” o “la Universidad Desconocida”. La primera siempre está vinculada a una presencia femenina llamada ‘la desconocida’: “La sombra que provisionalmente llamas autor apenas se molesta en describir cómo la desconocida arregló todo para su momento Atlántida” (Bolaño, 2000: 21); muy mal expresado este párrafo: la segunda, “la Universidad Desconocida”, si bien proviene de un cuento de Alfred Bester, “Los hombres que asesinaron a Mahoma” de su libro *El lado oscuro de la Tierra (The Dark Side of the Earth)*, publicado en 1964) donde “nadie sabe dónde está la Universidad Desconocida, ni lo que se enseña allí. Tiene un cuerpo docente de unos doscientos excéntricos, y unos dos mil estudiantes... que permanecen en el anonimato hasta que ganan el premio Nobel o se convierten en el Primer Hombre de Marte”. En el texto de Bolaño dicha universidad remite intencionalmente tanto a ese cuento de Bester como a otros tantos ‘significados’. La primera parte de *Tres*, por ejemplo, finaliza con una alusión a esta ‘universidad’: “Esta esperanza yo no la he buscado. Este pabellón silencioso de la Universidad Desconocida” (Bolaño, 2000: 52). En los tres casos (el calidoscopio, el momento Atlántida y la Universidad Desconocida, por no mencionar más ejemplos), el carácter ambiguo del sentido es central.

2. A medio hacer quedamos, padre, ni cocidos ni crudos, *perdidos* en la grandeza de este basural interminable, *errando* y equivocándonos, matando y pidiendo perdón, maníacos depresivos en tu *sueño*, padre, tu *sueño* no tenía límites y que hemos desentrañado mil veces y luego mil veces más, como detectives latinoamericanos *perdidos* en un laberinto de cristal y barro, *viajando* bajo la lluvia, viendo películas donde aparecían viejos que gritaban ¿tornado? ¡tornado! Mirando las cosas por última vez, pero sin verlas, como espectros, como ranas en el fondo de un pozo, padre, *perdidos* en la miseria de tu *sueño* utópico, *perdidos* en la variedad de tus voces, de tus abismos, maníacos depresivos en la inabarcable sala de infierno donde se cocina tu Humor (Bolaño, 2000: 77) [La cursiva es de la autora].

En este sueño, concentración “delirante” (como todos los sueños) de significados, hay una primera persona del plural que se dirige a un “padre” y repite constantemente que están “perdidos”, pese a que se figura el movimiento, se desplazan, están “errando” y “viajando”. El gerundio le da carácter de inacabado e incesante al viaje. El título de la tercera parte (que contiene el fragmento citado) parece dar la clave del volumen: un paseo por la literatura.

Pienso que *Tres* sería un texto donde los significados no giran en torno a Gerona, Bolaño, o un grupo de músicos, sino en torno a la literatura. El texto también respondería a la pregunta por la literatura, un lugar desconocido, sin límites, sin fronteras, metáfora de un desierto que la imaginación puebla y se camina sin saber si en determinado momento encontraremos un precipicio. La literatura sería el espacio del sueño donde todo es posible, donde en una misma enumeración coexisten el Marqués de Sade y Macedonio Fernández.⁸

Tres compele a una nueva forma de leer; implicaría un gesto capaz de dar sentido a lo imposible, a *lo nuevo*, permeable a una multiplicidad de significados. En “Leer: una cacería furtiva” (*La invención de lo cotidiano*), Michel de Certeau propone que “toda lectura modifica su objeto y que (Borges ya lo decía) una literatura difiere de otra menos por el texto que

⁸⁹. Soñé que Macedonio Fernández aparecía en el cielo de Nueva York en forma de nube: una nube sin nariz ni orejas pero con ojos y boca. (...) 44. Soñé que traducía al Marqués de Sade a golpes de hacha. Me había vuelto loco y vivía en un bosque.” (Bolaño, 2000: 81- 98).

por la forma en que se la lee” (de Certeau, 2000: 181). Para de Certeau (2000: 181), un sistema de signos verbales “es una reserva de formas que esperan sus sentidos del lector”, a tal punto que el libro es un efecto, una construcción del lector.

Como Barthes, de Certeau sostiene que el lector “no pretende el sitio de autor sino que inventa en los textos algo distinto de lo que era su ‘intención’, los separa de su origen, combina sus fragmentos y crea algo que desconoce en el espacio que organiza su capacidad de permitir una pluralidad indefinida de significaciones” (182). Este tipo de lector es el que propicia obsesivamente el texto de Bolaño que aquí analizamos.

Como sostiene Blanchot en *El espacio literario*, la obra (literaria) no es ni acabada ni inconclusa: es. La obra expresa todo y por ello, nada; expresa tantos significados como lectores existan y al mismo tiempo no expresa ninguno, ya que el escritor no pertenece al dominio magistral donde expresarse significa expresar la exactitud y la certeza de las cosas. Por eso, escribir consiste en romper el vínculo entre el “Yo” y los otros distintos de él, en retirar el lenguaje del curso del mundo. La primera parte de *Tres*, “Prosa del Otoño en Gerona”, hace entrar en juego la figura del autor, de texto y al personaje para dar cuenta de que la obra no expresa nada más que a ella misma: “Aquí el texto no tiene conciencia de nada sino de su propia vida. La sombra que provisionalmente llamas autor apenas se molesta en describir cómo la desconocida arregló todo para su momento Atlántida” (Bolaño, 2000: 21).

De modo que, si escribir es entregarse a lo interminable, el escritor no puede dar vida a personajes ni garantizarles la libertad por su fuerza creadora. La idea de personaje, así como las formas tradicionales, son uno de los compromisos por los que el escritor intenta salvar sus relaciones con el mundo y consigo mismo. En esta primera parte se evidencia claramente la intención de ruptura respecto de la idea tradicional de personaje, éste no tiene más nombre que el de su categoría, el personaje se llama “personaje”:

“Mi personaje está sentado en un sillón, en una mano un cigarrillo y en la otra una taza de coñac. (...) es extraño, desde aquí parece que mi personaje espanta moscas con su mano izquierda. (...) Crac, su corazón” (Bolaño, 2000: 24).

Esta forma de escribir “de nuevo” es un entregarse a la fascinación de la ausencia del tiempo, de lo que sería sin presente o un presente continuo, y sin embargo esperaría recomenzar otra vez y otra, infinitamente. El presente de este “personaje” sería la imposibilidad de realizar una presencia, imposibilidad que está presente, ya que se lo puede mirar “desde aquí”, y que está allí plausible de abrirse a una infinidad de significados.

3. EL ORDEN DE LO IMPOSIBLE

Aquí el texto no tiene conciencia de nada, sino de su propia vida
Roberto Bolaño

Las palabras y las cosas de Foucault interesó al comienzo de este artículo en tanto estudio del surgimiento de la modernidad y ahora interesa en relación con cierta “imposibilidad de lo pensable” que se hace posible en la literatura. En una enumeración de “El idioma analítico de John Wilkins”, Borges sacude todo lo que es familiar al pensamiento y trastorna “todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de los seres” (Foucault, 2008: 1). Este gesto de “desacomodar” órdenes y moldes, el mismo de Bolaño en *Tres*, habría permitido que el texto cruce el umbral del clasicismo y se constituya como síntesis de la modernidad al modo de “una enciclopedia china” (“los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”).

Cabe preguntarse si son imposibles los animales de dicha enciclopedia o si lo imposible es el orden en que están ubicados; el interrogante pertinente del pensamiento moderno sería el segundo, ya que no son imposibles esos animales ‘fabulosos’ por el hecho de estar presentados como tales, sino que lo imposible sería la escasa distancia que los yuxtapone a los que no son ‘fabulosos’. Para Foucault, lo imposible se hallaría en el sitio mismo donde las cosas que forman parte de la enumeración son vecinas, ese espacio común de encuentro, que estaría (él mismo) en ruinas (Foucault, 2008: 2), de modo que la página que transcribe la enumeración es el no-lugar del lenguaje. En la tercera parte de *Tres* no es imposible el sueño del ítem 18 de la enumeración, donde el escritor estadounidense Archibal Mc Leish aparece llorando en un restaurante de Cape Code: lo imposible estaría en la cercanía de este sueño a los “fiambres” y “playas olvidadas” del ítem 19 o a la “legión de toros mecánicos” del número 20.

En *Tres*, cada sueño en sí mismo es fabuloso como los animales de Borges, esto no sería lo imposible (son sueños), pero sí lo sería la cercanía entre el escritor, los fiambres, las playas y los toros mecánicos en la enumeración. Lo que, como se sabe, llama la atención a Foucault del relato de Borges es que, a partir de esa enumeración, se llena de imposibilidad un orden determinado y deberíamos reconocer con inquietud y a veces malestar que “hay un desorden peor que el de lo *incongruente*” (Foucault, 2008: 3). Se trata del desorden de lo *heteróclito*, ya que “las cosas están ahí ‘acostadas’, ‘puestas’, ‘dispuestas’ en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir un lugar común” (Foucault, 2008: 3). Aquí podríamos disentir en un punto respecto del texto de Bolaño ya que, si bien, al igual que en Borges, las cosas están dispuestas en sitios muy diferentes, Bolaño en cambio sí ofrecería la posibilidad de un lugar de acogimiento para Mc Leish, los fiambres, las playas y los toros mecánicos; ese lugar común, el no-lugar, para lo *heteróclito* es la literatura y la enumeración ‘or-

denaría' el paseo a través de ella. Así, me parece que, al modo de Borges, aparecerían “ordenadas” una serie de imposibilidades, 57 sueños, que inquietan al lector por su cercanía. Veamos la sección de la enumeración mencionada:

18. Soñé que Archibal Mc Leish lloraba —apenas tres lágrimas— en la terraza de un restaurante de Cape Code. Era más de medianoche y pese a que yo no sabía cómo volver terminábamos bebiendo y brindando por el Indómito Nuevo Mundo. 19. Soñé con los fiambres y las Playas Olvidadas. 20. Soñé que el cadáver volvía a la tierra Prometida montado en una Legión de toros Mecánicos (Bolaño, 2000: 87).

Estos sueños se encontrarían en el “espacio en ruinas” del lenguaje, dispuestos uno junto a otro, enumerados como si pudieran realmente constituir un orden posible. Lo imposible de pensar no serían los sueños, porque están presentados como tales: lo que parecería imposible de pensar es el espacio común en el que se han encontrado y el orden que construyen.

Bolaño, en un gesto de filiación con Borges, muestra otra vez que no existe una relación unívoca entre ‘palabra’ y ‘cosa’. La época clásica otorgó al lenguaje el poder de “dar signos adecuados a todas las representaciones”, de recoger “la totalidad del mundo en sus palabras” (Foucault, 2008: 90) y “la tarea fundamental del discurso clásico es *atribuir un nombre a las cosas y nombrar su ser en este nombre*” (Foucault, 2008: 125). Pero en la modernidad, el lenguaje ya no es un lugar seguro, un piso firme, sino un espacio en ruinas que inquieta, es como un suelo escarpado al borde del cual hay un abismo insondable.

El lenguaje de *Tres* sería un lenguaje sin pretensiones de transparencia respecto de lo real. Escribir, para Roberto Bolaño, sería un acto que comienza sólo cuando el acto de escribir se aproxima a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, “hablar” aún no sería sino la sombra de la palabra, un murmullo de lo incesante y de lo interminable que se mutila con el silencio de los vacíos de la página. Todo esto parece

presente en el texto por medio de la retórica del fragmento, que hace evidente el silencio en la página y muestra obscenamente los grandes espacios en blanco.

En *El libro que vendrá*, Blanchot concluye que en una nueva concepción del espacio literario una frase no se desarrolla de un modo lineal, sino que se abre, y por esa abertura se escalonan, se desprenden, se espacian y se recogen, en profundidades de diferentes niveles, otros movimientos de frases, otros ritmos de palabras, interrelacionados de acuerdo con firmes determinaciones estructurales aunque ajenas a la lógica ordinaria. Podríamos pensar en una lógica del caleidoscopio en *Tres*, como si fueran fragmentos de colores, unidos por medio del movimiento que forman en cada giro una imagen, un significado nuevo; en concordancia también con otra lógica vinculada al sueño cuyo recuerdo siempre es fragmentario y su conformación, ajena a la lógica ordinaria: “56. Soñé que un hombre volvía la vista atrás, sobre el paisaje anamórfico de los sueños, y que su mirada era dura como el acero pero igual se fragmentaba en múltiples miradas cada vez más inocentes, cada vez más desvalidas” (Bolaño, 2000: 105). Este fragmento de *Tres* describiría la mirada del escritor y el lector respecto de lo fragmentario.

El paisaje anamórfico de la Literatura es el no-lugar fragmentado de la escritura y Roberto Bolaño comprende, a través de la lectura de los poetas franceses del siglo XIX y de narradores como Borges, que el viaje y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte y que “sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, (...) tal vez un método, con suerte: *lo nuevo*, lo que siempre ha estado allí” (Bolaño, 2003: 158). Desde sus inicios como poeta en el movimiento vanguardista mexicano denominado *Infrarrealismo*, que fundó junto a Mario Santiago en 1976, Bolaño sabía que para “comenzar a escribir de nuevo”, había que despojarse de “todo”, nuevamente: “prueben a dejarlo todo diariamente. (...) hacer aparecer las

nuevas sensaciones —subvertir la cotidianeidad. Déjenlo todo, nuevamente, láncense a los caminos” (Bolaño, 2000: 1976).

BIBLIOGRAFÍA

- BLANCHOT, Maurice (1992), *El espacio literario* Barcelona, España: Paidós.
- BOLAÑO, Roberto (1976), *Manifiesto infrarrealista* s.l.
- BOLAÑO, Roberto (2000), *Tres*. Barcelona, España: Acantilado.
- BOLAÑO, Roberto (2003), “Literatura + enfermedad = enfermedad” en *El gaucho insufrible*. Barcelona: Ed. Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2004), “Acerca de los ‘Detectives salvajes’ ” en *Entre paréntesis*. Barcelona, España: Ed. Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis (1960), “El idioma analítico de John Wilkins” en *Otras inquisiciones*. Emecé, Bs.A.
- BRAVO, Víctor (2004), “Introducción: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad” en *El orden y la paradoja. Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- DE CERTEAU, Michel (2000), *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- DERRIDA, Jacques (1989), “Elipsis” en *La escritura y la diferencia*. Barcelona, España: Editorial Anthropos.
- FOUCAULT, Michel (2008), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Bs. As., Argentina: Siglo XXI Editores.
- MONTELEONE, Jorge (1998), “Prólogo” en *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Bs. As., Argentina: El Ateneo.

recibido: diciembre 2010

aceptado: julio 2011