

## Chistes par(r)a reordenar el canon

### Roberto Bolaño, Nicanor Parra y la poesía chilena

Benjamin Loy

RESUMEN: “Todo se lo debo a Parra” – con estas y semejantes palabras de elogio Roberto Bolaño le asignó un lugar central al antipoeta chileno dentro de su amplio canon personal. No obstante, la amplia crítica bolañiana hasta el momento no pareciera haber estudiado a fondo las múltiples dimensiones de esta relación entre los dos autores chilenos. El presente estudio pretende analizar, por lo tanto, de qué manera los postulados ético-estéticos de Parra y de su antipoesía le sirven a Bolaño como punto de referencia clave para reordenar el canon de la literatura chilena contemporánea. Además, se discutirá el papel clave que desempeña Bolaño en el renovado interés de la crítica en la obra de Nicanor Parra durante los últimos años.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, Roberto; Parra, Nicanor; Chile; Antipoesía; Intertextualidad; Canon; Humor; Ironía; Antipoesía

SCHLAGWÖRTER: Bolaño, Roberto; Parra, Nicanor; Chile; Antipoesie; Humor; Ironie; Kanon; Intertextualität

No pareciera arriesgado afirmar que dentro del amplio campo de investigación acerca de la obra de Roberto Bolaño –encontrándose en extensión acelerada y permanente– el aspecto de la intertextualidad ha despertado un gran interés de la crítica. Sin embargo, no dejan de llamar la atención, por un lado, las fijaciones de la crítica en las relaciones de Bolaño con Jorge Luis Borges como punto de referencia dominante, y, por el otro, los acercamientos modestos con respecto a otros textos y escritores que raras veces llegan más allá de lo superficial o anecdótico. Hay que constatar, por lo tanto, que la crítica todavía se encuentra lejos de cumplir con la exigencia de Ignacio Echevarría de “intentar levantar [...] un mapa de las devociones literarias de Bolaño.”<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ignacio Echevarría, “Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño”, *Estudios Públicos* 130 (2013), 191. Estas relaciones conciernen tanto a los diálogos intertextuales de Bolaño con novelistas de importancia mundial desde Mark Twain hasta Georges Perec como por ejemplo también con la poesía chilena de sus contemporáneos escrita durante los años 80 y 90 (una excepción sería el artículo de Chiara Bolognese, “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas”, *Anales de literatura chilena* 14 (2010), que, si bien solamente de forma superficial, investiga la relación de Bolaño con Zurita).

En ese sentido, el presente trabajo pretende enfocar uno de esos territorios baldíos del mapa (inter)textual de Bolaño al analizar sus múltiples nexos con Nicanor Parra como figura crucial para su poética. Más allá de los repetidos elogios de Bolaño hacia la persona y la obra de Parra en palabras como “todo se lo debo a Parra”, cabe preguntar aquí de qué manera los postulados estéticos de Parra constituyen un pilar intertextual clave en las obras de Bolaño. El análisis pretende enfocar, por lo tanto, principalmente el concepto parriano de la antipoesía (y de la ironía como figura central de ésta) para mostrar en qué sentido Bolaño se apropia de los principios antipoéticos y los “traduce” en sus novelas en el marco de una escritura que busca subvertir constantemente discursos artísticos e historiográficos hegemónicos. Si, además, tanto la antipoesía de Parra como toda la obra de Bolaño siempre incluyen una reflexión sobre procesos de canonización dentro de un campo literario controvertido, entonces el presente trabajo no puede dejar de lado la pregunta por el papel de Bolaño en la reciente revaloración de la obra de Nicanor Parra.

No hay duda de que tanto la obra de Parra como la de Bolaño se pueden considerar en el fondo como intentos de una revisión crítica de la Modernidad en un sentido estético y político. Ambas obras parten de una noción catastrófica del mundo en el que los saberes seguros sobre ese mundo y las esperanzas depositadas en los grandes relatos de las revoluciones artísticas, históricas y políticas se ven severamente defraudados. Como reacción frente a esa percepción de un mundo en crisis, la crítica ha destacado con frecuencia la presencia de los motivos de la desilusión y de la agonía en las obras de ambos autores sin realmente tomar en cuenta el hecho –sobre todo en el caso de Bolaño– de que la experiencia traumática de la Modernidad desencadena en ambos la búsqueda de estrategias literarias para “traducirla”, es decir, (d)escribirla y, de esta manera, dotarla de sentido. Es en ese contexto que el humor, y en especial la ironía, adquieren una importancia fundamental en sus respectivas escrituras<sup>2</sup> como medio para no solamente relativizar la desilusión sino también crear un lugar de enunciación capaz de incorporar la relatividad epistemológica de ese mundo (post)moderno. Niall Binns ha investigado a fondo esta dimensión de una escritura postmoderna en el caso de Parra y acierta cuando afirma que “[e]l antipoeta no crea ningún gran

<sup>2</sup> Con respecto al humor en Bolaño y la omisión de ese aspecto por la crítica véase Benjamin Loy, “Dimensiones de una escritura horroris/zada – violencia y (los límites del) humor en la obra de Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño: Violencia, Escritura, Vida*, ed. Ursula Hennigfeld (Amsterdam: Rodopi, en prensa).

relato literario que sirva como compensación por la tierra baldía del mundo en que le tocó nacer. El hablante antipoético es un incrédulo en todo: en la religión, la política y la poesía”.<sup>3</sup> No obstante, hay que subrayar el hecho de que dicha incredulidad y la risa antipoética no desembocan en una actitud cínica o desinteresada hacia el mundo. Escribe Parra en el poema *Telegramas*: “Que para qué demonios escribo? [...] Para llorar y reír a la vez”<sup>4</sup>; verso que evidencia la participación afectiva fundamental del hablante antipoético en los acontecimientos traumáticos que le afectan a él y a su comunidad. Si Binns en su estudio pone énfasis en las críticas antipoéticas de Parra hacia el relato cristiano, por un lado, y el relato marxista, por el otro,<sup>5</sup> es sobre todo esta última dimensión política que retoma Roberto Bolaño en sus novelas donde siempre se relaciona de manera inextricable con una crítica de los discursos estéticos de la Modernidad. Un ejemplo paradigmático en ese sentido constituye su novela *Estrella distante* en la que la revisión crítica del pasado dictatorial chileno se basa fundamentalmente en los postulados antipoéticos de Nicanor Parra, quien aparece como referencia intertextual clave del relato. La novela cuenta los destinos de los diversos miembros de un taller de poesía en Concepción durante el gobierno de Salvador Allende y de su dispersión a raíz del Golpe de Estado en 1973. Desde un principio, el relato se despliega ante ese “horizonte de un presente regido por la separación y la dispersión como efecto inmediato del ‘silenciamiento’ de la utopía y el fin de la aventura”<sup>6</sup> tan característico de la obra de Bolaño: la comunidad de los poetas que viven en el Chile de la Unidad Popular y creen en “la lucha armada que nos iba a traer una nueva vida y una nueva época”<sup>7</sup> tienen que enfrentarse poco después a la violencia de la dictadura militar que los afecta en forma de desapariciones y exilios. La experiencia traumática implica la pregunta por las posibilidades de narrar y nombrar lo innombrable, lo que se hace evidente cuando el narrador Arturo B reconoce con respecto a las hermanas Garmendia, dos poetisas asesinadas del taller: “Yo sobre ellas apenas puedo hablar. A veces aparecen

<sup>3</sup> Niall Binns, *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn) (Bern: Lang, 1999), 86.

<sup>4</sup> Nicanor Parra, *Obras completas*, ed. por Niall Binns (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006), 237.

<sup>5</sup> Binns, *Un vals en un montón de escombros*, 63–92.

<sup>6</sup> Leonidas Morales, *De muertos y sobrevivientes: narración chilena moderna* (Santiago: Cuarto propio, 2008), 55

<sup>7</sup> Roberto Bolaño, *Estrella distante* (Barcelona: Anagrama, 1996), 13.

en mis pesadillas”<sup>8</sup>. Es en ese contexto de la revisión de un pasado traumático que el narrador despliega un discurso irónico para darle una forma narrativa a lo vivido que se basa explícitamente en la antipoesía de Nicanor Parra. Afirma Arturo B al respecto: “En fin, como dice Bibiano citando a Parra: así pasa la gloria del mundo, sin gloria, sin mundo, sin un miserable sándwich de mortadela”<sup>9</sup>. Esa postura irónica ante el mundo moderno incomprensible y la desilusión de sus grandes relatos, tan característica de la antipoesía de Parra, funciona desde un principio como medio discursivo de supervivencia del narrador: Arturo B ironiza la gravedad del Golpe de Estado al clasificarlo como “el campeonato mundial de la fealdad y la brutalidad”<sup>10</sup> y cita implícitamente a Parra cuando reconoce con respecto a los días posteriores al evento traumático:

Me sentí de pronto feliz, inmensamente feliz, capaz de hacer cualquier cosa, aunque sabía que en esos momentos todo aquello en lo que creía se hundía para siempre y mucha gente, entre ellos más de un amigo, estaba siendo perseguida o torturada. Pero yo tenía ganas de cantar y de bailar.<sup>11</sup>

Es evidente aquí la alusión a la postura parriana de “[b]ailar un vals en un montón de escombros”<sup>12</sup> como estrategia frente a la experiencia de la violencia dictatorial y los postulados políticos y estéticos de la Modernidad cuyo portador emblemático en *Estrella distante* es el personaje de Alberto Ruiz-Tagle alias Carlos Wieder: siendo al principio un miembro enigmático del taller de Concepción termina por revelarse después del Golpe de Estado como piloto de la Fuerza Aérea Chilena y poeta vanguardista que adquiere notoriedad por sus *aeropitturas* y una exposición de fotos con las caras agonizantes de mujeres torturadas y asesinadas por él, hecho que conduce a su expulsión de Chile y posterior vagabundeo por el mundo (que a su vez es relatado por el narrador, quien, 20 años después, busca a Wieder a pedido del detective Abel Romero encargado de matarlo). Confluyen en la figura de Wieder la violencia biopolítica de los militares chilenos y la violencia discursiva de las vanguardias históricas (y de la neovanguardia chilena), ambas inscribiéndose en el contexto de un pensamiento moderno cuyo rasgo predominante es el intento de organizar la complejidad de la vida humana desde un solo punto de poder, o como escribe Norbert Lechner con respecto a las dictaduras militares

<sup>8</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 15.

<sup>9</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 62.

<sup>10</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 27.

<sup>11</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 27.

<sup>12</sup> Parra, *Obras completas*, 116.

en Latinoamérica: “Nuestras dictaduras son fundamentalmente eso: imposición de una unidad orgánica a una realidad heterogénea y compleja.”<sup>13</sup> Esa tendencia a una organización violenta de una realidad vital heterogénea bajo las premisas de la unidad y de la pureza también caracteriza el proyecto (neo)vanguardista de Carlos Wieder y se hace visible cuando escribe las frases iniciales del libro *Génesis* en latín en el cielo sobre el campo de prisioneros en el que el narrador de la novela es testigo de su primer acto de *aeropittura*<sup>14</sup>: los versos bíblicos se pueden leer aquí de acuerdo a lo que señaló Erich Auerbach en *Mímesis* con respecto a la relación violenta entre el libro sagrado y el mundo:

El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo. Cualquier otro escenario, decurso y orden no tienen derecho alguno a presentarse con independencia [...] han de inscribirse en sus marcos y ocupar su lugar subordinado.<sup>15</sup>

Wieder aspira a someter al mundo y su polifonía a través de un discurso dogmático y una poesía monológica creando su propio lenguaje distante de la pluralidad de las ‘voces comunes’. Es en ese contexto que la recurrencia del narrador a la antipoesía de Nicanor Parra como base de su propia narración se hace entendible considerando las condiciones de su elaboración que “ocurre [...] a partir del rechazo de la tradición vanguardista inmediata – sentida como hermética, elitista y neutralizada por la sociedad que aspiraba a destruir o cambiar.”<sup>16</sup> La antipoesía, fundada a partir de la publicación de *Poemas y antipoemas* en 1954, representa, según Binns, “algo así como una ruptura (postmoderna: la última de las rupturas) con la totalidad de la poesía moderna en Hispanoamérica.”<sup>17</sup> Sus rasgos centrales, según Federico Schopf, son “la introducción masiva del habla coloquial y otros tipos de discurso no poético y la desublimación [...] de la figura del poeta y de la poesía”<sup>18</sup>. Es precisamente la vuelta antipoética del arte al entorno de la ‘vida común’ y su diver-

<sup>13</sup> Norbert Lechner, “Un desencanto llamado postmodernidad”, *Punto de Vista* 33 (1988): 28.

<sup>14</sup> Cf. Bolaño, *Estrella distante*, 34–40.

<sup>15</sup> Erich Auerbach, *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental* (La Habana: Ed. Arte y Literatura, 1986), 26.

<sup>16</sup> Federico Schopf, “La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?” en *Memoria, duelo y narración: Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*, ed. Roland Spiller (Frankfurt a. M.: Vervuert, 2004), 189.

<sup>17</sup> Binns, *Un vals en un montón de escombros*, 57.

<sup>18</sup> Schopf, “La antipoesía”, 190.

sidad de discursos –“todo es poesía menos la poesía”, como dice un artefacto de Parra– la base desde la cual en *Estrella distante* se realiza la mencionada revisión de la Modernidad incluyendo la ironía como clave para un cuestionamiento del pasado dictatorial y del presente postdictatorial en el que se inserta la novela.

Cabe advertir que dentro de la novela de Bolaño la ironía y su relación con la violencia de la Modernidad se exhiben a través de toda una red de conexiones múltiples con diferentes funciones y modalidades ético-estéticas. Esta representación de la ironía remite a las concepciones que le han asignado diversos trabajos recientes entendiéndola ya no en un sentido tradicional “as a limited rhetorical trope or as an extended attitude to life, but as a discursive strategy operating at the level of language (verbal) or form (musical, visual, textual)”.<sup>19</sup> La figura central en torno a la cual se construyen los diversos discursos irónicos es Carlos Wieder: el poeta-piloto y asesino transforma su distancia irónica hacia el mundo en una verdadera *ars vitae*, es decir en un estilo de vida que tiene sus raíces en el romanticismo y que experimenta su concretización más radical en la figura del *dandy* cuyos atributos se reúnen precisamente en el carácter de Wieder. Representa esa cercanía entre la aristocracia y la ironía ya señalada por Kierkegaard, que vio en el ironista el portador de una negatividad absoluta, y efectivamente, la ironía del *dandy* en la figura de Wieder se transforma en una actitud de distancia absoluta hacia la ‘vida común’ que, en su consecuencia radical, lleva a la negación de esa vida y al terror. Esa ‘vida común’ se relaciona en *Estrella distante* claramente con el mundo popular y la poesía de los ídolos de los participantes del taller de Concepción que son, entre otros, Nicanor Parra y Enrique Lihn. El desprecio desde el punto de vista irónico de Wieder hacia esa poesía y los que la representan se hace evidente cuando en la noche antes de matar a las hermanas Garmendia se dice: “[Y] si las Garmendia hubieran estado más atentas habrían visto un brillo irónico en los ojos de Ruiz-Tagle, poesía civil, yo les voy a dar poesía civil”.<sup>20</sup> Wieder, el piloto, encarna la ironía absoluta que se eleva sobre toda la realidad ‘mundana’ implicando el desprecio de esa realidad y la vida existente en ella, hecho que se evidencia en uno de los testimonios sobre su persona: “Carlos Wieder veía el mundo como desde un volcán, señor, los veía a todos ustedes y se veía a sí mismo como desde muy lejos, y todos, disculpe la franqueza,

<sup>19</sup> Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (London: Routledge, 1994), 10.

<sup>20</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 31.

*le parecíamos unos bichos miserables*”.<sup>21</sup> La ironía de Wieder puede ser leída en el sentido que propone Colebrook con vista a las concepciones de Deleuze y Guattari:

Irony, too, can be related both to this production of terror and the enjoyment of cruelty. Irony produces a viewpoint that surveys the whole, that derides or chastens everyday life and desire. Further, the enjoyment of this ‘high urbanity’ could not proceed without the powerlessness, blindness or exclusion of those who are ironised.<sup>22</sup>

La recurrencia a la tradición interpretativa de la ironía como portadora de violencia, sadismo y victimización que dominan, como escribe Hutcheon, “in these discussions of the ironist as a kind of omniscient, omnipotent god-figure smiling down –with irony– upon the rest of us”,<sup>23</sup> es, sin embargo, solo una dimensión irónica en *Estrella distante*. Más allá de ésta, la ironía, y en eso se hace evidente esa naturaleza transideológica que postula Hutcheon al respecto,<sup>24</sup> se convierte en el discurso de las ‘víctimas’ en una estrategia de subversión y supervivencia frente a la experiencia de la violencia dictatorial y el discurso poético vanguardista. Destaca Schopf con respecto a la antipoesía que “la introducción de la ironía cuestiona también de manera radical el contenido de las experiencias sublimes”<sup>25</sup> y es precisamente a través de este rasgo antipoético que se efectúa la deconstrucción irónica del discurso vitalista de Carlos Wieder. La desublimación de su poesía se hace visible cuando en una conversación sobre los versos bíblicos escritos en el cielo entre el narrador y el loco Norberto, el único prisionero que sabe latín, se dice: “Lux es luz. Tenebrae es tinieblas. Fiat es hágase. Hágase la luz, ¿cachai? A mí Fiat me suena a auto italiano, dije”.<sup>26</sup> De la misma manera, el narrador se burla de los poemas de Wieder que para él suenan “como si lo hubiera escrito Jorge Teillier después de sufrir una conmoción cerebral [...] como si Teillier se hubiera quedado afásico y persistiera en su empeño literario”.<sup>27</sup> También el presunto heroísmo y la masculinidad exacerbada de Wieder, heredero de la misoginia futurista que se expresa en su desprecio hacia las poetisas, se

<sup>21</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 119.

<sup>22</sup> Claire Colebrook, *Irony* (London/New York: Routledge, 2004), 142.

<sup>23</sup> Linda Hutcheon, *Irony's Edge*, 54.

<sup>24</sup> Cf. Hutcheon, *Irony's Edge*, 10.

<sup>25</sup> Schopf, “La antipoesía”, 190.

<sup>26</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 40.

<sup>27</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 23.

desublima cuando Arturo B comenta un acto de *aeropittura* de la manera siguiente: “Escribió, o pensó que escribía: *La muerte es mi corazón*. Y después: *Toma mi corazón*. Y después su nombre: *Carlos Wieder*, sin temerle a la lluvia ni a los relámpagos. Sin temerle, sobre todo, a la incoherencia”.<sup>28</sup> La poesía y el poeta en su versión antipoética pierden cualquier atributo divino, lo poético emana de los destinos tragicómicos de los poetas errantes, narrados a partir de esa desublimación antipoética que cuestiona constantemente el discurso del duelo y del trauma<sup>29</sup> y convierte la ironía en un saber para sobrevivir. El mejor ejemplo en ese sentido es probablemente el episodio sobre Lorenzo/Petra, un travesti que sufre en la dictadura por sus orientaciones sexuales y artísticas y emigra a España: combate su lamentable destino precisamente a través de la (auto)ironía cuando afirma: “[E]s difícil ser artista en el Tercer Mundo si uno es pobre, no tiene brazos y encima es marica [...] Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto”.<sup>30</sup> Surge en *Estrella distante* un contraste fundamental entre la poesía de Carlos Wieder como representante de la Modernidad y sus afanes de someter el mundo y las numerosas y fragmentadas odiseas de los poetas del taller, odiseas que remiten a un entendimiento homérico del mundo que, según Auerbach, se constituye diametralmente opuesto al modelo bíblico porque justamente no aspira a someter el mundo entero a una verdad única: “Los poemas homéricos proveen una relación de sucesos bien determinada, delimitada en tiempo y lugar; antes, junto y después de ella son perfectamente pensables otras cadenas de acontecimientos, sin conflicto ni dificultad alguna”.<sup>31</sup> La recurrencia al modelo homérico –si bien la vuelta a la casa en Bolaño se ha transformado en una imposibilidad– abre en *Estrella distante* un complejo espacio de reflexión sobre los nexos entre Mundo, Historia y Lenguaje: el mundo de los (anti)poetas bolañianos se distancia, al igual que la Odisea en el sentido que le da Auerbach, de un entendimiento del mundo y de la historia como lo pretende el texto bíblico que dicta “una historia universal; comienza con el principio de los tiempos, con la creación del mundo, y quiere terminar con el fin de los siglos, al cumplirse las profe-

<sup>28</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 91.

<sup>29</sup> Es llamativo que la crítica haya ignorado casi por completo ese aspecto en su fijación en los discursos del duelo en relación con el Golpe de Estado, véase al respecto por ejemplo el estudio de Carolina Ramírez Álvarez, “Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional. Una lectura a *Estrella distante*”, en: *Atenea* 497 (2008).

<sup>30</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 81–83.

<sup>31</sup> Auerbach, *Mimesis*, 27.

cías. Todo lo demás que en el mundo ocurra sólo puede ser concebido como eslabón de esa cadena”.<sup>32</sup> La Historia en *Estrella distante*, al igual que en la antipoesía de Parra, ya no aparece como una entidad dotada de sentido; es, por el contrario, presentada en su carácter constructivista, hecho que ya se evidencia en el prólogo de la novela con su alusión intertextual a Borges y su cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”. Retoma la novela de Bolaño la idea de Borges/Menard según la cual “[l]a verdad histórica [...] no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió”.<sup>33</sup> Haciendo énfasis en esa dimensión metahistórica (ográfica) –que ante el fondo postdictatorial<sup>34</sup> en el que se inscribe la novela adquiere una importancia especial– el texto de Bolaño critica no solamente el llamado ‘pacto del olvido’ de la postdictadura chilena sino también el gran relato de una Historia Universal escrita desde un solo punto de vista (occidental). Sin embargo, el texto refuerza la idea de una Historia entendida como serie de “pequeños relatos” en los que se superponen sin cesar dimensiones nacionales y globales en un espacio de reflexión que trasciende el entorno chileno de la novela para insertar la historia traumática de la dictadura y la crítica de la neovanguardia en un contexto global en tanto que hace visible y cuestiona las tradiciones discursivas de la Modernidad occidental debajo de las experiencias históricas y artísticas contemporáneas en Latinoamérica.<sup>35</sup>

Si la novela de Bolaño, tal como se acaba de señalar, reniega de la idea de una historicidad vertical y retoma la idea parriana de una poesía no teleológica que “puede perfectamente no conducir a ninguna parte”,<sup>36</sup> entonces

<sup>32</sup> Auerbach, *Mimesis*, 27.

<sup>33</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones* (Buenos Aires: Emecé, 2005), 59.

<sup>34</sup> Véase acerca de ese punto de manera detallada Benjamin Loy, “Escritores bárbaros, detectives distantes y un cura amnésico: escenificaciones de la memoria (post-)dictatorial chilena en la obra de Roberto Bolaño”, en *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*, ed. Annette Paatz y Janett Reinstädler (Berlín: tranvía, 2013).

<sup>35</sup> Ese aspecto global de las novelas de Bolaño que la crítica ha advertido sobre todo con respecto a 2666 ya les es inherente a las obras tempranas del chileno, véase con respecto a dimensiones de globalidad en la obra de Bolaño también Benjamin Loy “Deseos de mundo. Roberto Bolaño y la (no tan nueva) literatura mundial”, en *América Latina y la literatura mundial: mercados editoriales, redes globales y la invención de un continente*, ed. Dunia Gras y Gesine Müller (Frankfurt a.M./Madrid: Vervuert, en prensa) y con respecto a los nexos entre vanguardia y postmodernidad en Bolaño Benjamin Loy, “El nacimiento del detective vacunado en el espíritu de la (pos)modernidad – la búsqueda de huellas como paradigma en la obra de Roberto Bolaño”, en *Spurensuche (in) der Romania: Beiträge zum XXVIII. Forum Junge Romanistik*, ed. Luca Melchior et al. (en prensa).

<sup>36</sup> Parra, *Obras completas*, 33.

este punto también concierne de manera fundamental las posibilidades de un arte original y la dimensión del lenguaje. Siendo *Estrella distante* una re-escritura del último capítulo de *La literatura nazi en América* que lleva inscrita desde un principio un cuestionamiento de ideas como “autenticidad” u “original”, la novela sigue desarrollando esa idea a lo largo del texto cuando deconstruye irónicamente la idea vanguardista de Carlos Wieder de escribir “los poemas de una nueva edad de hierro para la raza chilena”.<sup>37</sup> Al mismo tiempo, dicha crítica funciona como cuestionamiento de los postulados de la neovanguardia chilena y específicamente del llamado *Colectivo Acciones de Arte (CADA)* cuyo representante emblemático fue Raúl Zurita. Jennerjahn acierta en su estudio cuando afirma con respecto a la crítica de Bolaño hacia Zurita:

Zurita le otorga al poeta un papel que, a más tardar con la *antipoesía* de Nicanor Parra, había sido desmentido, la del poeta-vate, ser superior y dotado de dones proféticos [...] Sobresale en especial el tono utópico-mesianico-religioso, al igual que el lenguaje metafórico del sacrificio y dolor. [...] De este modo, el *discurso de la crisis* integra la violencia en sus formas estéticas de expresión.<sup>38</sup>

La perspectiva crítica de la novela frente al discurso vanguardista y su idea de una pureza artística (“Si eres puro, ya nada malo puede ocurrirte”, dice Carlos Wieder<sup>39</sup>) se relaciona, aparte del cuestionamiento del ya señalado entendimiento de la relación entre Historia y Mundo, sobre todo con su postura ante el lenguaje, punto para el que vuelve a ser fundamental el concepto de la antipoesía parriana. Ignacio Echevarría observó que la antipoesía de Parra, aparte de su actitud frecuentemente demoledora que también se encuentra en Bolaño, puede leerse sobre todo como “un intento reiterado y siempre insatisfactorio de reedificar ese sentimiento de comunidad [perdido], o al menos su utopía, a través de la palabra poética, entendida ésta como cristalización de una lengua verdaderamente común”.<sup>40</sup> En la adaptación novelesca de la antipoesía en *Estrella distante* es la ironía del narrador que funciona fundamentalmente en ese sentido: como intento de recuperar algo del

<sup>37</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 53.

<sup>38</sup> Ina Jennerjahn, “Escritos en los cielos y fotografías del infierno: las ‘acciones de arte’ de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana* 56 (2002): 78.

<sup>39</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 55.

<sup>40</sup> Ignacio Echevarría, *Desvíos: un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana* (Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007), 202.

sentimiento de la comunidad perdida de los poetas y sus sueños revolucionarios. La ironía se transforma en un elemento de experiencia compartida en el sentido de los *discursive communities* que Hutcheon presupone para su funcionamiento:<sup>41</sup> el acto mismo de un entendimiento compartido realizado en la risa comunitaria que posibilita la ironía antipoética se establece como figura de contraste frente al hermetismo de la poesía vanguardista de Wieder que para sus lectores permanece siempre inentendible. Así, por ejemplo, Arturo B se burla constantemente de la poesía de Wieder, ese “discurso lleno de neologismos y torpezas”,<sup>42</sup> y de sus seguidores y su falta de comprensión: su *aeropittura* se efectúa, como cuenta Arturo B con un tono irónico, delante de “los soldados y de los caballeros que saben reconocer una obra de arte cuando la ven, aunque no la entiendan”.<sup>43</sup> Mientras Wieder escribe sus versos en el cielo, sus espectadores desvían su atención del espectáculo comprobando de esa manera la distancia de su arte vanguardista de la vida común y, por ende, su total irrelevancia social: “Incluso los incondicionales de Wieder [...] se enzarzaron en comentarios prácticos sobre la vida cotidiana que sólo muy tangencialmente atañían a la poesía chilena, al arte chileno”.<sup>44</sup> La figura de Wieder en ese sentido se transforma en un medio de meta-reflexión sobre las posibilidades y tareas del arte y su relación con la vida y la sociedad. Bolaño hace evidente que el discurso vitalista de la vanguardia ya no tiene vigencia porque sus intentos de “la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital”<sup>45</sup> siempre integra violencia en sus formas y termina alejándose de esa vida que aspira a transformar.

Parra y Bolaño, al recurrir al habla coloquial, se oponen a la idea un lenguaje purista y retoman una idea de George Steiner según la que “el lenguaje sólo entra en acción asociado al factor tiempo. Ninguna forma semántica es atemporal. Y cuando usamos una palabra despertamos la resonancia de toda su historia previa”.<sup>46</sup> Dicha dimensión del lenguaje coloquial se hace presente a lo largo de todo el relato de los narradores y personajes poetas en *Estrella distante*: aparte de la presencia continua de lexemas del habla chileno en los discursos de los personajes que ponen en escena las diversas dimensiones afectivas del entorno vital de la época (insultos, comidas, etc.) también

<sup>41</sup> Cf. Hutcheon, *Irony's Edge*, 18.

<sup>42</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 53.

<sup>43</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 41.

<sup>44</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 89.

<sup>45</sup> Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Ed. Península, 2000), 109.

<sup>46</sup> Bürger, *Teoría de la vanguardia*, 46.

se hace explícita la reflexión sobre dichos aspectos del lenguaje, por ejemplo cuando el narrador afirma:

Las diferencias entre Ruiz-Tagle y el resto eran notorias. Nosotros hablábamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista [...] Ruiz-Tagle hablaba en español. Ese español de ciertos lugares de Chile (*lugares* más mentales que físicos) en donde el tiempo no parece transcurrir.<sup>47</sup>

Steiner destaca la estrecha relación entre lenguaje y tiempo, que “se encuentran íntimamente relacionados: se mueven hacia adelante y la flecha nunca está en el mismo lugar”.<sup>48</sup> Este aspecto también se hace presente en Bolaño: Arturo B logra en su discurso encontrar una forma para hablar del pasado en un lenguaje que por sí mismo ya refleja, en el sentido del nexo tiempo-lenguaje de Steiner, los caminos y experiencias de su voz portadora. Como pruebas de una “enunciación híbrida”,<sup>49</sup> característica de todos los textos de Bolaño, demuestra tanto influencias del chileno en giros como “*siútico* hubiéramos dicho entonces”<sup>50</sup> o “Déjate de huevadas, conchaetumadre”<sup>51</sup> como de una variedad peninsular a través de formas verbales y léxicas en frases como “Pensé que os marchabais a Suecia”<sup>52</sup> o “un españolismo más bien gilipollas”.<sup>53</sup> El lenguaje coloquial se relaciona de manera inextricable con una dimensión afectiva que se hace explícita por parte del narrador cuando con respecto a la palabra “plata” escribe: “[E]s divertido escribir ahora la palabra *plata*: brilla como un ojo en la noche”.<sup>54</sup> De la misma manera se lee en el último capítulo de *La literatura nazi en América*: “[L]a palabra pololear me pone la piel de gallina”.<sup>55</sup> Es precisamente esta dimensión afectiva, “la aprehensión recreativa de sus formas vivas”,<sup>56</sup> que George Steiner postula como condición de cualquier traducibilidad e interpretación y es ahí donde radica el potencial de la antipoesía en tanto concepto lingüístico: se deja adaptar, interpretar y trasladar de su contexto histórico y cultural original a una nueva

<sup>47</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 16.

<sup>48</sup> George Steiner, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001), 40.

<sup>49</sup> Morales, *De muertos y sobrevivientes*, 41.

<sup>50</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 28.

<sup>51</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 49.

<sup>52</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 27.

<sup>53</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 91.

<sup>54</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 16.

<sup>55</sup> Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América* (Barcelona: Seix Barrar, 1996), 189.

<sup>56</sup> Steiner, *Después de Babel*, 47.

situación de enunciación. Lo que Bolaño realiza en *Estrella distante* con respecto a la antipoesía de Parra es un acto de interpretación en el sentido de Steiner que la define como “lo que da vida al lenguaje más allá del lugar y del momento de su enunciación o transcripción inmediatas”.<sup>57</sup> Donde la poesía moderna de Wieder provoca silencio y lleva inscrita su propia muerte, la antipoesía asegura vitalidad: una vitalidad transhistórica que visibiliza su propia historicidad, una vitalidad transgenérica que resiste el traslado de la poesía a la prosa, una vitalidad que surge de una cercanía al entorno vital y mantiene viva, tal como señala Echevarría, el recuerdo y la utopía por la comunidad en un época eminentemente post-utópica. Escapa la antipoesía también, a través de su postura irónica, las dicotomías políticas, situándose en un lugar allende los bloques ideológicos: retomando la controversia en torno de la publicación de los *Artefactos* de Parra en 1972, que le aseguró severas críticas de la derecha como de la izquierda, Bolaño se sirve del episodio para posicionarse en su propia revisión del pasado dictatorial desde un punto de vista postdictatorial al margen de ambos bandos y subvertir de manera lúdica los esquemas binarios:

[L]a aparición de *Artefactos*, que a nosotros nos encantó, hizo que Stein, entre la indignación y la perplejidad, escribiera una carta al viejo Nicanor recriminándole algunos de los chistes que se permitía hacer en aquel momento crucial de la lucha revolucionaria en América Latina; Parra le contestó al dorso de una postal de *Artefactos* diciéndole que no se preocupara, que nadie, ni en la derecha ni en la izquierda, leía.<sup>58</sup>

Asegura la antipoesía, por último, también la vitalidad del lector: entendiendo la ironía en el sentido de Hutcheon como fenómeno fundamentalmente pragmático debido a su “dynamic and plural relations among the text or utterance (and its context), the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances surrounding the discursive situation”,<sup>59</sup> conlleva la apropiación bolañiana de la antipoesía en general un determinado concepto de lector que se basa en la actividad del mismo y forma una parte esencial de la estética de Parra, o como escribió el crítico Guillermo Sucre sobre la antipoesía: “Estos poemas más que textos son *pretextos*: el lector debe resolver la aventura que ellos implican y le proponen”.<sup>60</sup>

<sup>57</sup> Steiner, *Después de Babel*, 49.

<sup>58</sup> Bolaño, *Estrella distante*, 57.

<sup>59</sup> Hutcheon, *Irony's Edge*, 11.

<sup>60</sup> Cit. en Parra, *Obras completas*, 987.

El último aspecto de la relación entre Parra y Bolaño que se pretende analizar aquí es precisamente la pregunta por el fenómeno del canon y sus posibilidades de (re)ordenarlo. Celina Manzoni acierta al postular que “los textos de Bolaño que recuperan la crítica del canon evitan esa separación [entre el espacio de la creación y el de la crítica], casi universalmente establecida, para hacer coincidir el momento de la crítica con el de la ficción”.<sup>61</sup> Los análisis de *Estrella distante* en el marco de este trabajo deberían haber dejado en evidencia en qué sentido Nicanor Parra se puede considerar una figura central dentro de ese “espacio siempre polémico de la reformulación canónica”.<sup>62</sup> Esa ‘lucha’ por el canon remonta, en el caso de Bolaño, a sus comienzos literarios como fundador del *Infrarrealismo*, movimiento que se constituye fundamentalmente a través del conflicto con el *establishment* literario de México y de Latinoamérica de los 70. Es a partir de esas configuraciones canónicas que Parra adquiere temprano una importancia clave dentro del proyecto literario de Bolaño y sus compañeros transformándose el antipoeta en esa “tercera vía estética” que buscaban, como dice en *Los detectives salvajes*, “entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda”.<sup>63</sup> Bolaño es explícito al respecto: “Y, de hecho, la encontramos en Nicanor Parra, el poeta que más nos influyó. Sobre todo, lo que tenía –y en grandes dosis– era sentido del humor [...] Y el mejor sentido del humor del mundo, que es el humor negro”.<sup>64</sup> También ante el fondo de la “ausencia de una literatura humorística”,<sup>65</sup> diagnosticada por Bolaño, se hace evidente la posición central que cobra Parra en la búsqueda estética de Bolaño (lee a Parra por primera vez en 1973) y al momento de empezar su reordenamiento del canon literario latinoamericano. Esa posición destacada de Parra dentro del canon bolañiano adquiere una importancia especial al transformarse el autor de 2666 después de la publicación de su obra magna en el escritor latinoamericano más aclamado desde la generación del *Boom*.<sup>66</sup> Si bien Parra ha formado parte del canon esencial

<sup>61</sup> Celina Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en *Bolaño salvaje*, ed. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón (Barcelona: Candaya, 2008), 342.

<sup>62</sup> Manzoni, “Ficción de futuro”, 342.

<sup>63</sup> Bolaño, *Los detectives salvajes*, 30.

<sup>64</sup> Bolaño en Dunia Gras, “Entrevista con Roberto Bolaño”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 604 (2010): 53.

<sup>65</sup> Roberto Bolaño, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998 – 2003)* (Barcelona: Anagrama, 2004), 224.

<sup>66</sup> Acerca de algunos aspectos fundamentales véase el excelente artículo de Ignacio Echevarría, “Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto

de la literatura latinoamericana del siglo XX durante décadas no caben dudas de que su persona y su obra han adquirido una atención renovada en el marco de la recepción masiva de las obras de Bolaño, quien a su vez estuvo involucrado de manera activa y decisiva en esta nueva etapa de recepción de Parra. Así, por ejemplo, fue Bolaño quien insistió repetidas veces a Parra y al crítico Ignacio Echevarría de emprender el proyecto de las obras completas del antipoeta, insistencia que terminó de resultar exitosa a través de la edición de éstas (a cargo de Niall Binns) en dos tomos en 2006 y 2011. Echevarría comentó con respecto al papel de Bolaño: “Sin ir más lejos, las *Obras completas* de Parra no se hubieran emprendido sin el acicate de Bolaño”.<sup>67</sup> No parecería exagerado constatar que Bolaño –aprovechando su prestigio dentro del campo literario, adquirido a más tardar con la publicación de *Los detectives salvajes*– desempeñó un papel decisivo en el (nuevo) traslado de Parra desde Chile y Latinoamérica a los catálogos de las grandes editoriales españolas. Este hecho condujo a la situación irónica de una visita de Carmen Balcells –a su vez figura clave del *establishment* del *Boom* que Bolaño había combatido con vehemencia– en la casa de Parra en 2009, incidente que Parra describió de la siguiente manera: “Llegó en su silla de ruedas y muy tranquila me dijo: ¿Tú te opones a que te haga multimillonario?”<sup>68</sup> El resultado de la visita fue una antología de casi 500 páginas, intitulada *Parranda larga* y publicada en Alfaguara en 2010, hecho que junto a la publicación mencionada de las obras completas y los galardones del *Premio Reina Sofía* (2000) y el *Premio Cervantes* (2011) son solamente las pruebas más visibles de esa recanonización del antipoeta. La raíz de este proceso está para el propio Parra en la figura de Bolaño: “Esto se lo debo a Bolaño. La Carmen Balcells vino por él. Roberto me puso en órbita de nuevo [...] yo era uno de los 20 poetas chilenos. Pero Roberto me puso en la cabecera de la mesa”.<sup>69</sup>

Bolaño”, *Estudios Públicos*, núm. 130 (2013), especialmente con respecto las críticas que le hace al estudio de la recepción de Bolaño en EEUU publicado por Wilfrido Corral en 2011 bajo el título de *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*; compárese al respecto también Loy (2015).

<sup>67</sup> Echevarría en Carolina Rojas, “Bolaño y Parra: amigos en el pasillo sin salida aparente”, *Clarín* (9 de abril 2012), [www.revistaen.clarin.com/literatura/Bolano-y-Parra-amigos-en-el-pasillo-sin-salida-aparente\\_o\\_679132309.html](http://www.revistaen.clarin.com/literatura/Bolano-y-Parra-amigos-en-el-pasillo-sin-salida-aparente_o_679132309.html).

<sup>68</sup> Parra en Andrés Gómez Bravo, “Nicanor Parra: ‘Bolaño me puso en órbita de nuevo’”, *La Tercera* (27 de marzo 2010), [www.latercera.com/contenido/1453\\_237403\\_9.shtml](http://www.latercera.com/contenido/1453_237403_9.shtml).

<sup>69</sup> Gómez Bravo, “Nicanor Parra”. Si bien también Nicanor Parra hizo visible públicamente su simpatía por Bolaño, por ejemplo en un artefacto como motivo de homenaje a Bolaño en la Feria del Libro chilena en 2003 pocos meses después de su muerte, “Le debemos un hígado a Bolaño”, véase una reproducción en Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño* (Santiago de Chile:

Una pregunta que surge con las apropiaciones de la antipoesía por Bolaño es seguramente la que Schopf formuló ya hace algunos años con respecto al estado de su potencial crítico:

¿Puede seguir siendo de alguna manera crítica una literatura que ingresa en la institucionalidad –ésta resiste su crítica, que deja de ser suficientemente corrosiva– y, dando incluso un paso más, comienza a ser consumida con agrado y aplauso más o menos generalizado?<sup>70</sup>

El problema de la institucionalización se da tanto con respecto a Parra como a Bolaño, habiendo incursionado ambos desde posiciones marginales al canon indiscutido de la literatura latinoamericana contemporánea, y no pareciera fácil encontrar una respuesta definitiva a la pregunta de Schopf. Si bien se puede leer el éxito de ambos (masivo en el caso de Bolaño) siempre como una amenaza para una literatura cuya discursividad partió desde una perspectiva crítica y marginal, el proceso de canonización también ofrece –y la relación entre Parra y Bolaño, tal como se ha esbozado aquí, puede considerarse como ejemplo de eso– nuevas posibilidades en el sentido que Steiner le asignó a la traducibilidad de los “clásicos” (y como tales ya habría que considerar a ambos autores en cuestión): una continua (re)interpretación y traducción como prueba de la vitalidad de sus obras y creada por el hecho de que “cada generación retraduce a los clásicos apremiada por una necesidad impostergable de resonancias precisas e inmediatas [...] para construirse su propio pasado”.<sup>71</sup>

---

Catalonia Libros, 2005), 95, es evidente que su papel en la recepción mundial de Bolaño se debe considerar más bien como insignificante.

<sup>70</sup> Schopf, *La antipoesía*, 185.

<sup>71</sup> Steiner, *Después de Babel*, 51.