

***Feedback para la batalla futura: el retorno disonante del autor  
en el incipit de Estrella distante de Roberto Bolaño***

**Eduardo Febres**

University of Notre Dame

“Roberto’s biography is going to be interesting to read, and I am thankful that I was only his friend and not the one who is going to have to write it,” dice Rodrigo Fresán al *New York Times* en enero de 2009. El artículo “A Chilean Writer’s Fictions Might Include His Own Colorful Past” se dedica a aclarar algunos episodios en los textos de Bolaño, a los que algunos—incluido Bolaño—le adjudican valor biográfico. El autor contacta a Fresán entre varias personas del entorno de Bolaño: Carmen López Velarde—su amante en los últimos días de su vida—, Ricardo Pascoe—un amigo de la época en que Bolaño vivió en México—; y Carmen Boullosa—corresponsal de Bolaño. Con sus declaraciones, pone en entredicho uno de los episodios nucleares del mito de escritor de Roberto Bolaño: su presencia en Chile durante el golpe a Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973.

La afirmación de Fresán sirve para rematar lo que el artículo establece, independientemente de si Bolaño estuvo o no en Chile en 1973: resulta muy complejo diferenciar, en su historia de vida, los hechos verificables de los episodios ficticios protagonizados por su alter-ego Arturo Belano—o por narradores anónimos que coinciden con sus características. Este carácter “interesante” de la biografía, o el ingrato papel de aquel a quien le toque escribirla, pueden inscribirse en lo que prefiguraba Bolaño conversando sobre su posteridad. “Cuando le

preguntaron cómo le gustaría ser recordado respondió: ‘esa es una batalla futura’”, relata Juan Villoro (2012, 89).

En el presente ensayo exploraré cómo se configura para esta “batalla futura” un retorno disonante en la función de autor, entre Roberto Bolaño y Arturo Belano, a partir del prefacio sin firma—que llamaremos *entrada*—ubicado después del epígrafe, y antes del primer capítulo de la novela *Estrella distante*. Como se sabe, esta es la obra más extensa de Bolaño en torno al mito central Bolaño/Belano que desmiente el artículo del *New York Times*: su captura y prisión durante el golpe de estado en Chile. La experiencia de Belano es narrada también en “Detectives”—incluido en *Llamadas telefónicas*—y en “Carnet de baile”—incluido en *Putas asesinas*. Y la de Bolaño se menciona en varias entrevistas, y se narra en “Carlos Ramírez Hoffman, el Infame”, el capítulo final de *La literatura nazi en América*. Postulo que en la saturación del espacio significante que se produce entre *La literatura nazi* y *Estrella distante* (Manzoni 39) hay un efecto particular sobre la función de autor cuyo origen puede encontrarse en la *entrada*. También propongo que este efecto sobre la función de autor puede considerarse como generador de una duplicación no intencional del memorioso (Eduardo Gruner, citado por Mazoni 41) como la que se verifica en el artículo del *New York Times*.

Primero daré cuenta de cómo se ponen en relación los narradores de *Estrella distante* (anónimo) y el narrador-protagonista-testigo del último capítulo de *La literatura nazi* (Roberto Bolaño). Luego analizaré cómo se delimita el modo y el espacio de lectura de la novela, en parentesco con algunas estrategias en la obra de Jorge Luis Borges. Más adelante, estudiaré cómo se inscriben estas estrategias en la gran tradición del *incipit* literario. Después señalaré los modos en que estas estrategias configuran un *feedback* disonante en la función de autor de Roberto Bolaño. Y finalmente sugeriré la posibilidad de leer esta serie de relaciones a partir del concepto de Roberto Bolaño de texto-instalación, frente a la memoria del horror.

#### *La primera aparición de Arturo B*

“Esta historia me la contó Arturo B, veterano de las guerras floridas y suicida en África” (2000, 11), dice la *entrada*, que inscribe la primera aparición en la obra de Bolaño publicada en vida, del personaje Arturo B. “Esta historia” se refiere, como es sabido, a la que narra “Carlos Ramírez Hoffman, el Infame”, el capítulo final de *La literatura nazi*. En este se cuenta, al igual que en *Estrella distante*, pero en muchas menos páginas, la trayectoria artística y criminal y el ajusticiamiento del

torturador, represor y poeta Carlos Ramírez Hoffman, teniente de la Fuerza Armada de Chile.

Las variaciones en la trama, de “Epílogo...” a *Estrella...* son mínimas. Lo más notable es la inclusión de personajes y suma de contornos, rasgos, volúmenes, y detalles propios de una narración más extensa, así como la nueva denominación de los personajes principales: el Ramírez Hoffman de “Epílogo...” se llama Carlos Wieder en *Estrella distante*; las hermanas Venegas pasan a ser las hermanas Garmendia; Juan Cherniakovski pasa a llamarse Juan Stein. Hay, sin embargo, un personaje que no recibe un nuevo nombre en *Estrella distante*: el narrador y testigo, que es llevado a reconocer a Wieder la noche de su ejecución: en “Epílogo...” se llama Bolaño y en *Estrella distante* no tiene nombre.

No es cuestión de conjeturar si, como afirman algunos,<sup>1</sup> Belano es el personaje que narra en *Estrella distante* o no.<sup>2</sup> Lo que sí podría afirmarse es que, en la *entrada*, Roberto Bolaño “muta”, como señala Rodrigo Fresán, en Arturo Belano. Y en el mismo movimiento, a pesar de su brevísima extensión, efectúa una serie de operaciones críticas y narrativas en relación intertextual con la obra de Jorge Luis Borges, que conjugan *La literatura nazi* y *Estrella distante* en un mismo texto dinámico.

#### *El narrador como operador crítico*

Bolaño no tuvo, como Borges, una obra extensa como prologuista, ensayista, antólogo y editor. Sin embargo, sus intervenciones, bien en la compilación de artículos *Entre paréntesis*, en las conferencias de *El gaucho insufrible*, o en la suma de entrevistas que dio en vida, contienen un aporte crítico de influencia notable en la última década en la literatura latinoamericana, que no opera desde el campo específico de la crítica literaria, pero sí—y cada vez más—desde el centro del sistema. La *entrada* hace parte de una serie crítica en la obra de Roberto Bolaño que se corresponde con el concepto de “lectura estratégica”, propuesto por Ricardo Piglia, para definir el lugar que ocupa la crítica en la obra de un escritor: “Un escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos” (2001, 153).

Antes de la “mutación”, la *entrada* comienza: “En el último capítulo de mi novela, *La literatura nazi en América*, se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la

---

<sup>1</sup> Pueden mencionarse: “Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño”, de Alexis Candía y “El año (de la muerte) de Roberto Bolaño”, de Andrés Ajens.

<sup>2</sup> Al respecto sí habría que apuntar que, de acuerdo a los (ficticios) datos biográficos de Belano, no podría ser el narrador de *Estrella distante*: este afirma que tiene 18 años, y en 1973, cuando transcurre la trama, Belano habría tenido 20.

FACHP". Ya en estas primeras líneas hay una marca y delimitación del modo y el espacio de lectura, en dos sentidos. Por una parte, se opera sobre la obra publicada meses antes, llamándola "novela": se orienta, se dispone, retroactivamente, la lectura de esa obra, cuya estructura—una serie de biografías apócrifas—hacen al menos problemática esa definición. Y, en el mismo movimiento, esta se incorpora a la lectura de *Estrella distante*, digamos de manera categórica, aunque esto ya estuviera de algún modo implícito. *La entrada* tematiza la tensión entre la obra como fragmento de sustancia y el texto como campo metodológico (Barthes 1973, 5). *Estrella distante* y *La literatura nazi* son obras finitas, delimitadas por un espacio determinado que ocupa cada uno de los libros: ocupan una distancia verificable entre lomo y contratapa, se pueden sostener en la mano, acariciar. La relación que establece Bolaño/Belano entre las dos obras a partir de la *entrada* subraya la existencia del Texto: aquello que no puede detenerse, y que "no se experimenta sino en un trabajo, una producción" (Barthes 1973, 5). Franklin Rodríguez señala que la problematización y extensión del pre-texto es lo que singulariza *La literatura nazi* respecto a "Carlos Ramírez Hoffman" (204). Pero el pre-texto que la singulariza es también lo que la afilia a un Texto en el que las dos obras son interdependientes.

Luego de la "mutación", Bolaño—o la voz anónima de la *entrada*, que habría que atribuirle a él—describe la función de "Carlos Ramírez Hoffman, el Infame" dentro de *La literatura nazi*: "El último capítulo de *La literatura nazi* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía". Antes, ha referido una valoración que Arturo B ha dado a "Epílogo...": "no quedó satisfecho con el resultado final" (2000, 11). Y luego refiere una definición de *Estrella distante*, hecha por el "veterano de las guerras floridas": "una historia más larga, no espejo y explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma".

Como ocurre en la obra narrativa de Borges, Bolaño valora y explica en un auto-prólogo su propia creación. Y al final del recorrido ficcional con que cierra la *entrada*—que traza las primeras acciones de Arturo B en la obra de Bolaño—, se hace manifiesta la relación intertextual con la obra de Borges: "Así pues, nos encerramos durante un mes y medio en mi casa de Blanes y con el último capítulo en la mano y al dictado de sus sueños y pesadillas compusimos la novela que el lector tiene ahora ante sí. Mi función se redujo a preparar bebidas, consultar algunos libros, y discutir, con él y con el fantasma cada día más vivo de Pierre Menard, la validez de muchos párrafos repetidos" (2000, 11).

En el auto-prólogo el escritor actúa como crítico para definir, en la evocación del fantasma de Pierre Menard, el modo en que la obra se propone ser leída. En su contexto de publicación, Bolaño opera del mismo modo que, según

Piglia, Borges intervino como crítico en el campo de las valoraciones literarias: “hay un debate hacia las poéticas; vamos a llamar ‘poéticas’ a las condiciones de recepción de una obra: que no me lean desde una poética equivocada” (2001, 160). Era 1996. Alberto Fuguet y Sergio Gómez proponían, como respuesta al estereotipo mágico-realista con que se concebía la literatura latinoamericana en Estados Unidos—que bien diagnosticaron—, una especie de apología a la ataraxia neoliberal y a la derrota del movimiento popular, presentando su antología de relatos, *McOndo*, en un McDonald’s de Chile. La marca borgeana de Bolaño en la *entrada* podría leerse entonces como una respuesta alternativa al estereotipo del realismo mágico. Como ha señalado Osvaldo Zavala, la obra de Borges “efectúa múltiples discontinuidades en la lectura del boom” (29), afirmada en una estética que permite transformar los discursos no-literarios en objetos de ficción. Insertarse manifiestamente en la tradición borgeana señala con claridad la voluntad de que no se lea desde la poética mágico-realista, pero también se diferencia de la poética de McOndo por anticipación.

#### *Conformación del espacio de lectura*

Volvamos al principio de la *entrada*: “En el último capítulo de mi novela, *La literatura nazi en América*”. La mención de Pierre Menard al final de la *entrada* nos lleva de vuelta ahí por dos caminos. El fantasma de Menard, entre tragos servidos y libros consultados, vuelve manifiesta la elección de una tradición: la borgeana. Como es sabido, el *Quijote* de Menard, “tal vez la más significativa [obra] de nuestro tiempo”, según el narrador del cuento de Borges, “consta de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del don Quijote y de un fragmento del capítulo veintidós” (1984, 51). *La literatura nazi* y *Estrella distante* repetirían, entonces, a escala y con variaciones, la relación *Quijote* de Cervantes/*Quijote* de Menard. Si Menard tomaba tres capítulos del *Quijote*, *Estrella distante* toma solo uno de *La literatura nazi*. Si Menard escribió todos y cada uno de los párrafos, Arturo B y Bolaño repitieron solo algunos. Y si entre el *Quijote* de Menard y el de Cervantes transcurrieron trescientos años, entre la segunda y tercera novelas de Bolaño transcurrieron solo meses.

Es esta la reducción que conduce al parentesco central: el lapso entre una y otra obra no está atravesado por los “complejísimos hechos” que, según Menard, *cargan* los trescientos años transcurridos entre el *Quijote* original y el suyo; solo media un hecho, análogo al único que menciona Menard: “el mismo *Quijote*”. Entre las dos novelas no se interponen revoluciones, ideologías e inventos de tres siglos, sino básicamente la publicación, en otra editorial, de *La literatura nazi en*

*América*. El escritor, actuando como crítico, enmarca la lectura de “esta historia”, que es “espejo y explosión en sí misma”, en la escritura y lectura previa una historia que es la misma pero es otra; que es “anticlímax del grotesco literario que lo precedía”.

Así, la *entrada* funciona como dispositivo a la vez crítico y de narración. En su dimensión crítica, la *entrada* dispone y demuestra algunas de las relaciones hipertextuales que sostienen al Texto tejido entre las obras. Como Genette lo define, el hipertexto es “a text in the second degree”, o “a text derived from another preexistent text”. Un texto posterior B (el hipertexto) se une a un texto previo A (hipotexto), “upon which is grafted in a manner that is not that of a commentary” (1997, 5). En este caso, el hipertexto más evidente es *La literatura nazi*: la entrada es una suerte de rebaje, que injerta a *Estrella distante* explícitamente en el texto anterior.

Por otro lado, en su dimensión narrativa, el comienzo desdibuja de modo categórico y manifiesto los límites del objeto libro que el lector tiene en sus manos, desplazándose a la obra anterior. *Estrella distante* comienza más allá de la tapa y del lomo de la novela: comienza en la escritura previa de la misma historia y en el grotesco literario que la precedía.

#### *Tensiones entre tradiciones y juego con las expectativas*

En 1998, Bolaño refirió en una entrevista un procedimiento transversal a toda su obra: “Todos mis textos me los planteo como un escrito donde prima el argumento, pero tiene sus reversos, su *contraire*”. Esto parece manifestarse con claridad en el *incipit* que plantea la *entrada*—desdibujado, entre *La literatura nazi* y *Estrella distante*—, donde pueden encontrarse casi todas las marcas paradigmáticas de comienzo que Italo Calvino describe en su conferencia, “El arte de empezar y el arte de acabar”.

En primer lugar, la existencia misma de la *entrada* es en sí misma una apelación muy marcada al preámbulo: un recurso que Calvino consideró superado por la literatura moderna. Originado en la antigüedad clásica, con la invocación a la Musa, continuado por los clásicos de la novela en los siglos XVII, XVIII y XIX, con la identificación en los planos temporal, geográfico y nominal, y propio de las épocas en que predomina alguna inspiración religiosa, el preámbulo habría sido superado a partir del inicio “Call me Ismael”, de *Moby Dick*. “La literatura moderna, al menos de los dos últimos siglos, ya no siente la necesidad de señalar el comienzo de la obra con un rito o un umbral que recuerde aquello que queda fuera de la obra” (Calvino 1998, 129).

Hay también un corte muy marcado en la interacción entre ambas obras dispuesta por la *entrada*, que solo se hace visible en la unión. Queda fuera de *Estrella distante* todo lo que antecede al último capítulo de *La literatura nazi*: una serie de biografías narradas con el estilo parco e impersonal de los manuales de literatura. Y acá se definiría como *contraire* otro de los modelos paradigmáticos de *incipit* que Italo Calvino refiere, el “enciclopédico”: “Consiste en partir de una información general, como de una voz de enciclopedia o del capítulo de un tratado, o de la descripción de una usanza, de un tipo de ambiente o de una institución: y para ejemplificar esta información general, se empieza a contar la historia concreta” (1998, 135). La información general: escritores fascistas de América Latina. La historia concreta: la trayectoria artística y criminal del represor y poeta Ramírez Hoffman/Carlos Wieder. El tipo de ambiente o institución: el mundo literario de las élites conservadoras latinoamericanas, nazis o cómplices de genocidio; la ejemplificación: un hombre que revoluciona la poesía chilena, al tipo que tortura, desaparece, y es oficial de un ejército genocida. Si “Carlos Ramírez Hoffman, el Infame” dibujaba la trama, *Estrella distante* penetra en ella, se hunde en el detalle.

Este empleo del *incipit* enciclopédico visibiliza un doble movimiento. El modelo de inicio denota “una conformidad con los tipos preexistentes”, que Franz Kermode atribuye a las obras más triviales (2000, 32). Pero al situar esa “voz de enciclopedia” en la interacción de la novela con un texto anterior, fuera del objeto libro, el modelo se recombina, se reinventa, se resignifica. Como señala Rory O’Byrne, la incorporación del texto exterior a la obra, de voz enciclopédica, sirve para definir otra dimensión del “Borgesian ground”, al recurrir a la metáfora del espejo, que evoca el descubrimiento del universo grotesco de Tlön (2015, 17). Ocurre aquí lo que describe Paul Ricœur, cuando señala que “el autor, en lugar de abolir cualquier convención de composición, debe introducir nuevas convenciones más complejas, más sutiles, más encubiertas, más hábiles que las de la novela tradicional” (1995, 412). En este caso, la nueva convención desarrolla las reflexiones de Borges para lidiar con el presente chileno (O’Byrne 2015, 17)

“La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile” (Bolaño 2000, 13), dice el primer párrafo de *Estrella distante*, inmediatamente después de la *entrada*. En una sola oración delimita con precisión dónde y cuándo ocurre lo que se va a contar. Nuevamente, un *contraire* que de manera casi exacta abre la narración de acuerdo a un modelo paradigmático señalado por Calvino. En este caso se trataría del que sustituye la función de la musa en las novelas de los siglos XVII, XVIII y XIX: “los principios subrayan que la novela tratará de personas o hechos bien identificados

en los planos temporal, geográfico y nominal” (1998, 127-128). Y nuevamente, una variante, una recombinación: el año, dudoso, denota incertidumbre en la fecha, la coloca en segundo plano. Es la mención a Chile y a Salvador Allende lo que identifica el plano temporal, geográfico y nominal; más que paisajes, coordenadas y calendario, lo que se marca con precisión es un momento histórico, y un universo de sentidos muy específico: los prolegómenos del Plan Cóndor, de la represión del movimiento popular en la América Latina de los años 70. Una alusión que se hace más directa pocas líneas más adelante, cuando el narrador habla de la “lucha armada” y de los sueños que “a menudo se convierten en pesadillas”.

El *incipit* continúa: “Entonces se hacía llamar Alberto Ruíz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción”. Un taller de poesía, Tagle—otra vez, con otro nombre, el represor y poeta Wieder, que será ajusticiado al final de la novela—y Stein, combatiente desaparecido en El Salvador, “el último judío bolchevique de los bosques del sur de Chile” (2000, 13). En solo dos oraciones puede decirse que ya se ha efectuado categóricamente el recorte, el marco, el “distanciamiento de la multiplicidad de los posibles”. Poesía y fascismo chileno; poesía e izquierda chilena. Los ejes sobre los que se va a mover *Estrella distante* están marcados, cifrados, en esos dos personajes, y el contexto donde coinciden. Como señala Piglia en “Nuevas tesis sobre el cuento”: “Hay algo en el final que estaba en el origen y el arte de narrar consiste en postergarlo, mantenerlo en secreto y hacerlo ver cuando nadie lo espera” (1999, 122).

#### *Disolución de la representación en el contraire borgeano*

El dispositivo, que en la *entrada* incorpora al texto la escritura y la lectura de *La literatura nazi*, altera la disposición de los ejes al inicio de la novela en varios sentidos. Por una parte, esa “información general” que precede a la historia, permite entrar a *Estrella distante* a la espera de un tipo de relación muy específica entre fascismo y poesía: la de los poetas fascistas. De otro lado, al anunciar que se trata de la misma historia de “Carlos Ramírez Hoffman, el Infame”, hay una operación sobre las expectativas, quizá análoga a la de los hipotéticos capítulos del Quijote escritos por Menard: no hay posibilidad de golpe de efecto por el mero secreto del desenlace, porque una lectura y escritura previa lo han revelado. Es, además, un final paradigmático: el castigo del culpable.

Franz Kermode se pregunta en *El sentido de un final* hasta qué punto podrían lograr su efecto las narraciones si fuésemos genuinamente indiferentes a todas las expectativas convencionales. Su hipótesis es que “en cierto sentido su presencia es necesaria para derrotarlas” (2000, 29). En *Estrella distante* la apuesta sería doble. Por



un lado, el final predecible, pre-legible, anula del todo la posibilidad de la expectativa, la reduce a una ausencia, a una falta en su lugar. Pero por otra parte hay también una apuesta por la saturación de modelos generadores de expectativa: se emplea un preámbulo, pero también se emplea una la voz de enciclopedia—el grotesco literario—para preceder una historia concreta, y asimismo se emplea un recorte temporal que sitúa la narración en un momento histórico muy específico. La intervención de estos tres paradigmas de comienzo y la de Menard le dan sentido a la ausencia de expectativa, a la repetición, a la presencia inmanente e ineludible del *contraire*.

En este sentido la *entrada* incorpora como *contraire* a Borges, no sólo en las relaciones relaciones transtextuales con obras específicas, como las que ya hemos señalado—en “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius”—, sino en una saturación de lo que Piglia llama “lo borgeano mismo”: “la idea de que el encuadramiento, lo que podríamos llamar el marco, el contexto, las expectativas de lectura, constituyen el texto” (2001, 164). En el primer libro de ficciones de Borges, *Historia universal*, hay una inversión irónica de lo que Roland Barthes caracteriza en el realismo como “ilusión referencial” (1994, 184) y que Jacques Rancière reivindica como “new possibilities of a sensory experience of equality” (2009). Si en el realismo europeo el “descriptive excess” (Rancière) finge seguir al referente en el relato para evitar la hipotiposis,<sup>3</sup> las ficciones de Borges buscan el mismo propósito fingiendo que siguen al referente, no tanto en las descripciones del relato como en el marco que lo sostiene. Las iniciales del autor empleadas en el prefacio—que abren tanto *Historia universal* como las otras colecciones de cuentos de Borges—, la lista de referencias citada al final del libro, y la presencia de un personaje con el apellido del autor, como escucha del último relato, “Hombre de la esquina rosada”, desplazan la esclavitud fingida al referente, del nivel diegético de la narración al nivel extradiegético (Cuasante Fernández).

La disolución de la representación, que según Rancière alcanza el realismo europeo al poner todos los significantes en el mismo nivel, es alcanzada en la ficción borgeana homologando las entidades ficticias con aquellas que, según las expectativas del lector, pertenecen a lo que Jeremy Bentham llama “fictitious entities ‘of the first remove’” (Žižek 1993, 86). El “efecto de realidad” en las ficciones de Borges opera poniendo al mismo nivel las *fictitious entities*—aquellas que pertenecen al universo de lo jurídico y lo legal, como la propiedad intelectual—y las

---

<sup>3</sup> Barthes indica que “al dar el referente como realidad, al fingir seguirlo de una manera esclavizada, la descripción realista evita dejarse arrastrar hacia una actividad fantasmática”, que la retórica clásica institucionalizó en la figura de la hipotiposis: una descripción viva y eficaz de alguien o algo (“hipotiposis” def. 1)

*imaginary (fabulous) nonentities*—aquellas que describen lo que no existe, que es producto de nuestra imaginación (Žižek 1993, 87). Cuando el cuchillero narrador en “Hombre de la esquina rosada” llama “Borges” a su interlocutor, o cuando al final del libro se indica que los relatos que este contiene pueden verificarse en una serie de obras citadas, se produce un doble movimiento: las ficciones del libro acceden al nivel contractual de la figura de autor—tanto el autor de los relatos como de los autores en la bibliografía—, y el ámbito jurídico y de la experiencia real de los autores disuelve su representatividad en el universo inverificable de las narraciones.

#### *El estallido de la metarrepresentación*

*La literatura nazi* remeda la estructura de *Historia universal*: una colección de historias contadas por un narrador en tercera persona, que parece resumir hechos ya sabidos y públicos pero olvidados, y un relato final en primera persona, donde figura el apellido del autor. En el caso de “Hombre de la esquina rosada”, es el interlocutor del narrador, Borges. En “Carlos Ramírez Hoffman, el Infame” es el narrador y testigo, Bolaño, a quien reconocemos, cuando alguien lo llama por su nombre. Por otra parte, ambas colecciones de relatos terminan con una lista de obras. Es decir, *La literatura nazi* emplea al menos dos de los apegos fingidos a la referencialidad extradiegética que Borges emplea en *Historia universal*.

Sin embargo, en la narración de Bolaño, se extrema la tensión propuesta por Borges entre las *fictitious entities* y las *imaginary (fabulous) non entities*, cuya complejidad y potencia pueden examinarse cuando leemos *La literatura nazi* en la relación hipertextual con *Estrella distante* que propone la *entrada*. Por una parte, las fuentes enumeradas al final de *La literatura nazi* no corresponden, como las de *Historia universal*, a obras existentes que el autor falsea y tergiversa—como señala el prefacio de 1954 (Borges 1983, 10). Las 62 fichas bibliográficas, 32 revistas, editoriales y lugares y 96 libros y grabaciones que Bolaño incluye en “Epílogo para monstruos” en *La literatura nazi* no apuntan a ninguna entidad verificable. La sobreabundancia de referencias aparenta una mayor fidelidad al referente que la de *Historia universal*, mientras extrema su naturaleza fingida, al no corresponder de ningún modo con el ámbito de lo jurídico y lo contractual.

Podría decirse, siguiendo a Chris Andrews, que en *La literatura nazi* Bolaño incorpora un tipo de metarrepresentación que Borges emplea en otras historias, y que de hecho postula como principio narrativo en “El jardín de los senderos que se bifurcan” (49). Sin embargo, cuando se examina el Texto generado entre *La literatura nazi* y *Estrella distante*, se identifica un dispositivo que desborda la

caracterización que Andrews hace de la metarrepresentación en Bolaño. Andrews toma la categorización de Paisley Livingston y Gerard Genette para referirse a dos tipos de metarrepresentación: el *nesting* en particular y la metarrepresentación en general. El primero supone el despliegue observable de una obra ficticia dentro de la diégesis de una obra que la contiene. El segundo, que sería el que adoptan Borges y Bolaño, consiste en solo mencionar la obra y describirla elípticamente (48). Pero en *Estrella distante*—que es, después de *La literatura nazi*, la obra de Bolaño que más recurre a la metarrepresentación (Andrews 51)—figura una obra que no responde exactamente a ninguno de esos dos tipos de metarrepresentación.

*El nuevo retorno de los brujos* podría incluirse entre los pseudo-sumarios borgeanos, que, según Andrews, Bolaño usa con intención realista (49). Pero esa caracterización resulta insuficiente, en tanto la obra, trasunto de *La literatura nazi en América*,<sup>4</sup> se hace plausible en el libro que se vincula interdependientemente con *Estrella*. Por otro lado, no hay una relación de *nesting* en estricto sentido, pues la obra solo se menciona y se describe, al igual que todas las demás. Sin embargo, la alusión a *La literatura nazi* dispone un despliegue potencial de esta, pues como dijimos, es un libro existente, que forma parte del Texto conjunto que se forma entre las dos obras. En este sentido, el *nesting* es paradójico pues la obra no se despliega dentro de su diégesis, sino en la obra que cronológicamente la precede. Así, esta operación metarreferencial no solo supone una anomalía respecto al “fiction-making system” de Bolaño, sino que desestabiliza la jerarquía secuencial, que de acuerdo al orden de publicación y a la *entrada* establece que *La literatura nazi* viene *antes* de *Estrella distante*. El *nesting* de *El nuevo retorno de los brujos* pone esta idea en suspenso en tanto sugiere que la primera obra estaba ya contenida dentro de la segunda.

#### Bibiano O’Ryen

El autor a quien se le atribuye *El nuevo retorno* supone otra anomalía en el “fiction-making system” de Bolaño según como lo caracteriza Andrews. El traductor al inglés de Bolaño identifica a lo largo de su obra tres personajes en los que pueden identificarse personajes “who resemble Bolaño”: Arturo Belano, B, y un narrador anónimo en primera persona (47). Estos modos de articular la autoficción, con la que estamos familiarizados los lectores de Bolaño, tienen un momento inaugural en la *entrada* de *Estrella distante*, donde, como señalábamos,

---

<sup>4</sup> La obra que describe el narrador se corresponde en muchas de sus características con *La literatura nazi*, especialmente en la descripción del capítulo sobre Carlos Wieder, que en este trasunto sugerentemente se llama “La exploración de los límites”. Se trata precisamente del capítulo que la *entrada* pone manifiestamente en relación borgeana con *Estrella distante* (11).

Bolaño muta en Arturo B. Pero en el desarrollo de la misma obra la figura protagónica de Bibiano O’Ryen vuelve irregular la serie de alter-egos que se acaba de inaugurar.

Como se sabe, aunque Bolaño prescinde del prefacio en *La literatura nazi*, sí lo emplea en *Estrella distante*. Pero a diferencia de Borges no la firma con sus iniciales, sino que las desplaza al personaje a quien atribuye algunas de las valoraciones y definiciones que la *entrada* dispone. La afirmación “Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B” tematiza la escisión autor/escritor real, de la que Foucault considera paradigmático el texto de Borges, “Borges y yo”, en *¿Qué es un autor?*: “Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese locutor ficticio; la función-autor se efectúa en la misma escisión—en esa partición y esa distancia” (1998, 41). En la *entrada* se establece que ya no es Bolaño quien cuenta la historia, como en “Carlos Ramírez Hoffmann, el infame”. Pero además, el anonimato de la *entrada* y del personaje que narra la novela deja vacía la voz de quien narra. En esa separación de escritor y locutor ficticio se produce Bibiano, uno de los personajes que se incluyen en *Estrella distante*, y que Cecilia Mazoni identifica como “otro doble del narrador” (40).

Bibiano es, en los primeros capítulos, el compinche del narrador, y luego el investigador obsesivo que, junto a este, sigue la pista de Wieder. Pero además, es mediante este personaje como se introduce la *mise-en-abîme* señalada por Ignacio Rodríguez de Arce (2010, 187), en la que se sitúa, en *Estrella distante*, el origen de *La literatura nazi*: “A veces Bibiano me explicaba sus proyectos [...] quería, finalmente, escribir un libro, una antología de la literatura nazi americana” (Bolaño 2000, 52). Bibiano como autor de esta novela vuelve aún más compleja la escisión Bolaño/Arturo B. El narrador de “Carlos Ramírez Hoffman, el Infame” se llamaba Bolaño. El de *Estrella distante* no tiene nombre, aunque la *entrada* señala que el verdadero autor es Arturo B: recordemos que la voz de la *entrada* dice haberse remitido a servir tragos y consultar libros. Pero luego, en la novela, el autor de la obra trasunto de la que precede a esta—y a la que pertenece la historia que esta narra—es Bibiano O’Ryen. Las funciones que cumple Bolaño en *La literatura nazi*—donde es autor de la obra, y narrador y testigo de “Carlos Ramírez Hoffman, el Infame”—se dividen y subdividen en *Estrella distante*. Esta división y la ausencia del significante Belano, que se hace presente en la inicial de Arturo B, genera lo que podemos llamar un ruido de origen en el recorrido ficcional de este personaje, que marca el modo en que se proyectan en Belano “segundos y terceros y multitudes y generaciones”, como señala Rodrigo Fresán (2004).

## Feedback y marco en la función de autor

Si Rodríguez de Arce señala que *La literatura nazi* es “una obra de Bibiano, escrita bajo el heterónimo de Roberto Bolaño” (2010, 158), para Ignacio López-Vicuña, el narrador anónimo es Bolaño, y Bibiano nada más que “his best friend” (2009, 156). La lectura de López-Vicuña respeta las jerarquías convencionales: el autor que figura en la tapa va a ser siempre el original, mientras su trasunto en el texto será por regla general una alteridad. La de Rodríguez de Arce da cuenta de la dificultad que entraña, una vez puesto en acción el dispositivo de la *entrada*, establecer originales y jerarquías.

Incorporar a la lectura de *Estrella distante* la de *La literatura nazi* no solo modifica las expectativas de lectura de la novela en que se inserta la *entrada*: también *La literatura nazi* queda marcada. Además de llamarla *novela*, la injerta en el texto que comienza. La lectura anterior o posterior de *La literatura nazi* se altera, se modifica, queda incorporada a la lectura de *Estrella distante*. El grotesco literario es, a la vez, posterior y anterior. En este sentido, el tipo de interacción que define la *entrada* tiene los rasgos de un *feedback* literario, en tanto “retorno de parte de la energía o de la información de salida de un circuito o un sistema a su entrada” (“retroalimentación”, def. 1). La “información de salida” de los escritores fascistas americanos en *La literatura nazi* entra a *Estrella distante* como grotesco literario precedente, y retorna a *La literatura nazi* como puesta en abismo y modificación retrospectiva del modo de lectura. El Texto que se teje en la relación entre las dos obras genera así un “efecto retroactivo de un proceso sobre la fuente que lo origina” (“retroalimentación”, def. 2). En ese sentido, el sintagma “nuevo retorno” en la obra metarreferencial que completa el dispositivo de *feedback* es sumamente sugerente. Y del mismo modo, muchos de los significados atribuidos al apellido Wieder reiteran esta connotación.<sup>5</sup>

Si en el rock clásico el *feedback* produce un sonido chirriante y extremo, generado por el regreso de las ondas radioeléctricas a la fuente emisora, en el caso de *Estrella distante* y *La literatura nazi* lo que produce es un retorno disonante en la figura del autor. El juego fonético Bolaño/Belano/Bibiano es un eco del que Bibiano O’Ryen establece alrededor del nombre del represor y poeta Ramírez Hoffman/Wider en *Estrella distante*.<sup>6</sup> Felipe Adrián Ríos Baeza señala que este juego

<sup>5</sup> Si Wieder quería decir en algunos contextos “otra vez”, “de nuevo”, “nuevamente”, “por segunda vez”, “de vuelta”, en otros adquiriría el sentido de futuridad: “una y otra vez”, “la próxima vez (citado por Manzoni 46).

<sup>6</sup> “Wider, en antiguo alemán Widar o Widari, significa ‘contra’, ‘frente a’, a veces ‘para con’ (...) E incluso Weiden también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas” (citado por Ríos Baenza 64).

fonético apunta a “reiterar, refutar y pervertir ciertos actos que acometen sus personajes, todos ellos ubicados en una suerte de eterno retorno que los hace, una y otra vez, asesinar, escribir, hacer el amor, leer, hablar, pensar”. Es decir, el nombre del escritor es sometido a un proceso de deformación del nombre análogo al que es sometido el artista-represor Wieder/Ramírez Hoffman, y ese proceso de descomposición está mediado por lo que he llamado el *feedback* literario, y que el narrador parece sugerir cuando nombra la novela de la puesta en abismo *El nuevo retorno de los brujos*. Por eso creo que la noción de retorno disonante es más precisa que la de reflexión, propuesta por Manzoni (42) para dar cuenta de este juego de espejos y referencias cruzadas: mientras la reflexión connota la diafanidad del pensar detenido, el reflejo nítido y el consejo, el retorno disonante connota una distorsión explosiva, que rebasa los límites de la representación mimética y la verdad dicha con estridencia, y su soporte finito contenido dentro del objeto-libro.

En *Estrella distante*, el desborde del soporte es inmanente a lo que dispone la *entrada: La literatura nazi*—un libro fuera del libro—como elemento constitutivo de la obra, y Arturo B como figura que le *dicta* al autor. Y, proyectada hacia la subsiguiente obra narrativa de Bolaño, la aparición de Arturo B en la *entrada* instala un punto de fuga en que se diluyen las fronteras entre ficción y verdad, potenciado por las intervenciones públicas de Bolaño, que en su “folklore del exilio” no escatima en historias falseadas, o en sombras de la historia real. “Rara vez [Bolaño] rehuyó hablar de temas personales, pero no le interesaba la literatura confesional sino la autofabulación”, indica Juan Villoro.

El mismo argumento con que hasta 2011 Wikipedia afirmaba que los relatos de *Historia universal* “son reales”—“las fuentes se enumeran al final del libro”—podría servir para incorporar *La literatura nazi* a una enciclopedia como un libro de no-ficción. Y la aparición del personaje Bolaño en “Carlos Ramírez Hoffman, el Infame” se reafirma en las intervenciones públicas del autor, donde declara haber estado detenido en Chile en los años que relata la novela. El ruido de origen en el quiebre Bolaño/Arturo B, el *feedback* disonante en que se originan las conjeturas generadas más allá de los límites de sus libros, podría verse, entonces, como una obra aparte. Una que no es ni *Estrella distante* ni *La literatura nazi*, sino lo que se produce entre ambas: ese ruido que se interpone en un posible biógrafo de Bolaño, que Fresán agradece no ser. El Bolaño sobre el que indaga y especula el *New York Times* no es Belano, ni Bibiano, ni B, ni tampoco el Bolaño que narra “Carlos Ramírez Hoffman, el infame”. Es, acaso, una nueva duplicación no intencional del memorioso, que en su multiplicación consigue ser esquivo al terreno de las certezas.

Quizá, más que dos novelas, podría aventurarse entre *La literatura nazi* y *Estrella distante* un texto-instalación, como definió Bolaño a “Sensini”, en la entrevista televisiva en el programa *La belleza de pensar*, en 2000. “Sensini” es otro texto en que parte de su espacio se constituye fuera de los límites de los signos, y en el que la figura de autor se vuelve, de algún modo, un personaje más del campo metodológico. En el caso de “Sensini”, la premiación del cuento firmado por Bolaño en un concurso de provincias sería lo que completa la instalación; en *La literatura nazi* y *Estrella*, es el retorno disonante en la figura del autor, que vuelve indiferenciables los hechos de la ficción.

*Disonancia para vibrar con el horror*

“Era un Messershmitt, Bolaño, te lo juro por lo más sagrado” (1996, 90), se lee, en “Carlos Ramírez Hoffman, el Infame”, durante la primera exhibición de “poesía aérea” del poeta-represor. La escena en que un personaje narrador y testigo aparece como doble del autor es la misma en que se presenta por primera vez el cruce monstruoso que crea Bolaño, entre un piloto, torturador y represor de un ejército genocida, y “una especie de Marcel Duchamp de la aeronáutica”, como lo define Juan Villoro en el documental *Roberto Bolaño: el último maldito*.

Es decir, el *feedback* disonante que instala la *entrada* en la función de autor se produce entre dos escrituras de una misma combinatoria monstruosa—y antes poco explorada—de los dos ejes que se sugieren en los primeros párrafos de la novela: la poesía chilena y el terrorismo de Estado de los años 70 en América Latina. Esto es, poesía *no* solo durante el fascismo, la tortura y la represión, *ni* como contracara o lugar de resistencia al fascismo, la tortura y la represión, sino *entre* el fascismo, la tortura y la represión. El narrador de *Estrella distante* reconoce manifiestamente la dificultad singular que supone esta combinatoria que encarna Wieder/Hoffman en el falso sumario que hace de la obra escrita por Bibiano, trasunto de *La literatura nazi*.

Su descripción, las reflexiones que la poética de Wieder suscita en él, son vacilantes, como si la presencia de éste lo turbara y lo hiciera perder el rumbo. Y en efecto, Bibiano, que se ríe a sus anchas de los torturadores argentinos o brasileños, cuando enfrenta a Wieder se agarrota, adjetiva sin ton ni son, abusa de las coprolalias, intenta no parpadear para que su personaje (el piloto Carlos Wieder, el autodidacta Ruiz-Tagle) no se le pierda en la línea del horizonte, pero nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado, y Wieder siempre se pierde (52).

La pregunta sugerida por las dificultades de Bibiano—¿por qué es más difícil enfrentar narrativamente a un artista-criminal que a un torturador puro?—supone una inversión paradójica de la estrategia borgeana descrita por Ricardo Piglia: “leer todo fuera de contexto”. “Leamos la filosofía como literatura fantástica, leamos *La imitación de Cristo* como si hubiera sido escrita por Céline, leamos el Quijote como un texto contemporáneo escrito por Pierre Menard, leamos el *Bartleby* de Melville como un efecto de lo kafkiano” (2001, 164). En las dos novelas donde se produce el *feedback* y la instalación de Arturo B, la literatura americana del siglo XX aparece como una actividad de fascistas, hecha por fascistas, por nazis, por torturadores. Pero esto no supone leerla fuera de contexto, sino precisamente, *en* contexto. Como ha sugerido Rodríguez (205) acerca de la incorporación intertextual del autor Bolaño en la narración, el desdibujamiento de los límites entre realidad y ficción, y entre una y otra obra, no obedecen tanto a un juego literario como a un desafío político. Pero no de un modo referencial, distante y acusador, sino como exploración crítica del mal, que se hace desde adentro, donde la distancia entre un criminal fascista y un poeta no tiene nada de evidente.

#### *Represores y reprimidos*

Es clave el lugar que ocupa lo referencial en esta inversión que realiza Bolaño para leer la literatura y el arte latinoamericano en el contexto de la tortura y la represión: en lugar de recurrir al trasunto de una superposición verificable de fascismo y poesía—como el caso de los talleres literarios de Mariana Callejas, que son ficcionalizados en *Nocturno de Chile*—, Bolaño toma una escena en la que el represor ocupa el lugar del reprimido. Como ha sido señalado por Bolognese y Fabry, entre otros, la “poesía aérea” de Wieder/Hoffman remeda los performances del poeta chileno Raúl Zurita en Nueva York en 1982. Y Zurita fue, precisamente, detenido por los cuerpos de seguridad de la dictadura en condiciones casi idénticas a las que Bolaño describe en su mito de autor. Estas referencias cruzadas entre Bolaño y Zurita han sido interpretadas por la crítica de acuerdo a un *impasse* ético y estético, del que efectivamente hay indicios demostrados<sup>7</sup>. Pero el gesto crítico que podría desprenderse de una homología simple en contra de la poética particular de Zurita tiene un alcance muy limitado y superficial, que no se corresponde con la complejidad de la apuesta conceptual en el texto-instalación. Lo que parece explorar

---

<sup>7</sup> Véase por ejemplo lo señalado por Fabry en “Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime” y por Bolognese en “Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas”. También en los papeles adquiridos por la Biblioteca Nacional de España en 2017, se encuentran críticas puntuales de Bolaño a la poética de Zurita, como se indica en la reseña “Roberto Bolaño: ‘Escribe tú la poesía por mí’”.



esta inversión de los lugares de represor y reprimido es un cuestionamiento y puesta en suspenso del razonamiento según el cual el antagonismo entre el arte/literatura y el mal es autoevidente.

En este sentido es que encuentro la relevancia del retorno disonante sobre Bolaño/Bibiano/Belano. La dimensión más política de ese juego de espejos está— como indicó Manzoni (48, 50)—en la imposibilidad de repetir las ilusiones y en la consecuencia de esta imposibilidad: una conciencia del horror que no confirma ni conforma con la seguridad de que lo que pasó no puede volver a pasar, sino que reconoce la persistencia de la opacidad. La replicación descontrolada del memorioso que produce este texto-instalación contribuye con probada eficacia a la persistencia de esa opacidad. Ahí reside su desafío político.

Como ya señalamos, el retorno disonante produce deformaciones en el nombre del memorioso que son análogas a las que afectan el nombre del represor. También el narrador afirma esa semejanza *unheimlich* de memorioso y represor cuando describe que se vio a sí mismo “casi pegado a él, mirando por encima de mi hombro, horrendo hermano siamés” (citado por Mazoni 49). Pero esta analogía y proximidad incómoda no tiene solo el efecto moral de indicar la semejanza horrenda entre represores y reprimidos, o el enorme riesgo de pensar el horror en términos de buenos y malos: con el retorno disonante, el memorioso, al igual que Wieder, se pierde en la línea del horizonte, para el hipotético biógrafo que se proponga llevar el gran texto-instalación de la figura de autor Bolaño, al terreno de lo verificable. Entre las ilusiones irrepetibles está la del autor, y también la de su muerte, parece decirnos Bolaño/Bibiano/Belano en su margen de maniobra para la batalla futura.

### Obras citadas

Andrews, Chris. 2014. *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*. New York: Columbia University Press.

Baeza, Felipe. 2014. “Wieder, Wider, Weiden: Casos de Parodia y Autoparodia En La Narrativa de Roberto Bolaño”. *Valenciana*, vol. 7: 59–87.

Barthes, Roland. 1973. “De La Obra al Texto”. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 9, no. 4 (52): 5–8.

\_\_\_\_\_. 1994. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

Bolaño, Roberto. 1996. *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.

- \_\_\_\_\_. 1997. *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_. 2001. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama.
- Bolognese, Chiara. 2013. *Roberto Bolaño y Raúl Zurita: referencias cruzadas / Chiara Bolognese*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc15694>.
- Borges, Jorge Luis. 1983. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza Editorial.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Ficciones*. Madrid: Emecé.
- Brodsky, Roberto. 28 dic. 2003. “El año (de la muerte) de Roberto Bolaño”. *La Nación* [Chile]: 15.
- Calvino, Italo. 1998. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Emecé.
- Chemikyn Presenta: Entrevista a Roberto Bolaño 1/6. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=eEJhPRHKZgQ&feature=related>. Accessed 10 Feb. 2020.
- Cuasante Fernández, Elena. Julio 2015. “Tiempo de la narración y niveles narrativos en la literatura autobiográfica.” *Alpha (Osorno)*, no. 40: 9–20.
- Daneri, Toño Angulo. 21 de julio de 2017. “Roberto Bolaño: ‘Escribe tú la poesía por mí’”. *El País*. [elpais.com, https://elpais.com/cultura/2017/07/20/babelia/1500553156\\_256550.html](https://elpais.com/cultura/2017/07/20/babelia/1500553156_256550.html).
- Fabry, Geneviève. Diciembre de 2012. “Las visiones de Raúl Zurita y el prejuicio de lo sublime”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 99, Presses Universitaires du Mirail, 239–55. [journals.openedition.org](http://journals.openedition.org), doi: [10.4000/caravelle.457](https://doi.org/10.4000/caravelle.457).
- “feedback”. 2 dic. 2019. RAE.es. *Diccionario de la Real Academia Española*. Web.
- Foucault, Michel. 1998. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Fresán, Rodrigo. 7 sep. 1999. “Encierros y suicidios”. *Página 12*. Web.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. 1996. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori.
- Genette, Gérard. 1997. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gómez Bravo, Andrés. 27 mar. 2010. “Nicanor Parra: ‘Bolaño me puso en órbita de nuevo’”. *La Tercera*. Web.
- “hipotiposis”. 2 dic. 2019. RAE.es. *Diccionario de la Real Academia Española*. Web.
- “Jacques Rancière.” *ICI Berlin*, <https://www.ici-berlin.org/events/jacques-ranciere/>. Accessed 9 Feb. 2020.
- Kermode. Franz. 2000. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.
- López-Vicuña, Ignacio. Dec. 2009. “The Violence of Writing: Literature and

- Discontent in Roberto Bolaño's 'Chilean' Novels." *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, no. 2–3: 155–66.
- Manzoni, Celina. 2002. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- O'Bryan, Rory. 2015. "Writing With the Ghost of Pierre Menard: Author, Responsibility, and Justice in Roberto Bolaño's Distant Star." En *Roberto Bolaño, a Less Distant Star: Critical Essays*. New York: Palgrave Macmillan.
- Piglia, Ricardo. 1999. *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial.
- Piglia, Ricardo. 2001. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Ricoeur, Paul. 1995. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Roberto Bolaño: el último maldito*. TVE.  
<http://www.rtve.es/television/20101022/roberto-bolano-ultimo-maldito/363488.shtml>. Accessed 10 Feb. 2020.
- Rodríguez, Franklin. 2010. "Unsettledness and Doublings in Roberto Bolaño's 'Estrella Distante'". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 63, n° 2, University of Pennsylvania Press: 203–218.
- Rodríguez de Arce, Ignacio. 2010. "Estrella distante de Roberto Bolaño: la tematización de una poética teratológica", en *Hypertexto* N° 12: 179-188.
- Rother, Larry. 27 ene. 2009. "A Chilean Writer's Fictions Might Include His Own Colorful Past". *The New York Times*. Web.
- Villoro, Juan. 2008. "La batalla futura". En *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Zavala, Oswaldo. 2015. *Modernidad insufrible: Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures / University of North Carolina Press.
- Žižek, Slavoj. 1993. *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham, NC: Duke University Press.