

# **Bolaño en sus cuentos**

Paula Aguilar  
Teresa Basile (eds.)

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Francisco Morán
Adriana Churampi	Waldo Pérez Cino
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Nanne Timmer
Gustavo Guerrero	Jasper Vervaeke

© los autores, 2015

© de esta edición: Almenara, 2015

[www.almenarapress.com](http://www.almenarapress.com)

[info@almenarapress.com](mailto:info@almenarapress.com)

ISBN 978-90-822404-6-7

Imagen de cubierta: Gautier d'Agoty & Jacques Fabien,  
1748 (detalle). Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

# FANTASMAS DE LA PERIFERIA O LA REPÚBLICA MUNDIAL DE LOS PLAGIOS: «EL VIAJE DE ÁLVARO ROUSSELOT» DE ROBERTO BOLAÑO

Benjamin Loy  
*Universität zu Köln*

## I. BOLAÑO Y LA (NUEVA) LITERATURA MUNDIAL: TENTACIONES DE UN TÉRMINO FANTASMAL

Dentro de las variadas etiquetas y clasificaciones que la crítica literaria ha tratado de asignar a la obra y figura de Roberto Bolaño durante los últimos años, destaca la de ser el representante paradigmático de una llamada «nueva literatura mundial». Por ejemplo, esta categoría forma parte del título de un libro de Wilfrido Corral (2011) sobre el autor chileno, en el que el renombrado filólogo analiza de modo profundo la recepción de Bolaño en Estados Unidos y busca relacionar los resultados de esa pesquisa con la investigación reciente acerca del paradigma teórico de la *literatura mundial*<sup>1</sup>. Sin embargo y considerando aquí las críticas de Ignacio Echevarría (2013), hay que reconocer que el libro de Corral, que alza a Bolaño como «protagonista mayor de la “nueva literatura mundial”» (9), no logra satisfacer «suficientemente las expectativas que un título así despierta» (181). Las críticas de Echevarría hacia Corral se refieren, por un lado, a la total ignorancia de la recepción de Bolaño fuera de Estados Unidos, hecho que hace que su estudio se convierta «a momentos, sin él proponérselo, en un testimonio más a favor de quienes, no sin argumentos,

---

<sup>1</sup> Una visión de conjunto sobre los trabajos centrales hasta el 2008 en ese contexto la ofrece Rosendahl Thomsen (2010: 11-32); acerca de perspectivas teóricas más recientes, véase los estudios en el volumen de Küpper (2013).

sostienen que el concepto de “literatura mundial” enmascara las más veces una selección de las literaturas nacionales realizada con una perspectiva sustancialmente anglocéntrica» (181). Por otro lado (y aparte de esa ausencia de una crítica comparada para la cual el crítico español ofrece algunas pistas valiosas de primera mano (véase 184-200), con respecto al término de la mencionada «nueva literatura mundial» Echevarría le reprocha a Corral que no se ocupe de «procurar una definición suficiente de este concepto» (179). Precisamente en esa opacidad conceptual y terminológica reside el gran problema del libro de Corral: en ningún momento logra formular de forma clara y convincente un concepto de qué es o qué define, según él, esa «literatura mundial», y qué sería lo «nuevo» que diferencia a Bolaño de sus precursores. La única tentativa «definitoria» de Corral consiste en plantear de manera difusa que el rasgo central de esa «nueva literatura mundial» es que «reconstruye modelos de identidad y patrones novelísticos sin límites, desde una exterioridad nebulosa, liberada de dependencias políticas y nacionales» (2011: 9). Aparte de unas referencias superficiales al debate teórico actual (55-68 y 134-154), Corral nunca llega a aclarar su marco conceptual con respecto a los términos de *literatura mundial* y de *mundos*<sup>2</sup>, hecho que no carece de cierta ironía al considerar las críticas del propio Corral, para quien «[e]l cosmopolitismo literario que intenta contestar estas preguntas sigue siendo demasiado impreciso y debatido como concepto académico» (15). Lo mismo sucede con respecto al concepto de *traducción*: «traducido», desde la perspectiva de Corral, quiere decir exclusivamente «traducido al inglés». Además, en ningún momento profundiza en la importancia del concepto de *traducción* en el actual marco teórico acerca de la *literatura mundial*<sup>3</sup>, como tampoco ofrece un análisis real de las traducciones existentes de Bolaño al inglés. Aunque Corral reprocha que los críticos no consideren las implicaciones de la traducción en sus lecturas de Bolaño, su libro no ofrece ni un solo ejemplo para ilustrar por qué en el caso de los trabajos de Chris Andrews y Natasha Wimmer se trata de «generalmente excelentes traducciones» (139); en cambio, abundan lugares comunes al respecto, como decir que «[e]n el caso de Bolaño los paralelos y dolores de cabeza al traducir sus cuentos y novelas no son insignificantes, aunque con el chileno las migrañas valen la pena» (140). Más allá de las mencionadas debilidades conceptuales, la tendencia general del libro resulta problemática: Corral se explaya de forma burlesca sobre «los libros producidos por profesores» (siendo él mismo uno de

---

<sup>2</sup> Véase al respecto el excelente y exhaustivo trabajo teórico de Valdivia (2013).

<sup>3</sup> Compárese por ejemplo el trabajo de Apter (2013).

ellos) y sobre «la crítica académica [que] sigue empotrada en tareas descriptivas y metateóricas» (40). Arrasa sin criterio con prácticamente toda la crítica académica de Bolaño –ignorando al mismo tiempo estudios de alta calidad, como los reunidos en el volumen de Benmiloud y Estève (2007)– y se entusiasma con su propio papel de «crítico salvaje», con el que pretende corresponder a su objeto de estudio, ya que «[h]ay que recordar que Bolaño desdeñaba ese tipo de academicismo, actitud tenida en mente al escribir *Bolaño traducido*» (Corral 2011: 55). Corral, en cierto sentido, es representativo de ese tipo de estudios que pretenden acercarse a Bolaño<sup>4</sup> desde el término muchas veces fantasmal de la «nueva literatura mundial»: sucumben a lo que Erich Auerbach, en sus tempranas reflexiones sobre las posibilidades de una (nueva) *Filología de la Weltliteratur*, ha designado como «la tentación de conjurar la abundancia de material por medio de la introducción hipostasiada de conceptos abstractos para ordenarlo todo, lo cual deriva en la dilución del objeto, la discusión de problemas ilusorios y lleva finalmente a la nada lisa y llana» (2010: 14). Lo que Corral no llega a solucionar –y de ahí probablemente resulta el vacío algo paradójico que deja su colección exhaustiva de material crítico con respecto al entendimiento de lo global en Bolaño– es el problema de la síntesis, tal como lo capta Auerbach cuando crítica precisamente ese tipo de coleccionismo: el filólogo alemán sostiene que, ante una producción cultural cada vez más masiva en el marco de una globalización acelerada, «[l]as convencionales clasificaciones cronológicas, geográficas o tipológicas del material son ya inadecuadas y no pueden asegurar ninguna clase de avance energético unificado» (15). En vez de eso, Auerbach postula que «para la realización de un gran propósito sintético hay que encontrar primero un punto de partida [*Ansatz*], en cierto modo un pretexto, que permita abordar el objeto» (15). La particularidad de un buen punto de partida en el sentido de Auerbach –y de ahí se explica la utilidad de su propuesta en comparación con el «método» empleado por Corral en su estudio– consiste, por un lado, en «su concreción y su concisión, y por el otro, [en] su potencial fuerza de irradiación [...] El punto de partida no debería ser algo general que se le impone al objeto desde afuera, sino una parte íntima y orgánica del tema» (15).

Considerando estas problemáticas, el presente estudio pretende explorar la relación de Roberto Bolaño con la literatura mundial de la siguiente manera: en vez del coleccionismo confuso (y superficial en términos teóricos) de Corral, se intentará analizar dicha relación desde el «interior» de la obra bolañana, para

---

<sup>4</sup> Véase por ejemplo el artículo de Pope (2011).

indagar de qué forma no solamente ofrece una reflexión sobre lo «global» sino también permite una puesta en perspectiva crítica (y latinoamericana) de los modelos teóricos más recientes (de origen europeo y anglo-americano) acerca del paradigma de la literatura mundial. Tomando como referencia algunas reflexiones acerca del lugar de América Latina en la literatura mundial a partir de la Modernidad (y la conceptualización de ese lugar en la teoría actual), el análisis textual del trabajo se centrará básicamente en el cuento «El viaje de Álvaro Rousselot», texto hasta el momento poco explorado por la crítica bolañana.

## 2. LECTURAS DEL MUNDO: AMÉRICA LATINA ENTRE MERIDIANOS, NUDOS Y CONSTELACIONES

Ha quedado en evidencia, entonces, que un problema central de los modelos teóricos actuales sobre el concepto de la literatura mundial con respecto al lugar de América Latina es la falta de conectividad entre esas teorías –formuladas muchas veces por estudiosos procedentes de la literatura comparada– y las literaturas latinoamericanas en sus múltiples y complejas dimensiones, sobre las cuales esos teóricos muchas veces poseen conocimientos meramente superficiales<sup>5</sup>. En adición a ese problema, la muchas veces problemática localización de América Latina (y de otras regiones consideradas como «periféricas») en los mencionados modelos tiene que ver también y fundamentalmente con la forma de pensar la historia (literaria) mundial y el mundo en sí que se pretende cartografiar: en ese sentido, el concepto de Pascale Casanova es explícito y representativo cuando postula la necesidad de «situar a los escritores (y sus obras) en ese inmenso ámbito que es, en cierto modo, una historia a la que se atribuye un espacio propio» (2001: 15)<sup>6</sup>. Tanto en Casanova como en Moretti el mundo, la literatura y la historia se piensan siempre como una dicotómica y estática geografía que se forma «a partir de una capital literaria (universal, por ende) y regiones que dependen de ella (literariamente) y que se definen por la distancia estética que las separa de la capital» (24)<sup>7</sup>. También Damrosch cae,

<sup>5</sup> Los trabajos –para nombrar solo los más destacados– de Casanova, Damrosch y Rosen-dahl dan prueba de ese hecho.

<sup>6</sup> «à situer les écrivains (et leurs œuvres) dans cet immense espace qui est en quelque sorte une histoire spatialisée» (1999: 16).

<sup>7</sup> «Sa géographie s'est constituée à partir de l'opposition entre une capitale littéraire (donc universelle) et des contrées qui en dépendent (littérairement) et qui se définissent par leur

si bien en grado menor, en esa categoría al hablar *del origen* (único) de una obra literaria o de su «source culture» (2003: 288). La metáfora que utiliza Casanova para describir esa idea de la organización de la literatura mundial es la del «meridiano Greenwich literario [que] permite calcular la distancia hasta el centro de todos los que pertenecen al espacio literario» (2001: 123)<sup>8</sup>. Se le ha criticado a la autora que ese meridiano pase justamente por París como «fábrica de lo universal» (171), junto con su ignorancia de las relaciones coloniales en el proceso de formación del campo literario mundial (sobre todo desde una perspectiva latinoamericanista)<sup>9</sup>. No obstante, esas críticas –en su indignación formulada desde el «margen» (que, tal como Corral observa con razón, en realidad es muchas veces el centro, ya que esos críticos escriben desde universidades norteamericanas)– se arriesgan a ignorar «una posición influyente en las letras latinoamericanas del siglo XIX y XX para las que París representaba el centro de la literatura mundial» (Hanneken 2010: 132; mi traducción)<sup>10</sup>. El mérito de trabajos como el de Hanneken y el reciente –y convincente– de Mariano Siskind consiste en haber superado no solo ese tipo de críticas sobrepolitizadas sino también esa lamentable lejanía entre los modelos teóricos actuales y la literatura latinoamericana. Ambos autores investigan el caso del *modernismo* y coinciden en la confirmación de la existencia de ese «meridiano parisino» de Casanova:

En América Latina (al igual que en otras periferias globales) los discursos cosmopolitas críticos y estéticos tenían una estructura epistemológica en común que yo llamo *deseo de mundo*. Los intelectuales cosmopolitas invocaban el mundo alternativamente o como signifiante de una universalidad abstracta o como una serie concreta y limitada de trayectorias globales recorridas por escritores y libros. En ambos casos, la apertura hacia el mundo permitía un escape de las formaciones culturales nacionalistas y establecía un horizonte simbólico para la realización del potencial estético translocal de la literatura y las formas cosmopolitas de subjetivización. (Siskind 2014: 3; mi traducción)<sup>11</sup>

---

distance esthétique à la capitale» (1999: 24)

<sup>8</sup> «le «méridien de Greenwich littéraire» [qui] permet d'évaluer la distance au centre de tous ceux qui appartiennent à l'espace littéraire» (1999 : 127)

<sup>9</sup> Véase los trabajos reunidos en Sánchez-Prado (2006).

<sup>10</sup> «an influential position in nineteenth- and twentieth-century Latin American letters, for which Paris did count as the center of world literature».

<sup>11</sup> «In Latin America (as in other global peripheries), critical and aesthetic cosmopolitan discourses shared a common epistemological structure that I call *deseo de mundo*, desire for the world. Cosmopolitan intellectuals invoked the world alternately as a signifier of abstract

Si bien ambos estudios no niegan esos «deseos del centro», logran modificar y subvertir la noción estática del modelo de Casanova al demostrar la complejidad de esas relaciones y los procesos de circulación operando en ellas<sup>12</sup>. Pese a no poder ahondar más en sus trabajos, Hanneken y Siskind ostentan muy bien la necesidad de dinamizar y complejizar esos *mappae mundi* literarios estáticos, creados por Casanova & Co., para trazar, más allá de las críticas políticas hacia esas cartografías, la(s) historia(s) de los *movimientos* que conforman el espacio de la literatura mundial —entendida desde «adentro» y «afuera» «como una relación social cosmopolita, a la vez un discurso crítico y un campo universal concreto de intercambios culturales, constituido por fuerzas estructurales asimétricas que disputan el significado de lo global» (Siskind 2014: 38)—<sup>13</sup>, y para sustituir ese tipo de *historia espacializada* cuyo reclamo de universalidad tiende necesariamente a ignorar esos movimientos.

Empero, la pregunta que surge en el presente estudio va más allá de esa tarea de la crítica, ya que, con Bolaño, se centra en el problema de la literatura mundial desde una perspectiva temporal distinta. Si todos los trabajos mencionados giran de alguna manera en torno a las preguntas sobre cómo «el meridiano de origen instituye el presente, es decir, en el orden de la creación literaria, la modernidad» (Casanova 2001: 123)<sup>14</sup>, lo que implica que «[s]e puede medir así la distancia al centro de una obra o un corpus de obras, con arreglo a la distancia que las separa en el tiempo de los cánones que definen, en el momento preciso de la evaluación, el presente de la literatura» (123)<sup>15</sup>, entonces la pregunta clave de este estudio tiene que ser: ¿cómo describir ese campo literario mundial,

---

universality or a concrete and finite set of global trajectories traveled by writers and books. In either case, opening to the world permitted an escape from nationalist cultural formations and established a symbolic horizon for the realization of the translocal aesthetic potential of literature and cosmopolitan forms of subjectivation».

<sup>12</sup> Hanneken, en directa oposición a la fijación de Moretti (2000) en la novela como género portador de la globalización literaria (occidental), demuestra muy bien a través del ejemplo de Darío y su *Mundial Magazine* las problemáticas de trabajos como los de Casanova o del propio Moretti (problemas que, en el fondo, surgen otra vez de las ya mencionadas y erróneas aspiraciones sintéticas de sus autores de las que hablaba Auerbach).

<sup>13</sup> «as a cosmopolitan social relation, both a critical discourse and a concrete universal field of cultural exchanges constituted by asymmetrical structural forces disputing the meaning of the global».

<sup>14</sup> «le méridien d'origine institue le présent, c'est-à-dire, dans l'ordre de la création littéraire, la modernité» (1999: 127).

<sup>15</sup> «On peut ainsi mesurer la distance au centre d'une œuvre ou d'un corpus d'œuvres, d'après leur écart temporal aux canons qui définissent, au moment précis de l'évaluation, le présent de la littérature» (1999: 127).



y el lugar que en él ocupa América Latina, desde una posición *después* de la Modernidad? O, en otras palabras, ¿qué sucede a nivel de ese sistema global en el momento en que el meridiano moderno comienza a volverse borroso y los engranajes de la fábrica universalista pierden (al menos parte de) su impulso? Es muy llamativo que ese fenómeno en las reflexiones de Casanova aparezca de manera casi marginal (y en relación con cierto pesimismo cultural) cuando admite: «Tal vez nos hallemos hoy en día en una fase de transición que pasa de un universo dominado por París a un mundo policéntrico y pluralista» (2001: 217)<sup>16</sup>. La conciencia de que su historia de la literatura mundial espacializada y centrada de la Modernidad está perdiendo vigencia se hace evidente aquí, sin que las reflexiones de Casanova vayan más allá de algunos lugares comunes para describir esa transformación: «La estructura del espacio literario mundial es, en efecto, más compleja que la que hemos explicado que se daba en el siglo XIX y la primera mitad del XX» (2001: 223)<sup>17</sup>. La hipótesis del presente estudio es que Bolaño –como uno de los representantes paradigmáticos de esa estructura literaria mundial cambiante– incluye, en la revisión de la Modernidad que constituye el centro de toda su obra<sup>18</sup>, una reflexión sobre el campo literario mundial que cuestiona las cartografías tal como fueron formuladas desde el autodenominado «centro». El análisis de esa reflexión tiene que comprender, entonces, no solamente la pregunta sobre qué sucede con ese «discurso del *deseo de mundo*» latinoamericano, tan propio de la constelación moderna, así como la noción casanoviana del canon, sino también cómo la narrativa de Bolaño propone a su vez una «teoría» de las transformaciones de la literatura mundial (cuyas «nuevas» dimensiones habrá que diferenciar en ese contexto para llenar, de esa manera, el vacío conceptual de trabajos como el de Corral). En el marco de estas reflexiones preliminares acerca de las relaciones entre Bolaño y la producción teórica reciente sobre la literatura mundial, también cabe advertir las conexiones llamativas de su narrativa con algunas propuestas teóricas que se centran precisamente en una crítica de los modelos de autores como Casanova, Moretti o Damrosch. Vilashini Cooppan explora en un reciente ensayo –sin expresar una crítica explícita a los trabajos canónicos mencionados– las posibilidades de una «historia no-lineal de la literatura mundial» (2013: 107; mi

---

<sup>16</sup> «Nous sommes peut-être aujourd'hui dans une phase de transition où l'on passe d'un univers dominé par Paris à un monde polycentrique et pluraliste» (1999: 227).

<sup>17</sup> «La structure de l'espace littéraire mondial actuel est en effet plus complexe que celle qui a été décrite pour le XIX<sup>e</sup> et la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle» (1999: 234).

<sup>18</sup> Véase al respecto los distintos acercamientos a esa problemática en Loy 2014.

traducción)<sup>19</sup>. Relacionando el problema del *mapping* de la literatura mundial con los postulados de pensadores de la *network theory* como Ciccoricco, Van Dijk y De Landa, Cooppan propone una lectura del campo literario mundial a partir del paradigma de la red para desarrollar un «un modelo alternativo de fuerza descolonizadora» (104)<sup>20</sup>. Un elemento clave dentro de esa perspectiva lo constituyen los llamados «nodal densities», que Cooppan describe como «puntos nodales donde lo distante (históricamente antiguo, geográficamente distante) y lo cercano (el ahora, el aquí) chocan para desatar nuevos patrones de historia literaria» (105)<sup>21</sup>. La idea precisamente es llegar, a través de una concentración en esos «nudos» –dentro de una obra y/o desde una perspectiva comparada–, a detectar las temporalidades y espacialidades complejas, que los modelos lineales y teleológicos, con sus «top-down, bottom-up methods» (108), tienden a hacer desaparecer porque no cumplen con la noción histórica en la que se basan. Es llamativa la coincidencia de Cooppan con las propuestas teóricas de Mads Rosendahl Thomsen, ya que ambos se basan en la metáfora de la constelación para ilustrar su metodología: mientras que Cooppan ve los «nudos» como «estrellas en la historia constelada de la literatura mundial» (105)<sup>22</sup>, Rosendahl afirma que, en la literatura mundial, las constelaciones

son un modo de análisis que investiga las formas por las que textos muy diferentes comparten características que los hacen perdurar en el cielo literario. El concepto y uso de constelaciones de obras es fundamental para este acercamiento a la literatura mundial, especialmente al detectar patrones en la literatura mundial a través de características compartidas de obras tal vez históricamente y geográficamente distantes. (2010: 4; mi traducción)<sup>23</sup>

<sup>19</sup> «nonlinear history of world literature».

<sup>20</sup> «alternative model of decolonizing force».

<sup>21</sup> «nodal points where the far (historically old, geographically far) and the near (the now, the here) collide to unleash new patterns of literary history».

<sup>22</sup> «stars in world literature's constellated history».

<sup>23</sup> «constellations in world literature is a mode of analysis that investigates ways in which very different texts share features that make them stand out on the literary canopy. The concept and use of constellations of works is central to this approach to world literature, namely by seeing patterns in world literature through the shared properties of works, perhaps, far apart in time and place». Dicha metáfora resulta interesante en relación con el problema del canon tal como lo plantea Rosendahl, si se considera que también Bolaño se sirve de la misma figura ya en el *primer manifiesto infrarrealista* para captar la posición marginal del grupo vanguardista con respecto al campo literario mexicano de la época: «¿No podría suceder en los mapas celestes, al igual que en los de la tierra, que estén indicadas las estrellas-ciudades y

También Ottmar Ette, en sus reflexiones sobre una *literatura sin residencia fija*, recurre a una metáfora metodológica parecida cuando introduce el término de la *Vektorisierung* (vectorización), que entiende dentro de una filología transareal como «el almacenamiento de antiguos (e incluso futuros) modelos de movimientos que reaparecen y se vuelen transitables nuevamente en movimientos actuales» (2005: 11; mi traducción). Ette opone al término de la *Weltliteratur* (en el sentido goethiano) su concepto de las *Literaturen der Welt* (*literaturas del mundo*) como «un sistema polilógico [...] que no fue inventado desde un solo lugar del mundo, que no fue difundido desde un solo espacio sino que dispone de los orígenes culturales y geográficos más diversos» (2014: 302)<sup>24</sup>. Las tres propuestas (que no se mencionan entre sí y no consideran el lugar específico de América Latina en ese contexto) coinciden, pues, en una noción fundamentalmente distinta del concepto de la literatura mundial al ofrecer instrumentos para un entendimiento dinámico, polilógico y no lineal del espacio literario global, que no solamente sirve para una historiografía y cartografía alternativas de la literatura mundial moderna sino también, y sobre todo, para describir la creciente complejidad de esos espacios a raíz de la disolución del «meridiano parisino».

A estas alturas, no es muy difícil reconocer hasta qué punto la literatura de Bolaño comparte ya desde un nivel formal rasgos fundamentales con esos conceptos teóricos, considerando que sus obras «se construyen de forma semejante a los vínculos de la red: obras dispersas, de tamaño, composición y estilos variables, que se hallan interconectadas entre sí» (Volpi 2009: 177). Si bien no es posible indagar aquí en sus novelas, es claro que, aunque muchas se desarrollan dentro de un determinado contexto nacional (Chile, México), todas ostentan una permanente transgresión de ese contexto al relacionar determinadas constelaciones estéticas e históricas con los discursos estéticos y políticos de la Modernidad occidental en su totalidad. Es así que crean esos «nodal points», que concentran la historia global del mundo y de la literatura en su no linealidad como condición indispensable de su legibilidad.

---

omitidas las estrellas-pueblos?» (1977: 5). Una lectura parecida, si bien en otro contexto, sería posible en *Estrella distante*.

<sup>24</sup> Ette desarrolla su argumentación de una historia literaria mundial móvil a partir de una crítica original de conceptos historiográficos surgidos ante distintos momentos de globalización (cf. 2014: 289-301), sin referirse, no obstante, a ninguno de los modelos mencionados del debate teórico reciente.

### 3. FANTASMAS DE LA PERIFERIA O LA REPÚBLICA MUNDIAL DE LOS PLAGIOS: «EL VIAJE DE ÁLVARO ROUSSELOT»

Si la mayoría de las novelas de Bolaño se centran básicamente en los complejos nexos entre arte, política y sus puntos de contacto con la historia global violenta del siglo pasado, el cuento «El viaje de Álvaro Rousselot», publicado en la colección *El gaucho insufrible* (2003), funciona más bien como una lectura condensada del campo literario global, en el sentido de un cuestionamiento no solamente de los conceptos de centro y periferia sino también de las posibilidades de leer la historia global de la literatura en torno a las categorías claves de lo original y del canon. Para ese propósito, Bolaño desarrolla un relato sobre el caso del escritor argentino Álvaro Rousselot, que se ve confrontado a los plagios de un director francés, Guy Morini, que transforma sus novelas en películas sin nombrarlo como referencia. Como ya advierte la contratapa del libro, se trata de «un relato donde resuenan ecos de Bioy Casares y de Resnais», y es precisamente a través de la ficcionalización de la relación entre *La invención de Morel* y *L'année dernière à Marienbad* que Bolaño plantea sus críticas del campo literario mundial. Para recapitular: en 1961 el director francés Alain Resnais lanza, en el contexto de la llamada *Nouvelle Vague*, su película *L'année dernière à Marienbad*, realizada bajo el guión de Alain Robbe-Grillet (uno de los protagonistas del *Nouveau Roman*), que trata de un hombre y una mujer sin nombre que coinciden en un hotel barroco donde el hombre busca persuadir a la mujer de que abandone a su marido y se fugue con él. Se basa para eso en una supuesta promesa que ella le hizo cuando se conocieron el año anterior, en Marienbad, pero que al parecer la mujer no recuerda, suceso en torno al que se construye la problemática central de la película: ¿dónde se encuentran los límites entre realidad e imaginación, entre pasado y presente? Es evidente que la película —y ya su título es una alusión clara en ese sentido— retoma una parte fundamental del argumento de *La invención de Morel*, novela publicada por Bioy Casares en 1940. El punto crucial (y también el punto de partida de las reflexiones de Bolaño) consiste en el hecho de que por parte de Resnais y Robbe-Grillet «no se da ningún reconocimiento, ni en la película ni en el guión publicado. *Last Year at Marienbad* se presenta a sí mismo como una obra prístina del arte modernista» (Beltzer 2000; mi traducción)<sup>25</sup>. Efectivamente, en el prólogo

<sup>25</sup> «no credit is given, either in the film or the published screenplay. *Last Year at Marienbad* presents itself as a pristine work of high modern art».

al guión Robbe-Grillet presenta la película como resultado del trabajo de un dúo artístico original, y afirma que «desde el principio hemos *visto* la película de la misma manera, pero exactamente, en su arquitectura del conjunto como en la construcción del más íntimo detalle» (1968: 9, mi traducción)<sup>26</sup>. Sin nombrar la novela de Bioy, Robbe-Grillet insiste en su autoría al sostener que «entonces me puse a escribir solo [...] la descripción de la película imagen por imagen tal cual las veía en mi cabeza» (11)<sup>27</sup>. Incluso cuando André Labarthe y Jacques Rivette, en una entrevista en *Cahiers du cinéma*, le preguntan por la influencia de Bioy y no le queda otra opción que admitirla de forma superficial, el escritor francés mantiene su idea de que, según él, «lo que nutre al artista es directamente la realidad, y si el arte nos apasiona es porque ahí ya reencontramos cosas que queríamos hacer bajo una sola emoción causada por el mundo real. No creo que, al momento de crear, uno se nutra realmente del arte» (1961: 15)<sup>28</sup>. Resnais va todavía un paso más allá al afirmar primero que «no me encuentro en la posición de hablar de eso porque no conozco el libro»<sup>29</sup>, para luego –cuando le explican la novela de Bioy– deshacerse de la pregunta con las palabras: «La relación con Marienbad efectivamente es asombrosa. Pero hemos tenido muchas veces sorpresas de ese tipo» (14)<sup>30</sup>. El punto concluyente de los comentarios de Resnais acerca de las influencias en su película reside, desde la perspectiva de las relaciones de poder en un campo artístico global (que es también la perspectiva del cuento de Bolaño), en el hecho de que aparentemente el discurso sobre la creación de esa autodenominada vanguardia artística solo permite admitir fuentes que corresponden de alguna manera al canon cultural francés o, lo que en momentos pareciera ser lo mismo, occidental (¡y por ende universal!): mientras que la influencia principal de la película, una novela de ciencia ficción de 1940 escrita por un autor argentino (de importancia menor desde una perspectiva francesa), se oculta al calificarla como mera «sorpresa», Resnais sí trata de construir una

<sup>26</sup> «nous avons dès le début *vu* le film de la même manière; et non pas en gros de la même manière, mais exactement, dans son architecture d'ensemble comme dans la construction du moindre détail».

<sup>27</sup> «[j]e me mis donc à écrire, seul [...] la description du film image par image tel que je le voyais dans ma tête».

<sup>28</sup> «ce qui nourrit l'artiste, c'est directement la réalité, et que, si l'art nous passionne, c'est parce qu'on y retrouve déjà des choses qu'on avait envie de faire sous la seule émotion causée par le monde réel. Je ne crois pas qu'on se nourrisse vraiment de l'art, au moment de la création».

<sup>29</sup> «[j]e suis mal placé pour en parler, car je ne connais pas ce livre».

<sup>30</sup> «Le rapport avec Marienbad est en effet frappant. Mais nous avons eu souvent des surprises de ce genre».

línea de precursores más adecuada a su creación, que va desde las «antiguas leyendas bretonas» (5)<sup>31</sup> y los vanguardistas rusos como Ilja Traubenberg (cf. 10) hasta directores como G.W. Pabst y Alfred Hitchcock y las pinturas de Piero della Francesca<sup>32</sup>. Es precisamente ese deseo de lo original y de la pertenencia a un canon específico, y la transformación de lo que se escapa o pone en riesgo ese deseo en una especie de influencia fantasmal y oculta, lo que constituye el punto central en que se basa «El viaje de Álvaro Rousselot» para cuestionar la noción del *auteur* moderno y sus conceptos de originalidad y canon, en relación con la pregunta por la ubicación de América Latina dentro del campo artístico (y literario) global en la encrucijada entre Modernidad y Postmodernidad.

La figura del deseo ocupa, como se ha visto, un lugar clave tanto en los discursos periféricos de la literatura mundial como en esa vocación por lo original propia de la literatura moderna (cf. Casanova 2001: 131). También en *La invención de Morel* (y por ende en la película de Resnais) el motivo dominante de la narración es el deseo del narrador anónimo hacia Faustine y la pertenencia a una comunidad y un mundo (del cual ha sido relegado como recluso prófugo), motivo al que el cuento de Bolaño alude desde un principio sosteniendo que «todos terminamos convirtiéndonos en víctimas del objeto de nuestra adoración, tal vez porque toda pasión tiende –con mayor velocidad que el resto de las emociones humanas– a su propio fin, tal vez por la frecuentación excesiva del objeto del deseo» (2003: 88). Sin embargo, se observa en la figura de Rousselot, que remite a Bioy en cuanto es descrito como «un prosista ameno y pródigo en argumentos originales» (87) y se habla «[d]el estilo fantástico y detectivesco de sus anteriores novelas» (94), una remarcable inversión de ese motivo del deseo. Esta inversión cobra importancia especial en el contexto de las mencionadas problemáticas de la literatura mundial: si los modernistas latinoamericanos desarrollaban sus proyectos de escritura desde el deseo hacia «un mundo en el que un sujeto estético marginal puede esperar inscribirse para compenetrarse con la supuesta universalidad de un sistema global de intercambios literarios» (Siskind 2014: 125)<sup>33</sup>, y si Francia representaba el centro de ese mundo y deseo universalista y moderno, entonces no queda nada de eso en el personaje y la historia de Álvaro Rousselot. Cuando el escritor, luego de un viaje a Frankfurt,

<sup>31</sup> «vieilles légendes bretonnes».

<sup>32</sup> Véase la entrevista con Resnais en el DVD de la versión inglesa de la película.

<sup>33</sup> «a world where a marginal aesthetic subject can hope to inscribe him- or herself to become one with the assumed universality of a world system of literary exchanges».

decide aprovechar la ocasión para averiguar más sobre los plagios de sus novelas por el director francés, ya «el miedo de ir a París» (2003: 97) expresado por Rousselot se lee como un contraste evidente en comparación con el estatus de la capital francesa en los imaginarios (periféricos) de sus precursores. El deseo por el meridiano parisino en el cuento de Bolaño es representado todavía por el personaje de Riquelme, un escritor argentino radicado en París sin éxito, pero con la convicción (obviamente ironizada) de que «estaba escribiendo la gran novela argentina del siglo xx» (100); para Rousselot, en cambio, ese deseo se presenta ya únicamente en forma de pesadilla:

Para colmo, esa noche no soñó con Proust sino con Buenos Aires, donde encontraba a miles de Riquelmes instalados en el Pen Club argentino, todos con un billete para viajar a Francia, todos gritando, todos maldiciendo un nombre, el nombre de una persona o de una cosa que Rousselot no oía bien, tal vez se trataba de un trabalenguas, de una contraseña que nadie quería desvelar pero que los devoraba por dentro. (109)

París ya no aparece como la mítica *ville lumière*, el viaje al centro de la Modernidad ya no es, como lo percibía aún Octavio Paz, «saltar a otro siglo» (1965: 19), y a Rousselot le parece «como si a determinada hora y en determinados barrios la ciudad luz se transformara en una ciudad rusa del medievo o en las imágenes de tales ciudades que los directores de cine soviético entregaban de vez en cuando al público en sus películas<sup>34</sup>» (102). Dicha impresión se refuerza también a través de la recepción que experimenta Rousselot por parte del mundo editorial parisino y que pone de relieve la mencionada inversión (y subversión) de las lecturas de centro y periferia. Si en su artículo sobre *La invención de Morel* Nitsch advierte que la relación entre el narrador (venezolano) y la comunidad (fantasmal) de los europeos en la isla se puede leer como una «confrontación entre la cultura latinoamericana y europea» en la que «el contraste agudo entre el cavernícola bárbaro y el inventor elegante alude a la oposición entre Calibán y Próspero» (2004: 112; mi traducción), esa relación polarizada entre civilización europea y barbarie americana también se invierte en el cuento de Bolaño: «Los parisinos son unos caníbales» (2003: 98) le dice su editor a Rousselot, a quien primero no reconoce a su llegada a París y luego procede a «informarle de que las ventas de sus libros habían sido muy malas»

---

<sup>34</sup> Esa representación de París corresponde a la visión de la ciudad en otros textos de Bolaño, como por ejemplo en *Monsieur Pain*, *Nocturno de Chile* o también en *Los detectives salvajes*. Un primer y superficial acercamiento a ese tema se encuentra en Bolognese (2009).

(97). París, el meridiano estético de la Modernidad, se ha transformado –en los años 50 y 60 en los que se ambienta el cuento– en un lugar donde la lógica del mercado ha triunfado por sobre la estética y la ética de la literatura: «Desde Camus, dijo, aquí lo único que interesa es el dinero» (99).

Es ante ese panorama que las novelas de Rousselot se transforman en un modelo estético para el director francés Guy Morini, que –al igual que Resnais en el caso de Bioy– oculta su fuente periférica. También en ese sentido Bolaño construye una lectura inversa de *La invención de Morel*: donde en la novela de Bioy el narrador americano se ve confrontado con la intrusión de los fantasmas europeos inventados por Morel, en el relato de Bolaño es Morini quien de repente se tiene que enfrentar a Rousselot como ese fantasma plagiado de la periferia del que –igual que el narrador de Bioy– trata de huir: «Morini tardó unos segundos en reaccionar, pero cuando lo hizo se levantó de un salto, lanzó un grito de espanto y se perdió por los pasadizos del hotel» (111). También se invierte la figura del deseo y del acceso en las figuras femeninas: Faustine, el objeto de deseo del narrador de Bioy, funciona en su exquisitez y su inaccesibilidad como figura alegórica de ese centro vedado al americano bárbaro e ignorado<sup>35</sup>. En cambio, Simone, la parisina de la que se enamora Rousselot, no es solamente una prostituta (accesible para todo el mundo); al mismo tiempo es también la fuente de la felicidad de Rousselot (cf. 112-113), muy al contrario de la inalcanzable Faustine, por quien el narrador de Bioy sacrificará su vida.

Dentro de esas diversas operaciones de inversión, el mundo y la idea de una pertenencia a una literatura universal en Bolaño ya no son, como aún era el caso de los modernistas, «la proyección fantasmal de deseos cosmopolitas hacia una variedad de ensamblajes geográficos desde siempre insolubles» (Siskind 2014: 10)<sup>36</sup>; Álvaro Rousselot es un fantasma americano que recorre Europa y que, además, funciona dentro del relato como figura de metarreflexión en cuanto a la pregunta por la representación artística de «realidad», que a su vez constituye el núcleo de la novela de Bioy y de la película de Resnais/Robbe-Grillet –«Es una película sobre los mayores o menores grados de realidad»<sup>37</sup>(1961: 4). En el cuento de Bolaño, la cuestión de la mimesis y los alcances del realismo literario en el sentido de una *representación del mundo* sirven de base para

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, la escena en la que el narrador cultiva un jardín para su amada que ella, como proyección fantasmal que es, naturalmente ignora: «Pasó, de ida y de vuelta, al lado de mi jardincito, pero simuló no verlo» (Bioy Casares 2010: 45).

<sup>36</sup> «the phantasmatic projection of cosmopolitan desires onto a variety of a priori undecidable geographical assemblages».

<sup>37</sup> «C'est un film sur les plus ou moins grands degrés de réalité».



cuestionar una historia de la literatura mundial lineal y teleológica con París como centro, y para demostrar que la literatura mundial no se puede leer a partir de un meridiano (Casanova) o a través de *olas* que se reparten desde el centro hacia la periferia (cf. Moretti 2005), sino únicamente en forma de red y a través de esos mencionados «nodal points». Uno de esos nudos claves se encuentra en «El viaje de Álvaro Rousselot» –más allá del caso Bioy/Resnais–, en el viaje del protagonista al norte de Francia: «El tren se detuvo en Rouen. Otro argentino, él mismo, pero en otras circunstancias, no hubiera tardado un segundo en lanzarse por las calles como un perdiguero tras las huellas de Flaubert» (108). La alusión a Flaubert es significativa en tanto remite no solamente a uno de los creadores del realismo literario moderno sino también, a través de la búsqueda de Rousselot de un copista en el norte de Francia, a su última e inconclusa novela *Bouvard et Pécuchet*. Fue Borges quien escribió, con respecto a Flaubert y esa novela, que trata de dos copistas poseídos por el vano deseo de acumular permanentemente nuevos saberes, que «[e]l hombre que con *Madame Bovary* forjó la novela realista fue también el primero en romperla» (1986: 121). Precisamente esa ruptura con el realismo moderno ocupará también el lugar central en las obras de Borges y Bioy y, a continuación, en las de Resnais y Robbe-Grillet. El punto decisivo con respecto al problema del original y del canon, en el que se basan los conceptos de Casanova y Moretti, se hace evidente al mirar de cerca la lectura que hace Borges de Flaubert con respecto a su noción del tiempo y de la historia universal:

[E]l tiempo de *Bouvard et Pécuchet* se inclina a la eternidad; por eso, los protagonistas no mueren y seguirán copiando, cerca de Caen, su anacrónico *Sottisier*, tan ignorantes de 1914 como de 1870; por eso, la obra mira, hacia atrás, a las parábolas de Voltaire y de Swift y de los orientales y, hacia adelante, a las de Kafka. Hay, tal vez, otra clave. Para escarnecer los anhelos de la humanidad, Swift los atribuyó a pigmeos o a simios; Flaubert, a dos sujetos grotescos. Evidentemente, si la historia universal es la historia de Bouvard y de Pécuchet, todo lo que la integra es ridículo y deleznable. (121-122)

El lugar de Flaubert, desde la perspectiva de Borges, no es un lugar absoluto en el sentido de un meridiano fijo o un centro, sino que su obra, muy por el contrario, mira tanto *hacia adelante* como *hacia atrás* y, de esa manera, desenmascara la ridiculez de una historia universal pensada como dialéctica. Esa crítica historiográfica, que también incluye siempre la historia de la propia literatura y que se encuentra de manera parecida en textos prominentes como

«Kafka y sus precursores» o «El idioma analítico de John Wilkins», cuestiona en último lugar la posibilidad de una historia literaria en el sentido de Casanova o Moretti, ya que «[e]se desplazamiento del lugar histórico –desde la historia del texto a la intención de la lectura– implica tanto una modificación del curso temporal causal como otra referencia para su ordenamiento» (Valdivia 2013: 418, traducción mía). Valdivia, si bien no lo relaciona con el problema de la literatura mundial, reconoce muy bien la importancia de ese aspecto borgeano para la literatura de Bolaño y para el problema del canon y de lo original cuando advierte: «La historia de la literatura es, por lo tanto, una competencia del lector y no una suma de textos cualquiera, unida por una característica que en última instancia es arbitraria» (420). Dos puntos fundamentales se derivan de estas reflexiones con respecto al problema de la literatura mundial en Bolaño y en «El viaje de Álvaro Rousselot». Por un lado, el texto, a través de las referencias a Bioy y Borges, subvierte el modelo de Casanova al cuestionar su idea del meridiano parisino moderno que, después de la Segunda Guerra Mundial, pierde su vigencia. El caso específico de Bioy y Resnais en ese contexto remite, evidentemente, también a Borges como fundador del pensamiento postmoderno y a su relación con Francia como centro de la Modernidad, ya que Borges, como advierte de Toro, «recurre a una serie de procedimientos textuales que, mucho más tarde, en la segunda mitad del siglo xx, serán difundidos y establecidos por la filosofía posmoderna, por la teoría de la literatura (*nouvelle critique*, *Tel Quel*) y que van mucho más allá de la teoría y práctica literaria de las vanguardias europeas de los años 50 en adelante» (2003: 14). En ese sentido, Borges es representativo también para el caso de Bioy y Resnais/Robbe-Grillet retomado por Bolaño, porque encarna «la difícil relación entre periferia y centro, que se puede resumir, *grosso modo*, en los siguientes tipos de relación: a) se lo conoce, pero se lo oculta (ej. *Nouveau roman*, *roman Tel Quel*)» (de Toro 2003: 37-38). Es bastante revelador observar cómo Casanova (a diferencia, por ejemplo, de Foucault en *Les mots et les choses*) desconoce totalmente la importancia de Borges como fundador de una crítica epistemológica del pensamiento moderno (cf. 171)<sup>38</sup>. Sin embargo, hay que recalcar el hecho de que ni Borges ni Bolaño en «El viaje de Álvaro Rousselot» aspiran a sustituir el meridiano parisino por uno bonaerense para perpetuar, de esa manera, la noción jerárquica de una historia de la literatura mundial bajo otras premisas. A los modelos verticales de Casanova y Moretti, que comprenden las relaciones entre textos como flujos unidireccionales del centro hacia la

<sup>38</sup> Véase también las críticas de Sánchez-Prado (2006: 32).

periferia, Borges y Bolaño oponen un pensamiento organizado en forma de red. Esa idea ya se hace visible en el prólogo de Borges a *La invención de Morel* cuando advierte que la novela de Bioy «(cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo» (en Bioy Casares 2010: 10). La figura del traslado aquí es clave porque el texto —a pesar de su incuestionable «originalidad»— no se presenta (a diferencia de la película de Resnais/Robbe-Grillet) como creación originaria, sino que se sitúa desde un principio en una red de lecturas. Esta se da a conocer ya a través de la relación entre el Moreau de Wells y el Morel de Bioy, a la que Bolaño en su cuento agrega a su Morini como última pieza de esa red de los inventores del centro (que claramente aparece ya solo de forma ironizada, en cuanto inventor-copista). Al igual que el narrador de Bioy, que se integra a la historia de la comunidad fantasmal de Morel a través de la superposición de sus propias imágenes con las de sus objetos deseados, Bolaño utiliza la estrategia de la superposición de textos, en el sentido de «nodal points» (Cooppan) o «vectorizaciones» (Ette), para desplegar una reflexión crítica sobre los procedimientos de la historia de la literatura mundial formulada por el centro. De esta manera, revela no solamente el carácter constructivista de esas historias literarias sino también cómo los deseos modernistas de la periferia se invierten y se transforman en deseos del centro al insistir en las categorías del canon y del original para justificar su propia supremacía artística. De Toro advierte, con respecto al Pierre Menard de Borges (con cuyo fantasma, como es sabido, Bolaño conversa en *Estrella distante*), que el texto «niega [...] la posibilidad de reactualizar (“contemporaneizar”) textos del pasado en su sentido originario» (2003: 21): esa es precisamente la base de la definición que Bolaño desarrolla con respecto a las categorías de original y canon (y, en consecuencia, también respecto a la idea de una historia de la literatura mundial). Las copias de Guy Morini en «El viaje de Álvaro Rousselot» no son consideradas por su creador de acuerdo a la lógica moderna de original y copia (tal como se observa en las afirmaciones de Resnais y Robbe-Grillet), sino como una creación autónoma en posesión de una calidad propia:

Siete meses después de sus vacaciones en Punta del Este, cuando aún no había aparecido la versión francesa de *Vida de recién casado*, se estrenó en Buenos Aires la última película de Morini, *Contornos del día*, que era exactamente igual que *Vida de recién casado*, pero mejor, es decir: corregida y aumentada de forma considerable, con un método que recordaba en cierto sentido al que había utilizado en su primera película, comprimiendo en la parte central el argumento de Rousselot

y dejando el principio y el final de la película como *comentarios*. (Bolaño 2003: 93; énfasis del original)

Si bien Rousselot al principio se indigna por el plagio del francés, luego «optó por no hacer nada, al menos nada legal, y esperó» (93). Sin embargo, cuando cesan los plagios de Morini Rousselot reacciona decepcionado porque se siente como si Morini «hubiera suspendido su comunicación con él. Tras el alivio, entonces, vino la tristeza. Durante unos días incluso le rondó por la cabeza la idea de haber perdido a su mejor lector, el único para el que verdaderamente escribía, el único que era capaz de responderle» (95). Es precisamente esa tristeza de Rousselot lo que demuestra el entendimiento bolañano de la historia de la literatura, ya no como una historia de textos que localiza y canoniza a autores dentro de un canon estático y jerárquico sino como una competencia de lectura en constante movimiento. La idea del canon en Bolaño ya solo existe en el sentido de Borges, tal como lo capta de Toro:

Borges destruye el canon tradicional para construir *un canon del deseo, del gusto y del goce* de cada uno [...] el de Borges es un *canon de lectores*, de un infinito número de lectores que no acepta esa escritura como origen, sino que la transfigura. Cada lector se construirá su canon [...] quiere crear un mundo infinito, una red infinita de literatura. (2006: 119; énfasis del original)

Es esa capacidad de ser leída y de provocar una reacción en el lector lo que para Bolaño define la calidad de la obra literaria, hecho que precisa en su breve ensayo «La traducción es un yunque»:

¿Cómo reconocer una obra de arte? [...] Es fácil. Hay que traducirla. Que el traductor no sea una lumbrera. Hay que arrancarle páginas al azar. Hay que dejarla tirada en un desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel, qué más da) y la reinterpreta y la acompaña en su viaje a los límites y ambos se enriquecen y el joven añade un gramo de valor a su valor natural, estamos ante algo, una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos. (2004: 223-224)

Para Bolaño, por lo tanto, la literatura mundial no se escribe desde las categorías del canon (académico) y del original moderno, tal como las entienden Casanova y Moretti, sino únicamente desde el propio acto de leer. Las ideas de una literatura nacional que, además, pretende ser el meridiano para el resto del mundo resultan desde esta perspectiva tan erróneas como los intentos de

localizar a un autor en un cierto punto fijo (Damrosch) y tratar de captar su calidad por categorías que no tienen que ver con su impacto en el lector. Son esas también las ideas que Bolaño desarrolla en su ensayo «Literatura y exilio», donde, con vistas a un poema de Parra que declara a Rubén Darío y Alonso de Ercilla como los cuatro grandes poetas de Chile, sostiene que la lección de ese poema es «que no *tenemos* ni a Darío ni a Ercilla, que no podemos apropiarnos de ellos, sólo leerlos, que ya es bastante» (2004: 46). En este sentido, también los críticos de Bolaño probablemente harían mejor en esclarecer su relación con la literatura mundial a través de sus lecturas, en vez de transformarse en coleccionistas desesperados (a lo Bouvard y Pécuchet), etiquetarlo y tratar de apropiarse de él en nombre de categorías de moda pero intelectualmente vacías. De este modo, quizás, se darían cuenta de que las preguntas que Bolaño plantea en relación a la literatura mundial no resultan tan nuevas sino que recurren a una larga historia, y que lo novedoso de Bolaño reside más que nada en el hecho de que ha sabido leer esa historia mejor que muchos otros. Para llegar a eso solo queda repetir una recomendación que el propio Bolaño hace a los escritores chilenos con respecto a José Donoso, y que perfectamente se podría aplicar también a parte de sus propios críticos y sus ideas de la nueva literatura mundial: «Mejor harían leyéndolo. Mejor sería que dejaran de escribir y se pusieran a leer. Mucho mejor leer» (2004: 101).

#### BIBLIOGRAFÍA

- APTER, Emily (2013): *Against world literature: on the politics of untranslatability*. London: Verso.
- AUERBACH, Erich (2010): «Filología de la *Weltliteratur*». En *Diario de Poesía* 81: 13-15.
- BELTZER, Thomas (2000): «*Last year at Marienbad*: an intertextual meditation». En *Senses of cinema* 10: <<http://sensesofcinema.com/2000/novel-and-film/marienbad/>>.
- BENMILOUD, Karim & ESTÈVE, Raphael (eds.) (2007): *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presse universitaire.
- BIOY CASARES, Adolfo (2010): *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé.
- BOLAÑO, Roberto (1977): «Déjenlo todo nuevamente». En *Correspondencia infra, revista mensual del movimiento infrarrealista*, octubre-noviembre de 1977: 5-11.
- (2003): *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- (2004): *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*. Barcelona: Anagrama.
- BOLOGNESE, Chiara (2009): «París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño». En *Anales de literatura chilena* 11: 227-239.

- BORGES, Jorge Luis (1986): «Vindicación de “Bouvard et Pécuchet”». En *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 117-122.
- CASANOVA, Pascale (1999): *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- (2001): *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- COOPAN, Vilashini (2013): «Codes for world literature: network theory and the field imaginary». En Küpper, Jorachim (ed.): *Approaches to world literature*. Berlin: Akademie-Verlag, 103-121.
- CORRAL, Wilfrido (2011): *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Madrid: Escalera.
- DAMROSCH, David (2003): *What is world literature?* Princeton: Princeton University Press.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2013): «Bolaño internacional: algunas reflexiones en torno al éxito internacional de Roberto Bolaño». En *Estudios Públicos* 130: 175-202.
- ETTE, Ottmar (2005): *ZwischenWeltenSchreiben: Literaturen ohne festen Wohnsitz*. Berlin: Kadmos Kulturverlag.
- (2014): «Vom Leben der Literaturen der Welt». En Müller, Gesine (ed.): *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlin: Tranvía, 289-310.
- HANNEKEN, Jaime (2010): «Going *mundial*: what it really means to desire Paris». En *Modern Language Quarterly* 71 (2): 129-152.
- LABARTHE, André y Jacques Rivette (1961): «Entretien avec Resnais et Robbe-Grillet». En *Cahiers du cinéma* 123: 1-21.
- LOY, Benjamin (2013): «Escritores bárbaros, detectives distantes y un cura amnésico: escenificaciones de la memoria (post-)dictatorial chilena en la obra de Roberto Bolaño». En Paatz, Annette & Reinstädler, Janett (eds.): *Arpillera sobre Chile. Cine, teatro y literatura antes y después de 1973*. Berlin: Tranvía, 117-138.
- (2014): «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 Melchior, Luca & Göschl, Albert & Rieger, Rita & Fischer, Michaela (eds.): *Spurensuche (in) der Romania. Beiträge zum XXVIII. Forum Junge Romanistik*. Berna: Peter Lang, 109-122.
- MORETTI, Franco (2000): «Conjectures on world literature». En *New Left Review* 1: 54-68.
- (2005): *Graphs, maps, trees: abstract models for a literary history*. London: Verso.
- NITSCH, Wolfram (2004): «Die Insel der Reproduktionen. Medium und Spiel in Bioy Casares' Erzählung *La invención de Morel*». En *Iberoromania* 60: 102-117.
- PAZ, Octavio (1965): *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- POPE, Randolph (2011): «A writer for a globalized age: Roberto Bolaño and 2666». En Maufort, Marc & Wagter, Caroline de (eds.): *Old margins and new centers: the European literary heritage in an age of globalization*. Brussels: Peter Lang, 157-166.

- ROBBE-GRILLET, Alain (1968). *L'année dernière à Marienbad*. Paris: Éditions de Minuit.
- ROSENDAHL THOMSEN, Mads (2010): *Mapping world literature: international canonization and transnational literature*. London: Continuum.
- SÁNCHEZ-PRADO, Ignacio (2006): «Hijos de Metapa»: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción). En Sánchez-Prado, Ignacio (ed.): *América Latina en la «literatura mundial»*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 7-46.
- SISKIND, Mariano (2014): *Cosmopolitan desires. global modernity and world literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.
- TORO, Alfonso de (2003): «Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo xx: finalización del logocentrismo occidental y virtualidad en la condición posmoderna y poscolonial». En Solotorewsky, Myma & Fine, Ruth (eds.): *Borges en Jerusalén*. Madrid / Frankfurt: Vervuert, 13-47.
- (2006): «Jorge Luis Borges o la literatura del deseo: descentración – simulación del canon y estrategias postmodernas». En *Taller de Letras* 39: 101-126.
- VALDIVIA, Pablo (2013): *Weltenvielfalt. Eine romantheoretische Studie im Ausgang von Gabriel García Márquez, Sandra Cisneros und Roberto Bolaño*. Berlin: De Gruyter.
- VOLPI, Jorge (2009): *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XIX*. Barcelona: Debate.