

Memoria, literatura y nomadismo en la obra de Roberto Bolaño

Laura Fandiño*

El nomadismo promueve descentramientos, recusa las fuerzas centrípetas y conservadoras del poder hegemónico porque éste requiere de la quietud para el control (de los discursos, de los cuerpos)¹. La errancia se opone al arraigo y en tal sentido habilita la posibilidad de eludir las normas impuestas por las posiciones oficiales. La noción de memoria cultural, entendida en los términos de Jean Assmann (2008) como aquello que “abarca lo originario, lo excluido, lo descartado [...] lo no instrumentalizable, lo herético, lo subversivo, lo separado” (Assmann: 47)² resulta solidaria con la de nomadismo. Esto es, la memoria cultural al considerar lo *otro*, lo abyecto, integra los efectos del nomadismo y pone en evidencia sus tensiones con los esferas oficiales.

Advertimos que en la narrativa de Roberto Bolaño las representaciones de la memoria y el nomadismo funcionan de este modo solidario puesto que los procedimientos de ficcionalización actualizan eventos históricos, tradiciones literarias, motivos y géneros que funcionan como correas memoriosas de transmisión y al mismo tiempo desafían los relatos oficiales de la literatura para volver a contar la violencia política de las décadas del sesenta y el setenta en Latinoamérica.

Eventos históricos

La ficción de Bolaño recupera y resignifica los eventos traumáticos de la historia del siglo XX en Occidente. El nazismo, el fascismo, las dictaduras latinoamericanas o los feminicidios en la frontera México- EEUU son acontecimientos claves sobre los que el autor retorna como piedras angulares de los estallidos catastróficos de la relación del hombre con el mundo (con los sentidos). Estos eventos son recreados en su vinculación con el arte y/o con la literatura. De este modo, la dimensión socio-histórica nunca es un telón de fondo donde se desarrollan las acciones de los personajes sino que los acontecimientos aludidos atraviesan –y en algunos casos son determinantes para comprender- las prácticas artísticas. El juego paródico de biografías de escritores que es *La literatura nazi en América* (1996), las acciones de arte de Carlos Wieder en *Estrella distante* (1996), el relato entrañable de Auxilio Lacouture en *Amuleto* (1999) o el cuadro del pintor guatemalteco en *Nocturno de Chile* (2000)³, por poner algunos ejemplos, refuerzan esta idea de que el arte no vive de espaldas a la historia. En este sentido, la crítica a la actitud indiferente de los pequeños círculos de la ciudad letrada (Rama, 1994) ante el trauma de la dictadura chilena se canaliza a través del comportamiento de una serie de personajes de *NDCH* y particularmente de su protagonista, el sacerdote y crítico literario Sebastián Urrutia Lacroix quien, imbuido de una concepción elitista de la literatura, actúa o calla, según su conveniencia y sostiene que “la literatura es la literatura” (Bolaño, [2000] 2006: 130) para trazar una tajante separación entre la esfera de lo literario y lo político, de la estética y de la ética.

La memoria en la narrativa de Bolaño descentra el relato canónico de la historia y revela otros modos de comprensión de la temporalidad. El caso de *Amuleto* es paradigmático en este

* Laura Fandiño es Licenciada en Letras Modernas por la UNC, docente de la Facultad de Lenguas de la misma universidad y becaria de CONICET. Realiza su tesis doctoral sobre la obra de Roberto Bolaño.

¹ El nomadismo, como recuerda Michel Maffesoli (2005), constituye una constante antropológica invisibilizada e interdicta por la modernidad –para ejercer control se requiere de la inmovilidad- que se ha reactivado a fines de siglo xx en el contexto del mundo globalizado.

² Expresa Assmann: “La memoria cultural puede entenderse como [...] la totalidad de las formas en las que un mundo simbólico de sentido es pasible de ser comunicado y transferido” (2008: 58). La memoria cultural se preserva por medios culturales: “objetivación, almacenamiento, reactivación y circulación de sentido” (Assmann: 60).

³ En adelante nos referiremos a las obras mencionadas como *LLNEA* (*La literatura nazi...*), *ED* (*Estrella distante*) y *NDCH* (*Nocturno de Chile*).

sentido. En esta novela, el nomadismo de Auxilio Lacouture, la narradora, se registra en su *modus vivendi*: no tiene un lugar fijo de residencia y se desplaza por diversas zonas de la ciudad de México. El único punto de arraigo o anclaje es su encierro en el baño de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM durante la violación de autonomía universitaria en septiembre de 1968. La protagonista produce memoria desde este espacio-tiempo traumático pero los hechos narrados no se registran como una sucesión lineal⁴, sino al modo de un *aleph* (Manzoni, Dés, 2006), que contiene todos los tiempos. Los acontecimientos históricos signados por la violencia se traman a través de la referencia a algunos personajes. Así, los poetas Pedro Garfias y León Felipe actualizan la situación de los exiliados del franquismo en México como ocurre también con la pintora catalana Remedios Varo, quien escapa primero del franquismo y luego, instalada en París, debe huir del nazismo. Asimismo, por medio del joven poeta Arturo Belano se recupera el golpe de estado de Augusto Pinochet en Chile. La presencia de estos personajes referenciales⁵, artistas perseguidos y exiliados, sutura, en una narración que se caracteriza por la fragmentariedad, una línea de continuidad respecto de los eventos en los que se reproducen patrones de violencia similares y que se vinculan con los dos acontecimientos acaecidos en México en 1968: la violación de la autonomía universitaria y la Matanza de Tlatelolco. De este modo, la condición nómada de la protagonista se registra también en su modo de producir memoria y la historia se cuenta desde una perspectiva *otra* que escapa a los relatos monumentales de la esfera oficial.

Los géneros

Felipe Ríos Baeza (2011) en su estudio sobre la narrativa de Bolaño, identificó la presencia de géneros marginales: el policial, la ciencia ficción, el fantástico, el *peplum* y el relato erótico. Respecto de los géneros literarios mencionados Bolaño no realiza un cultivo de las fórmulas *stricto sensu* sino que se advierten cruces, parodias, homenajes, ‘usos’ de los mismos que deben estudiarse de manera particular en cada texto. Desde nuestro punto de vista, la conflagración de diferentes géneros replica también una actitud nómada que conduce a sistemas de representación innovadores; esto es, el espacio literario de Bolaño fagocita tradiciones literarias canónicas y anticanónicas y las redispone recreándolas.

El corpus conformado por *ED*, *Amuleto* y *NDCH* es interesante para explorar nuestro tema puesto que en las tres novelas los narradores en primera persona son personajes que, desde posiciones ideológicas diversas, producen memoria. Estas novelas actualizan géneros como la autobiografía, la confesión (*NDCH*), el testimonio y las memorias (*ED*) y también el policial (*ED*, *Amuleto*), el fantástico o el terror (*Amuleto*), es decir, géneros de la memoria y con memoria (Bajtín, 1986)⁶. Teniendo en cuenta que las novelas fueron publicadas durante la

⁴ La interrupción de una concepción lineal y progresiva del tiempo como efecto de la violencia se advierte, por ejemplo, en la siguiente cita: “el continuum del tiempo sufre un escalofrío” (Bolaño, 1999: 107).

⁵ Los tres españoles son exiliados del franquismo y adscribieron a movimientos de vanguardia: Pedro Garfias al ultraísmo, la pintora Remedios Varo tuvo un periodo en que participó activamente del surrealismo y la poesía de León Felipe, si bien mantuvo su independencia respecto de los ‘ismos’ de principios de siglo XX, suele asociarse a la de Walt Whitman de quien el poeta fue traductor. Arturo Belano es el alter ego de Roberto Bolaño y, como ha consignado el escritor, su viaje a Chile y el encarcelamiento durante el golpe de estado tuvieron existencia efectiva.

⁶ Recuperamos también la noción bajtiniana de memoria en la medida que nos permite advertir otros matices de la categoría con relación a nuestro objeto. Esta noción atraviesa todo el pensamiento de Mijaíl Bajtín y se vincula especialmente, como lo indica Candelaria de Olmos (2006), con las nociones de contexto, dialogismo y géneros discursivos. Es decir, la obra literaria, en contra de los abordajes inmanentistas, no tiene que ser sólo analizada en relación con la cultura en que se produce, sino que para Bajtín también deben tenerse en cuenta los contextos alejados, lo que implica una superación de la mirada sincrónica. En tal dirección, los géneros discursivos contienen la memoria porque en ellos se acumulan modos de ver y comprender el mundo que el escritor actualiza. La noción de memoria genérica que propone Bajtín a propósito de su estudio de la obra de Dostoievski es reveladora ya que permite comprender el modo que en el presente el género “recuerda” su pasado. En tal sentido, utiliza la imagen del “arcaísmo vivo”, es decir, que el género evoluciona entre la conservación y la renovación: “El género

segunda mitad de la década del noventa cuando en Latinoamérica se estaba produciendo una creciente circulación de discursos sobre el pasado traumático dejado por las dictaduras latinoamericanas es posible conjeturar que el corpus percibe este estado del discurso social y lo recrea a través de los géneros citados. La elaboración artística a que son sometidos los mismos (cruces, hibridaciones) puede pensarse en relación con una política estética de la memoria que busca descentrar sus usos para producir nuevos sentidos que escapan a los cánones establecidos por los discursos consagrados.

Los géneros evocados, recuperados y/o recreados en este corpus se encuentran suturados por el registro lírico puesto que los protagonistas son poetas. Lo interesante es advertir que mientras el narrador de *ED*, Arturo B, y la protagonista de *Amuleto*, Auxilio Lacouture, son sobrevivientes de la catástrofe histórica que implicó la violencia represiva, el narrador de *NDCH* es cómplice y colaborador del pinochetismo. En tal sentido, la función de la palabra poética en cada novela es diferente. De manera sintética podemos señalar que en *ED* el registro lírico del narrador canaliza la memoria herida, la pérdida de seres queridos y de la utopía; en *Amuleto* la palabra poética entronca con la tradición del poeta vate ya que Auxilio es por momentos una profeta que avizora el porvenir fatal que la historia le depara a los jóvenes latinoamericanos de los setenta; el lirismo entraña también, como en *ED*, la dimensión afectiva con respecto a los personajes que la protagonista recuerda. En cambio, en *NDCH* -como ocurre con Wieder en *ED*- el lirismo funciona en la dimensión de lo estrictamente estético, es decir, total -y fatalmente- desvinculado de las acciones nefastas de los personajes: asesinar palomas, hacer silencio (Urrutia Lacroix), asesinar mujeres poetas (Wieder).

Movimientos y grupos literarios

Además de la errancia por diferentes géneros convocados de modos diversos en estas textualidades, podemos traer a colación otra forma del nomadismo en la escritura de Bolaño. Se trata de la recuperación de distintos códigos e incluso de movimientos literarios.

Como señaló Inna Jernerham (2002), las acciones de arte de Carlos Wieder en *ED* (o, antes, en “Ramírez Hoffman, el infame” de *LLNEA*)⁷, actualizan algunas de las actividades artísticas de los miembros de CADA, la neovanguardia chilena, como los *happening* o las muestras fotográficas. Esta estudiosa señaló también que la escritura de poemas en el cielo que realiza el personaje victimario de *ED* recuerda a la acción de arte llevada a cabo por el chileno Raúl Zurita en 1982 en Nueva York, evento en el que hizo escribir en el cielo con el humo de cinco aviones algunos de los versos iniciales de su poema “La vida nueva” del libro *Anteparaiso*.

Con respecto a *Amuleto*, la perspectiva inédita de la protagonista, los sueños, las alucinaciones, la recusación del orden causal de los acontecimientos narrados, entre otros, son algunos de los elementos que llaman la atención sobre la impronta vanguardista que atraviesa la novela. Incluso la configuración de Auxilio proyecta la imagen de los poetas bohemios puesto que aparte de su tránsito nómada por diferentes zonas del DF y sus vinculaciones con artistas que trasuntan los márgenes, vive de espaldas a los cánones de belleza⁸. En la misma dirección, debemos recordar que esta novela es producto de la expansión de uno de los fragmentos que constituyen el concierto polifónico de *Los detectives salvajes* (1998). Novela esta última, recordemos, que gira en torno a la conformación del movimiento real visceralista con los personajes de Arturo Belano y Ulises Lima como líderes. Este movimiento de linaje vanguardista es recreación del infrarrealismo del que Roberto Bolaño fuera promotor a

es siempre el mismo y otro simultáneamente, siempre es nuevo y viejo, renace y se renueva en cada nueva etapa del desarrollo literario y en cada obra individual de un género determinado” (Bajtín, 1986: 150).

⁷ Recordamos que *ED* es duplicación y expansión del último relato de la novela anterior del autor, *LLNEA*, titulado “Ramírez Hoffman, el infame”.

⁸ Leemos en *Amuleto*: “Me reía de mis faldas, de mis pantalones cilíndricos, de mis medias rayadas, de mis calcetines blancos, de mi corte de pelo Príncipe Valiente, cada día menos rubio y más blanco [...]” (Bolaño: 42).

mediados de la década del setenta en México. Así pues, al desgajarse de esa novela mayor, *Amuleto* trae el eco del real visceralismo; sin embargo, el movimiento no es mencionado en ninguna parte puesto que los acontecimientos que recupera Auxilio son anteriores a la conformación del mismo. Aún así, el programa de este movimiento, vertido por Bolaño en el manifiesto de su autoría “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista” (1976), puede perseguirse en algunas zonas de esta novela. Por ejemplo, en la actitud de rechazo de los jóvenes poetas salidos “de la alcantarilla” (Bolaño, 1999: 70) frente los padres literarios, es decir, ante los escritores consagrados que se han acomodado en la burocracia del poder de turno⁹. Otro aspecto, formulado en el manifiesto y llevado a cabo por los jóvenes poetas de *Amuleto* y de *Los detectives...* es la intención de hacer del arte y la vida “una-sola-cosa” (Bolaño, 1976). Esto es, los jóvenes, entre ellos Arturo Belano, viven la aventura como arte, no desvinculan la experiencia estética de lo vital, como sí ocurre con aquellos escritores que se aposentan en el poder. También, el desafío a las jerarquías erigidas por el canon literario tiene lugar en el último capítulo de *Amuleto* a través de un juego lúdico y paródico en que la protagonista, en un trance alucinatorio, propone en tono profético la suerte futura de diversos escritores.

NDCH se apropia con actitud paródica de motivos del romanticismo y el naturalismo. La escena en que el protagonista conoce a Neruda en la década del cincuenta en el fundo *Lá-bas* remeda un cuadro de la poesía romántica; el poeta, consustanciado con la naturaleza, declama versos a la luna. En el microrrelato es posible percibir los ecos de la poesía nerudiana parodiada –entendida en sentido bajtiniano¹⁰. El narrador es representado realizando acciones ridículas¹¹ y los tertulianos se recrean en una reunión elitista aún cuando el centro de atención es Neruda, el poeta que, paradójicamente, canta al pueblo.

El mismo microrrelato recrea la díada civilización/ barbarie vinculada al discurso patriótico del siglo XIX y comienzos del XX. Más allá de la lujosa casa de *Lá-bas* viven los campesinos, obreros del fundo. En la descripción que realiza de ellos el protagonista resuena la estética naturalista puesto que trata de deducir, a partir de las características físicas y contextuales la naturaleza de estos personajes¹²; incluso, son considerados seres inferiores ante

⁹ Los jóvenes son, en palabras de Auxilio, “[...] una masa informe pero viva cuya meta era sacudir la alfombra o la tierra feraz en donde pastaban como estatuas Pacheco y el griego de Guanajuato o Aguascalientes o Irapuato, y el gordito a quien el paso del tiempo había convertido en obsecuente gordo seboso (como pasa a menudo con los poetas), y los Poetas Campesinos cada día más y mejor instalados (pero qué digo, aposentados, atornillados, enraizados desde el principio de su tiempo) en la burocracia (administrativa y literaria). Y lo que los poetas jóvenes o la nueva generación pretendía era mover el piso y llegado el momento destruir esas estatuas, salvo la de Pacheco, el único que parecía escribir de verdad, el único que no parecía funcionario. Pero en el fondo ellos también estaban contra Pacheco. En el fondo ellos *tenían* necesariamente que estar contra todos” (Bolaño, 1999: 56).

¹⁰ En la parodia, la palabra ajena entra en fricción con la orientación semántico valorativa e ideológica del autor; así, la apropiación de la palabra ajena en este caso tiene por finalidad cuestionarla. La estilización paródica implica la falta de coincidencia entre las intenciones semántico-ideológicas del lenguaje que representa respecto del representado. En este caso, el autor recupera el lenguaje ajeno, recreándolo, pero con la finalidad de desnudar lo que ese lenguaje tiene de falso y artificioso ya que se halla de espaldas a la realidad ética. Bajtín (1986) explica que esta forma de recuperación de la palabra ajena es posible en relación con los lenguajes consagrados, cuyos rasgos están normalizados y que corresponden a los discursos de las esferas oficiales de la cultura. Se trata de una reacentuación polémica de la palabra del otro.

¹¹ Así relata Urrutia Lacroix el encuentro con Neruda: “Junto a la fantasía ecuestre de Farewell lo vi. Estaba de espaldas a mí. Vestía una chaqueta de pana y una bufanda y sobre la cabeza llevaba un sombrero de ala corta echado para atrás y murmuraba hondamente unas palabras que no podían ir dirigidas a nadie sino a la luna. Me quedé como el reflejo de la estatua, con la patita izquierda semilevantada” (Bolaño, 23).

¹² Expresa el narrador: “Recuerdo que bebí su rostro hasta la última gota intentando dilucidar el carácter, la psicología de semejante individuo. Lo único que queda de él en mi memoria, sin embargo, es el recuerdo de su fealdad. Era feo y tenía el cuello extremadamente corto. En realidad todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes [...]” (Bolaño, 2006: 33)

los que Urrutia Lacroix siente asco; este aspecto se sugiere también cuando tras ser salvado de una caída por uno de ellos, el protagonista en lugar de referirse a la mano que evita el golpe se refiere a la “zarpa” (Bolaño [2000] 2006: 32).

Otra estética a la que se remite en la novela es la del propio Bolaño. Su ingreso se realiza a través del personaje del joven envejecido, doble opuesto del protagonista y causa de la crisis que desata todo su discurrir. El joven envejecido es quien acusa al narrador de “opusdeísta” y “maricón”, tono irreverente que vuelve a remitirnos a la actitud de los infrarrealistas. El protagonista reconoce que ha leído a escondidas y con pinzas los libros de este personaje imprecador y apátrida. Lo que encuentra en su literatura es “Errancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades, algún crepúsculo en el Japón, no en la tierra nuestra, infierno y caos, infierno y caos, infierno y caos” (Bolaño, [2000] 2006: 24).

Motivos: el salón literario

El nomadismo en la narrativa de Bolaño se registra también en la recuperación y reelaboración de una serie de motivos con tradición en el ámbito literario. La casa, el naufragio, la melancolía, la relación del arte y el mal son algunos de ellos. Nos detenemos en el motivo del salón literario que se elabora en *NDCH* cuyo trabajo es elocuente para la relación memoria-literatura-nomadismo. Las diferentes imágenes de salones en la novela recuperan una tradición que se encuentra circunscripta a los círculos restringidos primero de la aristocracia, luego de la burguesía; tanto en Europa como en América eran los espacios de reunión de la ciudad letrada (Muñoz, A. y Cárdenas, M.). En *NDCH* se observan varias referencias a salones lujosos: el de la casa del fundo de Farewell, el del barco donde el protagonista viaja a Europa, los salones parisinos en uno de los cuales el escritor y diplomático chileno Salvador Reyes conoce a Ernst Jünger durante la Ocupación. Asimismo, en el Chile de la dictadura pinochetista, la novel escritora María Canales ofrece su casa en las afueras de Santiago para realizar las reuniones de la ciudad letrada durante los toques de queda. La casa de este personaje se ofrece como espacio de reunión donde los artistas concurren indiferentes a lo que ocurre en el país en términos de violencia política. Todos estos espacios contrastan con la humilde buhardilla parisina que habita un melancólico pintor guatemalteco al que visitan Reyes y Jünger durante la Ocupación. A través de este espacio y del personaje del pintor la novela visibiliza otro espacio social del arte. En efecto, los salones aparecen como espacio de evasión de la realidad social; tanto en el París de la Ocupación como en la dictadura chilena funcionan como una burbuja que aísla de un contexto de violencia del que los tertulianos son, sin embargo, actores y/o cómplices. En cambio, en la soledad de su buhardilla el pintor está permanentemente mirando por la ventana en actitud melancólica el horror que se sucede ante su vista, contemplación a partir de la que crea un cuadro cuyas imágenes remiten a la violencia. Pero es el salón de María Canales en el que la ceguera, la indiferencia y la complicidad condenan a la ciudad letrada ya que se termina sabiendo que en la casa funciona, paralelamente a las reuniones, una sala de torturas que se ubica en el sótano donde el esposo de la escritora somete a suplicio a los cuerpos disidentes del pinochetismo. De esta manera, la novela pone en cuestión al ámbito artístico y literario interesado exclusivamente en sus temas e indiferente al horror y al dolor ajeno. En tal sentido, novela deconstruye el relato moderno de la función humanizadora del arte.

Conclusiones

El nomadismo como tema clave de la narrativa de Roberto Bolaño remite a representaciones de dinamismo y de dispersión que sabotean, conmueven y descentran la (ilusión de) seguridad raigal de los discursos hegemónicos de la memoria histórica y literaria.

El recorrido acotado y parcial por un pequeño corpus de su obra apuntó a relevar algunas representaciones de la relación memoria-literatura y la estrecha vinculación que con ella guarda el nomadismo. Buscamos identificar el tema en algunas zonas puntuales: en los modos

de convocar la historia, en el trabajo con los géneros, en la actualización de distintos movimientos y en el motivo del salón literario¹³.

El nomadismo en la narrativa de este autor se incardina entonces en distintos momentos de la representación artística –nosotros pesquisamos la relación memoria-literatura- y moviliza, a través de una forma de memorizar que escapa al registro oficial, las concepciones enquistadas acerca de lo literario: el canon, la figura del escritor, su compromiso, los géneros, la tradición.

Esta serie de desregulaciones frente a lo establecido a través de la actitud nómada que transita por lo canónico y lo anticanónico, la tradición y la innovación implica una nueva mirada sobre el modo de considerar lo literario e inaugura a nuestro entender una propuesta estética que, si bien tiene sus precursores, no halla precedentes.

Bibliografía

- Assmann, Jan 2008 *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. (Buenos Aires: Ediciones LILMOD, Libros de La Araucaria. Colección Estudios y Reflexiones).
- Bajtín, Mijaíl 1986 *Problemas de la poética de Dostievski*. (México: FCE).
- Bolaño, Roberto 2005 (1998) *Los detectives salvajes*. (Barcelona: Compactos Anagrama).
- _____ 1999 (1996) *La literatura nazi en América*. (Barcelona: Seix Barral).
- _____ 2006 (1996) *Estrella distante*. (Barcelona: Compactos Anagrama, [Cuarta edición]).
- _____ 2005 (1998) *Los detectives salvajes*. (Barcelona: Compactos Anagrama, [Octava edición]).
- _____ 1999 *Amuleto*. (Barcelona: Anagrama, [Primera edición]).
- _____ 2006 (2000) *Nocturno de Chile*. (Barcelona: Anagrama).
- De Olmos, Candelaria 2006 “Memoria”. Arán, Pampa (Dir. y coord.) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. (Ferreya editor, Córdoba, Argentina). Pp. 186-189.
- Dés, Mihály 2006 “Amuleto”. Celina Manzoni (Comp.) *La escritura como tauromaquia*. (Corregidor, Buenos Aires, Argentina). Pp. 171- 174.
- Jennerjahn, Ina 2002 “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVIII, N° 56. Lima, Perú/ Hannover, NH, USA. Pp. 69-86.
- Maffesoli, Michel 2005 *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. (FCE: México).
- Manzoni, Celina 2006 “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*”. En: *La escritura como tauromaquia*. (Corregidor, Buenos Aires, Argentina). Pp. 175- 184.
- Rama, Ángel 1995 (1994) *La ciudad letrada*. (Arca, Montevideo).
- Ríos Baeza, Felipe 2011 *La noción de margen en la narrativa de Roberto Bolaño*. (Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, documento PDF).

Páginas web

- Bolaño, Roberto “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista”. En: <http://manifiestos.infrarrealismo.com/primermanifiesto.html>. Consulta: 8 de agosto de 2011.
- Muñoz, María Angélica y Cárdenas, María Teresa “Los cafés literarios en Chile (1773- 2004)”. En: <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=cafessalon&pag=0>. Consulta: 3 de abril de 2012.

¹³ Por razones de espacio quedaron fuera de consideración el tratamiento de los personajes y los procedimientos de ingreso de las palabras ajenas que revisten también importancia para el asunto que tratamos.