

Terror y deseo en cuatro cuentos de Roberto Bolaño

Martín Presenza

Universidad Nacional de Mar del Plata - Celehis

Resumen

En este artículo se analizan cuatro cuentos del libro *Llamadas telefónicas* del escritor chileno Roberto Bolaño: “Compañeros de celda”, “Clara”, “Joanna Silvestri” y “Vida de Anne Moore”. Se propone leer el conjunto como una serie de variaciones en torno a una estructura básica común. Las similitudes y contrastes entre los cuentos permiten detectar algunos procedimientos constitutivos en la ficción de Bolaño, especialmente los relativos al trabajo con los géneros literarios.

Palabras clave

Roberto Bolaño - terror - pornografía - cuento contemporáneo

Horror and Desire in Four Short Stories by Roberto Bolaño

Abstract

We analyze in this article four short stories of the book *Llamadas telefónicas* by the Chilean writer Roberto Bolaño: “Compañeros de celda”, “Clara”, “Joanna Silvestri” and “Vida de Anne Moore”. We propose reading the group as a set of variations on a common basic structure. The similarities and contrasts between the stories allow us to detect some of the essential procedures in Bolaño’s fiction, especially those related to the usage of literary genres.

Keywords

Roberto Bolaño - horror fiction - pornography - contemporary short story

“Y estoy tentada de decirle que todos somos fantasmas, que todos hemos entrado demasiado pronto en las películas de los fantasmas”

Roberto Bolaño. “Joanna Silvestri”

En la producción de Roberto Bolaño, el libro de cuentos *Llamadas telefónicas* (1997) se ubica inmediatamente después de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, es decir, cuando ya la crítica había puesto su mirada sobre este autor. En este trabajo nos ocuparemos de cuatro relatos de ese volumen, “Compañeros de celda”, “Clara”, “Joanna Silvestri” y “Vida de Anne Moore”, agrupados en una sección denominada como este último. La unidad del conjunto se sostiene desde una anécdota básica que se reitera en los cuatro. Un sujeto relata parte de la biografía de un personaje del sexo opuesto, con quien mantiene una relación erótica; pero la segunda figura queda sumergida en un halo de misterio. Esta historia se repite con variaciones en cada caso: así, tres de los cuatro cuentos son narrados por un sujeto masculino que permanece anónimo, pero en “Joanna Silvestri” se rompe este patrón al invertir los papeles asignados a los géneros: el rol de narradora le pertenece a la propia Joanna Silvestri y el esquivo objeto de su relato es Jack Holmes, una estrella del cine porno aquejada de melancolía. La variación entre los cuatro cuentos radica principalmente en el tratamiento del segundo personaje, el que hemos denominado objeto. El modo de mostrar sus cuerpos es un aspecto en el que las variantes

se hacen evidentes. El análisis presentado a continuación está centrado en este procedimiento.

1. “Compañeros de celda” presenta desde el comienzo el cuerpo del personaje femenino, llamado Sofía, como uno de sus núcleos semánticos. La imagen corporal de esta mujer es inestable, pues se desliza desde un alto grado de erotismo en los primeros momentos hacia uno casi inexistente en el final. Al inicio la voz del narrador muestra cómo se apropia de ese cuerpo. “Al principio yo trataba de agotarla” (143), dice este personaje, que antes se había referido a su “exhibición de posturas amoratorias” (141). La selección léxica de la última frase presenta el sexo como una gimnasia cuyo fin es obtener la admiración ajena. Es decir, se advierte que, en ese primer momento del relato, el cuerpo de Sofía es un objeto sexual puro; en consecuencia, la narración se convierte en un recuento de sus encuentros sexuales con el narrador y otros hombres. En línea con esta concepción, el lenguaje que describe estas escenas es sensorial: “Besar su cara bañada en lágrimas era delicioso. Todo su cuerpo ardía, se arqueaba, como un trozo de metal al rojo vivo, pero sus lágrimas eran tan sólo tibias y al bajar por su cuello o cuando yo las recogía y untaba sus pezones con ellas se helaban” (145). Se apela a la vista, al gusto y al tacto, pero este último sentido predomina en la descripción de las lágrimas de Sofía, tibias primero y heladas luego, y del contraste con su cuerpo ardiente. Excepto la comparación con el metal incandescente, el lenguaje de la cita es descriptivo. Señalamos esto en este momento porque a medida que el relato avanza, su lenguaje tiende a hacerse más alusivo. La introducción de una serie de tópicos característicos del cuento de terror juega un rol central en la transformación del registro inicial. La percepción del cuerpo de Sofía muta progresivamente, hasta que se convierte en “un fantasma, [que] aparecía

sin hacer ruido, se encerraba en su cuarto o en el baño y al cabo de unas horas volvía a desaparecer” (146). La apelación a los sentidos predominante en el primer fragmento contrasta con el registro de esta cita, puesto que la escena se construye en un marco de silencio absoluto y distancia entre los cuerpos. El uso del verbo “encerrarse” se asocia con la “celda” del título, que deja de remitir sólo a las cárceles dictatoriales mencionadas por el narrador y pasa a significar también el aislamiento en que viven estos sujetos. Del mismo modo, los espacios descritos en el cuento, ambientes cerrados y carentes de luz, también remiten a la misma figuración.

La percepción de la distancia entre los dos personajes se realiza mediante una transformación léxica. Así, Sofía se convierte en un “fantasma” en el momento en que su cuerpo deja de estar al alcance del narrador. La figura del fantasma remite precisamente a la ausencia de cuerpo y a su reemplazo por una imagen inmaterial. En el mismo sentido se entiende que no haya desplazamientos de Sofía en el espacio, sino “apariciones” y “desapariciones”. Aislada de su contexto, la cita precedente parece sacada de un relato de aparecidos convencional, pero en el texto de Bolaño la imagen se construye por medio de una sustitución de términos: el fantasma es Sofía, sus apariciones y desapariciones son entradas y salidas silenciosas pero materiales al fin. Aquí, no obstante, nos interesa lo que queda fuera de esas reposiciones, ese resto semántico que se disemina por todo el relato y va cargándolo de un aire ominoso.

De acuerdo con esta idea, podemos percibir que la figura del fantasma forma parte de una imagen de Sofía diseñada a contrapelo de la inicial. En el comienzo del cuento, como vimos, el discurso sobre este personaje estaba centrado en su sexualidad. A medida que progresa el relato esto cambia y Sofía se reconstruye desde un imaginario relacionado con la muerte: “Ahora estás helada, pensé, helada como una muerta

y no tienes a nadie” (151). En este último caso se explota una expresión del lenguaje coloquial —estar helado como un muerto— y se juega con su significado literal, pues en otro momento el narrador menciona que la visión de la desnudez de Sofía bastó para generarle una sensación de frío (147). La tensión entre los dos campos asociados con este personaje, el erotismo y los rasgos de orden sobrenatural, el cuerpo ardiente que luego transmite un frío cadavérico, nos permite ubicar este relato en una zona de frontera genérica. Los motivos del género de terror se introducen de una manera deliberadamente trunca; al mismo tiempo que conservan una nitidez suficiente como para impedir una lectura realista de tipo ingenuo, no son lo suficientemente inequívocos como para habilitar la inscripción genérica. Es decir que, en la lectura, quedamos atrapados en una zona intermedia.

La imagen de Sofía se construye por medio de alusiones a ciertos temas mayores de la literatura de terror. Advertimos en un episodio una alusión a la figura del súcubo, un ser extraído de los tratados de demonología medievales. Este demonio nocturno, pariente cercano del vampiro —a su vez uno de los temas básicos de la literatura de terror— reúne en sí las dos caras que componen el personaje de Sofía. El súcubo es un ser maligno que aparenta ser una mujer hermosa para corromper las almas de los mortales visitándolos en sus sueños. Sofía se comporta de acuerdo con este modelo mítico:

¿Cuánto hace que no la ves?, me preguntó. Le dije que hacía mucho, pero también le dije que me despertaba algunas mañanas como si la acabara de ver. ¿Como si soñaras con ella? No, dije, como si hubiera pasado la noche con ella. Es extraño, a Emilio le pasaba algo parecido. Hasta que ella lo intentó matar, dijo, entonces dejó de tener pesadillas (148).

En esta cita hay varios aspectos de interés. En primer

lugar, la súbita aparición de un diálogo sin marcas convencionales, presentado como un leve enrarecimiento del discurso que provoca una distancia mayor con lo narrado. En el mismo sentido opera la repetición de la construcción comparativa “como si”, que dota todo lo que sigue de un aire de conjetura. Las estrategias textuales de esta índole nos reconducen a la idea de frontera genérica, pues, en efecto, Bolaño juega a convertir su relato en una historia de fantasmas y, sin embargo, se detiene justo antes de cruzar el límite. Un escritor de género habría hecho de Sofia literalmente un demonio, un súcubo. Bolaño, en cambio, obliga a los lectores a permanecer en un terreno de incertidumbre.¹

Considerado como parte de la serie que analizamos, “Compañeros de celda” tiene una peculiaridad en el título, pues los otros tres cuentos incluyen el nombre de su personaje femenino en él, mientras que éste remite a una estadía en la cárcel que excede los límites de la temporalidad del relato, cuyo argumento principal se localiza muchos años después de aquella experiencia. Con esta idea en mente, podríamos pensar que el cuento se construye en torno a una estrategia de decepción de las expectativas de lectura, puesta en marcha desde el inicio mismo. Así lo manifiesta la relación entre “Compañeros de celda”, y la oración inicial: “Coincidimos en cárceles diferentes (separadas entre sí por miles de kilómetros) el mismo mes y el mismo año” (141). La decepción radica en que la frase del título alude a una experiencia común, pero ello se desmiente en la primera oración, es decir, inmediatamente después de haber sido sugerido. Estos compañeros no compartieron el espacio de la

1 Ocurre lo mismo con otros dos tópicos del relato de terror: la casa encantada y el doble. Ambos son apenas sugeridos en el cuento, de modo tal que surjan como preguntas en la lectura. En lugar de introducir elementos fantásticos en el relato, hay una acumulación de indicios que se refuerzan entre sí.

cárcel, sino su tiempo; decepción inicial que marca el tono del relato entero, un intento frustrado por parte del narrador de correr el velo que esconde a Sofía, su compañera de celda.

2. El asunto central del conjunto de cuentos —la extrañeza provocada en un sujeto por un personaje del sexo opuesto— da lugar en “Compañeros de celda” a un relato de fantasmas no convencional. En cambio, en “Clara”, la misma premisa básica se desarrolla en otra dirección: en este caso, el foco está puesto en la descripción física de la enfermedad. Se narra el cambio de un cuerpo hermoso en uno horrible, descrito a través del lenguaje dominante de esta época para dar cuenta de lo corporal, el discurso médico. Todo lo que en el relato anterior era alusivo y sugerente se convierte en “Clara” en explícito hasta rozar lo grotesco. Estas diferencias, no obstante, no alcanzan a negar la afinidad entre ambos cuentos.

Si atendemos a la construcción del personaje femenino, es posible afirmar que la belleza es el rasgo que se asocia con Clara en un primer momento. Dice el narrador: “La aparición de Clara me hizo el efecto de la aparición de una diosa. Sé que es estúpido pensarlo, sé que es estúpido decirlo, pero así fue” (154). Es decir, lo que en “Compañeros de celda” se planteaba en términos puramente sexuales se complementa aquí con los efectos del enamoramiento. En la cita se aprecian dos niveles de uso del lenguaje: por un lado, la imagen de la diosa tiene un sesgo anacrónico y además constituye un lugar común; a la vez, ese carácter es reconocido explícitamente. La observación hecha por este sujeto sobre su discurso constituye una forma de énfasis que, como lectores, nos orienta hacia un posible recorrido de lectura, el que muestra durante el transcurso del cuento la mutación del lenguaje altamente idealizado de la cita analizada al comienzo de este párrafo,

en otro lenguaje regido por un registro diferente. El proceso inicia con el intento de medir la hermosura de Clara en números. El concurso de belleza en que participa y obtiene el segundo puesto se convierte, entonces, en una mancha terrenal que salpica a la diosa del comienzo. El argumento del relato progresa de acuerdo con la biografía sentimental de Clara. El narrador es una de las varias parejas de la mujer y, en su rol de biógrafo, recuenta no sólo los episodios que lo involucran directamente, sino también otros que conoce de oídas. Su relato compila la sucesión de miserias en que poco a poco se ha transformado la vida de Clara:

A veces, cuando estoy solo y no puedo dormir pero tampoco tengo ánimos para encender la luz, pienso en Clara, la ganadora del segundo puesto en el concurso de belleza, y la veo con la mandíbula colgando, incapaz de volver a encajársela ella sola y conduciendo con una mano (con la otra se sostiene la quijada) hacia hospital más cercano. Me gustaría reírme pero no puedo (155).

El fragmento contrasta la belleza, convertida en una magnitud cuantificable por el segundo puesto en el concurso, y la descripción grotesca del cuerpo de Clara, como si al narrador sólo le importara mostrar las secuelas físicas de la transformación del personaje femenino, cuyos agentes son la violencia y la enfermedad. En cierto sentido, la vida de Clara se resume en un catálogo de amantes y otro de enfermedades cuyo contrapunto constituye la trama del relato de Bolaño. El cuerpo de la mujer es el lugar donde convergen estas dos líneas y su interacción produce efectos grotescos, como cuando se describe la operación de hemorroides de Clara justo antes de su noche de bodas. Sobre el final del cuento, el narrador despierta luego de una noche larga de sueños con la certeza de que Clara no tiene cáncer, de que oculta algo más. A me-

nudo, Bolaño recurre a sueños o visiones de los personajes para transformar la visión de lo cotidiano, que predomina en la mayoría de los cuentos, en una atmósfera de pesadilla. Por supuesto, no debe sorprendernos que ese “algo más” sugerido en el relato nunca se revele. La tensión del suspenso para sustentar la idea de un sentido oculto es un rasgo recurrente de la ficción de Bolaño.

3. El tercer cuento de la serie, “Joanna Silvestri”, exhibe sus diferencias con el conjunto de forma más categórica que sus similitudes, pues, como dijimos al principio, está construido como imagen en espejo de los otros. Si en “Compañeros de celda” y “Clara” la mujer se presenta como una suerte de enigma visto desde afuera, en este caso ocurre lo contrario: quien narra es Joanna Silvestri y el objeto del relato es Jack Holmes, una leyenda del cine porno retirada de los estudios de grabación. Este personaje es una variación en tono *clase B* de los tipos que obsesionaban a Bolaño: escritores perdidos, vagabundos y marginales. “Joanna Silvestri” comienza con una serie de índices enunciativos: “Aquí estoy yo, Joanna Silvestri, de 37 años, actriz porno, postrada en la clínica Los Trapecios de Nîmes, viendo pasar las tardes y escuchando las historias de un detective chileno” (163).² Estas precisiones fijan la significación del pronombre “yo”, le otorgan una identidad y describen sin ambigüedades la situación en que el discurso ficcional simula ser producido. Desde luego, el

2 La referencia al detective chileno enmarca a “Joanna Silvestri” en la serie narrativa que se inicia con el capítulo final de *La literatura nazi en América* y se desarrolla en forma de novela en *Estrella distante*. En “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño”, Ezequiel De Rosso plantea que este conjunto de textos, a los que podría llamarse “saga de Wieder” se articulan entre sí con un criterio de “reescritura constante”, pues “la repetición es el único mecanismo que puede dar cuenta del horror” (58-60).

cambio de narrador queda puesto en primer plano por este comienzo de cuento, así como también el marco referencial en que se mueve la narración, el mundo de la pornografía. Por este género *menor* Bolaño ha sentido la misma atracción que por los demás, pero, si bien el terror o la ciencia ficción han sido aceptados —calurosamente o con reticencias, según el caso— dentro de los límites de la literatura *seria*, con todos los problemas que la categoría conlleva, la pornografía todavía conserva un estatuto marginal, a pesar de su creciente difusión social.³ El relato postula la idea de una suerte de espacio común que agruparía a los géneros relativamente marginales, apelando al imaginario del cine de bajo presupuesto como medio de circulación de este tipo de producciones. El cuento ilustra esta noción de continuidad cuando se refiere a una estrella del porno que migra al cine de terror, lo que constituye un movimiento de aproximación hacia el núcleo de la industria cinematográfica: “Sharon Grove que ahora hacía películas de terror y que incluso afirmaba que iba a estar en la próxima de Carpenter o Clive Barker” (166).

El asunto central de “Joanna Silvestri” es Jack Holmes, antiguo compañero de trabajo y amante de Joanna, con quien vuelve a encontrarse luego de varios años. En él se reiteran algunos rasgos de Sofía, el personaje de “Compañeros de celda”, como la delgadez y la desidia con que transcurren sus días. Del mismo modo, la casa de Holmes, alejada del centro de Los Ángeles y mal conservada, es un

3 El escritor uruguayo Ercole Lissardi analiza los préstamos del porno al cine “serio” y la literatura en su ensayo “Después de la pornografía”. Allí cita la opinión del fotógrafo Tony Stamolis, quien afirma que la pornografía se ha convertido en la actualidad en “una forma de arte-pop, que arrastra un estigma enorme, pero pese a ello tiene una enorme influencia sobre nuestro entorno: el arte, la moda, la publicidad, la música, todo incluye elementos pornográficos” (111).

correlato del carácter de su ocupante. Sin embargo, el material del que se sirve Bolaño para construir a este personaje es su cuerpo. En ese sentido el recurso a la pornografía hace más evidente una inflexión particular de la representación de lo corporal común a este grupo de relatos, pues la mirada pornográfica descompone el cuerpo en partes y se concentra en algunas de ellas. Así, de Jack Holmes se refiere “su polla, grande y fría como una pitón” (170), mientras que las palabras iniciales de “Clara” describen que “era tetona” (152). La elección del mundo de la pornografía como tema del relato tiene entre sus fines mostrar un modo particular de percepción de los cuerpos, de la misma forma que en “Compañeros de celda” se recurre a las convenciones del relato de terror y en “Clara” al discurso médico.⁴ También en sintonía con el conjunto apela a un cambio de registro, que abandona la descripción directa de hechos e introduce un nivel de sentido diferente por medio de una epifanía. Avanzado el relato, Jack se presenta en el estudio de grabación donde Joanna está filmando. Su entrada en el lugar tiene un efecto extraño. Como si se tratara de un ser sobrenatural, produce “un silencio luminoso, si puedo llamarlo así, un silencio de agua que cae en cámara lenta”. Los actores que realizan la escena con Joanna “se dieron cuenta de que Jack acababa de entrar y las vergas se les endurecieron casi de inmediato” (173-4). Años más tarde, Joanna recuerda el episodio como una santificación de su trabajo y sus vidas (175). La peculiaridad del suceso está dada por el entrecruzamiento de sistemas simbólicos contrastantes, una experiencia de santi-

4 En un análisis de la novela *Crash* de James Ballard, Pablo Capanna nota la conexión entre el lenguaje médico y la pornografía. Ambos códigos, argumenta, descomponen el cuerpo en sus partes integrantes y lo aíslan de su contexto. El auge de estos discursos a fines del siglo XX puede explicarse en tanto logran como ningún otro una “ilustración del nihilismo en las relaciones personales” (44-5).

dad en el contexto de la explotación comercial del sexo. El narrador de “Clara” comunicaba la idea de que en su relato había un sentido oscuro que se le escapaba. En este caso, también se escamotea el sentido último en virtud de su introducción indirecta. Joanna describe el ingreso de Jack en el estudio por sus efectos sobre los cuerpos de los actores que están filmando con ella, y no de manera directa, pues no lo percibe. Ese artificio narrativo hace que el contenido de la revelación desatada por la presencia de Holmes pueda ser referido sin ser nombrado.

4. “Vida de Anne Moore”, último relato de la serie, es asimismo el más extenso. Su argumento está descrito por su título, que promete una biografía, impresión reforzada por el tono neutro que da al texto la escasez de índices que refieran al sujeto de la enunciación. Una marca que diferencia este cuento de los anteriores es que la historia del personaje femenino se remonta con mayor detalle al período anterior a conocer al narrador.⁵ Teniendo en mente los comienzos de los otros tres cuentos, ya citados en páginas anteriores, estas diferencias pueden advertirse desde la frase inicial: “El padre de Anne Moore luchó por la democracia en un barco hospital, en el Pacífico, desde 1943 hasta 1945” (179). Esa oración define no sólo, como decíamos, un tono, sino también da el marco referencial del cuento, la vida de las clases medias norteamericanas. En este mundo imaginario se mueve el personaje de Anne, cuyo rasgo distintivo es la insatisfacción con

5 El artículo de Chris Andrews “La experiencia episódica y la narrativa de Bolaño” contiene un análisis de este relato que se apoya en las reflexiones del filósofo inglés Galen Strawson acerca de las modalidades de la experiencia. La oposición entre experiencia diacrónica y experiencia episódica resulta útil para pensar los saltos temporales, las discontinuidades y la imprecisión general que muestran los cuentos de Bolaño.

su entorno. Leer este grupo de relatos en diálogo entre sí nos permite apreciar que “Vida de Anne Moore” es la otra cara de “Joanna Silvestri”. De un lado, la quieta existencia suburbana que representa el sueño americano; del otro lado, el mundo de la pornografía, la industria secreta que se consume pero se niega. Bolaño hará que ambas caras confluyan en el camino de Anne en busca de los márgenes que la llevará a abandonar la casa paterna y eventualmente a prostituirse.

En los otros dos cuentos, el cuerpo femenino ocupa un lugar de privilegio y opera materializándose en imágenes. En “Vida de Anne Moore”, en cambio, se enfatizan otros materiales para delinear a los personajes, por ejemplo, sus acciones. Las actitudes de Anne y su novio Tony ante las películas pornográficas muestran un conflicto entre dos universos simbólicos: Tony, que es concurrente habitual de esos cines, pertenece al mismo mundo que Joanna Silvestri y Jack Holmes, mientras que la pornografía excede el marco de representaciones de Anne y por eso le resulta imposible excitarse con la exhibición del acto sexual llevado a cabo por otros. Incluso la percepción de su propia sexualidad la realiza bajo una perspectiva extrañada:

Aquél fue uno de los polvos más extraños de su vida, recuerda Anne. Las paredes de la pensión parecían estar hechas de carne. Carne cruda y carne a la plancha, indistintamente. Y mientras la follaban miraba las paredes y veía cosas que se movían, que corrían por aquella superficie irregular, como en una película de terror de John Carpenter, aunque yo no recuerdo ninguna película de Carpenter con aquellas peculiaridades (189).

El armado de la frase es engañoso por dos motivos. El

primero es la presencia del verbo “recordar” en la oración inicial, que rompe el tono hasta entonces neutro, de observador, que mantenía el narrador e ingresa la dimensión introspectiva del personaje. El otro motivo es la aclaración final del narrador, en la que se vale del mismo verbo pero en esta ocasión lo conjuga en primera persona. Esto conduce al lector a preguntarse si las impresiones que describe la frase son atribuibles a Anne o al sujeto que narra. Para resolver dicha ambigüedad es necesario suponer un relato anterior al que estamos leyendo, en el cual ella misma habría expuesto lo que el narrador se limita a transmitir nuevamente, de modo tal que el cuento sería en verdad una historia de segunda mano. En cualquier caso, lo que importa es que para describir su percepción del acto sexual, Anne se vale de una analogía con el cine, aunque esta vez no con la pornografía, sino con el género de terror. La reaparición del nombre de John Carpenter, ya citado en “Joanna Silvestri”, indica una vez más la continuidad entre ambos textos. Por otra parte, en las paredes “hechas de carne” del cuarto, se ve una instancia más del procedimiento de transformación fantástica del espacio que se mencionó a propósito de los otros cuentos. En particular se lo puede leer como el reverso de “Compañeros de celda”, en tanto los elementos de composición de aquél eran una mujer delgada y lánguida y una casa inhóspita, desprovista de muebles, mientras que en “Vida de Anne Moore” hay una correspondencia entre las esquivas formas del deseo de Anne y las paredes palpitantes de ese cuarto. Ambos encuentran un punto de unión en tanto acuden a los códigos del terror como sistema de referencia, pero en “Compañeros de celda” era el narrador quien leía la historia de Sofía en clave de relato de fantasmas, mientras que en “Vida de Anne Moore” es la protagonista la que evalúa su vida como “una película de miedo con una trampa sutil, esas películas que no parecen de miedo pero que al final obligan al espectador a gritar o a cerrar los ojos” (198). La

caracterización del personaje de Anne mediante referencias al cine de género conduce a una lectura del cuento como una reconstrucción del imaginario norteamericano a través de la exhibición de un conjunto de artefactos semióticos.

La escritura de Bolaño integra ficción y crítica sin solución de continuidad; es decir que apuesta a crear una fusión entre texto y metatexto, entendiendo a este último no como un género o conjunto de géneros sino como una modalidad de enunciación que puede ocurrir en cualquier formato textual. Así lo entiende Pere Gimferrer cuando afirma que las ficciones de Bolaño se sitúan “en la fecunda frontera ambigua en que colindan el pastiche y el homenaje” (7). Entonces, el homenaje al relato de terror que encontramos en estos cuentos puede ser considerado en relación con este programa literario. El género constituye una elección crítica, es decir, reflexiva. En “Consejos sobre el arte de escribir cuentos” Bolaño recomienda la lectura de Poe y en los relatos muestra de qué forma esa lectura es inseparable de su propia poética. Valida la literatura de género al ponerla en pie de igualdad con la literatura definida según criterios ortodoxos.

Bibliografía

- Andrews, Chris (2008). “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”. En Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya.
- Bolaño, Roberto (2010). *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama.
- Capanna, Pablo (1993). *Jim G. Ballard: el tiempo desolado*. Buenos Aires: Almagesto.
- De Rosso, Ezequiel (2006). “Tres tentativas sobre un texto de Roberto Bolaño”. En Celina Manzoni (comp.). *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Gimferrer, Pere (2006). “Presentación”. En Roberto Bolaño. *Los perros románticos*. Barcelona: Acantilado.

Lissardi, Ercole (2009). “Después del porno”. En Roberto Echavarren (comp.). *Porno y postporno*. Montevideo: Casa editorial HUM.