

Geometría que cae al abismo

Un estudio sobre “Prosa del otoño en Gerona”
de Roberto Bolaño

Paulina Lucas-Rabah

Trabajo dirigido por Dra. Nanne Timmer

Magíster en Estudios Latinoamericanos

Especialidad de Análisis Cultural

Leiden University Centre for the Arts in Society

Universidad de Leiden

Tabla de contenido

I.	Introducción	2
II.	Estado de la cuestión.....	7
III.	Poema-caleidoscopio.....	21
	III.1 El cilindro del tiempo y el espacio	23
	III.1.1 Espacio: Gerona fracturada.....	25
	III.1.2 Tiempo: el eterno presente.....	31
	III.2 Fragmentos que caen al abismo.....	38
	III.2.1 Imágenes caleidoscópicas.....	38
	III.2.2 Historia visual del horror.....	42
IV.	Conclusiones.....	46
V.	Bibliografía.....	50

*Life, like a dome of many-colored glass,
Stains the white radiance of eternity,
Until Death tamples it to fragments.*

-John Keats, *Adonais*

I. Introducción

Roberto Bolaño se ha vuelto una figura cardinal para las letras latinoamericanas luego de obras tan angulares como *Los detectives salvajes* y *2666*. Sin embargo, a pesar de que el autor afirmó considerarse mejor poeta que narrador¹, y que la recopilación de toda su poesía fue publicada cinco años después de su muerte en la portentosa obra *La universidad desconocida* (que integra además poemas inéditos), el estudio de ésta no ha gozado de la misma popularidad que el de su narrativa, empero de contener importantes claves de la escritura bolañiana. Al ser el terreno menos explorado de la obra del autor, se presenta como un campo idóneo para el estudio detallado que ofrece una tesina. De ahí que el presente trabajo tiene como objeto de estudio uno de los poemas más publicados dentro de su obra, a saber, “Prosa del otoño en Gerona”.

Comenzaremos por introducir características del autor, del libro en el que está inserto el poema a tratar y del poema mismo. Algunos hitos de especial interés en la vida y obra del autor se pueden encontrar siguiendo la cartografía propuesta por el “Archivo Bolaño” (exposición en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, de Marzo a Julio 2013). El archivo clasifica la producción literaria del autor en cuatro etapas, que coinciden con la geografía habitada: la primera etapa se encuentra en México, la cuna del infrarrealismo y el comienzo de una vocación literaria y por sobre todo poética que consumiría cada aspecto de la vida del escritor; la segunda etapa ocurre en Barcelona, en la que el autor intenta consolidar su carrera. Después de tres años en Barcelona, buscando posibilidades de trabajo que sostuvieran su carrera literaria, Bolaño llega a Gerona, ciudad en la que viviría desde 1981 hasta 1985, siendo ésta la tercera etapa. Los años en Barcelona y Gerona fueron los más duros para el autor, viviendo de pequeños trabajos temporales, sin una visa que le permitiera trabajar oficialmente. De allí surgen poemas como “Nada malo me ocurrirá” y “Prosa del otoño en Gerona”. La cuarta etapa coincide con su

¹ “¿Quién le hizo creer que es mejor poeta que narrador?

–La gradación del rubor que siento cuando, por pura casualidad, abro un libro mío de poesía o uno de prosa. Me ruboriza menos el de poesía.” (Maristain, online)

asentamiento en Blanes, en 1985. En esta etapa final de su vida trabaja en la mayoría de las obras que están publicadas actualmente y que le traerían fama y reconocimiento, como *Los Detectives Salvajes*, *Amuleto* y *2666*. Así como lo recoge el “Archivo Bolaño”, la imagen que de alguna forma resume la creación literaria del autor es la del caleidoscopio, en la que un mismo personaje aparece en momentos y escenarios diferentes, o un mismo tema es recurrente en distintos libros de forma fragmentada y dislocada, tal y como aparecen las imágenes dentro de este objeto.

“Prosa del otoño en Gerona” aparece en tres poemarios distintos, dos de ellos publicados en vida del autor y uno póstumamente; ellos son *Fragmentos de la universidad desconocida* (1993), *Tres* (2000) y *La universidad desconocida* (2007). De estas distintas ediciones, la que se utilizará para este estudio es la del 2000. En el caso de *Tres*, se trata de una reedición coordinada por Jorge Herralde, pero editada no en Anagrama, sino por Acantilado, una editorial afiliada a la primera, pero de un carácter más marginal. La razón para esta reedición es simple: un año antes Bolaño había ganado el premio Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*. Previamente a esto, la poesía del autor (quien había estado escribiendo y publicando constantemente desde su adolescencia) era virtualmente desconocida en el continente americano. Es con éste libro y con *Los perros románticos* que la crítica y la academia comienzan a considerar las obras poéticas del autor. En definitiva, la falta de disponibilidad de su poesía es una de las principales razones por las cuales ésta no ha sido más estudiada por la crítica, sumado al hecho de que en general la poesía es menos estudiada que la narrativa.

El poema escogido contiene distintas características que lo hacen digno de analizar. En primer lugar, hay una fábula que se sigue con la fluidez de la narrativa, a lo que se suma el hecho de que el poema está escrito en prosa (como sugiere el título) y sin embargo, en segundo lugar, las imágenes poéticas son abundantes y la escritura, lírica. En tercer lugar, posee características clásicas de la escritura de Bolaño: unos límites borrosos y constantemente cruzados entre ficción y (la sugestión de) realidad, y una escritura fragmentaria, quebrada y aparentemente carente de sentido. Algunas de éstas características son las que serán estudiadas en este trabajo.

Para el análisis del poema se hace necesario poseer una herramienta adecuada de interpretación, y dada la naturaleza aparentemente contradictoria (por ejemplo, en cuanto a prosa y poesía) no podemos simplemente estudiar el texto exclusivamente desde la narratología o desde conceptos como el de imagen poética. Si buscamos dentro del mismo imaginario Bolañiano, nos encontramos con la figura del caleidoscopio, y es ésta figura la que proponemos como

instrumento de análisis del poema. En términos de imagen poética general que otorga el texto, pero también como estructura a través de la cual se pueden explicar los mecanismos narratológicos del poema. En definitiva, como la figura que une poesía (a través del concepto de imagen poética) con prosa (a través de distintas categorías narratológicas).

La figura del caleidoscopio no es ajena a la literatura o a la cultura popular. Desde la creación del objeto, en los inicios del siglo XIX, ha habido innumerables usos del término en contextos de toda índole. El caleidoscopio se convirtió rápidamente en una imagen poderosa para ilustrar una multiplicidad de conceptos y temas, desde la arqueología hasta el desarrollo urbano, pasando por las ciencias, las artes, las letras y la música. Particularmente en la cultura popular, y específicamente en la década de los 60', la figura del caleidoscopio tuvo un renacer que elevó el artefacto a convertirse en el ícono de toda una generación, con más de trescientas referencias en canciones populares, como la clásica "Lucy in the sky with diamonds" de The Beatles.

El caleidoscopio ha sido también una forma de aprehender todo lo que significa la poética de Bolaño, y el término ha sido usado por la academia y la prensa² tal vez como un esfuerzo por hallar una representación que de alguna forma resuma su obra. Sin embargo, el caleidoscopio es más que una figura o una imagen en el poema "Prosa del otoño en Gerona". El poema *es un caleidoscopio* en su forma y en la ejecución de su contenido, por lo que es posible utilizar esta figura para interpretarlo. Este trabajo se propone poner en evidencia el hecho de que Bolaño ha construido un poema que es un caleidoscopio: un poema-caleidoscopio. Para ello vamos a explorar las características del instrumento y cómo ellas están ligadas a conceptos de la teoría literaria que nos ayudan a analizar al poema.

Una primera característica del caleidoscopio que exploraremos será la del uso de un cilindro en su construcción. Éste funciona como el contenedor y a la vez catalizador de la acción, lo que se traduce en nuestro análisis como el tratamiento del tiempo y el espacio. Utilizaremos conceptos de la narratología para elaborar las formas en las que estos aspectos del texto funcionan como la mencionada característica del caleidoscopio.

² En la academia el uso del término se ha limitado a lo relacionado con su poesía, particularmente con el libro *Tres*, siendo Espinosa y Blume quienes lo han utilizado. En la prensa el término se volvió mucho más popular luego de la inauguración del Archivo Bolaño, que utiliza "dentro del caleidoscopio" como el título de una de las partes de la exposición. Pareciera que la mayoría de los usos del término provienen del Archivo y no necesariamente de lecturas de "Prosa del otoño en Gerona".

La segunda característica del instrumento óptico a explorar serán los fragmentos de los que se componen las imágenes, asociándolos con los aspectos de fractalidad y el ritmo con el que se suceden las imágenes en el texto. De la misma forma analizaremos las “imágenes caleidoscópicas” (imágenes que se forman en el instrumento) en relación con el lugar que tiene el poema en la obra general de Bolaño, nos concentraremos en la idea de novela total del Boom y la propuesta o revisión que el escritor propone con su obra, para mostrar cómo “Prosa del otoño en Gerona” en cuanto poema-caleidoscopio, funciona como una metáfora de la novela total bolañiana.

En cuanto a la fábula, la historia que nos cuenta “Prosa del otoño en Gerona” es la de un poeta extranjero que, luego de trabajar todo el verano en una provincia catalana, vuelve en octubre a la ciudad de Gerona, donde pasa sus días otoñales escribiendo poesía y lamentándose el hecho de que no tiene permiso para trabajar y su visa solo durará tres meses más. A esto se suma la tormentosa relación con una mujer a quien llama “la desconocida”. Los lectores se enteran de la relación desde el punto de vista de la ruptura; mediante recuerdos entrecortados, el narrador describe escenas que otorgan las pistas de que hubo una relación en el pasado y que en el presente está terminada. Como muchas veces en la obra de Bolaño, el protagonista se desdobra en distintas personas. El personaje, quien mantiene la relación con la desconocida puede ser, como propone Alejandro Zambra, uno de los poetas que son personajes en sus novelas. Zambra también hace una descripción de la estructura del poema de la siguiente forma:

‘Prosa del otoño en Gerona’ es un relato entrecortado polifónico e intimista en cuyo desarrollo visitamos el escenario de un desencuentro amoroso, guiados por una voz que apenas deja entrever las circunstancias que lo motivaron. Esta voz parece provenir de un sujeto que ensaya múltiples formas de distanciamiento, negando y afirmando el carácter ficticio de la historia que construye” (186).

Como ejemplo de esta negación/afirmación aparecen los fragmentos que se refieren a la supuesta realidad y que concuerdan con las circunstancias biográficas del autor, “La situación real: estaba solo en mi casa, tenía 28 años, acababa de regresar después de pasar el verano fuera de la provincia, trabajando, y las habitaciones estaban llenas de telarañas” (23). Fragmentos como éste son muestra de las líneas borrosas entre la ficción y la realidad, y la general tendencia bolañiana escribir textos de tal oscuridad que invitan al lector a ser detective. Continúa Zambra: “Cada fragmento se apoya en la mención de códigos y puntos de referencia privados cuya opacidad

complica, seduce al lector (el Momento Atlántida, la Universidad Desconocida, el Jefe). Lo que da unidad al conjunto es la persistencia de un humor irónico, la mirada de un ojo que parece practicar una especie de voyeurismo introspectivo” (Zambra, 186).

Intentaremos entonces armar una cartografía del poema con la ayuda de la figura del caleidoscopio para últimamente mostrar cómo el texto se instala dentro de la producción del autor como lo que podría ser una metáfora de su proyecto literario.

II. Estado de la cuestión

En cuanto a los estudios sobre Bolaño, se puede establecer que, desde que la obra del autor comenzó a ganar terreno en las universidades, la crítica se ha centrado en dos ejes: la figura mítica del autor transformado en leyenda por su muerte, que la mayoría de los libros compilados en su honor han propagado, verbigracia compendios como *Bolaño Salvaje, Jornadas homenaje a Roberto Bolaño*, etc.; y los estudios sobre su narrativa rupturista, que desafía a quien quiera incorporarla de lleno en algún género literario (como la novela policial negra). Ejemplos de esto son los textos de Chiara Bolognese, Mireia Companys, Alexis Candia, Patricia Espinosa, Magda Sepúlveda, etc. Sin embargo, para este estudio nos centraremos en mostrar la discusión en torno a los conceptos claves para nuestra hipótesis (que el poema a tratar es un caleidoscopio tanto en su forma como en la ejecución de su contenido, y que últimamente, funciona como metáfora de un proyecto de novela total de Bolaño).

Una de las únicas reseñas negativas a la poesía de Bolaño aparece en *Bolaño salvaje*, donde el poeta y crítico Matías Ayala escribe “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”. En este texto, su autor destaca la mediocridad de Bolaño como poeta, estableciendo dos momentos en su producción poética. El primero de ellos son los años infrarrealistas en México, en los que el poeta publicó escasamente y predominantemente en antologías y pequeñas revistas literarias.

De esta etapa, el crítico arguye que lo único que sobrevivió, o, mejor dicho, la única forma en la que el infrarrealismo sobrevivió, fue gracias a la ficcionalización que Bolaño hizo del movimiento en *Los detectives salvajes*. De esta forma, la poesía “se vuelve un adjetivo de su persona y de su personaje, Arturo Belano” (92). Asimismo, el texto establece una relación entre los infrarrealistas y los llamados “poetas oficiales” (Paz y cía.) que se diferencia de las relaciones ya observadas por otros críticos: Ayala propone que los jóvenes del D.F. comparten una poética “claramente idealista” con Paz, si bien en su primer manifiesto dejan claro el abierto rechazo a esa generación literaria. Para el crítico, el rechazo es únicamente cultural, pero se comparte la idea de una visión idealista de la poesía.

Al describir la poesía infra, el autor afirma: “Predomina en ellos un desenfado cercano al de los beatniks, un verso prosaico y enumeraciones caóticas en donde se mezclan registros: las exaltaciones líricas conviven con los efluvios corporales, las observaciones con delirios súbitos, los fragmentos de la ciudad con los deseos eróticos, los signos generacionales con las citas literarias”

(94). La segunda parte de la producción poética de Bolaño está asociada a la publicación de *Fragmentos de la universidad desconocida* y *Los perros románticos*, ambos en 1993 luego de que el autor ganara un par de concursos literarios de provincia. Ayala describe esta segunda parte como la transición de la mala poesía hacia la narrativa y el distanciamiento de la poesía lírica.

Uno de los ejemplos que el crítico otorga de esta poesía de poca calidad es: “Signo inequívoco de la poco lograda vena lírica de Bolaño es el texto “Los años”, en donde habla de un épico ‘poeta latinoamericano’ (palabra de la que a veces abusa), que, a pesar de los embates de la vida, no ha perdido el valor y tiene ‘un sueño maravilloso’ (...) La retórica idealista (poeta sufrido, envejecido, esperanzado) recuerda a la izquierda del siglo veinte y, paradójicamente, al modernismo” (96). Es justamente esta poesía de la que Bolaño se va desprendiendo según el crítico para establecerse como narrador. En cuanto a términos técnicos, Ayala afirma que el dejar de escribir en primera persona le otorgó a Bolaño la oportunidad de “sobrepasar los escollos de una lírica en la que no parecía destacar” (96).

De esta forma, para el crítico, el mayor logro de Bolaño consiste en dejar de escribir poesía para pasar a escribir sobre poetas, ficcionalizando su propia vida y la de sus compañeros infrarrealistas. “Bolaño se sabe un mal poeta, y publica para demostrar y atestiguar que ha fracasado”, comenta el autor.

En su crítica a la poesía de Bolaño, Ayala da con elementos que son esenciales para la poética bolañiana (cuyo valor Zambra defiende en un texto en el que responde al crítico). En primer lugar, el cruce entre autor y personaje no sólo se da en la poesía, sino en la obra completa del autor, llegando a un punto de ser difícil diferenciar entre ambos. Esto pasa también en “Prosa del otoño en Gerona”, en la que el autor del texto se mezcla con el narrador, también llamado autor y el personaje. Pero, como veremos, este desdoblamiento en distintas personas no es lo que Ayala entiende como “volverse adjetivo de su personaje”, sino que tiene que ver con la fractura del universo narrado, que incluye por supuesto a sus personajes.

Otro elemento con el que Ayala está en discordia es la mezcla de registros, en los que “las exaltaciones líricas conviven con los efluvios corporales”, por ejemplo. Nuevamente este es uno de los puntos estéticos más importantes del poema, pues pone en evidencia no sólo la estética bolañiana que en un gesto similar al de la antipoesía de Parra toma lo mundano y lo mezcla con lo “lírico”, sino que además es la marca más evidente que nos permite asociar el texto con un

caleidoscopio. Especialmente si sumamos a la mezcla de registros la fragmentación que define al poema.

En cuanto a la figura del caleidoscopio, ésta es utilizada en dos instancias por la crítica: en primer lugar, asociada directamente a “Prosa del otoño en Gerona” por los críticos que se han concentrado en el análisis de este poema, y en segundo lugar, asociada a la producción literaria completa de Bolaño. Este fenómeno comenzó con la exposición “Archivo Bolaño” que conmemoraba los 10 años de la muerte del autor en Barcelona. Fue justamente el caleidoscopio la figura que los creadores del archivo rescataron para clasificar y guiar a los espectadores de la exposición a través de la vida y obra del autor homenajeado. De ahí que la prensa y la crítica han recogido este término para referirse a la obra bolañiana.

Uno de los temas trascendentes en el catálogo del “Archivo Bolaño” es el de la escritura fragmentaria y caleidoscópica que hace que todos sus escritos sean parte de un mismo universo escritural, siendo ésta la primera vez que desde la crítica se hace referencia al universo Bolaño con la figura del caleidoscopio. Valerie Miles escribe:

Bolaño no abandonaba sus descartes provisionales, sino que se volvía a meter en el guiso, ese proyecto de evolución constante de un universo multidimensional que gira como un gran caleidoscopio de símbolos y metáforas y temas y significados con pasadizos secretos, agujeros de gusano que van y vienen en el tiempo y el espacio, intenciones ocultas y vagas sugerencias, colocadas una y otra vez en distintos órdenes o en distintos textos. (Miles, 22)

Esta idea de una escritura que sobrepasa los límites de sus propios libros, del tiempo y del espacio es compartida por Juan Insúa, quien agrega la importancia del universo (la universidad) de libros y saberes que el escritor consumía, y la búsqueda interminable en la que se suma y suma a sus lectores. Bolaño “reintroduce la sospecha de que el saber acumulado por la tradición, el legado de un conocimiento que nos interpela y nos compromete, no basta para asumir la vida en todo su esplendor y su misterio”, para lo cual la única solución es “escribir como imperativo categórico de una búsqueda incesante, un aula sin muros donde cada experiencia es susceptible de convertirse en literatura” (Insúa, 33).

Encontramos un argumento similar en el texto de Patricia Espinosa, quien también hace referencia a la escritura como un imperativo categórico en la vida del autor (y por ende, de sus

personajes), que se ve reflejado en el poema a estudiar. Cabe mencionar que de los materiales estudiados, sólo cuatro artículos profundizan en “Prosa del otoño en Gerona”, siendo uno de ellos el texto ya mencionado de Zambra, en el que, más que nada, contesta a las acusaciones de Ayala respecto a la poesía de Bolaño. De los otros tres trabajos, el primero se encuentra en *Territorios en fuga*, en el que Espinosa se enfoca en cada uno de los poemas de *Tres*. Al escribir sobre “Prosa del otoño en Gerona”, la autora reconoce inmediatamente la importancia de la estética cinematográfica, proponiendo que las escenas del poema funcionan como fotogramas que se diluyen y que el personaje designado como tú por el hablante debe recorrer a modo de una *nouveau roman*.

De esta forma la investigadora presenta al sujeto fragmentado del poema cercano a una figura neorromanticista que se quiebra al quebrarse su corazón. Luego, establece un segundo relato, paralelo a la historia de amor fracasado que vive el personaje de cine, la realidad del “escritor fracasado y su guion narrado en segunda persona”, “ambos relatos parecen ser uno solo estructurado a partir de secuencias donde se tiende a confundir ambas realidades. La del autor y la de su personaje. Como si mirarse a sí mismo no fuera sino posible mediante un dispositivo que emboza: la escritura.” (169) A partir de esta estructura ya no es posible tener un ojo que todo lo mira, una mirada superior. Todas las miradas se entrecruzan sin llegar jamás a ser la mirada ejecutante, sino solo un testigo. Este punto es determinante para nuestra lectura desde el caleidoscopio, en la que el narrador y el personaje se encuentran dentro del instrumento, al igual que las escenas vistas por ambos, siendo el espectador el ojo que mira dentro del caleidoscopio.

Espinosa afirma que en el poema encontramos la “elaboración de una contranarrativa de autorrepresentación que se aproxima al hecho histórico desde un sitio lateral, considerándolo referente textual pero haciendo un uso intensivo, propio, de aquellas fuentes que sirven de intertexto y evidencian en desencanto en torno a los topoi que han servido de base a la modernidad.” (172) La crítica relaciona la oposición entre la huella y el aura de Benjamin con la crisis de identidad asumida por Bolaño al pasearse por este postmoderno paradigma literario, afirmando que “post-devastación” sería un término más exacto para referirse al contexto latinoamericano en vez de postmodernidad. Finalmente, arguye que *Tres* es un texto que plantea una posible rearticulación de la estructura en el contexto histórico en el que nos encontramos, sin embargo, Bolaño plantea esta posibilidad desde la derrota, sin ofrecer seguridades. En definitiva, plantea un camino que solo es posible tomar a través de la literatura.

El profesor Jaime Blume, en su texto “Roberto Bolaño poeta” hace un análisis sistemático del poema “Prosa del otoño en Gerona” a partir de la metodología propuesta por Jean-Paul Weber. En él, el crítico se enfoca en tres categorías fundamentales: Tema (el conjunto de experiencias que conforman una unidad), Analogon (“verdadera metáfora-madre que, por su proximidad con el modelo que representa y por la fuerza de su simbolismo, es capaz de contener la esencia de toda la obra”) y Modulaciones (variaciones u orquestaciones sobre un tema único).

El autor describe el tema como la historia de amor entre el hablante y la desconocida, que él entiende como la línea narrativa que da coherencia al poema, y se detiene a clasificar las numerosas formas de referencia que utiliza el protagonista. Aclara que, en el poema, el hablante (la primera asociación que el lector hace con el protagonista) es referido también como tú, como el autor, como yo, como mi personaje e incluso como Roberto Bolaño. En cuanto a la mujer, en el poema nunca se le otorga un nombre, siendo siempre referida como la desconocida o una muchacha. El análisis de Blume en este aspecto es una acertada clasificación estructural, pero no nos detendremos en lo que el autor describe como el tema, ni en las distintas formas de referencia que utiliza el narrador, pues entendemos estos aspectos en función de un mecanismo general que opera en el poema, y no como factores determinantes en sí mismos.

En cuanto al analogon, el crítico lo describe como la imagen del caleidoscopio, que funciona además como la multiplicidad de miradas que se cruzan en el poema: “el analogon escogido por Bolaño encierra un misterio aún mayor que el juego eternamente renovado de imágenes. En los hechos, estas imágenes cromáticas miradas se convierten en ojo que desde el interior del caleidoscopio observa al que está mirando desde afuera.” (158) De esta forma, cobran sentido las múltiples formas de representación que tienen los protagonistas. El analogon es la imagen poética principal del texto, lo que el autor llama la metáfora-madre. Es desde allí que se entienden las imágenes cromáticas, que son las que nos describe constantemente el narrador. Este es el primer texto que recoge la figura del caleidoscopio central para el poema, y concordamos con su visión de una metáfora que nutre y a la vez engloba el texto de Bolaño.

El autor del texto reconoce tres “modulaciones” de acuerdo a su metodología, la primera es el ojo, la mirada y todos los elementos relativos a la visión (luz, reflejos, transparencias, etc.) que aparecen en el poema, que agregan una nueva dimensión a la trama romántica que guía la narración. En segundo lugar, “la pantalla de cine o de televisión”, vinculada al analogon del caleidoscopio, y en la que se proyecta la línea narrativa del poema: el fracaso de la relación entre el

personaje y la desconocida. A esto se suman las numerosas referencias a cine y películas a lo largo del poema. En tercer lugar, el autor menciona “el texto y la utilería cinematográfica”, en la que describe el texto del poema como un guion cinematográfico o como un “filme poético”.

A través de este análisis, el autor busca establecer ciertos vínculos entre las líneas temáticas del poema y las experiencias de su autor (explicitadas, por lo demás, dentro del poema). El crítico concluye estableciendo una relación entre la figura de la mujer y lo funesto, que lleva a un eventual desplomo de la realidad vivida por el hablante/autor.

Concordamos con Blume en que el Analogon del poema es el caleidoscopio, y nos basamos en esta idea para identificarlo como figura trascendental del poema, sin embargo, analizaremos el poema no desde la idea de que el caleidoscopio es una metáfora-madre, sino que una figura que además de ser imagen o metáfora, puede servirnos como soporte estructural para investigar las facetas narratológicas del poema.

El tercer artículo que se dedica a estudiar exclusivamente este poema es de Felipe Ríos Baeza. “El caleidoscopio observado: Prosa del otoño en Gerona” indaga sobre la calidad más visual que poética del poema, siendo un opuesto al trabajo estructuralista que hace Blume. Para Ríos, la figura del caleidoscopio está presente no solo en el poema citado, sino que es la forma en la que se conciben los poemarios de Bolaño, mediante mezclas de textos que no necesariamente tienen un tema en común o que siguen una misma línea de pensamiento: “Sin aventurar el calificativo de azaroso, mas sí fragmentario, el encuentro de los distintos textos en sus libros de poesía responderá más a una recopilación, a la manera de un caleidoscopio, y no tanto a un proyecto de escritura trazado de antemano” (Ríos, online).

El autor defiende la lectura desde lo visual aludiendo a los distintos mecanismos que se utilizan en el poema para poner a las imágenes en el centro: “La aparición y el vaivén de los distintos recursos visuales en la obra de Bolaño resultan evidentes. Entre el humano acto de *mirar* a una desconocida desnuda y radiante en una cama, hasta el registro técnico del dispositivo que emboza los acontecimientos (una cámara de cine), se hace alusión desde el inicio a un objeto esencial: el *caleidoscopio*” (Ríos, online). El vaivén de registros visuales responde justamente a la estética fragmentaria y en movimiento permanente que otorga el instrumento óptico.

Para el investigador, los acontecimientos están embozados mediante la cámara de cine, a la que también alude Blume, quien pone énfasis en la “utilería cinematográfica” como una de las modulaciones del tema. En este respecto, sin embargo, rescatamos la visión de Espinosa que entiende la escritura como el mecanismo que emboza. Hacia el final de la tesis intentaremos evidenciar por qué es la escritura la esperanza que queda en un poema que remite constantemente a la derrota, como arguye la crítica.

Una clave importante del texto en favor de la lectura desde el caleidoscopio la da el autor al distanciarse de la crítica estructuralista:

No es gratuito pensar, entonces, que la excesiva importancia que se le ha dado a la *combinatoria* de los distintos fragmentos de la obra (en clara alusión a una *búsqueda final de sentido*, premisa propia de los antiguos métodos teóricos) deviene, solamente, en un análisis parcial de la obra. La *desintegración*, la *separación*, el hecho de que los acontecimientos se *repelen*, como cualquiera podrá comprobar al girar los vidrios dentro del tubo del caleidoscopio, permite que los enfoques o puntos de vista del “personaje” que declama superen el precario análisis de las personas gramaticales (del *tú* al *yo* y del *yo* al *tú*), e incluso el de los actantes estructurales (*el amante*, *la amada*), para instalar la preocupación, ahora visual, en quién ha protagonizado los acontecimientos, quién los intenta contar y quién, finalmente, los fija en el texto. *Prosa de otoño en Gerona*, entonces, destaca por las ópticas y por el registro que se hace de esas ópticas, por su capacidad de espejear los hechos desde muchos ángulos y su capacidad lúdica y cambiante para establecerlos como *textualidades*. (Ríos, online)

Ríos apunta a una lectura del poema en la que resalta los aspectos que hacen de este un caleidoscopio, como el hecho de que los acontecimientos se repelan o la constante separación no solo en la fábula, sino en el texto mismo. El autor promueve una lectura visual, que se instala en las cercanías de la focalización en la narratología., pero que por sobre todo pone al caleidoscopio como figura principal: “En esta “geometría de la pasión” que ha llevado al “personaje” a aprender una lección existencial en la “universidad desconocida” que es la vida, el ojo y la cámara de cine se diseminan por igual en una figura mayor, la del caleidoscopio, que ayuda a pensar el texto no desde una geometría analítica plana, sino fractal.”

Otro aspecto sobre el que indagaremos se centra en el proyecto literario general de Bolaño y en cómo “Prosa del otoño en Gerona” se inserta en él. Para acercarnos a este tema, un paso interesante lo da Celina Manzoni, quien utiliza la metáfora de la tauromaquia, basada en el deseo del riesgo, para referirse a la poética de Bolaño: “como si una retórica orientada a exhibir la calidad del estilo cuanto más amenazado parece, hubiera encontrado su respuesta en la obra de Roberto Bolaño constituida en la encrucijada de estéticas y de debates heridos por nuestra contemporaneidad” (Manzoni, 13). Al deseo del riesgo en la retórica bolañiana la compiladora agrega una importante característica, una escritura que va más allá de las estéticas realistas y fantásticas, ambas en pugna por ser emblemas de la literatura latinoamericana en los años en que Bolaño se formaba como escritor, “su literatura revela una estética nueva superadora de modalidades agotadas tanto de la denominada literatura realista como de la fantástica, una búsqueda de incorporación de lo político a registros narrativos que recuperan de otro modo complejas tradiciones universales y una cultura de la errancia productora de textos que inauguran cartografías culturales de espacios revisitados...” (Manzoni, 14-15).

Uno de los temas recurrentes es la ficción de futuro que es posible ver en la obra del autor, Manzoni y Usandizaga ejemplifican con *Amuleto* la “obsesión de Bolaño por el futuro de la poesía” (Usandizaga, 78), para concluir que estamos frente a “una devoción que se manifiesta no como cierre sino como apertura de una reflexión acerca de la literatura, de la formulación de cánones y de poéticas sostenida con fulgurante intensidad en tradiciones que se extienden a través de los siglos” (Manzoni, 46). Esta reflexión acerca de la literatura pone a Bolaño en una posición precisa para mirar la historia latinoamericana desde un lente con el que no se había mirado antes. Lejos del realismo mágico, la fantasía o la literatura testimonial de la narrativa del post-boom, Bolaño ofrece una mirada que desarma el canon literario latinoamericano, dirigiéndose a los horrores de las décadas de dictaduras libre del melodrama o de la denuncia partisana, en vez, haciendo un gesto mucho más devastador: el de *mostrar* el horror como nunca antes se había hecho.

Esta forma de mostrar el horror e incluir lo político en su escritura toca con la intención de los novelistas de Boom en su búsqueda de la novela-total y, en una forma revisitada, este tipo de novela se encuentra en la producción bolañiana, no como una novela singular (aunque varios han calificado a *Los detectives salvajes* y *2666* bajo este apelativo) sino de la suma de toda su obra, narrativa y poética. Observemos primero algunas características de la novela total en el Boom.

En su artículo “La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización”, Gustavo Forero discute las dos corrientes que hubo alrededor de la novela total en el Boom latinoamericano. La primera, y canónica, es la de Mario Vargas Llosa, quien acuñó el término: “Una ‘novela total’. Novela de caballería, fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica: todas esas cosas a la vez y ninguna de ellas exclusivamente, ni más ni menos que la realidad. Múltiple, admite diferentes y antagónicas lecturas y su naturaleza varía según el punto de vista que se elija para ordenar su caos.”

La idea de ordenar el caos viene a partir de la concepción de lo que el autor llama la “realidad real” como algo a lo que el escritor, quien suplanta a dios, puede corregir. De esta forma la novela total sería la posibilidad de orden que el autor ansía: “La ficción es una mentira que encubre una profunda verdad; ella es la vida que no fue, la que los hombres y mujeres de una época dada quisieron tener y no tuvieron y por ende debieron inventarla” (Vargas Llosa en Forero, online). De esta forma Vargas Llosa no se apropia del término como algo que sólo puede ser aplicado a sus obras, sino que da por sentado que ese es el fin último de la literatura del Boom en cuanto generación.

En el extremo opuesto del espectro se encuentra el argentino Macedonio Fernández. En su obra encontramos una serie de características que, generaciones después, serán retomadas por los escritores contemporáneos. “Desde este punto de vista, Macedonio Fernández prelude las novelas “posmodernas”, caracterizadas por la simultaneidad temporal y la fragmentación formal; y, por la línea de algunas vanguardias, gracias a él el género empieza a constituir una respuesta a la racionalidad dominante de los textos del realismo decimonónico (incluidos sus derivados, el realismo mágico y lo real maravilloso)” (Forero, online). En este sentido, Macedonio no sólo está en desfavor de la idea de una novela total, sino que para él ésta simplemente no es factible en la literatura porque la realidad en la que está basada, o que intenta mejorar o corregir, no puede ser aprehendida. En Bolaño y sus contemporáneos vemos lo que a primera vista se podría decir es un seguimiento a Fernández por sobre Vargas Llosa, especialmente considerando que la generación a la que Bolaño perteneció se distanció completamente del Boom. Y Macedonio, aunque de una generación más ligada a las vanguardias, también marcó su clara discordancia con la esencia de la novela total:

De este modo, Macedonio Fernández busca procurar una emoción que rebase lo que se considera realidad y de ahí su crítica al automatismo de lo que llama la alucinación. La novela total sería, en esta dinámica, paradójica y ambiciosa, pero sobre todo artificial: trata de abarcar en una representación puntual la supuesta realidad en todos sus niveles, pues, según Vargas Llosa, da cuenta del mundo exterior e interior o mental, que son las modalidades absolutas de esa realidad. Este ejercicio racional sería imposible para Fernández, pues la realidad misma como tal no existe. El mundo tiene tantas representaciones como lectores pueda tener una novela y el sofisma de que existe una descripción fidedigna del mundo es sólo un artilugio. (Forero, online)

El último punto que establece Forero es clave para la poética bolañiana: en mundo o la realidad no pueden ser descritos fidedignamente y los lectores son quienes representarán, y en el caso de Bolaño, armarán, cual detectives, el texto. Sin embargo, es innegable el punto en el que la obra total del autor chileno se cruza con la idea de novela total de Vargas Llosa: el cruce de géneros (novela policial, erótica, épica, etc.) en el que depende quién lee y desde dónde lee para cambiar totalmente el matiz del texto. En el fondo, este punto también es compartido entre Vargas Llosa y Fernández, pero es Bolaño quien a nuestro juicio conjugará las dos visiones opuestas en un solo proyecto literario. Donald Shaw describe estas visiones del siguiente modo:

Podemos afirmar que la novela tiende a polarizarse en torno a dos extremos. En uno el escritor dota a su obra de una estructura muy visible que funciona como una consciente respuesta artística a la desintegración caótica de la realidad. (...) Al otro extremo se colocan aquellos novelistas que deliberadamente ocultan el diseño –siempre existente– de sus novelas, de modo que el fragmentarismo y la ambigüedad que resultan parezcan reflejar directamente la desintegración a la que nos hemos referido. (Shaw, 215-216)

En su cita, Shaw describe las corrientes de Vargas Llosa y Fernández, respectivamente, y en Bolaño podemos ver que facetas de esas dos corrientes se unen en una poética aparentemente contradictoria. Investigadores como Galve-Rivera han argumentado que, desde su inicio, la novela total ha continuado apareciendo, con las modalidades de cada época, en la literatura latinoamericana. De esta forma, una novela como *Los detectives salvajes* sería una muestra de lo que es la novela total: *Rayuela* (Cortázar) y *Los detectives salvajes* (Bolaño) y sus

deconstrucciones paradigmáticas ejemplifican la renovación estilística y argumental de la narrativa latinoamericana, y cuyo producto definitivo es la “novela total””. (Galve-Rivera, online)

Creemos que en el caso de la obra de Bolaño, estamos frente a algo más que una “renovación estilística” de la novela total de la época del Boom. Es cierto que *Los detectives salvajes* puede considerarse una novela generacional de la misma forma que *Rayuela* fue la novela ícono de la generación anterior, pero creemos que para realmente apreciar a qué grado la novela total aparece en Bolaño es necesario mirar su obra completa como un solo territorio, aludiendo al gesto que hace Chiara Bolognese al trazar una *cartografía*. Mireia Tena lo explica de esta manera:

Esa desaparición de las fronteras entre la realidad y la ficción, entre la literatura y la vida, que observamos una y otra vez en sus novelas, donde personajes y escenarios literarios constituyen un continuum con los que pertenecen al mundo real, también forma parte, como señala Chiara Bolognese, de los rasgos esenciales de la posmodernidad, entre los cuales Calinescu incluye ‘el tratamiento sobre idénticas bases del hecho y la ficción, realidad y mito, verdad y mentira (...) (la) autorreferencialidad y (la) metaficción’ (Tena, 153-4).

Todos estos elementos forman parte de lo que se puede entender como su obra total o novela total, no en el sentido de ser una sola novela (como *2666*), sino rescatando el hecho de que hay puentes y límites borrosos o inexistentes entre la poesía y la prosa, la ficción y la vida, la autorreferencialidad y la metaficción.

En una entrevista al ganar el premio Rómulo Gallegos, Bolaño comenta sobre la idea de novela total con un dejo de ironía. En su comentario, el autor no cierra ninguna puerta a la posibilidad de su proyecto literario:

Creo que no existe la novela total. Pero me parece magnífico el escritor que dice: voy a lograr la novela total. Eso me parece admirable. El trabajo de un Lezama Lima, de Cortázar, de Vargas Llosa, estuvo muy cerca; el de Fernando del Paso, o el del mismo Donoso con *El obscuro pájaro...* y luego con *Casa de campo*. Con esta última intenta cubrir todo un destino trágico de Latinoamérica. En él es clave esa experiencia. [...] Por demás, esa aparición y desaparición de personajes en diferentes libros míos, puedo verlo como una prueba de mi imposibilidad de llegar a la novela total, como un síntoma y como una

demostración, las dos cosas al mismo tiempo. A mí me encantan los desafíos inalcanzables. (Bolaño en Cobos, online)

Más allá de lo anecdótico de una respuesta que deja entrever lo que podría ser su proyecto literario, nos enfocaremos en la evidencia textual para explorar en qué sentido estas corrientes se conjugan y qué papel cumple “Prosa del otoño en Gerona” en el territorio que es la obra bolañiana.

Por último, uno de los principales problemas de lectura que presenta el poema a primera vista es la dualidad entre poesía y prosa: el texto se edita y presenta como poema y sin embargo está escrito en prosa y así lo indica su título. Para comprender mejor el problema es necesario aclarar cada uno de los conceptos relacionados con el texto.

Una definición que resuena positivamente con la obra es la de León Felipe, que entiende la poesía en prosa como “[poemas] integrados desde su génesis en una entidad literaria superior, pero con la autonomía suficiente para ser considerados poemas independientes” (León Felipe en Moíño 304). El poema en prosa aparece por primera vez en la coyuntura de la crisis del verso y el auge de la novela en el pre-romanticismo y el romanticismo. En su libro *Teoría del poema en prosa*, Utrera Torremocha señala: “el poema en prosa se inserta plenamente en la estética de la modernidad en la que se favorece el contraste y la mezcla de elementos antitéticos. No sorprenderá, pues, que la misma denominación de poema en prosa revele el fundamento contradictorio del nuevo género” (Utrera Torremocha, 3).

Estas definiciones otorgan el alivio de poder encasillar el texto dentro del concepto de poesía en prosa, y aunque en términos técnicos es posible, el lector puede quedar con la incómoda sensación de aún hay algo que no cuadra; la estética de la contradicción es tan fundamental en la poesía en prosa como en la poética bolañiana, y sin embargo hay más. El mismo Bolaño, como recuerda el escritor también infrarrealista, Bruno Montané, defendía la calidad de poesía pura de sus escritos:

Recuerdo a Carlos Edmundo de Ory en una de sus sorprendidas visitas diciéndole a Roberto que sus poemas no eran poemas, aunque eran muy buenos, de verdad buenísimos, éstos en realidad eran narraciones, raros cuentos, que al fin y al cabo eran prosa. Roberto le replicaba: “Pero Carlos, que dices, esto es poesía, estos

poemas no son nada más y nada menos que poesía”. Su respuesta en absoluto pretendía ser aclaratoria, no, para nada, Roberto sólo le insistía a de Ory que aquellos poemas que estaba leyendo eran poesía, auténtica poesía, no prosa poética o raras narraciones alejadas de las oscuras y muchas veces manidas costumbres de la enfática y fallida versificación que a veces lleva el equívoco mote de poema. (Montané, 98)

El poema en cuestión, y en general los textos del autor van más allá de cualquier clasificación a la que pudieran ser sometidos, sobrepasando los límites de, en este caso, lo que se acepta como poema en prosa. Esto puede ser expresado como la habilidad del escritor para no conformarse con patrones establecidos, ya sea mediante la contradicción de géneros, o mediante su uso en las formas más inesperadas, o la capacidad de hacer fluir tanto poesía como narrativa de un mismo texto. Adriana Castillo menciona al respecto:

Tanto poeta como detective resultan ser motores que desencadenan por igual la narratividad y la poeticidad. La figura del poeta se desdobra en la del escritor en estas obras. Su presencia plasma en espejos muy variados. Como cita, alusión o referencia; como escritor canónico o joven poeta; como ente real o de ficción. No es abusivo afirmar que el escritor poeta es una clave de sentido que define esta escritura.” (Castillo de Berchenko, 45-6)

Estos son los juegos de identidad en los que se sume a la voz de “Prosa del otoño en Gerona”, en los que el narrador asume la voz del joven poeta que pareciera ser al mismo tiempo un personaje en un engendro de novela que nunca vio la luz. Similar es el caso de *Gente que se aleja* y *Amberes*, que corresponden básicamente al mismo texto pero son publicados con distintos títulos bajo el rótulo de poesía y novela respectivamente. Al respecto, Moíño señala:

En fin: la fusión de géneros es signo de los tiempos y marca del estilo de Bolaño. Ya hemos visto que *Amberes* se ha calificado de poemario, novela y hasta conjunto de relatos. *Gente que se aleja* surge, eso parece, como poema, como poemario, como poema-río, ¿como poema en forma de novela-nieve?, y así se publica en La Universidad Desconocida. (Moíño, 305)

Es posible ver, entonces, que el problema de la clasificación del texto no sólo es de difícil solución, sino que a fin de cuentas su solución importa poco. Concordamos con Castillo de

Berchenko en que la falta de claridad en cuanto a las determinaciones y denominaciones de la tradición literaria y, de hecho, su activo esfuerzo por desarmarlas es una de las claves de la literatura de Bolaño.

Es a la luz de todas estas discusiones académicas que retomamos la figura del caleidoscopio como herramienta para guiar el análisis narratológico (que, como hemos visto, es posible aplicar a este poema) y de imagen.

III. Poema-caleidoscopio

Un caleidoscopio es un instrumento óptico, cuyo efecto se da al mirar por uno de los extremos del cilindro apuntando el otro extremo hacia la luz y haciéndolo girar. De esta forma se logra ver una serie de imágenes creadas a partir de una ilusión de espejos y fragmentos de colores y formas diferentes. En su tratado *The Kaleidoscope*, Sir David Brewster, quien creó el caleidoscopio entre 1814 y 1817, explica: “The name Kaleidoscope, which I have given to a new Optical Instrument, for creating and exhibiting beautiful forms, is derived from the Greek words *beautiful, a form* and *to see*.” Una definición más abarcadora que la que otorga Brewster en su tratado, se encuentra en Wikipedia:

A kaleidoscope is a cylinder with mirrors containing loose, colored objects such as beads or pebbles and bits of glass. As the viewer looks into one end, light entering the other end creates a colorful pattern, due to the reflection off the mirrors. A kaleidoscope operates on the principle of multiple reflection, where several mirrors are placed at an angle to one another, (usually 60°). Typically there are three rectangular mirrors set at 60° to each other so that they form an equilateral triangle. The 60° angle generates an infinite regular grid of duplicate images of the original, with each image having six possible angles and being a mirror image or not. As the tube is rotated, the tumbling of the coloured objects presents varying colours and patterns. Arbitrary patterns show up as a beautiful symmetrical pattern created by the reflections. A two-mirror kaleidoscope yields a pattern or patterns isolated against a solid black background, while the three-mirror (closed triangle) type yields a pattern that fills the entire field.

Originalmente el caleidoscopio no fue inventado como un juguete, sino como un instrumento para el asombro y fascinación de quienes lo utilizaran. Su “slogan” original es *nihil tangit quod non ornat*³, que lo relaciona con la admiración de la belleza y la fascinación de un nuevo descubrimiento: ambos, pasatiempos favoritos de las clases acomodadas del siglo XIX. En el siglo siguiente, sin embargo, el caleidoscopio se convirtió en sinónimo del misticismo, el exotismo y el misterio relacionado con las nuevas libertades de los años '60 y especialmente con la cultura alrededor de rock psicodélico⁴. Una visión caleidoscópica hablaba de un estilo de vida sin ataduras

³ Una traducción libre sería “nada toca que no adorne”.

⁴ Una buena fuente de estudio es *Kaleidoscope eyes: psychedelic rock from the '60s to the '90s*, de Jim Derogatis.

de ninguna especie, en el que hombres y mujeres exploraban las fronteras entre lo espiritual, lo sexual y las sustancias alucinógenas.

A pesar de que Bolaño escribió “Prosa del otoño en Gerona” en el comienzo de los ´80, no mucho después de la época *peak* del caleidoscopio (y considerando el peso del real visceralismo en su poética, que también incluye elementos como la exploración sexual, las drogas y el alcohol), la connotación del caleidoscopio no tiene que ver con ninguna de las indicaciones anteriores; el foco está en la fragmentariedad y la imposibilidad de ver una imagen completa, el puzle completo si se quiere. Esta ha sido una constante en la narrativa y poesía del autor, quien, en una de sus célebres citas, dice: “creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego” (*Entre paréntesis*, 327).

Este es precisamente uno de los puntos cardinales para la lectura del poema, los fragmentos nos entregan pistas y cada lector ve “un texto fragmentario dominado por la polifonía, articulado a partir de una compleja estructura de superposición y acumulación de relatos breves o parciales, que crean una inacabable red de simetrías y paralelismos y que nos ofrecen una verdad múltiple y mediatizada a la que sólo podemos intentar acceder a partir de huellas confusas y fragmentos discursivos”, como afirma la poeta e investigadora Mireia Companys Tena (99). Esto conlleva a que existan tantas lecturas como lectores, una de las dificultades del análisis de la obra, pero al mismo tiempo lo que abre la posibilidad de leer el poema como un juego, tal como menciona Bolaño en su cita sobre los *Detectives salvajes*. De esta forma, “Prosa del otoño en Gerona” es un caleidoscopio con una connotación nueva, no la admiración de la belleza de Brewster, ni la representación gráfica de las búsquedas espirituales de los ´60, sino un caleidoscopio que pone en evidencia sus propios métodos de funcionamiento: la fractura, el reflejo, la multiplicidad.

A continuación exploraremos cada uno de los aspectos materiales y técnicos que forman el caleidoscopio a fin de entender el poema desde un punto de vista narratológico. Cada uno de los aspectos técnicos del caleidoscopio (el cilindro, los fragmentos, los giros y reflejos del instrumento) nos servirán metáfora para entender el tiempo, el espacio, las imágenes poéticas y el crucial rol de los lectores.

III.1 El cilindro del tiempo y el espacio

En un caleidoscopio, el cilindro juega un papel crucial: encierra todos los elementos y permite que, al girar, los cuerpos materiales⁵ den volteretas, que a su vez forman distintas imágenes. Su forma permite que el ojo espectador observe por un lado, y por el otro, que entre la luz permitiendo los efectos de colores. El cilindro es, de esta forma, el contenedor y a la vez el catalizador de la acción.

Para Brewster, creador del caleidoscopio, la idea de insertar todos los elementos en un cilindro fue el punto clave para darle al instrumento su forma final:

This effect was obtained by employing a draw tube, containing a convex lens, or, what is better, an achromatic object-glass of such a focal length, that the images of objects, of all magnitudes and at all distances, might be distinctly formed at the end of the reflectors and introduced into the pictures created by the instrument in the same manner as if they had been reduced in size, and placed in the true position in which alone perfect symmetry could be obtained. (Brewster, 21)

A partir de esta descripción explicaremos cómo el uso del tiempo y del espacio en “Prosa del otoño en Gerona” funciona como el cilindro del caleidoscopio, es decir, contiene y cataliza la acción en el poema.

Generalmente, en la poética y la narrativa de Roberto Bolaño el tiempo y el espacio de la narración se extienden a lo largo de décadas y a lo ancho de continentes. Por ejemplo, en el poema “los neochilenos”, que le sigue a “Prosa del otoño en Gerona” en el libro *Tres*, los protagonistas cruzan en un road trip invertido desde Santiago hasta el altiplano del Ecuador; en *Detectives salvajes*, Lima y Belano surcan más de un continente y varios años en búsqueda de Cesárea Tinajeros; en *Amuleto*, Auxilio Lacouture viaja a través de la historia de los jóvenes mexicanos a lo largo de décadas que abarcan su propio presente, pasado y futuro.

El tratamiento del tiempo y el espacio en la obra de Bolaño es caótico, fragmentario y sorprendentemente abarcador, sin embargo, en “Prosa del otoño en Gerona” hay dos aspectos que tienen que ver con la figura del caleidoscopio y que se diferencian de la mayoría de las obras

⁵ Brewster se refiere como “cuerpos materiales” a los elementos que componen las imágenes en el caleidoscopio, que generalmente son fragmentos de vidrios o cuentas de colores. En adelante utilizaremos el término de Brewster para referirnos a este conjunto de fragmentos.

del autor. En primer lugar, el tiempo y el espacio están delimitados desde el título: la acción poética sucede solamente en el otoño, en los meses que van desde Octubre a Diciembre, y está cercada solamente a la ciudad de Gerona. Asimismo, las coordenadas espacio-temporales aparecen de forma fragmentada y caótica, como en las obras más características del autor, sin embargo, en este caso responden a una unidad mayor que es la del otoño en Gerona. Por muy fragmentario o caótico que parezca el texto, el cronotopo nunca se sale de las coordenadas dadas por el título del poema.

III.1.1 Espacio: Gerona fracturada

Analicemos primero el espacio, para esto utilizaremos como guías algunos términos de la narratología. El *setting* se refiere a “the general socio-historic-geographical environment in which the action takes place. In contrast to spatial frames, this is a relatively stable category which embraces the entire text” (Ryan, online). De esta forma, el *setting* del poema está dado por el título, como ya sabemos, y se encuentra en la ciudad de Gerona. En el texto, el *setting* aparece de la siguiente forma:

El otoño en Gerona: la Escuela de Bellas Artes, la plaza de los cines, el índice de desempleo en Cataluña, tres meses de permiso para residir en España, los peces en el Oñar (¿carpas?), la invisibilidad, el autor que contempla las luces de la ciudad y por encima de estas una franja de humo gris sobre la noche azul metálico, y al fondo las siluetas de las montañas.” (27)

El texto comienza como si fuera una definición de diccionario o enciclopedia, con el término a definir seguido por dos puntos. De esta forma, la apertura del fragmento predispone al lector hacia la credibilidad, a leer el texto que sigue como algo objetivo. Con esta apertura y con la verosimilitud que caracteriza a la narrativa, el lector se podría disponer cómo hacia un texto científico. Sin embargo, pronto nos encontramos con un tono subjetivo, que enumera una mezcla de algunos hitos geográficos, un vistazo al estado anímico social con el índice de desempleo, una información que es particular a la vida del narrador, y una descripción de “el autor” que se diluye en un paisaje nocturno. Es posible deducir con el contexto del poema que “la invisibilidad” se refiere a la invisibilidad del narrador en la ciudad, a su incapacidad de ser visto o de tener alguna incidencia en el *setting* del que es parte. De hecho, a lo largo del poema el narrador solo actúa como observador, salvo los fragmentos de recuerdos de sus interacciones con la desconocida y otros dos fragmentos puntuales en los que, en las ramblas de Gerona, entabla conversaciones con otras personas. El resto del tiempo pasa en un constante discurso introvertido con las distintas facetas de su propia persona.

La continuación del fragmento aporta un cambio en el tono melancólico del comienzo, aunque sigue con la enumeración para pasar luego a la reflexión introvertida y eventualmente a la narración:

Palabras de un amigo refiriéndose a su compañera con la cual vive desde hace siete años: <<es mi patrona>>.

No tiene sentido escribir poesía, los viejos hablan de una nueva guerra y a veces vuelve el sueño recurrente: autor escribiendo en habitación en penumbras; a lo lejos, rumor de pandillas rivales luchando por un supermercado; hileras de automóviles que nunca volverán a rodar.

La desconocida, pese a todo, me sonrío, aparta los otoños y se sienta a mi lado. Cuando espero gritos o una escena, sólo me pregunta por qué me pongo así.

¿Por qué me *pongo* así?

La pantalla se vuelve blanca como un complot. (27)

En esta segunda parte del fragmento la enumeración enciclopédica comienza a diluirse, y nos encontramos con tres momentos o imágenes distintas dentro del fragmento principal que engloba lo que significa para el narrador el otoño en Gerona. La primera imagen corresponde al primer párrafo, en el que, en tono irónico, el narrador explicita las palabras de su amigo: un viejo cliché con el que hombres en relaciones prolongadas se refieren a sus parejas como sus jefas o patronas. La inclusión de esta frase en la mitad del fragmento corta el tono melancólico con el que el narrador se ha expresado hasta ahora y con el que se expresa a continuación. Un ejemplo de este tono se encuentra en la tercera imagen poética, en la que la mujer sonrío “pese a todo” y “aparta los otoños”.

La segunda imagen (el segundo párrafo) vuelve a un tono más sombrío en el que aparece uno de los muchos recuentos de sueños que hay dentro del poema, en el cual hay “hileras del automóviles que nunca volverán a rodar”. Estos sueños funcionan como el único escape al cronotopo marcado por el título; en ellos, los protagonistas aparecen en espacios y tiempos diferentes, en este caso un presente/futuro paralelo en el que se vive un estado de guerra. El narrador comienza una tercera imagen, en la que nos transporta de vuelta a uno de los momentos con la desconocida. En él, el narrador que espera gritos o una escena sólo obtiene una pregunta que puede ser tanto compasiva como letárgica o desinteresada. A lo largo del poema, el lector solo tendrá acceso a estos momentos como si viera desde una puerta entre abiertas escenas que se suceden sin orden cronológico alguno. El narrador aparece descolocado por la actitud de la

desconocida, y la imagen se cierra, tanto para los lectores como para el narrador con la frase final “la pantalla se vuelve blanca como un complot”.

En definitiva, este fragmento es presentado por el hablante como su definición personal de lo que es el otoño en Gerona, pero, más allá del anunciarlo al comienzo, no hay marcas espacio-temporales en el resto de la página. Tampoco se da énfasis o prioridad a ninguna de las imágenes retratadas. En este sentido, Bolaño nos pone nuevamente en frente a las complicaciones que implican las contradicciones; el *setting* es definitivamente Gerona, en otoño, pero de alguna forma también lo es la fragmentariedad, el caos, marcas que en el contexto del poema apuntan a la figura del caleidoscopio, cuya pantalla se vuelve blanca.

Los marcos espaciales, o *spatial frames* responden a la siguiente definición: “The immediate surroundings of actual events, the various locations shown by the narrative discourse or by the image” (Ryan, online). De esta forma, los marcos espaciales consisten en las escenas cambiantes en las que la acción transcurre. Estos escenarios pueden fluir entre sí, por ejemplo, la plaza de los cines fluye en el correo o en el puente de los labios cuando el protagonista camina por la ciudad. Las fronteras entre los escenarios pueden ser claras (dentro y fuera del departamento del autor) o borrosas, como las imágenes que el autor ve en el caleidoscopio, sus recuerdos con la desconocida, etc.

Los marcos espaciales presentan en el poema cambios abruptos y límites claros que se condicionan con el estilo fragmentario de la narración. Para analizarlos utilizaremos el siguiente fragmento:

No es de extrañar que el autor pasee desnudo por el centro de su habitación. Los carteles borrados se abren como las palabras que él junta dentro de su cabeza. Después, casi sin transición, verá al autor apoyado en una azotea contemplando el paisaje; o sentado en el suelo, la espalda contra una pared blanca mientras en el cuarto contiguo martirizan a una muchacha; o de pie, delante de una mesa, la mano izquierda sobre el borde de madera, la vista levantada hacia un punto fuera de la escena. En todo caso, el autor se abre, se pasea desnudo dentro de un entorno de carteles que se levantan, como en un grito operístico, su otoño en Gerona. (39)

Este texto corresponde a un fragmento completo que, unido a los otros, forman el poema entero. El texto se abre en el medio de la historia narrada, con la frase “no es de extrañar” que otorga ambigüedad en el sentido de introducir al lector a la escena de manera abrupta. El narrador comienza hablándole a los lectores, dando una apología por el paseo desnudo del autor, pero luego pasa a dirigirse a sí mismo: “veré al autor...” y finalmente, cierra el fragmento nuevamente dirigiéndose a los lectores, en una variación de la secuencia inicial. Estas características nos ayudan a ver el texto como un fragmento cerrado y con cohesión interna, que a su vez forma parte del todo que es el poema, y que puede ser difícil de notar debido a la constante fractalidad y aparente falta de coherencia.

Al mirar detalladamente los marcos espaciales, notamos una serie de ellos: en primer lugar, la habitación del autor, luego la azotea en la que el autor contempla el paisaje, la pared en la que se apoya al sentarse y la sala no descrita en la que se apoya en la mesa (en cuyo caso la mesa funciona como marco espacial). El poema finaliza retornando al primer marco espacial, el cuarto del autor. La fractalidad es una de las primeras características que notamos en el fragmento, los marcos espaciales se suceden a una gran velocidad, sin relaciones entre sí. Felipe Ríos Baeza propone a la fractalidad como fin en este poema:

En el poemario lo que importa, en realidad, no es la descripción de los sucesos, sino su fijación. Desde un comienzo, el llamado “personaje” que Bolaño instala al centro de su obra moldea los acontecimientos, consciente de su desenvolvimiento y del lugar que ocupa en ellos. ¿De qué manera se lleva a cabo este ejercicio? Probando, más que registros lingüísticos, modulaciones visuales, en un recorrido claro que va, defendiendo la fractalidad más que la unidad, desde un ojo visor a las posibilidades ópticas de la cinematografía. (Ríos Baeza, online)

Ríos señala que el poema defiende la fractalidad por sobre la unidad, lo que es posible ver en el poema. También, notamos que el texto es consciente de sí mismo en un sentido metapoético; el narrador nos explicita que las imágenes se suceden una tras la otra: “después, casi sin transición, veré al autor...”, y luego usando el marcador textual “o” entre cada una de las imágenes propuestas. En este sentido, el paso de las imágenes en el texto nos remite a las conjuraciones visuales del caleidoscopio, que sólo tienen como transición entre ellas el acto de girar el cilindro y el reordenamiento de los cuerpos materiales (los pequeños fragmentos de colores que componen las imágenes).

Otra forma de aludir al caleidoscopio son los fragmentos de poema similares entre sí. El fragmento previamente descrito encuentra su par en la página 30, de la misma forma que en un caleidoscopio dos imágenes distintas pueden ser similares entre sí (solo es necesario que haya una predominancia o repetición de varios cuerpos materiales para lograr este efecto). En el fragmento gemelo del descrito, el texto se vuelve incluso más metapoético al reflexionar abiertamente sobre el carácter del caleidoscopio dentro del poema:

Así, no es de extrañar la profusión de carteles en el cuarto del autor. Círculos, cubos, cilindros rápidamente fragmentados nos dan una idea de su rostro cuando la luz lo empuja; aquello que es su carencia de dinero se transforma en desesperación del amor; cualquier gesto con las manos se transforma en piedad.

Su rostro, fragmentado alrededor de él, aparece sometido a su ojo que lo reordena, el caleidoscopio ideal. (O sea: la desesperación del amor, la piedad, etc.)
(30)

Vemos en este texto que el narrador nuevamente comienza utilizando el mismo término ambiguo “no es de extrañar” que inserta al lector en plena escena sin darle explicaciones. Esta vez, el marco espacial también es la habitación del autor, y los carteles que tienen una relevancia dada por la repetición, actuando como ventanas a otros mundos, o fragmentos de otras realidades que el autor puede percibir pero de las cuales no puede formar parte, de la misma forma que los sueños del narrador son los únicos que le permiten escapar al *setting* dado. En este fragmento también aparece el caleidoscopio como componente no solo del *setting*, sino también del mismo personaje, que se ve a sí mismo en un juego sin fin de ser observador y objeto observado. En este sentido, la metaficción se vuelve un elemento crucial de este poema, si es que no de toda la obra de Bolaño, como aclara Companys:

La fragmentariedad también afecta a la unidad genérica, puesto que la novela bolañiana se caracteriza por una hibridación de géneros narrativos que se funden también con su mundo poético. Nos hallamos, pues, frente a un tipo de novela que cuestiona sus fundamentos, sus límites y el sentido mismo de la literatura, y en la cual la metaficción se convierte en un elemento esencial”.
(Companys, 98)

En los fragmentos estudiados es posible observar ciertas claves que nos da el poema sobre el uso del espacio. En primer lugar, encontramos un *setting* específico que engloba todo el relato, el otoño en Gerona. En términos del *setting* social y emocional, el texto presenta una combinación de tonos melancólicos y a la vez irónicos, y ya que el marco espacial principal es el cuarto del autor y de alguna manera sus pensamientos, el tono social es apenas perceptible en el estado anímico esperanzado de las pocas personas con las que el personaje interactúa, en contraposición a su propio estado lúgubre.

El *setting* en cuestión también tiene la particularidad de actuar como una prisión (el narrador repite obsesivamente las coordenadas de “otoño en Gerona”) de la que sólo se puede escapar a través de sueños o tal vez de los misteriosos “carteles alusivos” que pueblan su habitación. Asimismo, otra forma de ver el *setting*, otra cara de la misma moneda, es la fractalidad en sí. El caos y la fragmentación se pueden leer también como el lugar en el que ocurren los hechos, lo que apunta hacia la idea del caleidoscopio. Esto se puede ver en los distintos marcos espaciales utilizados a través del poema, rápidos desfiles escenas que no nos entregan mayor información contextual, sino que son como fotografías que se suceden una a la otra.

En definitiva, el uso del espacio es consciente de sí mismo, haciendo de la metaficción un elemento propio de la construcción del *setting*, de forma que el espacio del poema se vuelve el espacio dentro del caleidoscopio.

III.1.2 Tiempo: el eterno presente

Pero me he vuelto canalla con el tiempo, ya no le tengo respeto.

Julio Cortázar, La lejana.

A primera vista, el uso de la temporalidad en “Prosa del otoño en Gerona”, la forma en la que el tiempo transcurre, parece a primera vista tan caótica como podría parecer el uso del espacio. Para indagar dentro de lo que significa el tiempo en el poema y cómo éste funciona, comenzaremos por discutir algunas nociones clásicas de tiempo en la narratología. El *Living Handbook of Narratology* define el tiempo de la siguiente forma:

In text-based narratives, time structures the narrated world (‘diegesis’) and is the effect of verbal evocation which emerges from use of tense, deictic expressions, and literary techniques (e.g. leitmotifs). From an analytical point of view, one has to distinguish between three levels of reference which are characterised by their own temporality: ‘story,’ ‘discourse,’ and ‘narrating’ (Genette [1972] 1980). (Scheffel, Weixler & Werner, online)

A continuación exploraremos dos de los tres niveles de referencia desde la temporalidad en la que están sumidos, el tiempo narrativo y el tiempo de la historia.

De acuerdo con el *Living Handbook of Narratology*: ‘narrating time’ is the time of the narrating act which describes the spatiotemporal position of the narrative voice” (Scheffel, Weixler & Werner, online). En nuestro texto, el *narrating time* corresponde a las coordenadas conocidas, el otoño en Gerona. La voz narrativa describe su temporalidad en los fragmentos llamados “la realidad”:

La situación real: estaba solo en mi casa, tenía [sic] *veintiocho años*, acababa de regresar después de pasar el *verano* fuera de la provincia, trabajando, y las habitaciones estaban llegas de telarañas. Ya no tenía trabajo y el dinero, a cuentagotas, me alcanzaría para *cuatro meses*. Tampoco había esperanzas de encontrar otro trabajo. En la policía me habían renovado la permanencia por *tres meses* (...). (23)

En cursivas se encuentran todas las marcas temporales que podemos hallar en el fragmento. Estas nos entregan información sobre el pasado, presente y futuro cercano del

narrador. Esta descripción de la temporalidad del narrador se repite a lo largo del poema y, al revisar todos los fragmentos llamados “la realidad” notamos que se ha creado la ilusión de un tiempo estático, en el sentido que pareciera que no avanza o que el mismo día se repite constantemente, siendo marcadamente diferente al tiempo de la historia. De esta forma, el tiempo del narrador parece ser siempre el mismo: ha regresado de trabajar en provincia hace poco tiempo, tiene un permiso de residencia de tres meses, pasa los días en su casa de forma rutinaria. De hecho, los textos que se refieren al tiempo del narrador nos dan la idea de que en efecto la historia ocurre *mientras* el tiempo del narrador se agota, como una forma de pasar los últimos meses que su permiso de residencia le otorgará.

El tiempo del narrador está íntimamente ligado a su visa y a los documentos oficiales que le dan legalidad a su existencia: “El instante prístino que es el pasaporte de R.B. en octubre de 1981, que lo acredita como chileno con permiso para residir en España, sin trabajar, durante otros tres meses. ¡El vacío donde ni siquiera cabe la náusea!” (29). La idea del pasaporte como instante se fija en el poema gracias a su repetición. Así, encontramos también el siguiente fragmento: “Mi volubilidad es fiel a ese instante prístino, el resentimiento feroz de ser lo que soy, el sueño en el ojo, la desnudez ósea de un viejo pasaporte consular expedido en México el año 73, válido hasta el 82, con permiso para residir en España durante tres meses, sin derecho a trabajar” (36).

Mieke Bal, en su descripción del tiempo en la narratología y sus diferentes formas de ser experimentado, ofrece un ejemplo que resuena inequívocamente con la temporalidad del narrador en “Prosa del otoño en Gerona”:

To realize this thickness of time, just imagine the life of an undocumented immigrant. [...] as long as documents such as residency and work permits are not forthcoming, much of his or her time is spent waiting. This produces a kind of social schizophrenia, which makes the migrant always hasty and always stagnating at the same time; and always in a different experience of time from the residents of the host country [...] People in such situations are condemned to live in the present. As a consequence, the memories of their past that should sustain them are in fact put on ice. This living in an enforced presentism is a symptom of disenfranchisement. (Bal, 78)

Si bien es cierto que el narrador del poema no es un inmigrante ilegal, sí se ve envuelto en las circunstancias que Bal describe, y que permean el relato. Lo que nos lleva a la siguiente marca temporal: el tiempo de la historia (story time). La principal característica del uso del tiempo en la historia es el tono de monotonía y repetición que se establece: “Hoy, igual que ayer por la noche y anteayer, he llamado por teléfono a una amiga de Barcelona” (31), “Me lavo los dientes, la cara, los brazos, el cuello, las orejas. Todos los días bajo al correo. Todos los días me masturbo” (34). Esta tonalidad permea al poema, haciendo énfasis en la monotonía con la que la vida del narrador transcurre. La sensación de rutina y desgano que cubre la narración nos remite al constante estado de espera en que vive el narrador, un des-espero que se vive en silencio, una condena que lleva al narrador a la locura esquizofrénica de crear su propia comunidad en la prisión que son los tres meses de permiso para residir en España, el autor, el protagonista, y narrador mismo.

Otra forma en la que observamos esta “esquizofrenia social” es el uso casi exclusivo del tiempo presente por parte del narrador y, como marca textual, la repetición obsesiva del adverbio “ahora”. En el siguiente fragmento encontramos una temporalidad no cronológica porque está en un presente estático:

Ahora te deslizas hacia el plan. Llegas al río. Allí enciendes un cigarrillo. Al final de la calle, en la esquina, hay una cabina telefónica y esa es la única luz al final de la calle. Llamas a Barcelona. La desconocida contesta el teléfono. Te dice que no irá. Tras unos segundos, en los cuales dices «bueno», y ella te remeda, «bueno», preguntas por qué. Te dice que el domingo irá a Alella y tú dices que ya la llamarás cuando vayas a Barcelona. Cuelgas y el frío entra en la cabina, de improviso, cuando pensabas lo siguiente: «es como una autobiografía». Ahora te deslizas por calles retorcidas, qué luminosa puede ser Gerona de noche, piensas, apenas hay dos barrenderos conversando afuera de un bar cerrado y al final de la calle las luces de un automóvil que desaparece. No debo tomar, piensas, no debo dormirme, no debo hacer nada que perturbe el fije. Ahora estás detenido junto al río, en el puente construido por Eiffel, oculto en el entramado de hierros. Te tocas la cara. Por el otro puente, el puente llamado *de los labios*, oyes pisadas pero cuando buscas a la persona ya no hay nadie, sólo el murmullo de alguien que baja las escaleras. Piensas: «así que la desconocida era así y asá, así que el único desequilibrado soy yo, así que he tenido un sueño espléndido». El sueño al que te refieres acaba de cruzar delante de ti, en el instante sutil en que te concedías una tregua—y por lo tanto te transparentabas brevemente, como el licenciado. Vidriera—, y consistía en la aparición, en el otro extremo del puente, de una población de castrados, comerciantes, profesores, amas de casa,

desnudos van enseñando sus intimidades. Qué sueño más curioso, te dices. No cabe duda de que quieres darte ánimos.

El fragmento comienza con el tono sentimental de la relación quebrada con la desconocida. Como en una novela naturalista, al recibir la respuesta negativa y tajante de la mujer “el frío entra en la cabina, de improviso”, y luego el autor se piensa como el único desequilibrado de la relación, quien ha tenido un sueño espléndido. Lo que sigue es que la explicación de ese sueño espléndido no es, como era de esperarse, su relación con la mujer, sino que, en un giro macabro, un sueño siniestro y perverso. En un guiño al cuento *Lejana*, de Cortázar, el personaje se cruza en un puente con su propio sueño, excepto que esta vez el relato no sólo une la realidad con un elemento fantástico que la disloca, sino que vuelve la realidad siniestra, *unheimlich*⁶, mostrando lo que debió quedar oculto, cambiando el foco de la relación expirada a un mundo en que la realidad y las pesadillas del autor van mano a mano, sin fronteras claras entre ellas.

Vemos en este fragmento que el tiempo de la historia es el resultado del eterno “presentismo” en el que está estancado el narrador. El uso de las conjugaciones en presente simple aporta a la noción de un tiempo que no transcurre, en que el narrador habla a su personaje en segunda persona sin indicar una línea cronológica, sino estableciendo un espacio en el que pareciera que todo está pasando al mismo tiempo: “Ahora te deslizas hacia el plan [...] Ahora te deslizas por calles retorcidas [...] Ahora estás detenido junto al río...” (43). Estos usos del presente y la repetición del adverbio “ahora” en el contexto del narrador hacen pensar en que está viendo una sucesión de imágenes y hablándole al “personaje” que aparece en ellas. Estas son las imágenes caleidoscópicas que el narrador ve, organiza, transmite.

⁶ Para Freud el término alemán *Unheimlich* está directamente relacionado con el complejo de castración y la imagen del padre, entre otras acepciones, pero para este estudio nos concentraremos en los significados de *Heimlich*, la voz antónima de *Unheimlich*, como los presenta Freud: “se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, por el otro.” (Freud 2487). A esto le sumamos la cita de Schelling respecto a su antónimo: “Se denomina *Unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado” (en Freud 2487). En este sentido tenemos una concepción de lo *Unheimlich* como lo des-familiar, aquello que nos era familiar en su estado de ocultamiento, pero nos ha sido develado, produciendo una sensación de inquietud o de lo siniestro.

Otra característica del transcurso del tiempo, que en una primera medida está dado por el presente del narrador, es que en sí mismo se abre a una experiencia distorsionada, *unheimlich*. Es así como nos encontramos a un narrador que vuelve al hogar sólo para encontrarlo ligeramente diferente, y ese pequeño nivel de extrañeza es lo que hace la diferencia:

La realidad. De alguna manera que no podría explicar la casa parecía tocada por algo que no tenía al momento de ausentarme. [...] De la misma manera, las cosas eran más excluyentes. La cocina era la cocina y la mesa era sólo la mesa. Algún día intentaré explicarlo, pero si entonces, a los dos días de haber regresado, ponía las manos o los codos sobre la mesa, experimentaba un dolor agudo, como si estuviera *mordiendo* algo irreparable. (49)

Esta sensación de que la casa tiene algo distinto puede interpretarse como un cambio de percepción en el narrador que experimenta. La casa ahora es *excluyente*, porque todo ahora es excluyente. El narrador tiene que pasar el tiempo hasta que esa exclusión (en la forma de la expiración de su visa) se consume. De esta forma la condición de vida (que repite constantemente a lo largo del poema) permea la realidad de sus posesiones materiales, de su experiencia del tiempo y de su percepción de la realidad en general.

En primera instancia, este uso del tiempo de la historia nos hace pensar en la simultaneidad, como descrita en el *Living handbook of narratology*: “In narrative, simultaneity is a relation which can obtain between two or more events/actions on the level of the narrated, of narration (= concurrent acts of speech by two or more narrating instances) and at the nexus of the two levels (= concurrent narration)”. (Margolin, online).

Si bien es cierto que a lo largo del poema los eventos no sólo están cronológicamente desordenados (acronía de Bal) y que las marcas textuales y estructura del texto indican simultaneidad, esta simultaneidad no corresponde al tiempo de la narración, sino que tienen que ver con la forma en la que el narrador nos presenta la fábula. Tanto los lectores como el narrador experimentamos las imágenes caóticas, superpuestas y (pareciera ser) simultaneas en tiempo presente. Un presente distorsionado en el que la experiencia de observar estas imágenes está sacada de su propia temporalidad para estar al servicio de un tiempo del caleidoscopio.

De esta forma, la fábula que nos cuenta el narrador (la historia de desamor entre el autor y la desconocida) toma la siguiente forma cronológica: la desconocida, que vive en Barcelona,

mantiene una relación con el autor, a quien visita ocasionalmente. Luego viene el “momento Atlántida”, que es la última vez que la desconocida visita al autor en Gerona, y cuya escena en el poema es la de la desconocida arreglándose frente al espejo y diciéndole al autor que “no es necesario que la acompañe a la estación”. Después de la separación, el autor llama constantemente a la desconocida a Barcelona, pero ella no contesta y cuando lo hace (en el fragmento recién citado), la conversación es distante e infértil. Esta secuencia de la fábula aparece oscurecida y fragmentada a tal punto en el poema que es difícil ver la relación como un todo ordenado. Por supuesto, esto es justamente la intención del autor, quien, como recalca Ríos Baeza, tiene en mente justamente poner un foco sobre la fractalidad en sí, como sujeto del poema por sobre la fábula amorosa.

Al observar el tiempo del narrador y el tiempo de la historia⁷ notamos que el segundo está al servicio del primero, es decir, el tiempo de la historia es el tiempo del caleidoscopio: fragmentado, aparentemente simultáneo, caótico, pero situado en un presente no definido en el que se encuentra el narrador (en su calidad de inmigrante esperando el fin de su visado). De esta manera, narrador experimenta el paso del tiempo a través de un filtro de monotonía y repetición: “el caleidoscopio se mueve con la serenidad y el aburrimiento de los días” (17) y “La paciencia como una cinta gris dentro del caleidoscopio que empiezas una y otra vez” (24).

Hemos comenzado este capítulo proponiendo que el tiempo y el espacio tienen en el poema la misma función que el cilindro tiene en un caleidoscopio. La función del cilindro es la de contener el espacio en el cual la acción sucede (el espacio en el cual las imágenes se forman) y expresar el tiempo que transcurre al jugar mediante los giros que es necesario dar para que las imágenes efectivamente sucedan. Al observar el tiempo en “Prosa del otoño en Gerona” lo primero que notamos es que su transcurso está en un primer nivel sujeto a la duración del otoño, este es el tiempo del narrador y en ningún momento el texto se escapa de las coordenadas dadas

⁷ ‘story time’ (‘diegetic time’, Souriau 1951) is a constitutive phenomenon of the fictional world. Like the narrated world, story time is the product of the act of narration and is linked conceptually to ‘event’, ‘space’, and ‘character’. Thus story time turns out to be a relative category rather than a fixed one: it is formed by the interplay with other elements of the narrated world. (Scheffel, Weixler & Werner, online)

por el título, mostrándose estático en un eterno presente. Es este insistente uso del presente lo que abre paso al tiempo de la historia, un tiempo caótico y simultáneo en el que las escenas más bien son imágenes que se suceden entre sí sin ningún orden o coherencia en una misma acción o rutina repetida (pareciera ser) *ad infinitum*. Como veremos, el narrador observa las imágenes del caleidoscopio desde dentro del caleidoscopio.

El tratamiento del espacio es otra cara de la misma moneda. El *setting* queda circunscripto a la ciudad de Gerona. Este es el espacio en el que el autor vive su espera, marcado sobre todo en los fragmentos llamados “la realidad”. De este espacio se pasa a otro, cuya marca espacial es el cuarto del autor. Allí, el narrador nos expone a un espacio fractal e ilógico, diluyendo los límites entre la realidad del narrador y las escenas que éste ve, en las que el personaje es protagonista. De esta forma, a pesar de que el *setting* es claro y delimitado (río Oñar, colina de las pedreras), las marcas espaciales se salen de lo prescrito para dar paso al espacio del caleidoscopio en el que se encuentra el autor, en el que las combinaciones son infinitas, por lo que siempre hay nuevas imágenes que ver.

El tratamiento del tiempo y el espacio nos entregan aspectos distintos del caleidoscopio que se conjugan -la rápida sucesión de imágenes como el tambaleo de cuerpos materiales, la acción repetitiva y monótona de girar el caleidoscopio, el presente eterno de los distintos fragmentos de escenas que aparecen al mismo tiempo dentro del instrumento- para contener y catalizar la acción poética. Este *dentro* del objeto y a la vez fuera de los acontecimientos ha sido ejemplificado por Ríos: “Nótese que en ambos casos la óptica es la de un sujeto enterado de su posición periférica de cara a los acontecimientos. El recuerdo de la “desconocida” se evoca desde la “orilla del precipicio”, ese lugar donde la mujer ha conducido la relación y donde ha abandonado al amante a su suerte: “De repente, mientras se pinta los labios delante del espejo, me mira (estoy detrás) y dice que no hace falta que la acompañe a la estación” (Ríos Baeza, online).

III.2 Fragmentos que caen al abismo

Como hemos argumentado, “Prosa del otoño en Gerona” no solo es un poema cuya figura principal es la del caleidoscopio (el analogon de Blume), sino que también está construido a partir de la misma mecánica que tiene el artefacto óptico. Exploremos, entonces, las formas en que el poema usa estos mecanismos, esta vez no desde la narratología, sino de teorías de lo visual y la fragmentación.

III.2.1 Imágenes caleidoscópicas

Las imágenes que vemos en un caleidoscopio no son nada más que refracciones y reflejos de un grupo de cuerpos materiales, esto es, una pequeña cantidad de cuentas, cristales, fragmentos pequeños de colores de distintas formas geométricas que están insertados al interior del caleidoscopio y que al girar éste se tambalean y mezclan produciendo (gracias a los espejos y la luz) las imágenes que ve el observador. El girar del caleidoscopio consigue que las imágenes producidas cambien constantemente. Brewster explica cómo la clave del caleidoscopio la dio precisamente el hecho de dar movimiento a los cuerpos materiales:

The great step, however, toward the completion of the instrument remained yet to be made; and it was not till some time afterward that the idea occurred to me *of giving motion to objects, such as pieces of coloured glass &c., which were either fixed or placed loosely in a cell at the end of the instrument.* When this idea was carried into execution, and the reflectors placed in a tube, and fitted up on the preceding principles, the Kaleidoscope, in its *simple form*, was completed. (Brewster, 20)

En el caso de “Prosa del otoño en Gerona”, los cuerpos materiales que componen cada imagen son tan múltiples y distintos entre sí como lo pueden ser los fragmentos que componen un caleidoscopio. Al comenzar el poema, el narrador describe su entorno como: “colores que se ordenan en una geometría ajena a todo lo que tú estás dispuesto a aceptar como bueno”. Para entender la relación entre los fragmentos del poema y los cuerpos materiales es necesario analizar de lo más general a lo más detallado.

Llamaremos “imagen caleidoscópica” a cada imagen fija que se forma con un giro del instrumento. Esta imagen está compuesta por los distintos cuerpos materiales (los pequeños artefactos de colores) que al tambalearse cayeron en un sitio fijo y formaron la imagen. De la

misma forma, sabemos que el poema se compone de fragmentos que pueden ser tan cortos como un par de líneas o tan largos como una carilla y media, pero quedan bien delimitados gracias al trabajo de diagramación de páginas y diseño del libro. Cada uno de estos fragmentos generalmente corresponde a una página y, en términos del caleidoscopio, equivalen a una de las imágenes que se dan al girar el artefacto. De esta forma, cada fragmento del poema es como una imagen caleidoscópica, y los distintos cortes y cambios de marcos espaciales, ritmo, etc. que forman el fragmento son como los cuerpos materiales que forman las imágenes en el caleidoscopio. Por ejemplo, en el siguiente fragmento:

Llama al jefe y dile que ha empezado a nevar. En la pantalla: la espalda del personaje. Está sentado en el suelo, las rodillas levantadas; delante, como colocados allí por él mismo para estudiarlos, vemos un caleidoscopio, un espejo empañado, una desconocida. (50)

Podemos observar una secuencia que como imagen no tiene sentido precisamente por el quiebre entre la primera frase y el resto del fragmento. Si quisiéramos hacer la analogía completa con un caleidoscopio (en tanto instrumento y no figura poética) podríamos decir que las distintas partes que conforman este fragmento de poema (la primera frase sin contexto, la imagen del personaje, los elementos en el suelo) son como los cuerpos materiales que forman la imagen total.

Siguiendo la misma lógica, que en un caleidoscopio las imágenes se formen a partir de cuerpos materiales significa que forzosamente éstos tienen que repetirse, debido a su carácter finito. En el instrumento se puede ver fácilmente que uno o más cuerpos materiales aparecen en distintas posiciones, en distintas imágenes, así, por ejemplo, el mismo triángulo azul aparecerá al centro de una imagen caleidoscópica y en otro momento un fragmento de ese mismo triángulo azul puede aparecer reflejado al costado de una imagen diferente. Lo mismo sucede con frases e imágenes poéticas en el texto. Así, por ejemplo, estos textos corresponden a distintos fragmentos, en distintas páginas, pero repiten la misma imagen:

“Al personaje le queda la aventura y decir «ha empezado a nevar, jefe»” (20);

“Lo que hay detrás cuando hay algo detrás: «llama al jefe y dile que ha empezado a nevar». No hay mucho más que añadir al otoño de Gerona...” (25);

“Llama al jefe y dile que ha empezado a nevar...” (50).

El uso de imágenes poéticas similares o idénticas no es nuevo en la obra bolañiana. De hecho, es una de las marcas de su proyecto literario, como advierte Companys Tena: “Así, la “estética de la fragmentariedad”, mediante una suerte de “poética de los espejos”, hace que esos fragmentos se reflejen mutuamente en una estructura a la vez global y fragmentada, en ese ‘universo, coherente, completo y multifacético que, acertadamente, algunos críticos han llamado el territorio Bolaño” (Companys Tena, 136).

Esta “poética de los espejos”, como la ha llamado Mireia Companys, se hace ver en la obra total del autor chileno, pero cobra un significado particularmente especial en “Prosa del otoño en Gerona”, ya que es justamente el juego de espejos lo que le da a un caleidoscopio su efecto fantástico. Así, los fragmentos, frases o imágenes poéticas que son espejeados en el poema tienen un efecto distinto en cada porción del poema al que corresponden. Se produce de este modo una dicotomía entre la evocación de una imagen poética que ya hemos visto y el significado particular que le da al fragmento en el que está inserta, de la misma forma que en el caleidoscopio las imágenes son cada vez diferentes, pero el espectador se encuentra con uno que otro cuerpo material repetido o incluso recurrente en una serie de imágenes.

Estos dobles o espejos funcionan como parte de la obra total, no solamente en el caso del poema tratado, sino también como reflejos de otras obras del autor, integrándose en lo que Bolaño mismo llamó la “novela total”. Ejemplos de esto son los fragmentos en los que el narrador dice “llama al jefe” que remiten a otra novela caleidoscópica- *Amberes* y los múltiples reflejos de un mismo personaje: el narrador, el autor, su personaje y B. no solo son reflejos de una misma persona que es ficticia-real en “Prosa del otoño en Gerona”, sino que, podemos argüir, también son reflejos de Arturo Belano y de todos los otros B. y autores que aparecen a lo largo de la obra bolañiana en general. De esta forma estamos frente a una “poética del doble”, ese sistema de duplicaciones y simetrías en el que los fragmentos discursivos se reflejan y se integran en una historia común, múltiple y unitaria al mismo tiempo” (Companys Tena, 148) que va más allá de los confines del texto a mano para pasar a ser parte de un universo literario.

Es en este sentido que vemos una similitud entre la obra completa del autor y la idea de “novela total” del Boom literario. Bolaño posee un corpus de textos que interconecta personajes, escenarios, épocas, temas, etc. y no sería descabellado pensar en los fragmentos y espejos a lo

largo de su producción como una forma caótica de establecer un universo (o un territorio como remarca Tena). Esto funciona como el revés de la moneda acuñada por Vargas Llosa, en la que el autor es un pequeño dios que crea su propio mundo para reparar lo que no funciona en lo que él llamaba la “realidad real”. Por supuesto, el gesto bolañiano no tiene que ver en absoluto con reparar nada, sino más bien con decir lo indecible, mostrar aquello para lo que las artes no han sido plataforma antes: ejemplos de esto son los asesinatos en Ciudad Juárez y las escenas criminales por doquier, pero particularmente la relación entre arte y muerte, mal, dictadura que se evidencia en obras como *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*.

III.2.2 Historia visual del horror

Bolaño, con su proyecto narrativo, nos muestra una identidad en crisis de múltiples niveles:

Esa identidad en crisis, tan relacionada con la ausencia de certezas del mundo posmoderno, también comporta una crisis de la identidad de la propia novela, de su unidad, problematizando todos sus elementos definitorios y convirtiéndola en un estructura presidida por la fragmentación (de los discursos, de la linealidad narrativa, de los personajes, de los géneros); en definitiva, en una construcción que se cuestiona a sí misma y a las potencialidades de la literatura. (Companys Tena, 98)

De esta forma, “Prosa del otoño en Gerona” nos presenta con una serie de problematizaciones: la falsa dicotomía entre poesía y prosa, la fragmentación de discursos del mundo postmoderno y la problematización de la imagen mediante la figura del caleidoscopio, que funciona como metáfora no solo de la producción literaria general del autor, sino también como oráculo de mundo en el que su obra sería leída.

En este contexto nos encontramos con los fragmentos que componen las páginas del libro, estas palabras y frases que son realmente imágenes poéticas, que a su vez forman lo que observamos en el caleidoscopio. La noción de imagen poética tal y como la trabaja Octavio Paz es especialmente importante porque describe exactamente el gesto que hace el autor con el texto, el de mostrar:

El poeta no describe la silla: nos la pone en frente. Como en el momento de la percepción la silla se nos da con todas sus contrarias cualidades y, en la cúspide, el significado. Así, la imagen reproduce el momento de la percepción y constriñe al lector a suscitar dentro de sí al objeto un día percibido.” (Paz 109)

Y, sin sorpresa, Bolaño va más allá. No nos constriñe a suscitar objetos que ya hemos percibido, nos muestra algo completamente nuevo y que además es parte de un devenir: la vuelta de cada página es un giro del caleidoscopio y por lo tanto una danza de imágenes que continúa *ad infinitum* mientras el instrumento siga girando. En este sentido, el acto de mostrar en el poema

está relacionado con el mostrar el horror en sus novelas (Espinosa), excepto que aquí no es el horror de las dictaduras o la íntima relación entre arte y muerte, arte y mal (Tena) lo que se muestra, sino la agonía que implica la condena a vivir en un eterno presente en el que somos, al igual que el narrador en Gerona, los constructores de nuestro propio caleidoscopio de imágenes que se suceden en una carrera interminable:

El paraíso, por momentos, aparece en la concepción general del caleidoscopio. Una estructura vertical llena de manchas grises. Si cierro los ojos, bailarían dentro de mi cabeza los reflejos de los cascos, el temblor de una llanura de lanzas, aquello que tú llamabas el azabache. También, si quito los efectos dramáticos, me veré a mí mismo caminando por la plaza de los cines en dirección al correo, en donde no encontraré ninguna carta. (38)

En esta parte del poema se pueden apreciar las intrincadas formas de experimentar con la visualidad. En primer lugar, el narrador se refiere al caleidoscopio como una estructura ajena a sí mismo, para luego poner en evidencia que la figura del caleidoscopio está tanto fuera como dentro de sí mismo, bajo el mecanismo, en este caso, de cerrar los ojos. Después de una sucesión de imágenes medievales que hacen pensar en una pintura de Zurbarán (a quién también el narrador hace referencia en uno de sus delirios caleidoscópicos), el narrador explicita “si quito los efectos dramáticos”, mostrando que el caleidoscopio no es algo que *le sucede* sino en lo que tiene un grado de incidencia.

En el siguiente fragmento comienza con una cita de Fichte que el narrador adopta como estandarte, pero que bien puede representar también al mundo postmoderno:

El desaliento y la angustia consumen mi corazón. Aborrezco la aparición del día, que me invita a una vida, cuya verdad y significación es dudosa para mí. Paso las noches agitado por continuas pesadillas.

Fichte.

En efecto, el desaliento, la angustia, etc.

El personaje pálido aguardando, ¿en la salida de un cine?, ¿de un campo deportivo?, la aparición del hoyo immaculado. (Desde esta perspectiva otoñal su sistema nervioso pareciera estar insertado en una película de propaganda de guerra.) (33)

En la vasta obra de Bolaño conviven poetas, homicidas y filósofos fundadores del idealismo alemán. Esta vastedad queda también plasmada en “Prosa del otoño en Gerona” con las a veces oscuras referencias que cruzan siglos y continentes. En este caso, Fichte habla de una vida que no se advierte como verdadera, lo que para el narrador se transforma en la incapacidad de aprehender una “normalidad” o “realidad”, y que es posible ver en el texto a través de los borrosísimos límites entre la realidad que vive el narrador y la fantasía del caleidoscopio. En este punto encontramos una sincronía con el discurso de Macedonio Fernández sobre la novela total, que pone en evidencia lo inaprehensible de la realidad, al contrario de la propuesta de Vargas Llosa.

El fragmento continúa, luego de la cita del filósofo alemán, con una imagen del personaje que espera, nuevamente tocando la realidad del narrador (que en otro nivel se condice con la realidad del escritor en una espiral que en la obra bolañiana no tiene principio ni fin) en la que el tiempo de su espera es eterno y en el que el narrador está condenado a repetir una y otra vez la misma rutina, a proyectar en su caleidoscopio personal los mismos recuerdos de la desconocida, en un girar interminable del caleidoscopio: “Sácame de este texto, querré decirle, muéstrame las cosas claras y sencillas, los gritos claros y sencillos...” (26). Esta rutina se puede leer como una condena en la que el narrador, que está fuera y dentro a la vez, no puede dejar de jugar el juego en el que está atrapado.

Al estudiar las imágenes en el poema y su fragmentariedad, hemos visto que la estética caleidoscópica responde a la poética de la fragmentación de Bolaño, en la que los dobles (como los textos gemelos en el poema) y los espejos (como las distintas versiones o reflejos de un mismo narrador, evidenciados en las diferentes voces y formas de referencia) son parte de una obra mayor o “novela total” que se lee como toda la obra conjunta de Roberto Bolaño. En este sentido, hay un cruce entre la propuesta de Vargas Llosa y la de Macedonio, en el que Bolaño escribe lo que podría ser una nueva definición de novela total, una compuesta por toda su obra literaria en la que la fragmentación es la única forma a través de la cual podemos acceder al mundo creado, y en la que éste se arma y desarma a sí mismo en una metaficción cargada de ironía.

De esta forma, las imágenes en “Prosa del otoño en Gerona” funcionan como a) una metáfora de la “novela total” en la que la fragmentación y los espejos son los componentes principales y b) una visualización del interior del narrador en su estado de espera/desperación

que deviene la condena a vivir su caleidoscopio constantemente, como señala Mieke Bal respecto a la percepción de la realidad de inmigrantes ilegales. Una última aplicación de la visualidad en el poema se da con la lectura de este desde un contexto histórico más amplio, en el que el texto no sólo refleja el agobio de su propio narrador sino que muestra el malestar de una generación y sociedad postmoderna, de la misma forma que en sus novelas Bolaño ha mostrado el horror y la cercanía entre el arte y el mal. Esta forma de mostrar, como descrita por Espinosa y cía. no emite juicios valóricos ni se involucra en un sentido politizado, sino que pone al lector frente a lo innombrable. En el caso de "Prosa del otoño en Gerona" lo innombrable es la realización de que es el lector quien maneja el caleidoscopio.

IV. Conclusiones

Dentro de la producción poética de Roberto Bolaño se pueden encontrar un poema-río y un poema-nieve. “Prosa del otoño en Gerona” es su poema-caleidoscopio. Comencemos por recordar la cita de Felipe Moíño que utilizamos en la introducción, sobre un texto en el que el autor chileno deja en claro su desinterés por la clasificación canónica:

En fin: la fusión de géneros es signo de los tiempos y marca del estilo de Bolaño. Ya hemos visto que *Amberes* se ha calificado de poemario, novela y hasta conjunto de relatos. *Gente que se aleja surge*, eso parece, como poema, como poemario, como poema-río, ¿como poema en forma de novela-nieve?, y así se publica en *La Universidad Desconocida*. (Moíño, 305)

El juego de palabras de Moíño, “poema-río”, se conecta con el nombre dado por Bolaño a su conjunto de poemas “novela-nieve” (en *La universidad desconocida*) y es desde ahí que podemos hacer la asociación con la idea de un poema-caleidoscopio.

Hemos visto que la figura del caleidoscopio aparece dentro del poema como imagen y como analogon (la metáfora madre descrita por Blume), y que asimismo se puede utilizar como la medida para el análisis estructural del poema. El uso de esta imagen nos ha permitido estudiar el texto desde una perspectiva nueva, que retoma elementos de la narratología y de la poética en una estructura de análisis que se adapta al texto ya que proviene de él. De las principales características del caleidoscopio, las que mantienen una relación más significativa con el poema de Bolaño son la fractalidad, la apreciación o experiencia del tiempo que se vive en el instrumento y las duplicaciones y espejeos que lo hacen funcionar.

Una de las características del caleidoscopio que observamos en la primera parte es la fragmentación que en el poema se hace visible en el cronotopo. En cuanto a la fractalidad, ésta se puede apreciar en el uso de los espacios en el poema, que en un primer nivel responden a las coordenadas dadas por el título del poema, para pasar en un segundo nivel a cuestionar esas coordenadas espaciales al abrir una nueva dimensión, fractal y caótica, al interior de la primera. Es así como el caleidoscopio aparece dentro de Gerona, dentro del cuarto del autor y como parte del narrador mismo, ligando al ojo visor y manipulador del narrador al de los lectores.

Asimismo, otra característica que otra característica que funciona como herramienta de análisis es el cilindro del caleidoscopio que se condice en el poema como el tratamiento del tiempo. Éste está dado, en una primera medida, por un estado de presente constante, que tiene relación con la situación de inmigrante del narrador: el tiempo se distorsiona dentro de los tres meses que le quedan de visa (sin derecho a trabajar) para residir en España. También notamos que el tiempo del narrador y el de la historia son diferentes, en el tiempo de la historia, que es el del caleidoscopio o de las imágenes que ve/describe el narrador, pareciera que todo pasa al mismo tiempo.

Bajo este supuesto, no es de extrañar que imágenes fracturadas y desordenadas sean la única forma que tiene el narrador de ver la realidad. El análisis en el primer capítulo los lleva a concluir que la danza de imágenes caleidoscópicas, fragmentos, reflejos, juegos de luz no es más que su percepción de la vida dentro del paréntesis que son los tres meses de otoño en Gerona, un tiempo y un espacio que no responden a las leyes de la física porque el narrador no lo puede vivir así dada su situación “real”, es por esta razón que el caleidoscopio aparece como un filtro a través del cual vivir y expresar lo que significa vivir en este paréntesis.

En el segundo capítulo notamos que la vida con características de caleidoscopio no es única a esta obra bolañiana. Mireia Companys conecta estos factores a lo ancho de toda la obra del escritor latinoamericano: “las duplicaciones de personajes que se pasean por sus textos creando un universo literario común, la duplicación de espacios y tiempos, las ambiguas dualidades de las voces narrativas, la duplicación de las problemáticas, los espejos distorsionados del canon literario o las continuidades de los textos con la realidad extratextual” (Companys Tena, 148).

En este sentido, “Prosa del otoño en Gerona” funciona como síntesis o metáfora del proyecto literario de Bolaño, su novela total. Los elementos que en el poema aparecen como características del caleidoscopio, en el resto de su obra se ven por igual: las distorsiones, los espejos, los dobles de personajes y de lugares, etc. sin discriminar entre novelas, poesías o cuentos: “Las macroestructuras bolañianas, como hemos visto, se configuran como una interminable proliferación de relatos fragmentarios independientes pero estrechamente relacionados con el eje narrativo principal de la novela, creando una compleja red de duplicaciones y simetrías” (Companys Tena, 144).

De acuerdo a una vasta mayoría de los estudiosos de la obra de Bolaño, analizar una de sus obras deviene inevitablemente analizar todas las obras, puesto que el autor sabía en un comienzo lo que estaba haciendo con su proyecto literario y el caleidoscopio de su literatura no se puede apreciar sino al mirar sus obras en conjunto, lo que hemos equiparado a la novela total, en versión bolañiana. En palabras de Alejandro Zambra: “*Tres* es un entramado complejo de escrituras que así reunidas funcionan como un modelo a escala de Bolaño” y “Bolaño, a estas alturas, ha generado una literatura, quiero decir, un conjunto de libros que se relacionan entre sí por motivos más poderosos que el mero nombre en la portada y menos visibles que la pertenencia a determinados géneros literarios.” (Zambra, 185)

Ahora bien, estudiar la obra de Bolaño deviene también estudiar al escritor, cuya figura de autor está totalmente mezclada con sus narradores y sus libros, lo que explica la insistencia con la que la crítica y la academia ha estudiado no sólo sus obras, sino que vuelve constantemente a su biografía y a la autorreferencialidad: “Esa desaparición de las fronteras entre la realidad y la ficción, entre la literatura y la vida, que observamos una y otra vez en sus novelas, donde personajes y escenarios literarios constituyen un continuum con los que pertenecen al mundo real, también forma parte, como señala Chiara Bolognese, de los rasgos esenciales de la posmodernidad, entre los cuales Calinescu incluye ‘el tratamiento sobre idénticas bases del hecho y la ficción, realidad y mito, verdad y mentira (...) (la) autorreferencialidad y (la) metaficción’” (Tena, 153-4).

Una última forma en que la figura del caleidoscopio resuena en el poema es como reflejo de la fragmentariedad y velocidad del mundo postmoderno, “a pesar de la “estética de la fragmentariedad” que preside y articula las novelas bolañianas, existen varios elementos intratextuales e intertextuales que dan unidad a sus obras y que simultáneamente subrayan el carácter fragmentario de sus textos, reflejo de la crisis de la identidad que caracteriza al mundo postmoderno” (Tena, 136). Esta crisis de identidad se ve expresada en la constante sensación de agobio en la que vive el narrador de “Prosa del otoño en Gerona”, que a su vez resuena con las características de toda la obra bolañiana. De esta forma, la figura del caleidoscopio resulta iluminadora para el estudio del poema, y más allá, como afirma Ríos Baeza: “el caleidoscopio, figura prioritaria que ayuda a diseminar las ópticas y que permite el encuentro y desencuentro veloz de los acontecimientos, representarían no sólo un discurso poético novedoso que Bolaño

intenta presentar, sino también una advertencia para un futuro análisis de sus libros” (Ríos Baeza, online).

A pesar de que Bolaño no es un autor de finales felices, sino de mostrar la agonía y la maldad, también hay en su poética una esperanza. En *Amuleto*, Auxilio Lacouture la expresa a través de su amor por los jóvenes latinoamericanos marchando hacia el abismo y en sus canciones. En “Prosa del otoño en Gerona” nuestro narrador, que resuena con la voz de su autor, dice, tal vez perplejo: “Esta esperanza yo no la he buscado. Este pabellón silencioso de la Universidad Desconocida” (52), poniendo esta vez su esperanza en la literatura, como nota Patricia Espinosa al referirse al mecanismo de expresión que toma el narrador del poema: “como si mirarse a sí mismo no fuera sino posible mediante un dispositivo que emboza: la escritura.” (Espinosa, 169). Incluso si es que el caleidoscopio se puede ver como una condena, en el sentido de que el tiempo y el espacio están distorsionados y que el girar del artefacto que atrapa al narrador no se detiene, el autor nos muestra una salida, y esa es la escritura.

V. Bibliografía

- Ayala, Matías. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Bal, Mieke. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Canada: University of Toronto Press, 2009.
- Bal, Mieke / Sydney College of the arts. “Temporal Turbulence: Heterochrony, Anachronism, and the Value of Simultaneity”. Video clip online. *Vimeo*, 1 agosto 2014. url: <https://vimeo.com/112881168>
- Blume, Jaime. “Roberto Bolaño poeta”. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.
- Bolaño, Roberto. *Tres*. Barcelona: Acantilado, 2000.
- Bolaño, Roberto. *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Bolaño, Roberto. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Bolaño, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Chile: Editorial Margen, 2009.
- Bouldosa, Carmen. “El agitador y las fiestas”. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008
- Bouldosa, Carmen. “Entrevista a Roberto Bolaño”. En: Manzoni, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Braithwaite, Andrés. *Bolaño por sí mismo*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, 2006.

- Cobos, Eduardo. "Entrevista a Roberto Bolaño: Hay que mantener la ficción en favor de la conjetura". *Crítica.cl*, 18/09/2013. url: <http://critica.cl/literatura/entrevista-a-roberto-bolano-hay-que-mantener-la-ficcion-en-favor-de-la-conjetura>
- Companys Tena, Mireia. *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. http://www.archiviobolano.it/doc/tena_identidad_y_crisis.pdf
- Corral. "Novelistas sin timon: exceso y subjetividad en el concepto de 'novela total'." *MLN* 116.2 (2001):315-349.
- Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Editorial sudamericana, 6ta edición, 1967.
- Des, Mihaly. "Entrevista con Roberto Bolaño". En: *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005
- Eder, Richard. "A line divides Art and Life. Erase it at your own risk." *The New York Times*, 15 de abril de 2007. E6.
- Espinosa, Patricia. "Tres de Roberto Bolaño: el crac a la postmodernidad". *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.
- _____. "Roberto Bolaño, un territorio por armar". En: Manzoni, Celina (comp). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- _____. (comp). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003.
- _____. "Entre el silencio y la estridencia". En: Espinosa, Patricia (comp). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003.
- Forero Quintero, Gustavo. (2011). La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización. *Acta literaria*, (42), 33-44. Recuperado en 24 de febrero de 2016, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482011000100003&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0717-68482011000100003.
- Freud, Sigmund. "Das Unheimlich", *Gesammelte Werke: chronologisch geordnet*. London: Fisher, 1952.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

- Insúa, Juan. “El legado del apóstata”. *Archivo Bolaño 1977-2003*. Barcelona: CCBC, Diputació Barcelona, 2013.
- Manzoni, Celina. “La escritura como tauromaquia”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- _____. “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”. En: VV.AA. Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005
- Maristain, Mónica. “Entrevista a Roberto Bolaño”. *Revista Lecturas*, 1 Septiembre 2011. url: <http://www.revistalecturas.cl/la-ultima-entrevista-a-roberto-bolano/>
- Margolin, Uri: "Simultaneity in Narrative", Paragraph 2. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/simultaneity-narrative>
- Miles, Valerie. “Vuelta al origen”. *Archivo Bolaño 1977-2003*. Barcelona: CCBC, 2013
- Montané, Bruno. “Prefiguraciones de la Universidad Desconocida”. *Jornadas homenaje Roberto Bolaño*. Barcelona: ICCI, Casa America a Catalunya, 2005.
- Neumann, Birgit & Nünning, Ansgar: "Metanarration and Metafiction". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/metanarration-and-metafiction> [view date:28 Jan 2016]
- Oyarce Orrego, Alejandra. *Archivo Bolaño 1977-2003: el archivo de un escisionista*. Acta literaria [online]. 2014, n.48 [citado 2016-01-18]
- Paz Soldán,Edmundo. “Introducción, Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”. *Bolaño Salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008
- Paz Soldán, Edmundo y Faverón Patriau, Gustavo (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona: Candaya, 2008.
- Promis, José. “La poética de Roberto Bolaño”. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003.

- Rios Baeza, Felipe. "El caleidoscopio observado: Prosa de otoño en Gerona, de Roberto Bolaño". *Círculo de poesía*. 21 Junio 2012. url: <http://circulodepoesia.com/2012/06/el-caleidoscopio-observado-prosa-de-otono-en-gerona-de-roberto-bolano/>
- Ryan, Marie-Laure: "Space". In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> [view date:7 Nov 2015]
- Scheffel, Michael & Weixler, Antonius & Werner, Lukas: "Time", Paragraph 4. In: Hühn, Peter et al. (eds.): the living handbook of narratology. Hamburg: Hamburg University. URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time>
- Shaw, Donald L. Nueva narrativa hispanoamericana. Madrid: Cátedra, 1981
- Utrera Torremocha, María Victoria. *Teoría del poema en prosa*. España: Universidad de Sevilla, 1999.
- Usandizaga, Helana. "El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño". *Jornadas homenaje Roberto Bolaño*. Barcelona: ICCI, Casa America a Catalunya, 2005.
- VV.AA. *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003)*. Simposio Internacional. Barcelona: ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, 2005.
- Zambra, Alejandro. "La montaña rusa". *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.