

## Lecturas

# Los críticos salvajes: parodia de la crítica literaria en la narrativa maximalista de Roberto Bolaño

The savage critics: parody of literary criticism in the maximalist narrative of Roberto Bolaño

*Sebastián Pineda Buitrago*

Universidad Veracruzana

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0701-5892>

spineda@uv.mx

Recibido: 20/04/24

Aprobado: 07/06/24

**Resumen:** Varios diagnósticos teóricos, durante la segunda mitad del siglo XX, decretaron la muerte de la crítica literaria y, más exactamente, el abandono de los postulados metafísicos por una perspectiva más científica y un vocabulario técnico más cercano a la lingüística. El efecto que surtió semejante escatología en Latinoamérica generó una contrapropuesta: una parodia novelística de la figura del crítico literario tradicionalista. Así, a partir de la inquietante propuesta de Ricardo Piglia según la cual el crítico es el investigador y el escritor es el criminal, se podría replantear el título de la famosa novela de Roberto Bolaño. En lugar de *Los detectives salvajes*, *Los críticos salvajes*, confirmando así “la novela policial como la gran forma ficcional de la crítica literaria” (Piglia, 2014: 15). Lo que nos proponemos a continuación es una exploración de la figura del “crítico literario” en la narrativa de Bolaño, poniendo especial atención en *2666*, una «novela maximalista» cuya primera parte, “La parte de los críticos”, representa el culmen de una metacrítica.

**Palabras claves:** fin de la crítica literaria, historia de la crítica literaria latinoamericana, Roberto Bolaño, metacrítica, novela maximalista.

**Abstract:** Several theoretical diagnoses during the second half of the 20th century proclaimed the death of literary criticism and, more precisely, the abandonment of metaphysical postulates for a more scientific perspective and a technical vocabulary closer to linguistics. The effect of such eschatology in Latin America generated a counterproposal: a novelistic parody of the figure of the traditionalist literary critic. Thus, following Ricardo Piglia's unsettling proposal that the critic is the investigator, and the writer is the criminal, one could reconsider the title of Roberto Bolaño's famous novel. Instead of *Los detectives salvajes* (*The Savage Detectives*), *Los críticos salvajes* (*The Savage Critics*), thus confirming "the detective novel as the great fictional form of literary criticism" (Piglia, 2014: 15). What we propose below is an exploration of the figure of the "literary critic" in Bolaño's narrative, paying special attention to *2666*, a «maximalist novel» whose first part, "The part of the critics", represents the culmination of a metacriticism.

**Keywords:** end of literary criticism, history of Latin American literary criticism, Roberto Bolaño, metacriticism, maximalist novel.

## El crítico como detective y criminalista

Es muy probable que Roberto Bolaño haya leído la entrevista que en 1986 Mónica López Ocón le realizó a Ricardo Piglia a propósito del papel que la crítica literaria juega en *Respiración artificial*, la célebre novela que Piglia publicó en 1980. El novelista argentino esgrimió una serie de respuestas inquietantes que pudieron constituir desde entonces una poética para el novelista chileno. Aquí entenderemos por poética una formulación *a priori*, una *techne*, una guía acerca de qué es y cómo se construye o debiera construirse determinada clase de textos a partir de un postulado estético determinado (Aullón, 2021: 76). El postulado o modelo estético de la ficción detectivesca, según Piglia, comienza en un cuento de Edgar Allan Poe, "The Murder of the rue Morgue", en la medida en que coincide

con el mercado textual y libresco que se masificó en el siglo XIX por la imprenta y por las campañas nacionales de alfabetización. El protagonista del cuento de Poe se convierte en un detective, esto es, en el hombre culto que penetra en el bajo mundo del crimen. En palabras de Piglia:

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma de la crítica literaria. O una utilización magistral por Edgar Poe de las posibilidades narrativas de la crítica. La representación paranoica del escritor como delincuente que borra sus huellas y cifra sus crímenes perseguido por el crítico, descifrador de enigmas. [...] Dupin es un gran lector, un hombre de letras, el modelo del crítico literario trasladado al mundo del delito ([1986] 2014: 15).

Publicado en el número de abril de 1841 de *Graham's Magazine*, “The Murder of the rue Morgue” es anterior al auge de la fotografía y a la invención del cine. Poe lo escribió sin haber viajado nunca a París. No tuvo necesidad de hacerlo porque París, para Poe, era un símbolo de lo libresco, la capital de la textolatría, esto es, la meca de la edición libros y revistas. Poe se adentra en un París simbólico bajo la premisa de que no es la realidad la que permite comprender un cuento o una novela, sino que es una determinada narrativa—el encadenamiento y ordenamiento de sucesos de un cuento o novela—la que otorga un sentido a la vida urbana. Leyendo noticias dispersas sobre París en diversos periódicos (por ejemplo, la fuga de un chimpancé de un circo), es como el detective de Poe soluciona el crimen, no exactamente por

un trabajo de campo o *in situ*. En otro ensayo de *El último lector*, “Lectores imaginarios”, Piglia insiste en la figura fundacional de Dupin para exaltar el género policial, detectivesco, como aquel que combina la narración con el análisis y la exposición. Lo definió históricamente:

Cuando la historia de la rue Morgue está por comenzar, parece que vamos a encontrarnos con un relato de fantasmas. Pero lo que aparece es algo totalmente distinto. Un nuevo género. Una historia de la luz, una historia de la reflexión, de la investigación, del triunfo de la razón. Un paso del universo sombrío del terror gótico al universo de la pura comprensión intelectual del género policial. Se sigue discutiendo sobre los muertos y la muerte, pero el criminal sustituye a los fantasmas (Piglia, [2005] 2015: 70).

Basado en el cuento de Poe y también en el prestigio que Borges le concedió a la ficción criminal desde la primera mitad del siglo XX, Piglia plantea la posibilidad de un nuevo género crítico, la metacrítica, o sea, “el uso de la crítica en un espacio distinto” (Piglia, 2014: 183-184). Este “uso distinto de la crítica”, legitimado por el éxito de Borges, no ha dejado de causar cierto malestar en la crítica más académica o universitaria en la medida en que constituye un escollo u obstáculo interpretativo. En un artículo de 1953, “Borges y el ensayo crítico” y luego en el libro de 1954, *Borges y la nueva generación*, el crítico universitario argentino Adolfo Prieto llamó al autor de *Ficciones* un “intruso de la crítica” y arremetió contra su uso en el espacio distinto de la ficción literaria. Para Borges, por el contrario, la verdadera crítica era la de los escritores, y los paradigmas del marxismo, la sociología cultural o el psicoanálisis pertenecían irremediabilmente

al “bajo romanticismo” del siglo XX (Pastormelo, 2007: 195). Naturalmente, como veremos, Piglia y Bolaño se inclinaron por esta última opción.

Lo que hace falta precisar es hasta qué punto Bolaño puso en práctica la poética de Piglia. En su momento, Juan Villoro advirtió esta conexión entre la poética de Piglia y Bolaño: “Si Ricardo Piglia ve al detective como una variante popular del intelectual [...], Bolaño escribe de poetas que buscan el reverso de las cosas y transforman la experiencia en obras de arte” (2006: 16). Pero habría que ver si no es más bien, en contraste, la interpretación o defensa que Piglia hizo de Borges lo que el novelista chileno puso en práctica. Pues uno de los procedimientos esenciales de Borges es la parodia, y Piglia precisamente se basó en el formalismo ruso de Tiniánov para advertir que hay parodia porque hay un cambio de función (2014b: 61). La parodia permite al estudiarse desarrollar líneas de una poética sociológica en que todo tipo de teorías y sistemas se traten, por decirlo con Borges, como ramas de la literatura fantástica. Bolaño, quien nunca siguió una carrera universitaria, practicó este cambio de función de la crítica literaria para operarla en el terreno de la ficción novelística. Sólo que, a diferencia de Poe, Bolaño escribió bajo las ruinas de dos guerras mundiales y en medio de una fuerte revisión de la Ilustración y del valor de la razón humana, es decir, ante el caótico escenario latinoamericano. De manera que los detectives de Bolaño ya no pudieron ser *civilizados*. Son precisamente *salvajes*.

El crítico chileno Raúl Rodríguez Freire ha subrayado la posibilidad que Bolaño conociera la famosa expresión de Benjamin según la cual, “no existe documento de cultura que no sea de barbarie” (cit. 2018:43). Tampoco los detectives de Bolaño pueden ser ya exclusivamente librescos, «textólatras»,

porque el monopolio de la cultura impresa de la época de Poe en el siglo XIX ha dado lugar al monopolio de la cultura audiovisual en el siglo XX. De ahí que Bolaño se proponga también una parodia del intelectual orgánico tipo Octavio Paz (Pastén B, 2009: 449). Pues, a diferencia de Piglia, en cuyas novelas y cuentos aparece la figura del detective Emilio Renzi muy familiarizado con Kafka, Borges, Macedonio o Roberto Art, no hay en Bolaño una figura similar. Él no *extrapola*, sino que *parodia* la figura del detective y del crítico literario. Incluso inventa autores inexistentes para someterlos a exégesis igualmente imaginarias.

Para Bolaño, quien en varias entrevistas a menudo formuló su poética, “la literatura es un ejercicio aburrido y antinatural; entonces, si no te lo tomas como un juego, puede llegar a convertirse en un suplicio” (2006: 92). Este “juego” o parodia del detective y del crítico es lo que veremos a continuación, para más tarde analizarlo a la luz de un neologismo, la «novela maximalista», un género híbrido que nace en 1973 en Estados Unidos con la publicación de *El arcoíris de la gravedad*, de Thomas Pynchon, y que culmina con *2666* de Bolaño. Según el crítico italiano Stefano Ercolino, son diez las características de la novela maximalista: 1) Extensión; 2) modo enciclopédico; 3) coralidad disonante; 4) exuberancia diagética; 5) totalidad; 6) omnisciencia narrativa; 7) imaginación paranoica; 8) intersemioticidad (traducción o interpretación de diferentes sistemas de signos); 9) compromiso estético, y 10) realismo híbrido (Ercolino: 2014a).<sup>1</sup> En menor o mayor grado, las diez características asoman en *2666*. Para lo que nos atañe, el “modo enciclopédico” contribuiría a explicar la fuerte presencia del ejercicio

---

1. Además de la de Pynchon y de Bolaño, las novelas que gozan de estas características son, según Ercolino, *La broma infinita* (1996) de Wallace, *Underworld* (1997) de Don delillo, *White Teeth* (2000) de Zadie Smith, y *The Corrections* (2001) de Jonathan Franzen.

paródico de la crítica literaria en Bolaño. La tradición enciclopédica, o lo que también podríamos entender como el intento romántico-positivista de convertir el análisis y la exposición científica en un flujo narrativo, encontró en la novela póstuma de Flaubert, *Bouvard y Pécuchet* (1881), una continuidad en las formas de la sátira y la ironía. No es tanto el cuento de Poe de 1841, como quiere Piglia, sino la novela póstuma de Flaubert de 1881, la que estaría dando lugar a la metacrítica.

## Parodia del crítico y del criminal

La parodia que Bolaño hace del crítico y del detective no es tanto una imitación burlesca como una herramienta de juicio para valorar las concepciones ideológicas y estéticas, sin descuidar un efecto humorístico. Exagera o distorsiona características del arquetipo original del crítico o del detective para crear un efecto irónico. Bolaño plantea el argumento de *Los detectives salvajes* alrededor de la persecución de una poeta olvidada del movimiento estridentista, Cesárea Tinajero, cuyas pistas intentan seguir un grupo de investigadores bisoños, Arturo Belano, Ulises Lima y algunos incluso aún adolescentes como Juan García Madero. Semejante grupo de jóvenes inexpertos desean conformar una suerte de vanguardia extemporánea, el realismo visceral, en plena década de 1970. Belano, Lima y García Madero son los detectives, los críticos, en busca de Cesárea Tinajero, la criminal, la autora. Para dar con su paradero, los tres trazan un mapa del mundillo literario de la Ciudad de México y de sus redes en la provincia. Fundan, entre otras revistas, *Lee Harvey Oswald*, con el nombre del presunto asesino de Kennedy. En varios momentos, sin embargo, ellos advierten la presencia viva de otro “criminal”, de otro autor, nada menos que de Octavio

Paz, “nuestro gran enemigo” (Bolaño, [1998] 2003: 6). En la segunda parte de la novela se abren, a la manera de acotaciones teatrales, testimonios de otras voces del mundillo literario mexicano para dar cuenta del paradero de los tres críticos o detectives salvajes. Por ejemplo, el testimonio Luis Sebastián Rosado da cuenta del deseo recóndito de invertir la operación detectivesca. ¿Qué pasaría si, en lugar de concebir al escritor como criminal, lo ven como víctima? Entonces los detectives, los críticos, se convertirían en criminales. Por la mente de Luis Sebastián Rosado cruza, como un relámpago, una imaginaria escena criminal protagonizada por los real visceralistas:

Por un momento, no lo niego, se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz, los vi asaltando su casa (pobre Marie-José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra, incluso los vi perdiéndose por los arrabales de Netzahualcóyotl en un destartalado Cadillac negro con Octavio Paz dando botes en el maletero, pero pronto me repuse, debían de ser los nervios, las rachas de viento que a veces recorren Insurgentes (estábamos hablando en la acera) y que suelen inocular en los peatones y en los automovilistas las ideas más descabelladas (179-180).

La originalidad de Bolaño no está en el recurso de poner a un autor real y famoso como Octavio Paz, un recurso que por lo demás se advierte en otros escritores anteriores a él. Paz, en varias novelas del colombiano Fernando Vallejo,



es objeto de todo tipo de invectivas. Tampoco la presencia de Paz en *Los detectives salvajes* constituye en sí un rasgo de metacrítica. Lo que le interesa al novelista chileno es más bien cuestionar un tipo de crítica tradicionalista, más exactamente un tipo de ensayo divulgativo a caballo entre cierto tono enciclopédico y cierto tono lírico. Le interesa denunciar el diletantismo de la crítica latinoamericana en su sentido peyorativo, no tanto por la falta de profesionalismo filológico, sino por la superficialidad con la cual muchos críticos se involucran de manera esporádica o sin un compromiso serio en la interpretación de la literatura. Bolaño va a parodiar al diletante hasta sus últimas consecuencias. Tal es lo que de manera incisiva consiguió Bolaño en una novela anterior a *Los detectives salvajes*, *La literatura nazi en América* (1996). Se trata de una suerte de novela-ensayo en la que, fingiendo escribir una historia literaria de consulta escolar o general, Bolaño echa mano del tono didáctico de las entradas enciclopédicas para desconcertar con la invención de una serie de “escritores” inexistentes. Las obras de estos autores inexistentes son desde luego imaginarias y están publicadas por editoriales igualmente ficticias, pero el efecto paródico es tan verosímil como desconcertante. Lo que Bolaño revela es una peculiar sensibilidad fascista en el seno mismo de la diletante cultura latinoamericana: una combinación de lirismo y autoritarismo, donde poetas y militares “conviven” en medio del terror.

Por ejemplo, parece perfectamente verosímil la existencia del escritor cubano Ernesto Pérez Masón (Matanzas, 1908-Nueva York, 1980), quien retó a Lezama Lima en tres ocasiones por envidia contra la revista *Orígenes* y que, en 1963, durante una temporada en la cárcel, escribió una novela en clave, *La sopa de los pobres*, en que los censores de Fidel Castro descubrieron

acrósticos en honor de Hitler y en contra del régimen socialista de la isla (2006a: 36). En la parodia didáctica de Bolaño, en lugar del argumento o ideología de las obras, interesan más las anécdotas. Otro de los autores inventados es Jesús Fernández Gómez (Cartagena de Indias, 1910-Berlín, 1945), autor de la novela autobiográfica *Años de lucha de un falangista americano en Europa*, cuyas descripciones más conmovedoras están dedicadas a registrar su cercanía física con poder autoritario, esto es, con militares y curas.

La peculiar sensibilidad fascista que Bolaño devela en el seno de la cultura latinoamericana, donde poetas y militares “conviven” en medio del terror, alcanza su clímax en el poeta y aviador Carlos Ramírez Hoffman, un militar anticomunista que durante el régimen de Pinochet cometió numerosas torturas y desapariciones, mientras era un asiduo colaborador de las revistas fascistas de Chile y Argentina en el período comprendido entre los años 1972 y 1992 (1996: 117). Ramírez Hoffman, el último de los autores ficticios de *La literatura nazi en América*, reaparece en otra novela inmediatamente posterior, *Estrella distante* (1996). En ella, nuevamente Bolaño recurre a la técnica de asumir al “autor” —en este caso, al aviador militar Carlos Wieder— como un auténtico escritor-criminal. Los detectives son este caso un grupo de jóvenes de un taller literario de Concepción. Unos son masacrados y desaparecidos, como las hermanas Garmendia, y otros son encarcelados y condenados al exilio. Al finalizar la dictadura de Pinochet, desde su exilio en España, el narrador de *Estrella distante* colabora con la nueva policía para dar con el paradero de Carlos Wieder. A Blanes, el pueblo catalán de la Costa Brava en donde Bolaño vivió sus últimos años llega Abel Romero, un agente de seguridad. Le pide al narrador (¿alter ego de Bolaño?) que haga las veces de crítico literario en

plan de encontrar textos de Wieder, firmados con pseudónimo, en varias revistas de tendencia neofascista. Al entregárselas, el narrador reflexiona a la manera de un crítico literario:

De la colección de revistas que fui amontando en mi mesa habían dos que llamaron mi atención. Con las otras era posible hacer un muestrario variopinto de psicópatas y esquizofrénicos, pero solo esas dos tenían el *élan*, la singularidad de empresa que atraía a Carlos Wieder. Ambos eran francesas: el número 1 de *La Gaceta Literaria de Evreux* y el número 3 de la *Revista de Vigilantes Nocturnos de Arras*. En cada una de ellas encontré un trabajo crítico de un tal Jules Defoe, aunque en *La Gaceta* adoptaba la forma, puramente circunstancial del verso (2017: 138).

Mediante la práctica del *close-reading*, el narrador encuentra una serie de textos que propugnan, por ejemplo, “una literatura escrita por gente ajena a la literatura” (Bolaño, [1996] 2017: 143). Semejante antiintelectualismo deja en evidencia al torturador Wieder, una suerte de literato frustrado cuya experiencia de lo “sublime” termina por ser la de exhibir fotografías sádicas de cuerpos desmembrados. Wieder, un aviador militar cuya mayor “estética política” consistió en dibujar en el cielo de Santiago versículos bíblicos con el humo de su avión, solo admite dos condiciones: la enemistad o la polémica. Su neofascismo se conecta bastante bien con la instrumentalización que el futurismo de Marinetti, una vez que se convirtió en propaganda para el movimiento político de Mussolini, hizo de la aviación como “el arma más amada por el pueblo italiano” (Virilio, 1986: 7). Afín al neofascismo, en los performances de Wieder se respira una sensación de

nuevo comienzo, de “palingénesis”, que Robert Griffin (2007) identificó como un elemento central de la ideología fascista para promover una ruptura radical con el pasado y fundar un nuevo orden después de la devastación de la Primera Guerra Mundial. Llegados a este punto, conviene insistir en la parodia que Bolaño hace de la figura tradicional del crítico latinoamericano al que acusa de diletante y superficial por lo mismo que se mueve por peligrosos resortes autoritarios.

En *Nocturno de Chile*, una novela breve publicada en el año 2000, Bolaño se transmuta en la voz de un sacerdote chileno adscrito al Opus Dei, Sebastián Urrutia Lacroix, en cuya confesión de “pecados” está el haber querido ser el mejor crítico literario del país, “con la ingenuidad de un pajarito [...] para leer y expresar en voz alta, con buena prosa, el resultado de mis lecturas” (2000: 14). Paradójicamente, su destino lo lleva a ser asesor político del dictador Pinochet, a quien instruye en lecturas marxistas. Aunque en un principio se desempeñó como profesor de literatura en la Universidad Católica, Urrutia Lacroix también albergó aspiraciones poéticas, lo que lo llevó a adoptar el seudónimo de H. Ibacache para firmar sus críticas periodísticas, reservando su verdadero nombre para sus obras poéticas (2000: 36). Desde la centralidad del mundillo literario santiaguino y bajo la identidad de H. Ibacache, el joven Urrutia Lacroix escribió excursos sobre la influencia y el legado de figuras como Neruda, Nicanor Parra y los surrealistas de la Mandrágora, así como sobre una extensa lista de autores nacionales desde Alberto Blest Gana hasta Jorge Edwards pasando por María Luisa Bombal. Pero Urrutia Lacroix renunció a su vocación de crítico literario e incluso de escritor por el prurito de que, si una novela o un poemario ya era poco leídos en Chile, menos aun lo sería un ensayo crítico. Con todo, en las críticas que publicó, en

lugar de analizar el contenido o la forma de las obras, el joven Urrutia Lacroix se dedicó a compilar nombres de autores, convencido de que “lo verdaderamente importante en la literatura no es tanto lo que se ha leído ni la experiencia de la lectura como a quién se ha conocido” (Terrones, 2014: 886). ¿No fue más bien la vanidad lo que le impidió ejercer una crítica literaria genuina?

Si el concepto moderno de crítica literaria va íntimamente ligado al ascenso de la esfera pública liberal y burguesa que se produjo a principios del siglo XVIII, Terry Eagleton concluye que el gesto crítico nació siendo típicamente conservador y correcto (2006: 12). El *modus operandi* del Doctor Johnson, por ejemplo, fue recriminar a la clase dirigente, pero sin perder las buenas relaciones con ella. Dicho de otro modo, la opinión pública de algún modo *conservatiza* al crítico literario al hacerle creer que no hay lucha de clases en el terreno de la estimación literaria. En la figura de Urrutia Lacroix, un aprendiz de crítico que termina por ser ideólogo de Pinochet y sacerdote del *Opus Dei*, Bolaño confirmaría la observación de Eagleton: hay un tradicionalismo inherente a la crítica literaria y un agotamiento interpretativo si no se recurre a géneros literarios más creativos.

## **2666: metacrítica y novela maximalista**

A partir de «La parte de los críticos», pórtico de la novela *2666*, es posible preguntarse si no hay una parodia de los géneros de la crítica literaria del siglo XX. Si no hay una “literatura sobre la propia literatura, ficción que se escribe como historia literaria, crítica ficcional, mezcla de géneros: ¿de dónde viene y a qué obedece este procedimiento estético usado por Bolaño y por otros escritores contemporáneos?” (Gutiérrez Giraldo, 2010: 123). Antes de responder semejante

pregunta, conviene también cuestionar en qué género se inscribe la crítica literaria. Aun más, convendría reflexionar sobre la categoría de los géneros literarios. Pues, a diferencia de la literatura, en la música no hay una preocupación tan agudizada por los géneros. Tocar un instrumento o cantar una canción supone una actividad intrínsecamente artística. En cambio, escribir no es necesariamente una práctica artística. Todas las disciplinas intelectuales practican la escritura, pero salvo en el más estricto lirismo no hay cómo determinar realmente si hay una intención artística. Para Hegel, a juicio de Jean-Marie Schaeffer, “solamente la literatura produce géneros (*Gattungen*) en el sentido estricto del término” (2006 [1989]: 6). En la tríada genérica de épica, lírica y drama, sin embargo, no queda muy claro cuál es el género de la crítica literaria. Si Piglia plantea la posibilidad de un nuevo género crítico, la metacrítica, o sea, “el uso de la crítica en un espacio distinto”, ¿cuál es entonces el género en qué principalmente se manifiesta la crítica literaria?

La principal definición al respecto la arrojó el teórico húngaro György Lukács en 1910 en el prólogo de *El alma y las formas*, “Esencia y forma del ensayo”. Allí Lukács afirmó que este “género” no es otra cosa que la crítica literaria (2015: 107). Hay “ensayo” cuando se asume el comentario crítico sobre un libro como obra de arte, como género artístico. Hay experiencias intelectuales que adquieren forma mediante el ensayo. Solo que el ensayo se ha hecho demasiado rico e independiente para ponerse incondicionalmente al servicio de algo, “pero es demasiado intelectual y poliforme para cobrar forma por sí mismo” (125). Necesita hasta cierto punto de la novela. De ahí que, en 1916, en medio de la Primera Guerra Mundial, Lukács publicara su *Teoría de la novela*, en cuyo capítulo quinto apuntó que la reflexión erudita constituye una expresión esencialmente no-artística, puesto que a través

de ella “la inocencia del escritor es objeto de una violencia extrema” (2010: 81). Esta violencia extrema se acentúa cuando se advierte que la novela moderna es “la epopeya de un mundo abandonado por Dios” (2010: 84), es decir, cuando el modo enciclopédico y erudito intimidan al lector con protagonistas y voces narrativas que se regodean en arrogancias y delirios intelectuales. Lukács no pudo formular el término exacto de algo que estaba ante sus ojos, la novela-ensayo, cuyo apogeo data entre 1884 y 1947 (Ercolino: 2014b). No se trata de un apogeo exclusivamente europeo, sino también latinoamericano<sup>2</sup>.

Lo cierto es que en 2014 ya no se puede hablar de novela-ensayo, sino de «novela maximalista». Ercolino basa su teoría a la luz de la de Lukács, a su vez derivada de la estética hegeliana, al tratar la novela maximalista como una forma dominada por el anhelo y la nostalgia de la totalidad de la épica, pero consciente de tal imposibilidad. El maximalismo coexiste con el minimalismo, y se explica por una concepción teológica de los dos caminos opuestos de la gracia: la *via negativa*, la celda del monje y la cueva del ermitaño, minimalismo, y la *via afirmativa*, la inmersión total en los asuntos humanos, un estar en el mundo, maximalismo (Ercolino 2014a: 65). El maximalismo supone una prosa barroca

---

2. La famosa novela del francés Karl Huysmans de 1885, *À rebours*, al parecer influyó en *De sobremesa* (escrita en 1895, publicada en 1925) del colombiano José Asunción Silva, una novela narrada y protagonizada por un intelectual de nombre José Fernández y Andrade, lo mismo coleccionista de orquídeas que de pinturas místicas. La llamada novela-ensayo podría también llamarse “novela de artistas”, subgénero acuñado en 1922 por Herbert Marcuse en *La novela alemana del artista (Der deutsche Künstlerroman)* y retomado por el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot (1992: 629-637), precisamente para analizar *De sobremesa* y otras novelas latinoamericanas con protagonistas similares. En sus distintas denominaciones, ya sea novela-ensayo o novela de artista, persiste en tal combinación una violencia estetizada contra las normas y las tradiciones “conservadoras”, un mundo abandono por Dios, una erudición demasiado irónica, que desde luego es capaz de hacer de Octavio Paz un fetiche. Tal es, en parte, uno de los corolarios de *Los detectives salvajes*.

y neurótica, un arte de la exuberancia y una imaginación paranoica según la cual, todo esta conectado a la manera de una enciclopedia. Supone también la disolución de los géneros. Pues, en palabras de Ercolino, “un género literario no es una formación metadiscursiva compuesta de elementos meramente yuxtapuestos [...]. Podríamos pensar en un género literario como un sistema cuyos componentes formales contribuyen a un objetivo común, a la satisfacción de necesidades simbólicas muy precisas” (2014a: 114). ¿Qué tipo de satisfacción llevó a Bolaño a imaginar un escritor inexistente cuya obra imaginaria igualmente inexistente se presente como maximalista y objeto de análisis por parte de varios profesores universitarios?

Aunque la primera parte de *2666* se titula “La parte de los críticos”, los protagonistas no son “críticos” en sí, sino más bien profesores de literatura adscritos a universidades europeas. Son cuatro: la inglesa Liz Norton, el francés Jean-Claude Pelletier, el español Manuel Espinoza y el italiano Piero Morini. A los cuatro profesores los une el interés por Benno von Archimboldi (pseudónimo de Hans Reiter), un enigmático novelista alemán de la Posguerra que rehúye de las entrevistas y de las presentaciones en público. Ninguno lo ha visto en persona. Naturalmente, Archimboldi es un escritor ficticio, fruto de la imaginación de Bolaño. En la fobia que siente por la cultura de masas y por no dejarse fotografiar, Archimboldi recuerda a Thomas Pynchon (a quien Bolaño leyó con frecuencia), un escritor estadounidense que efectivamente nunca concedió entrevistas ni presentaciones en público. Pynchon, a partir de su novela *El arcoíris de la gravedad* (1973), es el creador de la «novela maximalista».



Ahora bien, ¿por qué los cuatro profesores dedican su vida profesional a defender a Archimboldi, un escritor fantasma? Por una parte, según Ignacio Echevarría, “porque la crítica literaria era el único campo donde la revolución era aún posible o al menos ese simulacro de poder resucitar las obras perdidas, autores perdidos” (cit. Rodríguez Freire, 2018: 69). Por otra parte, al defender la obra de un escritor fantasma, los cuatro profesores pueden decir toda clase de interpretaciones y repetirlas en artículos y ponencias año tras año, subiendo en sus escalafones académicos. Archimboldi, que no es un “escritor mediocre del tipo J. R. R. Tolkien (Rodríguez Freire: 2018), encarna para aquellos profesores la «muerte del autor» (Barthes), la no presencia de la escritura (Derrida), el no vérselas con los problemas heurísticos de biografía y del contexto histórico. El formalismo puro. Pero Archimboldi de ninguna manera es un escritor mediocre. Su preocupación por la biología marina, por algas roja, tinturadas de azul, o su capacidad de poner a dialogar al mar Báltico con el mar Adriático, a través de los Alpes, o de volver personaje al paisaje de los Cárpatos, en medio de la contraofensiva soviética contra el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial, de ninguna manera hace de él un escritor menor. Sería tanto como decir que Bolaño es mediocre.

Los cuatro profesores, en cierto momento de sus aburridas carreras, sucumbieron a la curiosidad de conocer a Archimboldi. Fue en Toulouse, durante el último seminario dedicado a Archimboldi, cuando los cuatro profesores de literatura prestaron atención al chisme de pasillo de un estudiante mexicano, Rodolfo Alatorre, quien les aseguró que el enigmático novelista alemán acababa de ser visto en la Ciudad de México. Según aquel estudiante mexicano, así se lo aseguró a él un amigo del DF de apellido Almendro, ensayista y poeta y “un alto

funcionario del gobierno federal” (Bolaño, 2011: 136-131). Almendro socorrió a Archiboldi de la policía mexicana después de un robo en su habitación de hotel, lo acompañó a comer tacos de carnitas en la Plaza Garibaldi y le facilitó viajar a Santa Teresa (alusión a Ciudad Juárez). Allí Archiboldi debía auxiliar a su sobrino Klaus Haas, un ciudadano estadounidense de origen alemán, presuntamente implicado en la ola de feminicidios. Los cuatro profesores europeos deciden entonces viajar a Santa Teresa en busca de Archiboldi, quien constituye para ellos “un mito del cual nutrirse y dar un mínimo espesor a sus vidas” (Espinosa H, 2006: 73). El profesor chileno Óscar Amalfitano, residente en Santa Teresa, incluso les ayuda a buscarlo, pero de manera infructuosa. La segunda parte de *2666* se titula “La parte de Amalfitano”, y el desierto de Chihuahua en Ciudad Juárez [Santa Teresa] en la frontera con Arizona (árida-zona) adquiere la categoría de personaje. Amalfitano practica una característica crucial de la novela maximalista, la intersemiotividad, la traducción o interpretación de diferentes sistemas de signos, alrededor de un libro de geometría, colgado de un tendedero de ropa, a merced del viento del desierto que lo lee y que lo relea. Nunca la esquizofrenia había logrado tanta belleza.

Hay que decir que Archiboldi, para aquellos cuatro profesores europeos e incluso para el chileno Amalfitano, termina por ser un paliativo de un síntoma maniacodepresivo. Es decir: el misterio del esquivo Archiboldi se convierte en una forma de escapismo, una manera de inyectar sentido y emoción a una existencia de otro modo baladí. A diferencia de El Cerdo, el funcionario federal que sí tuvo el privilegio de pasear con Archiboldi por la Ciudad de México, los cuatro profesores europeos no se consideran ensayistas ni poetas y ni siquiera “críticos”.

Son demasiado académicos. El poeta-crítico, en cambio, es el extremo inverso del crítico académico encarnado en la figura de aquellos profesores universitarios<sup>3</sup>. Pero, como veremos enseguida, la figura del poeta-crítico no constituye una virtud y es apenas un paliativo de una historia que ha llegado a su fin.

## Escatología de la crítica

En *Escatología de la crítica*, un opúsculo publicado en 2013, el teórico español Pedro Aullón de Haro ha querido datar el fin de nuestra disciplina o práctica humanística a partir del artículo de Roman Jakobson, *Linguistic and Poetics* (1958), que este presentó en un Congreso en Bloomington, Indiana, en un momento en que se reorganizaba y monopolizaba el conocimiento universitario bajo los dictados de la academia angloamericana. Incluso Aullón de Haro ha acuñado el término “trampa Jakobson” para referirse a la malversación del formalismo ruso que difundió Jakobson en Estados Unidos, esto es, un tipo de formalismo dependiente de la lingüística y no de la crítica literaria en un momento en que comenzaba la masificación de los sistemas operativos, del ordenador o la computadora, como subproductos (*by-products*) de las tecnologías bélicas para la interceptación, procesamiento y almacenamiento de datos. En palabras de Aullón:

---

3. En la última parte de *2666*, “La parte de Archimboldi”, también aparece la figura del editor Bubis, que publica las novelas de Archimboldi. Bubis ha regresado a Hamburgo tras el fin del hitlerismo, pese a que todos sus parientes han sido quemados en campos de concentración. “Germania, triste de habitar y contemplar”. Bubis se lamenta de que no volverán a su editorial manuscritos de un nuevo Musil, de un nuevo Kafka “(aunque si apareciera un nuevo Kafka, decía el señor Bubis riéndose pero con los ojos profundamente entristecidos, yo me echaría a temblar), de un nuevo Thomas Mann” (1011).

Esa Crítica literaria lingüística propuesta por Jakobson es denominada poética (aunque así con minúscula) y tiene como consecuencia inmediata la supresión y el menosprecio implícito de la Poética, es decir, la *techne*, y consiguientemente la otra *techne* anterior a ésta, la Retórica, la cual era asimismo liquidar a fin de entregar todo el espacio imaginable a la pujante lingüística. Hechas desaparecer las dos disciplinas de origen clásico, de las cuales a la una se le tuerce y usurpa el nombre y a la otra, la Retórica, ni es nombrada, sólo quedaba por dar un último paso, el correspondiente a la Estética. Esta ni es mencionada; se da por resuelto que la nueva y portentosa ciencia saussureana de los signos, la Semiología, será quien la sustituya por imposición tecnológica del devenir científico (2013: 49).

Efectivamente, en su célebre conferencia de Bloomington durante la primavera de 1958, Jakobson exhumó la Poética y la Retórica para elevar y santificar la moderna lingüística, es decir, divorció los «estudios literarios» (*literary studies*) de la «crítica literaria» (*criticism*). A esta última la consideró un oficio más periodístico que académico. Incluso recomendó que cada estudiante de literatura la obviara y la dejara de lado para analizar un texto literario o poético desde un método más científico, es decir, a partir de los dos grupos de problemas (“*two sets of problems*”) de la lingüística saussureana: sincronía y diacronía (Jakobson, [1958] 1989: 64). Por otra parte, para semejante exhumación de la crítica literaria ya venía levantándose desde 1955 un monumento fúnebre considerable en los varios tomos de *La historia de la crítica moderna* (*History of Modern Criticism, 1750-1950*), de René Wellek, en cuya introducción queda claro que “la historia de la crítica tiene su interés propio y exclusivo en sí misma [...] sin que haya producido

*per se* una estética sistemática” (1989: 17). Wellek fue un académico checo de la Escuela de Praga que igualmente emigró a los Estados Unidos, donde publicó en 1948 una *Teoría de la literatura* (a dos manos con el crítico estadounidense Austin Warren). La metodología estructuralista y formalista, a juicio de la moderna teoría literaria, dejaba solamente como un interés histórico –casi arqueológico– a toda la crítica anterior.

Ni Wellek, ni Warren, ni Jakobson advirtieron la diferencia entre crítica y poética, esto es, que la poética constituye una formulación *a priori*, una *techne*, una guía acerca de qué es y cómo se construye o debiera construirse determinada clase de textos a partir de un postulado estético determinado, mientras que la crítica literaria es en sí una demostración *a posteriori* del juicio sobre un texto particular ya publicado o escrito (Aullón, 2021: 76). Así pues, en la reordenación del conocimiento literario de la Posguerra, la *crítica* fue despedida de las aulas de clase para dar paso a los *estudios literarios*, cuya metodología fue esencialmente formalista y estructuralista. O, dicho de otro modo, *ahistórica*. La práctica de la crítica literaria no desapareció, sino que comenzó a legitimarse en un espacio distinto, el de la narrativa novelística. Volveremos a ello más adelante.

Hay que decir por el momento que la llamada “trampa Jakobson” se trató también de una coartada política, más exactamente anticomunista, si no se pierde de vista la disputa ideológica de la Guerra Fría dentro de la academia angloamericana. A juicio de la crítica estadounidense Catherine Gallagher (1998: 133-153), cuando los departamentos de literatura de las universidades de Estados Unidos se vieron con un excedente de profesores exiliados con formaciones distintas, el sistema temió que el estudiantado dejara el método analítico (digamos, la filosofía del lenguaje

por la filosofía continental) volviéndose sartrianos o freudianos o lukácsianos, es decir, cercanos a interpretaciones literarias con perspectiva sociológicas y psicológicas y, en cualquier caso, más amplias que las ofrecidas por el método saussureano promulgado por Jakobson. Dentro de la escuálida academia universitaria latinoamericana, como veremos enseguida, la trampa Jakobson no tardó en surtir efecto.

Aun cuando no fuera propiamente profesor universitario, Octavio Paz fue uno de los primeros en legitimar la propuesta de Jakobson. En 1956, en la primera edición de *El arco y la lira* (su “teoría” sobre la lírica), Paz se regodea en introducir el *New Criticism* en versión de T. S. Eliot, para insistir en que lo importante no era situarse en el plano interpretativo del crítico literario, sino en el del poeta-crítico que busca la *estetización* de su lector. Si en la primera edición afirma que “la actividad poética es revolucionaria por naturaleza” y, más exactamente, “método de liberación interior”, en la segunda edición de 1967 se cuidó en pulir semejantes juicios bajo el rigor de la lingüística jakobsiana. Según Emir Rodríguez Monegal, Paz asimiló el formalismo ruso bajo el tamiz de la crítica francesa. En 1967, el mismo año en que Todorov compiló *Théorie de la littérature*, una antología de textos de los formalistas rusos, Paz publicó en México la segunda edición de *El arco y la lira*. En palabras de Rodríguez Monegal:

entre la primera y la segunda edición de *El arco y la lira*, el estructuralismo francés —con todo lo que significa como método para el estudio de la antropología, el psicoanálisis, el marxismo, la filosofía, la crítica literaria, hasta la política y las matemáticas— irrumpe en el mundo occidental y no sólo cuestiona el concepto clásico de las humanidades, sino que destruye el prestigio aún latente de las versiones sartrianas del existencialismo. El mero examen de algunas de las modificaciones entre la primera edición de *El arco y la lira* y, la segunda permite registrar este cambio. [...] Así, por ejemplo, al hablar de la mentalidad primitiva en el capítulo, “La otra orilla”, Paz se inclinaba a subrayar la irracionalidad de la misma. En 1967 se corrige, citando *La pensée sauvage*, de Lévi-Strauss. Simultáneamente, en un libro publicado el mismo año en México [*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, 1967], Paz examina en detalle algunas teorías del estructuralista francés y hasta las refuta parcialmente (1971: 39).

Las objeciones contra los postulados de *El arco y la lira*, veladamente, acaso puedan encontrarse muy tempranamente en un texto póstumo de Alfonso Reyes, “Carta a mi doble”, probablemente fechado en 1958 y que apareció en 1960 como prólogo de *Al yunque*. Pues en el yunque, soportando todos los martillazos, Reyes echó de menos que su teoría literaria de 1944, *El deslinde*, no hubiera gozado de continuidad ni de eco ni siquiera en quien parecía ser su “alumno” más inmediato. Pues es de notar que la primera edición de *El arco y la lira* de 1956 se publicó por intermedio de Reyes en El Colegio de México, institución de la cual él era presidente. Es cierto que Paz, en la “Advertencia a la primera edición” de *El arco y la lira*, admitió que *El deslinde* lo iluminó, pero si bien citó a Reyes en

el desarrollo expositivo de su obra, no siguió su método teórico ni de análisis. Paz se centró en el fenómeno de la lírica pura, del fenómeno poético, sin atender al ensanche o empréstitos con la historia, la teología, la matemática. Sin mencionar a Paz, pero acaso aludiéndolo, Reyes le dijo a su doble que le incomodaba la gente que escribía sobre la poesía en tono poético, esto es, con la actitud de quienes “se desabrochan el cuello, se despeinan y hasta entornan los ojos” (Reyes, 2000 [1960]: 249). El que Paz incluyera la segunda edición de *El arco y la lira* de 1967 citas de Jakobson y Levy-Strauss no subsana la observación de Reyes. El autor de *El deslinde* también echaba de menos, en aquella “Carta a su doble”, que el sistema escolar mexicano no pusiera en práctica el comentario de textos, la metodología francesa para examinar obras poéticas mediante procedimientos intelectuales, “sin que ello sea un desacato ni tampoco una impertinencia” (249). Así pues, el cambio epistemológico operado por el “trampa Jakobson”, si bien inyectó cierto rigor metodológico en el análisis de textos poéticos, no subsanó las falencias en educación historiográfica y estética de los estudios literarios latinoamericanos. No es gratuito que, mediante la parodia del crítico y del detective, Bolaño tuviera en mucha más alta estima el contexto histórico. Prácticamente, *2666* es una apretada síntesis histórica del siglo XX.

## Conclusiones

Las novelas de Bolaño están llenas de referencias literarias y filosóficas y a menudo son *roman à clef*. Según el crítico alemán Benjamin Loy, la poética de Bolaño consiste en buscar un “escritor desaparecido” (2019: 7). Por lo general, un “escritor desaparecido” funciona como una incitación para que el lector



se identifique con un escritor en potencia. Como hemos visto, en *Los detectives salvajes* se busca a la poeta Cesárea Tinajero; en *Estrella distante* al poeta Carlos Wieder; en *2666* a Benno von Archimboldi. Quienes buscan a estos escritores desconocidos son críticos en potencia, lectores irreverentes que Benjamin Loy llama «salvajes». Pues, dicho de otra manera, se trata del apetitivo ilimitado del escritor latinoamericano que no se sienten obligados ante ninguna tradición nacional. Para demostrarlo, Loy se remonta hasta la figura del Inca Garcilaso (traductor de León Hebreo y comentador de las crónicas de Indias), sin ignorar la de Rubén Darío (autor de un libro de ensayos sobre los “poetas malditos”, *Los raros*). Borges ya representa un culmen de este lector «salvaje» o de apetito ilimitado, capaz incluso de fabricar autores y obras desconocidas para parodiar y burlarse de críticos textólatras.

*2666* se desarrolla bajo el influjo de esta notoria tradición «salvaje» de apetito ilimitado. Es una novela transversal que recorre desde las principales metrópolis europeas de nuestros días hasta el desierto del norte México; desde Nueva York hasta la Alemania de la preguerra y la posguerra. Para Ercolino, *2666* es un ejemplo fascinante de una narrativa apátrida que parece hablar directamente al mundo, sin tener en cuenta ningún contexto nacional de pertenencia (2014a: 85). La invención del novelista Archimboldi, con su cohorte de profesores exégetas, supone la parodia más llamativa de la crítica literaria academicista. El enciclopedismo que se respira en *2666*, dicho sea de paso, es una respuesta a la amenaza de destrucción tan inminente como incierta de la cultura occidental.

Es de notar que Bolaño editó durante su primera juventud en México una revista cuyo título recuerda mucho al de sus personajes de *Los detectives salvajes*.

Se llamaba *Correspondencia infra*, revista mensual del movimiento infrarrealista, y solamente duró de octubre a noviembre de 1977. En parte constituye la base experiencial para *Los detectives salvajes*. Pero si se rastrean mejor los primeros textos de Bolaño publicados en México, por ejemplo, el publicado en el número 64 de la revista *Plural* de 1977, “El universo hinchado. Nueva poesía francesa”, se puede extraer una frase que funciona como una poética *a priori* de su novelística: “La verdadera imaginación es la que activa otras imaginaciones, la que subvierte otras imaginaciones” (cit. Loy: 156). De ahí la creación de autores y obras desconocidas, como la de Archiboldi en *2666* o la de Cesárea Tinajero en *Los detectives salvajes* o la de Wieder en *Estrella distante*. La intriga y el suspenso tienen que ver con una clasificación o visibilidad precaria. Archiboldi, Tinajero y Wieder, escritores desaparecidos u ocultos, se oponen a la figura del escritor visible y reconocido. Tanto en *Los detectives salvajes* como en *2666* Bolaño contrapone a ellos la figura de Octavio Paz. Loy cita a William Rowe (*Poets of Contemporary Latin America. History and the Inner Life*, 2000), para insistir en que Paz y sus seguidores instauraron un régimen cultural y casi religioso que implicaba la aceptación de un aparato de creencias y que esta actitud llevó al mito de que los poetas y escritores debían ser deudores de una institución —en México, del Estado— para la obtención de prestigio.

En *2666* los secretos de la cultura del siglo XX y los secretos de esos secretos se abren a la manera de una muñeca rusa: el nazismo, los nacionalismos y políticas de Estado, los móviles de guerra, el machismo, el feminicidio, el periodismo cultural, la saturación academicista y la crítica literaria, el mundillo editorial. La cultura mexicana como política de Estado, por ejemplo, adquiere forma en la voz del exiliado chileno Amalfitano: “El intelectual [mexicano]

puede ser un fervoroso defensor del Estado o un crítico del Estado. Al Estado no le importa. El Estado lo alimenta y lo observa en silencio. [...] Esta mecánica, de alguna manera, desoreja a los escritores mexicanos. Los vuelve locos” (2011: 161). Esta crítica cultural (más que literaria) está dirigida a desnudar una cultura del conformismo. Ese conformismo es la teología. La teología es pequeña y fea y no puede dejarse ver (Benjamin), y adquiere forma en la figura del protagonista de *Nocturno de Chile*, el sacerdote del Opus Dei que dice ser crítico literario, pero que termina asediado por la culpa de haber sido cercano al régimen de Pinochet.

Para concluir, si bien es cierto que Bolaño se alimentó de la poética de Piglia, parodiando la figura del detective y del crítico, en su caso la metacrítica es más bien un “modo enciclopédico” que conduce a la novela maximalista. La poética de Bolaño no es exactamente la de tomar la literatura como un juego o parodia del detective y del crítico, sino la de activar la imaginación crítica, la de subvertir otras imaginaciones con la invención de autores y críticos inexistentes. Sin duda, esta capacidad de activación, subversión e invención otorga a la narrativa de Bolaño una fuerza política que convendría estudiar en otro ensayo a la luz de las teorías de la imaginación. Por lo pronto, hemos tratado en lo posible de exponer el funcionamiento paródico de la crítica literaria en la narrativa maximalista.

## Bibliografía

- Agosin, Gabriel (2006). “No sé quién soy, pero sé lo que hago”. *Entrevistas escogidas*. A. Braithwaite ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Amaro, Lorena (2017). “De la ‘vida de artista’ a la ‘fábula biográfica’: autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron”. *Literatura y Lingüística*, 36-149, pp. 149 – 175.
- Anderson Imbert, Enrique (1969). *Métodos de crítica literaria*. Madrid: Revista de Occidente.
- Aullón de Haro, Pedro (2013). *Escatología de la crítica*. Madrid: Dykinson.
- (2021). *Teoría de la literatura (fundamentos)*. Madrid: Instituto Juan Andrés.
- Bolaño, Roberto (2005). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- (2006). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- (2011). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- (2017). *Estrella distante*. Nueva York: Vintage.
- Eagleton, Terry (2005). *The Function of Criticism*. London: Verso.
- Ercolino, Stefano (2014a). *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon’s Gravity’s Rainbow to Roberto Bolaño’s 2666*. Nueva York: Bloomsbury.
- (2014b): *The Novel-Essay 1884-1947*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Espinosa H., Patricia (2006). “Secreto y simulacro en 2666 de Roberto Bolaño”. *Estudios filosóficos* [en línea], 41, pp.71-79.
- Gallagher, Catherine (1998). “The History of Literary Criticism”. *American Academic Culture in Transformation. Fifty Years, Four Disciplines*. T. Bender & C. E. Schorske, eds. Nueva Jersey: Princeton University Press, pp. 133-153.
- Griffin, Roger (2007). *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Hampshire: Palgrave Mcmillan.
- Gutiérrez Giraldo, Rafael Eduardo (2010). *De la literatura como un oficio peligroso. Crítica y ficción en la obra de Roberto Bolaño*. Tesis presentada al Programa de Posgraduación en Letras del Departamento de Letras del Centro de Teología e Ciências Humanas da Pontifica Universidad Católica de Río [en línea].
- Gutiérrez Girardot, Rafael (1992). “José Fernández y Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”. *José Asunción Silva, Obra completa*. H. Orjuela, ed. París: Archivos, pp. 629-637.
- Jakobson, Roman (1981). *Language en Literature*. Londres: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Loy, Benjamin (2019). *Roberto Bolaños Wilde Bibliothek. Eine Ästhetik und Politik der Lektüre*. Berlin / Boston: De Gruyter.
- Lukács, György (2010). *Teoría de la novela: un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot.
- (2015). *Esencia y forma del ensayo. Carta a Leo Popper*. Madrid: Sequitur.

- Pasten B., Agustín (2009). “De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 33, 2, pp. 423-446.
- Pastormelo, Sergio (2007). *Borges crítico*. Buenos Aires: FCE.
- Piglia, Ricardo (2014). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- (2015). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
- Reyes, Graciela (1989). “El nuevo análisis literario: expansión, crisis, actitudes ante el lenguaje”. *Teorías literarias en la actualidad*. G. Reyes ed. Madrid: Ediciones El Arquero, 1989, pp. 9-38.
- Rodríguez Freire, Raúl (2018). “Bolaño y las ficciones de la crítica”. *Revista de Humanidades*, 38, pp. 33-63.
- Rodríguez Monegal, Emir (1971). “Relectura de *El Arco y la ira*.” *Revista Iberoamericana*, 37, 74, pp. 35-46.
- Schaeffer, Jean-Marie (2006 [1989]). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal
- Terrones, Félix (2014). “Entre el silencio y la confesión: intelectuales y artistas en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño». *Bulletin hispanique* [en línea], 116-2, pp. 875-897.
- Villoro, Juan (2006). “La batalla futura”. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. A. Braithwaite ed. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Virilio, Paul (1986). “Futurismo y fascismo”. *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 7, 39, pp. 4-9
- Wellek, René (1989). *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Gredos.