



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere

Tesi di Laurea

*La rappresentazione dell'avanguardia ne "I  
detective selvaggi" di Roberto Bolaño: testo  
e rivoluzione.*

Relatore  
Prof. Gabriele Bizzarri

Laureando  
Ramon Guevara  
n° matricola 1236274 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

# Indice

Indice .....	2
Introduzione.....	3
Los detectives salvajes. Ricezione e struttura dell'opera .....	6
1. Infrarealismo o realismo viscerale?.....	9
1.1 L'infrarealismo. Poeti, sfaccendati e vagabondi.....	9
1.2 Il realvisceralismo. Una cosa abbastanza mediocre e senza nessuna importanza .....	13
1.2.2 Il processo al realvisceralismo.....	15
2. La rappresentazione dell'avanguardia letteraria.....	21
2.1 Dalla realtà alla rappresentazione. Parziali deformazioni dell'infrarealismo.....	22
2.1.1 Le pubblicazioni .....	23
2.1.2 Il legame del realvisceralismo col surrealismo. Erede o caricatura?.....	26
2.1.3 Persone e personaggi .....	28
2.1.3.1 Juan García Madero: il poeta orfano .....	29
2.2 Le ragioni della rappresentazione. Tra arte e rivoluzione .....	31
Conclusioni.....	35
Bibliografia.....	38

## Introduzione

Lo scopo della tesi è un'analisi della rappresentazione dell'avanguardia letteraria nel romanzo *Los detectives salvajes* di Roberto Bolaño. L'opera in questione racconta la nascita e il declino di un movimento postavanguardista realmente esistito e fondato dall'autore stesso negli anni Settanta; attraverso la narrazione di questo fallimento artistico, si percorrono le vie che conducono i personaggi ad un naufragio dalla portata generazionale.

La scelta di studiare tale argomento nasce dall'idea che, a fronte dello stretto dialogo che arte e vita, finzione e storia, intrattengono nell'opera di Roberto Bolaño, una lettura del romanzo che abbia come oggetto la rappresentazione dell'avanguardia artistica possa gettare luce sulle idee dell'autore circa alcuni temi ricorrenti nella sua letteratura e più in generale nel romanzo contemporaneo. Molti dei personaggi di Bolaño sono scrittori, professori di discipline umanistiche, editori, ma il discorso sulla letteratura non è mai autoreferenziale: di fatto è proprio nella figura archetipica del poeta che Bolaño trova il modo di attraversare le grandi tensioni che nutrono le sue narrazioni. Raccontare di un gruppo di giovani poeti postavanguardisti implica quindi riflettere sul tema della formazione di un'identità (o sul paradosso del tentativo di un percorso di formazione all'interno dell'avanguardia, paradosso di fronte al quale i protagonisti a fine romanzo dovranno arrendersi, non formati e naufragati), sul legame tra arte ed esperienza, sul difficile rapporto con la tradizione o più in generale coi padri (non solo letterari). Ma soprattutto, rappresentare la morte degli ideali di rivoluzione artistica vuol dire ragionare sul fallimento della rivoluzione politica e sociale.

Il primo dei due capitoli intende quindi introdurre l'argomento della rappresentazione della postavanguardia attraverso una prima ricostruzione del contesto storico (la fondazione dell'infrealismo da parte di Roberto Bolaño e Mario Santiago Papasquiaro attorno alla metà degli anni Settanta); si concentra poi sulla rappresentazione dell'infrealismo ne *Los detectives salvajes* (qui il movimento prende il nome di "realvisceralismo"), con una peculiare attenzione per le modalità attraverso le quali i personaggi della seconda sezione dell'opera "mettono sotto processo" l'avanguardia letteraria.

Il secondo capitolo indaga invece la distanza che intercorre tra il movimento letterario realmente esistito e quanto raccontato nel romanzo. È misurando questa distanza che si può comprendere la demistificazione operata da Bolaño a discapito della propria esperienza nella postavanguardia. Al mito dell'avanguardia, alla fascinazione per la giovinezza artistica e umana, si accosta la parodia, il disincanto.

Si è cercato di comprendere i motivi di questa rappresentazione del movimento artistico nel romanzo. L'idea che ha guidato il presente lavoro è che, a fronte di una maturata consapevolezza storica, i vent'anni che separano l'esperienza dalla sua conversione in racconto portino l'autore a ridimensionarla. Nonostante ciò, nel romanzo rimane lo spazio per il ripresentarsi del sogno di rivoluzione artistica e politica. Le conclusioni della tesi riflettono proprio su questo: la ciclicità della storia nelle opere di Bolaño e la deformazione che ogni ritorno comporta.

Occorre fare alcune precisazioni di ordine metodologico.

Come ogni lavoro che coinvolga la storia delle avanguardie artistiche novecentesche, è stato necessario trovare un posizionamento all'interno del dibattito accademico circa l'evoluzione dell'avanguardia, nello specifico, comprendere da che prospettiva guardare la rinascita di questo fenomeno nel secondo Novecento.

Si è dovuto innanzitutto compiere una scelta terminologica, prima ancora che di metodo o interpretazione: come definire i movimenti artistici che sorgono sotto il segno delle avanguardie storiche, ma in un momento in cui gli ideali e le coordinate che le avevano ispirate vengono avvertiti dalla critica come anacronistici? Nel concreto, si parla di neoavanguardia o postavanguardia?

Due contributi fondamentali sull'argomento sono quello di Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, e quello di Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*. Entrambi gli studi si concentrano sull'avanguardia letteraria, nello specifico il lavoro di Hal Foster si confronta direttamente con le conclusioni di Bürger anche, in parte, nel tentativo di rivederle. E le diverse letture del fenomeno da parte di Bürger e Foster circa le avanguardie del secondo Novecento pongono oggi il problema di una diversa scelta terminologica, oltre che di una diversa prospettiva sulla storia dell'arte: Bürger, che solo in due occasioni nelle note di commento al testo fa riferimento alle "neoavanguardie", parla del fallimento di questi movimenti pur non ritenendo necessario approfondirne le dinamiche; l'idea che esprime è che se l'avanguardia non era riuscita fino in fondo nel suo intento, questi movimenti non potevano andare incontro a una sorte diversa: se il declino delle avanguardie ha dimostrato l'impraticabilità del loro progetto, gli stessi intenti che le avevano animate non potevano più essere presi sul serio<sup>1</sup>. Foster invece, nel tentativo di aggiornare la lettura di Bürger, riflette innanzitutto sull'interrogativo circa cosa sia *neo* e *post* e come distinguerli<sup>2</sup>; la sua decisione di utilizzare il termine *neoavanguardia* è quindi guidata dall'idea di allontanarsi da una visione definita storicista, rappresentata in questo caso da Bürger (al di là della scelta terminologica che in realtà li accomuna, ma che in Foster assume nuove implicazioni che lo distanziano da Bürger). Secondo Foster,

---

<sup>1</sup> P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester, Manchester University Press, 1984, p. 109.

<sup>2</sup> H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, London, The MIT Press Cambridge, 1996, p. 1.

Bürger prediligeva l'origine eroica a discapito del successivo ritorno (intrinsecamente fallimentare) delle avanguardie primonovecentesche<sup>3</sup>. La scelta di Foster è invece valorizzare la novità e la capacità delle nuove avanguardie di muoversi nel contesto artistico e sociale. Sebbene quest'ultima posizione sia adeguatamente supportata, il presente lavoro non intende proporre una visione teorica e onnicomprensiva del fenomeno avanguardistico nel secondo Novecento, ma ragionare sul caso specifico presentato: qual è il rapporto tra l'infrealismo, il movimento letterario fondato da Roberto Bolaño, e il *realvisceralismo* rappresentato ne *Los detectives salvajes* dall'autore? Alla luce di quanto emerge dallo studio, si è prediletta la scelta di definire il movimento letterario (e la sua rappresentazione) come postavanguardia, avvicinandosi alla visione di Bürger. Non solo si pensa che sia più coerente coi dati che si hanno ad oggi dell'infrealismo (sebbene alla luce del successo di Bolaño sia in atto una rivalutazione del movimento da parte di critici e accademici), ma soprattutto si crede che sia la definizione più vicina al giudizio sull'avanguardia di Bolaño stesso e all'idea dell'autore, presentata nelle conclusioni, circa la ciclicità della storia.

Per quanto riguarda la ricostruzione vera e propria del movimento infrealista, si sono prese in considerazione sia le dichiarazioni di Bolaño e di altri componenti del gruppo, sia gli studi successivi, cercando di ricomporre il quadro orientandosi tra le contraddizioni e comprendendo di volta in volta le ragioni che portano i diversi individui ad esprimersi in una direzione piuttosto che in un'altra.

Per lo studio della rappresentazione dell'avanguardia si è invece fatto riferimento agli scritti accademici che analizzano alcuni aspetti dell'opera di Bolaño, valutando le idee espresse e contestualizzando quelle più rilevanti al tema della tesi, laddove possibile. È sulla base di queste idee che si fondano le conclusioni. Non solo: è stata necessaria una lettura globale dell'opera narrativa di Bolaño, infatti c'è un forte dialogo tra ciascuno dei libri dell'autore, un continuo scambio di personaggi, immagini, o spesso vere e proprie storie che vengono scritte e riscritte da prospettive diverse.

Pertanto la lettura del romanzo sconta un debito insanabile con quella di tutti gli altri.

---

<sup>3</sup> H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, London, The MIT Press Cambridge, 1996, p. 13.

## *Los detectives salvajes*. Ricezione e struttura dell'opera

All'età di quarant'anni Roberto Bolaño (Santiago del Cile 1953 – Barcellona 2003) è un autore sconosciuto, con alle spalle pochissime pubblicazioni passate pressoché inosservate al pubblico e alla critica. L'intenso interesse attorno alle sue vicende biografiche potrebbe aver alterato in più di un'occasione le informazioni sul suo vissuto; si è tuttavia abbastanza sicuri nell'affermare che trascorre la giovinezza a scrivere principalmente poesia, viaggia molto prima di stabilirsi, negli ultimi anni della sua vita, a Blanes, in provincia di Girona, e cambia diversi lavori. Secondo il giornale *La Vanguardia*, nel 1993 prende la decisione di «vivere di letteratura o morire di fame»<sup>4</sup>. Tre anni dopo, con la pubblicazione de *La literatura nazi en América*, compare il primo romanzo che gli vale un certo riconoscimento nel panorama editoriale. Nello stesso anno esce *Estrella distante*; è nel 1998 però, con la pubblicazione de *Los detectives salvajes*, che l'autore cileno attira l'attenzione del mondo letterario<sup>5</sup>.

Il romanzo *Los detectives salvajes* viene pubblicato dalla casa editrice Anagrama, una delle più prestigiose della Spagna. Nel novembre del 1998 vince il premio Herralde e in questo modo ha inizio la consacrazione di Bolaño come autore-culto, ma tale riconoscimento si consolida nel 1999, quando il romanzo vince il premio Rómulo Gallegos, il più importante premio letterario latinoamericano (ottenuto in precedenza da autori del calibro di Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez). Nel 2004 il romanzo viene tradotto in inglese e nel giro di qualche anno attrae l'attenzione del pubblico americano: nel 2007 *Los detectives salvajes* entra nella lista dei 10 migliori libri dell'anno secondo il New York Times, un risultato di grande rilevanza per un romanzo scritto originariamente in spagnolo.

La ricezione dei romanzi di Bolaño all'estero ha un che di straordinario: bisogna considerare infatti il successo mondiale del realismo magico e il fatto che questo movimento artistico venisse considerato come rappresentativo di un'intera cultura<sup>6</sup>. Bolaño non si conformava allo stereotipo dominante che la letteratura del Boom aveva imposto all'estero, e questo poteva costituire una seria difficoltà nell'attrarre l'attenzione di pubblico e critica. Nonostante ciò, Pollack

---

<sup>4</sup> *La Vanguardia*, 3 novembre 2011.

<sup>5</sup> Per una panoramica della vita e delle opere dell'autore, si segnala il lavoro di Chiara Bolognese *Piste di un naufragio. Cartografia di Roberto Bolaño*, Salerno, Arcoiris, 2014.

<sup>6</sup> Riguardo alla ricezione della letteratura ispanoamericana in Italia, si segnala il lavoro di Francesco Fava, *Tradurre un continente: la narrativa ispano-americana*, Palermo, Sellerio editore Palermo, 2013.

nota come la ricezione dell'opera dell'autore cileno alteri tale stato delle cose: il successo de *Los detectives salvajes* può essere paragonato a quello dei più celebri romanzi di Márquez<sup>7</sup>.

L'opera, un lungo romanzo che gioca coi moduli dell'autofiction, del *Bildungsroman* e del racconto on-the-road, narra di un gruppo di ragazzi messicani impegnato nella militanza in un movimento di postavanguardia letteraria chiamato "realvisceralismo" o "realismo viscerale", dagli anni giovanili fino alla disgregazione del movimento e alla dispersione dei poeti per il mondo, alla disillusione della maturità. A dare vita al romanzo, le storie di questi poeti, in bilico tra meraviglia e orrore, segnate dalla follia, dalla disgrazia, dal nomadismo come stato ontologico oltre che come condizione fisica: nelle più di seicento pagine del romanzo, Bolaño mette in scena il naufragio di un'intera generazione e degli ideali che l'hanno animata.

L'opera è divisa in tre sezioni. Nella prima, dal titolo "Mexicanos perdidos en México (1975)", il punto di vista è quello di Juan García Madero, un giovane studente della facoltà di Giurisprudenza a Città del Messico che viene coinvolto nel realvisceralismo e tiene traccia in un diario delle sue esperienze all'interno del gruppo letterario. Attraverso di lui il lettore fa la conoscenza dei poeti, in particolare di Arturo Belano e Ulises Lima, i fondatori del gruppo. Mentre García Madero attraversa una serie di esperienze dal carattere velatamente iniziatico (laddove l'iniziazione è al contempo artistica e personale), si delineano alcune tensioni tra i componenti del gruppo di realvisceralisti e un protettore della malavita messicana, per via di una prostituta di nome Lupe che i protagonisti cercano di togliere dalla strada. Saranno queste tensioni a portare García Madero, Belano e Lima a fuggire nel deserto del Sonora con Lupe.

La sezione centrale è intitolata "Los detectives salvajes (1976-1996)", è la più ampia del romanzo e vede un susseguirsi di voci dei personaggi che durante la loro vita hanno incontrato i poeti realvisceralisti. Attraverso i racconti di 53 testimoni, si inseguono le storie dei poeti e del loro perdersi per il mondo. Ne emerge una fotografia del movimento letterario spesso e volentieri contraddittoria, la cui ambiguità ha il sapore della leggenda. Parallelamente, si delinea il mito di Cesárea Tinajero, la poetessa che avrebbe ispirato i realvisceralisti.

La sezione conclusiva del romanzo, "Los desiertos de Sonora (1976)", vede ancora una volta la voce di García Madero e riprende la storia della fuga nel deserto laddove era stata lasciata in sospeso nella prima parte. Il romanzo si chiude all'insegna della ricerca di Cesárea Tinajero che, una volta trovata da Belano e Lima, muore in uno scontro coi malavitosi.

Si può dire che ogni narrazione che coinvolga dei "detective" è la storia di una ricerca, è possibile infatti individuare due quète nella storia: da un lato la ricerca di Cesárea Tinajero da parte di Belano e Lima che tentano di raggiungere un'identità artistica e umana, in un tormentato movimento di approssimazione dei poeti a questa figura mitica e alla sua enigmatica opera; c'è anche però un continuo inseguimento da parte dei personaggi e del lettore stesso di Belano e

---

<sup>7</sup> E. Bielsa, *Translation and the International Circulation of Literature. A Comparative Analysis of the Reception of Roberto Bolaño's Work in Spanish and English* in «The Translator», 19, 2, (2013), p. 162.

Lima, che avviene attraverso le voci che popolano la seconda sezione del romanzo e tramite le quali si dispiega l'indagine per ricostruire le coordinate del movimento da loro fondato. Il lettore diventa così, in ultima istanza, il vero *detective selvaggio* di questa storia.



# 1. Infrealismo o realismo viscerale?

«Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa»<sup>8</sup>.

## 1.1 L'infrealismo. Poeti, sfaccendati e vagabondi.

In virtù dell'oscillazione continua tra realtà e *fiction* che caratterizza l'opera di Bolaño, la storia del realismo viscerale rappresentata ne *Los detectives salvajes* si muove a partire da un movimento letterario realmente esistito nel Messico degli anni Settanta: l'infrealismo.

«L'infrealismo era una specie di Dada alla messicana. A un certo punto c'era un sacco di gente, non solo poeti, ma anche pittori e soprattutto sfaccendati e vagabondi, che si consideravano infrealisti. In realtà eravamo solo in due, io e Mario Santiago. Nel 1977 andammo entrambi in Europa. Una sera, nella stazione ferroviaria di Port-Vendres, che è molto vicina a Perpignan, nel Roussillon, dopo alcune avventure disastrose, decidemmo che il movimento in quanto tale era finito»<sup>9</sup>.

L'infrealismo, fondato da Roberto Bolaño e Mario Santiago Papatzi, si configura come un movimento postavanguardista che celebra l'amore per la poesia e trova forza in una profonda insoddisfazione per l'establishment letterario messicano, in particolare la totale dipendenza degli scrittori da business privati o dallo stato<sup>10</sup>. Sulla definizione dell'infrealismo come "postavanguardia" si fa presente che c'è innanzitutto una distanza di tipo temporale tra le grandi avanguardie artistiche e il movimento nato negli anni Settanta in Messico. Questo, come altri movimenti artistici del secondo Novecento, si manifesta in un periodo in cui la stagione avanguardistica del primo Novecento (e le istanze modernizzatrici che l'avevano animata) vengono sentite come inattuali. Occorre fare questo distinguo in quanto la stessa demistificazione e parodia che emerge dalla rappresentazione finzionale dell'infrealismo ne *Los detectives salvajes* risente di tale questione: la percezione che l'infrealismo – chiamato realvisceralismo all'interno del romanzo – sia una manifestazione superflua e "fuori tempo massimo" di idee sentite, già negli anni Settanta, come anacronistiche. L'infrealismo condivide coi movimenti letterari coe-

---

<sup>8</sup> R. Bolaño, *Déjenlo todo, nuevamente*, Messico D. F., 1976.

<sup>9</sup> R. Bolaño, *Leggere è sempre più importante che scrivere*. Intervista di Carmen Boullosa in *L'ultima conversazione*, Milano, Sur, 2012, pp. 47-48.

<sup>10</sup> R. Medina, *Infrealism: A Latin American Neo-Avant-Garde, or The Lost Boys of Guy Debord*, in «Chicago Review», 60, 3 (2017), p. 14.

vi (Hora Zero, Los Tzántzicos), oltre che una vicinanza temporale, un debito sofferto con le avanguardie primonovecentesche (nel caso specifico, lo stridentismo e i surrealisti): il tragico sentimento di inadeguatezza degli ultimi.

Fin dal primo manifesto del movimento, è chiara la repulsione degli infrarealisti per qualsiasi forma di autorità e per i canoni imposti dalle istituzioni.

All'origine dell'infrarealismo c'è l'interesse di Papasquiaro per i surrealisti, i dadaisti, i Beat, il movimento di avanguardia peruviana Hora Zero e la teoria marxista post-1968, così come testimoniano le pubblicazioni del poeta sulla rivista *Zarazo* nel 1974<sup>11</sup>.

Il gruppo si forma originariamente nel 1975 e muove i primi passi nel centro culturale Casa del Lago a Città del Messico e nel caffè La Habana, un luogo che comparirà ne *Los detectives salvajes* come il café Quito, sede degli incontri dei realvisceralisti<sup>12</sup>.

Sull'origine del nome "infrarealismo" ci sono due teorie. La prima chiama in causa un racconto dello scrittore di fantascienza russo Georgy Gurevich intitolato *Infra Draconis* (1961), in cui si citano gli *infrasoles*, stelle che non compaiono sulle mappe celesti e che secondo Bolaño sarebbero rappresentative della posizione del gruppo rispetto al contesto letterario e culturale, oltre che dello sforzo del movimento di rappresentare la realtà che sta dietro alla percezione. Il nome "infrarealismo" però era già comparso in precedenza per definire un'avanguardia artistica, così si chiamava infatti il movimento fondato da Roberto Matta una volta espulso dal surrealismo da André Breton. Sembra che il pittore cileno ne fosse l'unico componente. Quest'ultima prospettiva metterebbe in evidenza il debito dell'infrarealismo con il surrealismo francese.

Gli infrarealisti scrivono diversi manifesti tra il 1976 e il 1977. Il *Primo Manifesto Infrarealista* del 1976 conta quasi sei pagine e mezzo ed è costituito da 19 frammenti in prosa. Viene pubblicato sulla *Revista INFRA* o *Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista* tra ottobre e novembre del 1977 a Città del Messico. Seguono alcuni scritti di Roberto Bolaño, a cui si deve il manifesto che verrà assunto dal gruppo come rappresentativo del movimento letterario. Il titolo, *Déjenlo todo, nuevamente*, è, oltre che un riferimento a un verso di André Breton del 1924, un invito all'azione concreta<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Ivi, p. 9.

<sup>12</sup> C. Bolognese, *Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción*, in «Acta Literaria», 39 (2009) p.132.

<sup>13</sup> Per la storia dei manifesti infrarealisti si fa riferimento a V. Borsò, *Vida, lenguaje y violencia: Bolaño y la "aufgabe" del escritor* in U. Hennigfeld (ed.) *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Iberoamericana (Madrid) – Vervuert (Frankfurt am Main), 2015 p.16 e anche all'articolo di R. Medina *Infrarealism: A Latin American Neo-Avant-Garde, or The Lost Boys of Guy Debord*, in «Chicago Review», 60, 3 (2017), in cui si cita un quarto manifesto ad opera di José Vicente Anayas, che lasciò il gruppo nel 1976. Laddove vi sono lievi contraddizioni tra i saggi presi in esame, si è privilegiata la lettura di Medina, in quanto egli stesso prese parte all'infrarealismo.

Secondo Javier Campos, grazie anche al confronto con gli articoli scritti da Bolaño per la rivista *Plural*, il movimento infrarealista sarebbe una riattualizzazione negli anni Settanta della poetica surrealista tra XIX e XX secolo con la forte influenza dei gruppi di avanguardia latinoamericana degli anni Sessanta e Settanta. Tra questi il gruppo ecuadoriano “Los Tzántzicos” (1960-1970), poeti militanti con un’impronta rivoluzionaria che non pubblicarono poesie, ma si limitarono a imporsi sulla scena pubblica. Si sottolinea la forte influenza del già citato gruppo peruviano “Hora Zero” che nel 1971 parlava di «construir lo nuevo - destruir lo viejo»<sup>14</sup>; è lo stesso Bolaño a dire «Nos anteceden las MIL VANGUARDIAS DESCUARTIZADAS EN LOS SESENTAS [...] Nos antecede Hora Zero»<sup>15</sup>.

C’è però un legame genetico tra infrarealisti e stridentisti, legame a cui per altro si fa riferimento ne *Los detectives salvajes* sottolineando la vicinanza di Cesárea – unica maternità letteraria riconosciuta dai realvisceralisti, un movimento fieramente orfano, se non addirittura programmaticamente parricida – col movimento stridentista. L’interesse di Roberto Bolaño per gli stridentisti è confermato da un articolo che l’autore scrive per la rivista *Plural* nel 1976, intitolato *El estridentismo*, in cui intervistava tre membri del movimento. Se negli anni Venti lo stridentismo era stato protagonista di un’aspra contesa per lo spazio culturale messicano col gruppo dei poeti che gravitavano attorno alla rivista *Los Contemporaneos*, nel decennio successivo era chiara la vittoria dei secondi a discapito dell’avanguardia fondata da Maples Arce. La sconfitta dello Stridentismo culmina negli anni Quaranta quando Octavio Paz, il più illustre discepolo dei Contemporaneos, si trova al centro dell’egemonia poetica messicana. A tal punto lo stridentismo appariva come «il seme di una ribellione radicale espulsa dal canone»<sup>16</sup>. Non stupisce dunque che gli infrarealisti trovino nello stridentismo un padre letterario che dia voce al sentimento di frustrazione e di ribellione che li anima in quegli anni: la sfida alle istituzioni letterarie, l’impeto rivoluzionario, ma soprattutto l’unione tra arte e vita.

L’infrarealismo infatti, come lo stridentismo e più in generale le grandi avanguardie artistiche novecentesche, propone un’idea di letteratura che non sia solo scrittura, ma un’attitudine nei confronti della vita. Nel manifesto del movimento stridentista del 1923 si legge: «ser estridentista es ser hombre»<sup>17</sup>.

Il legame tra l’arte e la vita, l’idea che l’infrarealismo fosse un modo concreto di rapportarsi all’azione, emerge in più punti del manifesto:

---

<sup>14</sup> J. Campos, *El “Primer Manifiesto de los Infrarrealistas” de 1976: su contexto y su poética en Los detectives salvajes*, in F. Moreno (ed.), *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Spagna, 2012, Ediciones Lastarria, p. 147.

<sup>15</sup> Roberto Bolaño, *Déjenlo todo, nuevamente*, Messico D. F., 1976.

<sup>16</sup> R. García Gutiérrez, *Epílogos y epitafios de la vanguardia : nostalgias, parodias, abjuraciones, inmortalidades (Los detectives salvajes)*, in «Iberoamericana Editorial Vervuert» (2020), p.138.

<sup>17</sup> Secondo *Manifiesto estridentista*, apparso in Puebla il 1 gennaio 1923.

«La vera immaginazione è quella che fa esplodere, delucida, inietta microbi smeraldo in altre immaginazioni. In poesia e in tutto il resto, l'ingresso nella materia dev'essere già l'ingresso nell'avventura. Creare gli strumenti per la sovversione quotidiana»<sup>18</sup>.

Si nota a proposito di questo frammento del manifesto anche la componente militante ed anarchica, che già era un aspetto rilevante del movimento stridentista.

La figura del letterato che emerge è quella di un poeta emarginato, che decide di non conformarsi, laddove la scelta stessa della marginalità è una posizione etica e politica: è una poesia che vive il rifiuto della cultura ufficiale, nemica per definizione del potere. Ne risulta un'arte che abbraccia un peculiare orizzonte estetico: l'infrarealismo si nutre di un movimento di affondo nell'abisso, nella follia, nella violenza visiva delle immagini che crea, tutte scelte che si possono comprendere facilmente se si considera la collocazione cronica e topica in cui il movimento nasce, ossia il tormentato Messico degli anni Settanta; si tenga presente che non sono passati nemmeno dieci anni dal Massacro di Tlatelolco, o il fatto che in questi anni si consuma la "guerra sucia" prima sotto il mandato del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) e poi di Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Non è un caso che gli infrarealisti individuino i loro parenti più prossimi nei

«franchi tiratori, gli abitanti solitari delle pianure che devastano i caffè cinesi dell'America Latina, i macellai nei supermercati con i loro tremendi dilemmi individuo-collettività»<sup>19</sup>.

È noto che gli infrarealisti boicottavano le conferenze degli scrittori che venivano visti come parte dell'establishment letterario: il maggiore rappresentante della cultura ufficiale era considerato Octavio Paz, che assurse a nemico naturale del movimento. Nei suoi confronti gli infrarealisti si posero in aspra critica: interrompevano i suoi eventi pubblici, lo insultavano apertamente, pianificavano il suo rapimento<sup>20</sup>.

Della militanza di Roberto Bolaño nel movimento si possono rilevare alcune questioni utili a comprendere la sua opera. Innanzitutto il fatto che, anche anni dopo la fine dell'infrarealismo, l'autore mantiene alcune delle idee che avevano animato il suo operato nella postavanguardia poetica, primo tra tutti il fastidio per un certo tipo di letteratura legata al potere politico e più in generale il carattere anarchico della sua arte. Oltre a questo, si tenga presente il fatto che Bolaño, prima ancora di essere narratore, si considera poeta. Si può dire che passa dall'essere poeta ad essere un narratore che racconta di poeti, al punto da elevare la figura di poeta come

---

<sup>18</sup> Roberto Bolaño, *Déjenlo todo, nuevamente*, 1976.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> A. Vásquez Mejías, *Del infrarealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal*, in «Alpha», 39, (2014), p. 66.

personaggio ad archetipo in cui risolvere ed esplorare le tensioni tra «escritura y acción, o literatura y vida, o representación y experiencia»<sup>21</sup>. D'altronde, come dichiara in un'intervista, «Nicanor Parra dice che i migliori romanzi sono scritti in metrica. E Harold Bloom dice che la migliore poesia del Novecento è scritta in prosa. Sono d'accordo con entrambi»<sup>22</sup>.

## 1.2 Il realvisceralismo. Una cosa abbastanza mediocre e senza nessuna importanza

«Sono stato cordialmente invitato a far parte del realismo viscerale. Come è ovvio, ho accettato. Non c'è stata alcuna cerimonia di iniziazione. Meglio così»<sup>23</sup>.

Con queste parole si apre *Los detectives salvajes*, con queste parole comincia il viaggio tra le voci e i fantasmi che abitano il romanzo all'inseguimento di un movimento poetico che viene rappresentato in maniera tutt'altro che limpida. Il realismo viscerale, maschera letteraria dell'infrarealismo fondato da Roberto Bolaño e Mario Santiago Papasquiaro, è un movimento bellicoso, sguaiato, ma al contempo mitizzato. Al contrario dell'infrarealismo da cui prende spunto, il realismo viscerale è privo di un manifesto, e le colonne portanti – nonché gli unici autenticamente interessati alla poesia – sembrano essere Belano e Lima, riflessi di Roberto Bolaño e Mario Santiago Papasquiaro. L'ambiguità che caratterizza la rappresentazione di questo movimento di postavanguardia è una delle costanti della narrazione. Lo stesso García Madero, che per tutta la prima sezione del romanzo incarna la prospettiva del lettore sul movimento poetico, esprime più volte dubbi sulle coordinate del realvisceralismo. «Non so bene in che cosa consista il realismo viscerale»<sup>24</sup>, ammette poco dopo esservi entrato. E quanto conta, concretamente, la pratica della scrittura poetica all'interno del gruppo? «Abbiamo parlato di poesia. Nessuno ha mai letto una mia poesia eppure tutti mi trattano come un realvisceralista»<sup>25</sup>. O ancora:

«Mi hanno chiesto se volevo entrare nella banda. Non hanno detto *gruppo* o *movimento*, hanno detto banda e questo mi è piaciuto. Naturalmente ho risposto di sì. È stato molto semplice»<sup>26</sup>.

---

<sup>21</sup> E. Becerra, *La vanguardia como leyenda, el surrealismo como arsenal*, in «Chasqui», 46, 1, (2017), p. 263.

<sup>22</sup> R. Bolaño, *Leggere è sempre più importante che scrivere*. Intervista di Carmen Boullosa in *L'ultima conversazione*, Milano, Sur, 2012, p. 48.

<sup>23</sup> R. Bolaño, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi, 2014, p. 15.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Ivi, p. 34.

<sup>26</sup> Ivi, p. 20.

Se il realismo viscerale sia un gruppo di poeti, di ladri di libri, di spacciatori di erba o una banda di giovani con molti, confusi ideali, non è chiaro. Nato negli anni Settanta attorno alle figure di Belano e Lima, il movimento, orfano per definizione, sembra però riconoscere un antecedente:

«Il nome del gruppo in un certo senso è uno scherzo e in un certo senso è una cosa assolutamente seria. Credo che molti anni fa ci sia stato un movimento di avanguardia, qui in Messico, chiamato realismo viscerale, ma non so se fossero scrittori o pittori o giornalisti o rivoluzionari. Sono stati attivi, anche su questo non ho le idee troppo chiare, negli anni Venti o Trenta. [...] Secondo Arturo Belano, i realvisceralisti si sono persi nel deserto del Sonora. Poi hanno fatto il nome di una certa Cesárea Tinajero o Tinaja, non ricordo»<sup>27</sup>.

Benché questi poeti infatti rifiutino programmaticamente di essere associati a qualsiasi autore, specie di successo, nel panorama latinoamericano, sebbene disconoscano bellicosamente i padri letterari, accolgono fermamente l'eredità della poetessa Cesárea Tinajero, legata al movimento stridentista che, dopo una discussione con alcuni componenti del gruppo, fonderà il realismo viscerale, salvo poi perdersi nel deserto del Sonora dove i realvisceralisti degli anni Settanta si inoltreranno per cercarla.

Il deserto del Sonora è in tal modo la dimensione spaziale del fallimento del progetto dell'avanguardia messicana, fallimento prefigurato dalla decisione di Cesárea di perdervisi, diventare insegnante e poi operaia, venditrice di erbe<sup>28</sup>. Si può dire che il deserto esemplifica questo fallimento anche per il realvisceralismo degli anni Settanta, proprio perché è a partire dal perdersi nel deserto degli stessi Belano e Lima (aspetto che il lettore scopre solo alla fine del romanzo) che comincia la dispersione e deriva del movimento letterario, raccontate nella sezione centrale del romanzo.

Alla luce di quanto esposto, si nota che il realvisceralismo mantiene dell'infrarealismo il legame di derivazione con le avanguardie degli anni Venti e in particolare con gli stridentisti, così come l'aspra critica nei confronti dell'establishment culturale e degli scrittori ad esso legati, primo tra tutti Octavio Paz. In un continuo gioco di demistificazione dell'avanguardia letteraria, l'infantile guerriglia contro il Premio Nobel messicano sembra uno dei pochi punti fermi del programma realvisceralista.

---

<sup>27</sup> Ivi, pp. 19-20.

<sup>28</sup> A. Cobas Carral e V. Garibotto, *Un epitaffio nel deserto. Poesia e rivoluzione ne "I detective selvaggi"*, in E. Paz Soldán e G. Faverón Patriau, *Bolaño selvaggio*, Torino, Miraggi Edizioni, 2019, p.141.

Quando il movimento si dissolve, negli anni della crescita, dell'espatrio e della disillusione dei poeti realvisceralisti, Ulises Lima, tornato in Messico, incontra Octavio Paz al Parque Hundido.

Questo incontro segna un riappacificamento simbolico con l'autore; si tratta in ultima istanza di venire a patti con il proprio passato di rivoluzionari. Uno dei leader del movimento bellicoso e il poeta più rappresentativo dell'establishment culturale messicano camminano disegnando cerchi fino ad incontrarsi. È uno dei tanti episodi sintomatici della crescita dei protagonisti, dell'abbandono degli ideali che li animarono nella loro gioventù. Se quello che emerge dal romanzo è un legame tra il sogno modernizzatore della postavanguardia e la rivoluzione politica in America Latina, a confermare come il naufragio del progetto artistico e il fallimento dell'ideale rivoluzionario siano connessi vi sono diversi momenti della narrazione: innanzitutto il racconto di Auxilio Lacouture del massacro degli studenti in università nel '68, poi l'esperienza di Belano durante il golpe cileno, ma ancora più chiara in tal senso è la narrazione della permanenza di Lima nel Nicaragua sandinista. Tutti questi episodi segnano la morte delle utopie politiche, «una idealità che può soltanto portare più povertà, più emarginazione, più violenza»<sup>29</sup>.

### 1.2.2 Il processo al realvisceralismo

La seconda sezione del romanzo, che prende il titolo "Los detectives salvajes (1976-1996)", vede 53 personaggi che per i motivi più disparati sono venuti in contatto con alcuni poeti realvisceralisti, in particolare sembrano inseguire le figure di Belano e di Lima. Attraverso questo dialogo spesso contraddittorio e nel tentativo di rincorrere i fondatori del movimento nelle loro avventure oltreoceano, si cerca di definire le coordinate della postavanguardia, ma non solo: da queste voci emerge un giudizio sul realismo viscerale. Il dato più rilevante che si può trarre dal processo al realvisceralismo è un'autoconsapevolezza non solo delle ingenuità del progetto giovanile di Bolaño e i suoi compagni, ma anche delle contraddizioni, della fallacia degli ideali dell'avanguardia e della vita bohémien. Istruire un processo al realvisceralismo, vuol dire ripensare attraverso la struttura del giudizio l'esperienza nell'infrarealismo di Bolaño stesso, ridimensionarne l'efficacia rivoluzionaria e rappresentarla con la coscienza disincantata degli occhi della maturità.

Se tutto all'interno del romanzo può essere visto all'insegna di «uno scherzo che nasconde qualcosa di molto serio»<sup>30</sup>, allo stesso modo possiamo intendere uno dei primi giudizi che viene dato sul realvisceralismo da parte di Laura Jáuregui, amante di Arturo Belano. Quando la loro storia d'amore finisce, lui fonda il movimento, finché lei una sera intuisce come tutto quel darsi da fare non sia altro che un messaggio per lei:

---

<sup>29</sup> Ivi, p.144.

<sup>30</sup> Queste sono le parole con le quali Belano e Lima definiscono l'unica poesia conservata di Cesárea Tinajero, Ivi, p. 427.

«...e di colpo, una sera che non riuscivo a prendere sonno, intuii che era tutto un messaggio per me. Era un modo per dirmi non mi lasciare, guarda che cosa sono capace di fare, resta con me. E allora capii che in fondo al suo essere quel tizio era un farabutto. Perché una cosa è ingannar sé stessi, un'altra ben diversa è ingannare gli altri. Tutto il realismo viscerale era una lettera d'amore, il pavoneggiamento demenziale di un uccello idiota alla luce della luna, una cosa abbastanza mediocre e senza nessuna importanza»<sup>31</sup>.

Questo passaggio può essere inserito all'interno di un'ampia rete di giudizi che tendono a sminuire il realvisceralismo. Nonostante i poeti che militano nel movimento sembrano prendersi molto sul serio, è una costante del romanzo la svalutazione a cui sono soggetti da parte degli altri personaggi. Come ha fatto notare Macarena Areco, è possibile rilevare nel giudizio alla postavanguardia di molti personaggi l'utilizzo di una retorica giuridica, all'interno della quale Belano e Lima sono gli accusati e gli altri personaggi i testimoni. A venir messo sotto esame è in ultima istanza lo stesso progetto avanguardista, l'unione tra estetica ed etica che mette al centro la marginalità, la violenza, quella che Joaquín Font chiama la *letteratura disperata*:

«C'è una letteratura per quando sei triste. E c'è una letteratura per quando sei allegro. C'è una letteratura per quando sei avido di conoscenza. E c'è una letteratura per quando sei disperato. Quest'ultima è quella che volevano fare Ulises Lima e Belano. Grave errore, come vedremo presto. Prendiamo, ad esempio, un lettore medio [...]. Ora prendiamo il lettore disperato [...]. Cosa vedete? Primo: si tratta di un lettore adolescente o di un adulto immaturo, insicuro, coi nervi a fior di pelle. È il tipico coglione (scusate il termine) che si suicidava dopo aver letto il *Werther*. Secondo: è un lettore limitato. Perché limitato? Elementare, perché non può leggere altro che letteratura disperata o per disperati [...] glielo dissi, li avvertii, li misi in guardia contro i pericoli che si trovavano davanti. Come parlare al muro. Inoltre, i lettori disperati sono come le miniere d'oro della California. Finiscono alla svelta! Perché? È evidente! Non si può vivere disperati per tutta la vita [...]. Il lettore disperato [...] finisce per disinteressarsi dei libri, finisce per trasformarsi ineluttabilmente in un disperato e basta. Oppure guarisce!»<sup>32</sup>.

Entrando nel merito dei testimoni chiamati a esprimersi sul realvisceralismo, è interessante il racconto della pubblicazione da parte di Belano di un'antologia di giovane poesia messicana. Appena prima di partire per l'Europa, il giovane poeta riesce a mettersi in contatto con una casa editrice che sembra disposta a firmargli un contratto per tale pubblicazione. Dalle voci dei due editori che si interfacciano con Belano emerge innanzitutto la contraddizione tra i diversi

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 170.

<sup>32</sup> Ivi, p. 229.



punti di vista che creano un'immagine ambigua del movimento letterario, ma soprattutto si vede in maniera chiara la dinamica testimoni-accusati che caratterizza il giudizio del progetto realvisceralista in tutta la seconda sezione del romanzo.

Vargas Pardo, romanziere ecuadoriano, presenta Arturo Belano a Joaquín Vázquez Amaral, un traduttore di Ezra Pound, e a Lisandro Morales, proprietario di una casa editrice. Il ritratto del poeta cileno che emerge da questi ultimi due è molto diverso, perché il primo afferma che «Quel ragazzo, Belano, era una persona gentilissima, molto colto, per niente aggressivo»<sup>33</sup>, raccontando poi con toni entusiasti di una serata passata insieme a lui e ai suoi amici; la prospettiva di Lisandro Morales è tutt'altra, l'editore ha forti dubbi su Belano e sulla pubblicazione dell'antologia che gli stanno proponendo, ma si trova quasi costretto a firmare il contratto:

«Due giorni dopo arrivò in casa editrice Arturo Belano. Indossava un giubbotto e dei jeans. Il giubbotto aveva degli strappi da rammendare sulle braccia e sul fianco sinistro, come se qualcuno si fosse divertito a tirargli frecce o lance. I pantaloni, be' se se li toglieva stavano in piedi da soli. Portava delle scarpe da ginnastica che facevano paura solo a guardarle. [...] Sembrava che fossero giorni e giorni che non dormiva. Accidenti, amico, pensai, che disastro. [...] Perdio, sembrava uno zombie. Per un momento mi domandai se non fosse drogato, ma come facevo a scoprirlo?»<sup>34</sup>.

L'editore capisce che pubblicare l'antologia di Belano gli porterà solo sventure, ed è effettivamente quanto accade; parla di «catastrofe» e dice che la sua esperienza può servire a qualcun altro. Dopo la pubblicazione, nel gennaio del 1980, è pieno di debiti. Scrive: «ora bevo molto, passo tutto il giorno al bar, parcheggio l'automobile lontano da casa, quando rientro mi guardo bene intorno, non sia mai che spunti a sorpresa qualche creditore»<sup>35</sup>. Pur notando come in questo e molti altri momenti il romanzo scivoli con estrema facilità nei domini del comico – ne è una spia ad esempio il comportamento paranoico del personaggio o la critica, nemmeno troppo velata, al mondo editoriale che ne emerge; poche righe dopo infatti Morales scrive: «noi editori siamo tutti seguiti da un assassino prezzolato»<sup>36</sup> –, è evidente ancora una volta la dinamica testimoni-accusati, nel caso specifico, il racconto di Morales suona addirittura come “la testimonianza di un sopravvissuto”.

Questa impostazione crea nel lettore l'illusione di assistere alla deposizione di una serie di persone sui personaggi e sugli intenti del movimento di postavanguardia letteraria. Ognuno

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 230.

<sup>34</sup> Ivi, p. 235.

<sup>35</sup> Ivi, p. 339.

<sup>36</sup> Ivi, p. 340.

dei brevi capitoli che compongono la seconda sezione è introdotto dal nome del personaggio che prende la parola, il luogo in cui si trova – alle volte perfino all’aperto, compaiono infatti riferimenti all’atto di camminare in un campus universitario o il trovarsi di alcuni personaggi in contesti sociali come feste, soste al bar e simili –, il mese e l’anno in cui avviene la narrazione. Si noti poi l’impressione di oralità di questi interventi, accentuata dagli incipit in medias res che simulano l’idea che il lettore si sia introdotto nel mezzo di una conversazione: il sopracitato Joaquín Vázquez apre il suo racconto con «No, no, no, naturalmente no»<sup>37</sup>, ma si pensi anche a Rafael Barrios che comincia a parlare ponendo una domanda, «Avete mai visto Easy Rider? Sì, il film con Dennis Hopper, Peter Fonda e Jack Nicholson. Noi eravamo più o meno così»<sup>38</sup>.

Come fa notare Areco, nel romanzo si trovano dei personaggi che cercano di discolpare i realvisceralisti – attorno a questa linea si costruirebbe per altro l’immagine di Ulises Lima come figura cronomimetica<sup>39</sup> –. A confermare la posizione di Areco, sono le parole di Felipe Müller. Belano gli racconta la storia di due scrittori, un peruviano e un cubano; nella narrazione del triste declino di chi si confrontò con gli ideali della Rivoluzione, si legge il marchio di una profonda solitudine, della rabbia, della miseria. Quello che subiscono i due scrittori è la persecuzione dei leader di un sogno politico a cui loro stessi hanno creduto per primi. Quando il peruviano arriva a Lima

«si ritrovò in un paese dove poteva essere assassinato tanto dalla polizia come dai seguaci di Sendero [...] In sintesi: il peruviano va in tilt. Quello che era stato un entusiasta del Gruppo dei Quattro e della Rivoluzione Culturale divenne un seguace delle teorie di Madame Blavatsky»<sup>40</sup>.

Il cubano invece viene perseguito per la sua omosessualità:

«Il caso del cubano è diverso. Il cubano era felice e i suoi testi erano felici e radicali. Ma il cubano era omosessuale e le autorità della rivoluzione non erano disposte a tollerare gli omosessuali, così, dopo un brevissimo momento di splendore in cui aveva scritto due ro-

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 230.

<sup>38</sup> Ivi, p. 363.

<sup>39</sup> Emblematico a tal proposito è l’episodio della pesca in Francia. Nel momento in cui Ulises Lima si inserisce in un gruppo di vagabondi, la pesca sortisce risultati a dir poco miracolosi. Oltre alla chiara simbologia che lega il pesce al cristianesimo, viene da pensare come anche la marginalità, la scelta di stare a contatto con persone che si trovano in posizioni sociali subalterne sortendo su di loro un effetto salvifico, sia un riferimento alla figura di Cristo. A tal proposito, si rimanda al racconto in questione fatto dal personaggio Alan Lebert. R. Bolaño, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi, 2014, p. 293-304.

<sup>40</sup> Ivi, p. 562.

manzi (breve anche quelli) di grande qualità, non tardò a vedersi trascinato nella merda e nella follia che si faceva chiamare rivoluzione»<sup>41</sup>.

La relazione tra i due scrittori e i realvisceralisti è chiara, Belano fa esplicito riferimento al fatto che questi personaggi sono «della nostra generazione, cioè nati negli anni Cinquanta»<sup>42</sup>. Qui emerge come gli ideali di rivoluzione che animarono l'avanguardia artistica siano indissolubilmente legati al progetto politico rivoluzionario che nutrì i giovani dell'America Latina negli anni in cui visse Bolaño. Il destino cui i due scrittori del racconto vanno incontro, poteva essere lo stesso di Belano e Lima se le loro idee avanguardistiche li avessero portati a prendere parte (o a scontrarsi) con la rivoluzione politica. «Il sogno della rivoluzione, un incubo caldo»<sup>43</sup> dice Arturo Belano. «Tu e io siamo cileni», risponde Felipe Muller, «e non abbiamo nessuna colpa»<sup>44</sup>.

Come emerge dal racconto di Belano a Felipe Müller, sull'innocenza dei giovani artisti si impone l'ombra di una colpa politica. Tale colpa politica, che Areco vede esemplificata nel racconto del massacro di Tlatelolco o del golpe cileno, è una costante se si guarda alla narrativa di Roberto Bolaño: la responsabilità non è di quanti sacrificarono la propria gioventù agli ideali rivoluzionari, ma dei leader corrotti, i veri criminali dell'America Latina del secondo Novecento. Sebbene l'autore stesso fosse restio a riconoscere questi aspetti nel suo romanzo, è indubbio che il discorso che tenne al ricevimento del premio Rómulo Gallegos riecheggi della disillusione della Sinistra che ha caratterizzato il pensiero occidentale dopo la caduta del Muro di Berlino<sup>45</sup>.

Se quindi ai giovani pieni di ideali che popolano il romanzo spetta una parziale assoluzione, anche solo per via del fatto che le loro menti vulnerabili sono state traviate da chi ne ave-

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 563.

<sup>42</sup> Ivi, p. 560.

<sup>43</sup> Ivi, p. 564.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> «Tutto quello che ho scritto è una lettera d'amore o una lettera d'addio alla mia generazione, noi che siamo nati negli anni Cinquanta e che a un certo punto abbiamo scelto le armi (anche se in questo caso sarebbe più giusto parlare di "militanza") e abbiamo dato il poco che avevamo, o la cosa più grande che avevamo, che era la nostra giovinezza, a una causa che credevamo la più generosa del mondo e che in un certo senso lo era, ma in realtà no. Inutile dire che abbiamo lottato con le unghie e con i denti, ma avevamo dei capi corrotti, leader codardi, un apparato di propaganda peggiore di un lebbrosario. Abbiamo lottato per i partiti che, se avessero vinto, ci avrebbero immediatamente spedito in un campo di lavori forzati». R. Bolaño, *Discorso di Caracas* in E. Paz Soldán e G. Faverón Patriau, *Bolaño selvaggio*, Torino, Miraggi Edizioni, 2019, p. 40. A tal proposito si rimanda anche al capitolo sulla letteratura di Roberto Bolaño contenuto in J. De Castro, *Writing Revolution in Latin America: From Marti to Garcia Marquez to Bolaño*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2019.

va il potere, è indubbio che il sogno utopico della modernità abbia generato mostri, violenza. In una parola: l'abisso.

## 2. La rappresentazione dell'avanguardia letteraria

Alla luce di quanto detto nel precedente capitolo circa l'ambiguità nella rappresentazione dell'avanguardia letteraria nel romanzo *Los detectives salvajes*, è chiaro che l'infrarealismo di Bolaño e Santiago Papasquiaro subisce un forte processo di demistificazione nel momento in cui l'autore lo rappresenta nel romanzo col nome di realvisceralismo. Nel passaggio tra la militanza dell'autore nell'infrarealismo e l'autorappresentazione che ne fa, avviene un ridimensionamento dell'esperienza vissuta nell'avanguardia letteraria: se è vero che nel romanzo si oscilla tra la nostalgia, il fascino romantico dell'avanguardia, e il disincanto, l'amara parodia che ha come oggetto gli artisti che presero parte al realismo viscerale, è anche vero che la nostalgia stessa per l'avanguardia implica il riconoscimento che quel sogno è perduto, appartiene a un passato che ne ha dimostrato l'impraticabilità; ed è proprio a partire dal ridimensionamento dell'esperienza postavanguardista che si muove la critica agli ideali della stessa, la satira. Il ritratto che ne emerge non solo mette in luce le contraddizioni del realvisceralismo (e dunque dell'infrarealismo), ma sembra teso a evidenziare come il presupposto fallimentare del progetto postavanguardista ne abbia decretato la morte. Quando Bolaño nel 1998 pubblica *Los detectives salvajes*, i vent'anni che lo separano dalla militanza giovanile nell'infrarealismo l'hanno portato a maturare una diversa consapevolezza sull'ideologia che aveva animato lui e gli altri poeti nella gioventù. A questa amara consapevolezza si alterna la fascinazione per il progetto che ispirò una generazione di latinoamericani a credere nel cambiamento.

Si può dire che dagli anni Settanta agli anni Novanta prende forma nella narrativa di Bolaño la tematizzazione, attraverso l'alter ego di Arturo Belano, della parabola di un viaggio verso la progressiva perdita della fede. Nel caso dell'avanguardia il momento esemplare di questo fallimento è l'esito della ricerca di Cesárea Tinajero, ossia la morte della poetessa nel deserto avvenuta nei primi giorni del 1976. È il momento in cui al lettore si rivela come il viaggio che i poeti hanno intrapreso nella sezione centrale del romanzo, ossia nei vent'anni successivi agli episodi avvenuti nel deserto del Sonora, altro non sia che il lento naufragio di una generazione. Con la morte di Cesárea l'avanguardia dimette la sua aura leggendaria: è la morte stessa del mito dell'avanguardia, la triste coscienza della maturità di fronte alla fine della giovinezza.

Ragionare sulla sconfitta dell'avanguardia implica coinvolgere una serie di nuclei tematici che furono fondamentali nella letteratura dell'autore. In questo capitolo pertanto si analizzeranno le forme in cui si sviluppa il tema del fallimento del realvisceralismo, e come questo tema sia legato a doppio filo alla morte degli ideali rivoluzionari e all'impossibilità di ricomporre

un'identità umana, specie in merito alla travagliata questione dell'identità latinoamericana, per tutta una generazione che, in maniera più o meno attiva, è stata coinvolta nella tempeste politica scaturita dalla rivoluzione.

Si indagheranno inoltre le ragioni che portano l'autore a rappresentare questo fallimento. Da un lato c'è la coscienza storica maturata negli ultimi decenni del secondo Novecento e la necessità di denunciare la disillusione per le utopie che avvertì la Sinistra dopo la caduta del Muro di Berlino – citata nel primo capitolo –, ma che in America Latina doveva essersi formata già in precedenza con gli esiti della Rivoluzione in Cile, in Nicaragua e col movimento del '68 Messicano (si sta facendo riferimento qui a specifici episodi del romanzo). Dall'altro la decisione dell'autore di mettere in scena questo naufragio è coerente con la sua personale concezione del rapporto tra storia e letteratura: si può dire che è proprio nella rappresentazione del fallimento degli ideali che risiede la possibilità di una loro futura rinascita.

### 2.1 Dalla realtà alla rappresentazione. Parziali deformazioni dell'infrarealismo

Se l'immagine che Bolaño restituisce del movimento infrarealista è innegabilmente corrotta da uno sguardo ironico, se non addirittura satirico e parodico, misurare la distanza che intercorre tra la postavanguardia realmente esistita e la sua rappresentazione finzionale non è immediato. Le peculiarità del movimento infatti (il suo posizionamento marginale all'interno della cultura messicana, la decantata unione tra arte e vita a discapito di un impegno esclusivamente letterario, lo scarsissimo riconoscimento delle pubblicazioni infrarealiste, la fama di disturbatori, drogati, ignoranti che circondava i poeti del gruppo) rendono complessa una ricostruzione di cosa effettivamente fu l'infrarealismo. Di fatto, il movimento era stato archiviato come un capitolo di poco conto nella storia delle avanguardie messicane, senza destare un interesse del pubblico, della critica o dell'accademia fino agli anni Novanta, ossia il momento in cui le opere narrative di Roberto Bolaño (e in seguito quelle poetiche di Mario Santiago Papasquiaro) ottengono un certo riconoscimento. Nell'arco di quei vent'anni lo scarso interesse riguardo al movimento e l'oggettiva penuria di pubblicazioni infrarealiste contribuiscono non solo a far cadere l'infrarealismo nell'oblio, ma anche all'emergere di alcune contraddizioni tra gli stessi membri dell'infrarealismo su cosa effettivamente fosse la postavanguardia letteraria. Ne è la prova il fatto che Bolaño nelle interviste degli anni Novanta ne dà un'immagine pessimistica, se non addirittura votata a una programmatica svalutazione. Al contrario, Rubén Medina, un accademico messicano che negli anni Settanta prese parte all'infrarealismo, sembra essersi mosso più volte negli ultimi vent'anni al fine di proporre, di fronte al pubblico e all'accademia, una rivalutazione del movimento letterario. In tale direzione sembra essere concepita l'antologia del 2014 di poesie infrarealiste da lui curata; si segnala inoltre l'articolo pubblicato per il *Chicago Review* in cui

ripercorre la storia del movimento spendendosi nel tentativo di sottolineare le implicazioni etiche e filosofiche delle posizioni infrarealiste<sup>46</sup>.

Ad oggi, la posizione di Medina e quella di Bolaño non sembrano del tutto inconciliabili. È lecito comunque pensare che Bolaño, in concomitanza della pubblicazione de *Los detectives salvajes*, esprime un'immagine ridimensionata dell'infrarealismo – nata indubbiamente da una sincera e personale svalutazione delle istanze che avevano ispirato il movimento – che sia coerente con la rappresentazione che ne dà nel romanzo. E se è indubbio che l'eccentricità, l'emarginazione, la superficialità che Bolaño attribuisce all'infrarealismo (e dunque al realvisceralismo) abbiano un fondo di verità, è chiaro l'intento demistificatorio con cui il romanzo accentua questi tratti.

### 2.1.1 Le pubblicazioni

Uno degli aspetti che emergono dal confronto tra il romanzo e la storia del movimento è il modo in cui i poeti della postavanguardia si pongono rispetto alle pubblicazioni e al mondo editoriale. Gli infrarealisti non sono particolarmente attivi in questo ambito, non cercano l'approvazione della cultura ufficiale attraverso le pubblicazioni, ma preferiscono destare interesse interrompendo eventi letterari, contestando pubblicamente le figure che considerano esemplari dell'establishment culturale messicano, organizzando letture di poesia. Nonostante ciò, non si può dire che manchino pubblicazioni dei poeti del movimento sulle riviste culturali, o che gli autori siano disinteressati alla scrittura. Tali pubblicazioni, anche se non hanno sempre come oggetto l'arte infrarealista, sono una spia importante per comprendere gli interessi degli artisti in questione e il contesto ideologico in cui si forma l'infrarealismo: si pensi agli scritti di Mario Santiago Papasquiaro che compaiono su *Zarazo* – nei quali emergono gli interessi filosofici del poeta a partire dai quali prenderà forma questa postavanguardia – o alla rivista ufficiale del movimento intitolata *Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*; vi sono poi i quattro manifesti dell'infrarealismo, che dimostrano una volontà di imporsi nello spazio culturale, rendersi riconoscibili dall'esterno; si cita inoltre la rivista di Roberto Bolaño e Bruno Montané (ne *Los detectives salvajes* rappresentato attraverso l'alter ego Felipe Müller) intitolata *Rimbaud vuelve a casa*, sulla quale compaiono poesie e dipinti. Pur nella loro distanza dal mondo editoriale, emerge chiaramente da queste pubblicazioni che gli infrarealisti sono attivi, scrivono, tentano di definire un progetto attraverso la teoria e la pratica poetica. Sono rivelatorie a tal proposito le parole di Rubén Medina nell'ultima antologia dell'infrarealismo (2014): «nuestro alejamiento y automarginación de los canales oficiales creó, equivocadamente, la idea de que somos una vanguardia sin obra»<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> R. Medina, *Infrarealism: A Latin American Neo-Avant-Garde, or The Lost Boys of Guy Debord*, in «Chicago Review», 60, 3 (2017).

<sup>47</sup> R. Medina, *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, México D.F., Editorial ALDVS, 2014.

Al contrario, quello che emerge dal romanzo è non solo una difficoltà (o talvolta puro disinteresse) nella pubblicazione, ma anche un vera e propria mancanza di familiarità con l'atto della scrittura. È un motivo ricorrente all'interno del romanzo: Alfonso Pérez Camaraga dice che Belano e Lima «A volte scrivevano poesie, ma non credo che fossero nemmeno poeti. Erano spacciatori di droga»<sup>48</sup>; Joaquín Font parlando di Ulises Lima dice che «non scriveva mai poesie, scriveva versi che poi, con un po' di fortuna, assemblava in lunghe e strane poesie»<sup>49</sup>; addirittura nella prima sezione del romanzo Ernesto San Epifanio parla dei realvisceralisti come semplici ladri di libri e analfabeti funzionali, mettendo perfino in discussione che siano avvezzi alla lettura:

« – Non farmi ridere. Ma se in quel gruppo soltanto Ulises e il suo amichetto cileno leggono qualcosa. Gli altri sono un mucchio di analfabeti funzionali. Secondo me nelle librerie ci vanno solo a rubare libri.

– Ma poi li leggeranno, no? – ho concluso un po' seccato.

– No, ti sbagli, poi li regalano a Ulises e a Belano. Quei due li leggono, glieli raccontano e loro vanno in giro a vantarsi di aver letto Queneau, per esempio, quando in realtà si sono limitati a rubare un libro di Queneau, senza leggerlo»<sup>50</sup>.

Al di là della pubblicazione di *Lee Harvey Oswald*, la rivista finanziata da Ulises Lima coi soldi ricavati dallo spaccio di droga, nel romanzo non si fa riferimento all'effettiva pubblicazione di una rivista propriamente realvisceralista. *Lee Harvey Oswald* vede una serie di scritti prodotti dagli amici dei futuri realvisceralisti – vi compare ad esempio María Font che non farà parte del movimento – e pertanto non rappresenta l'espressione di un progetto artistico comune e direzionato. Durante l'apprendistato di García Madero nel realvisceralismo si profila invece, attraverso le parole di Joaquín Font, l'ipotesi che il gruppo stia lavorando alla rivista ufficiale del movimento<sup>51</sup>.

Al contrario della rivista ufficiale del movimento infrarealista, che viene pubblicata e riporta il manifesto del gruppo, quella dei realvisceralisti rimane il progetto sul tavolo di lavoro di un architetto mentalmente instabile, che mai vedrà luce per via della disgregazione repentina dei poeti all'indomani della fuga nel deserto del Sonora di Belano, Lima e García Madero. Si trova nel romanzo un breve accenno alla pubblicazione di una rivista realvisceralista, ma questa avviene quando i due leader del gruppo hanno già abbandonato il Messico e suona come un disperato tentativo di far resuscitare il movimento letterario di fronte alla sua inevitabile fine. Rafael

---

<sup>48</sup> R. Bolaño, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi, 2014, p. 371.

<sup>49</sup> Ivi, p. 205.

<sup>50</sup> Ivi, p. 64.

<sup>51</sup> Ivi, p. 92.



Barrios dice: «Pubblicammo persino una rivista... Ci muovemmo... Ci muovemmo... Facemmo tutto quello che potevamo... Ma non ne uscì nulla di buono»<sup>52</sup>.

Secondo Rubén Medina, la parziale distanza degli infrarealisti dal mondo editoriale, rafforza l'immagine del movimento nel suo posizionamento marginale rispetto alla cultura ufficiale. Quello che l'accademico presenta come un atteggiamento consapevole e coerente con i propositi del gruppo, nel romanzo suona invece come l'esito di un disinteresse alla pratica letteraria o, in alcuni casi, il risultato della cattiva fama dei realvisceralisti. È pur vero che gli infrarealisti non sono ben visti dall'establishment culturale – o più probabilmente, non vengono presi in considerazione –, ma l'immagine che si trova nel romanzo è di poeti la cui militanza nel gruppo postavanguardista preclude loro spesso e volentieri la possibilità stessa di pubblicazione, anche anni dopo la fine del movimento. È il caso di Piel Divina: il giovane poeta ha una relazione con un uomo, Luis Sebastián Rosado, che lavora a un'antologia di poesia messicana. Rosado parla dell'idea di coinvolgere Piel Divina nell'antologia come di una «tentazione» e quando propone le sue poesie a un collaboratore teme che lui si accorga che l'autore è un realvisceralista. Nonostante il suo collaboratore non se ne renda conto, la macchia della militanza nell'avanguardia traspare comunque: Piel Divina è chiaramente un «fuorilegge», pertanto rimane escluso dall'antologia. Questo destino lo accumuna a Xóchitl García, che dieci anni dopo la disgregazione del movimento realvisceralista racconta:

«La cosa strana successe quando volli pubblicare [...] arrivò un giorno in cui cercai di pubblicare e cominciai a mandare le mie poesie a riviste e supplementi culturali. María mi aveva avvertito. Non ti risponderanno, disse, non leggeranno nemmeno i tuoi testi, dovresti andarci di persona e chiedere diretta una risposta. Così feci. [...] Mi fecero domande sulla mia vita, cosa leggevo, cosa avevo pubblicato fino allora, a quali seminari avevo partecipato, che studi universitari avevo fatto. Fui ingenua: raccontai dei miei rapporti con i realvisceralisti. [...] pochi, ricordavano Ulises Lima e Arturo Belano [...] dicevano e così sei stata una realvisceralista, eh?, e poi mi dicevano che gli dispiaceva ma che non potevano pubblicare nemmeno una delle mie poesie»<sup>53</sup>.

Per quanto sia innegabile una certa distanza degli infrarealisti dalla sfera editoriale, è indubbio che la rappresentazione di Bolaño sia iperbolica: i realvisceralisti non scrivono, spesso e volentieri non leggono, e quando scrivono e vogliono pubblicare sono programmaticamente esclusi per via della loro appartenenza a un movimento che, all'occhio dell'establishment, è motivo di vergogna se non addirittura di scherno.

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 243.

<sup>53</sup> Ivi, pp. 419-420.

### 2.1.2 Il legame del realvisceralismo col surrealismo. Erede o caricatura?

Se è innegabile una filiazione dell'infrarealismo dal surrealismo<sup>54</sup>, non stupisce che in più punti del romanzo si evidenzino una relazione tra il realismo viscerale e il movimento d'avanguardia francese. È illuminante a tal proposito un dialogo tra García Madero e María Font:

«Per la prima volta María Font mi ha guardato e ha sorriso:

– Me ne sbatto dei realvisceralisti.

– Ma io pensavo che facessi parte del gruppo, voglio dire del movimento.

– Fossi matta... Se almeno avessero cercato un nome meno schifoso... Sono vegetariana.

Tutto quello che allude alle viscere mi dà la nausea.

– Che nome gli avresti dato tu?

– Ah, non lo so. Sezione Surrealista Messicana, forse»<sup>55</sup>.

Come emerge dal frammento riportato, il legame tra realvisceralismo e surrealismo risulta quasi parodizzato. Per evitare un nome che rimandi alle viscere, María Font ne propone uno che dichiari una paternità, che a quanto pare lei vede, con il surrealismo. La scelta sembra ricadere sul surrealismo in maniera quasi casuale, quella stessa casualità che agli occhi del lettore guida ogni decisione dei realvisceralisti. «Uno degli inconvenienti di rubare libri – soprattutto per un principiante come me – è che la scelta è subordinata all'occasione»<sup>56</sup>, scrive García Madero. Che la stessa postavanguardia sia subordinata all'occasione?

Dal disinteresse di María Font per la postavanguardia e per il suo nome, emerge anche un altro aspetto: l'idea che il realvisceralismo non sia altro che l'ennesimo movimento letterario che si rifà alle idee delle avanguardie primonovecentesche, in un momento in cui, però, il tempo delle avanguardie si è concluso. «Credo che esista già una Sezione Surrealista Messicana»<sup>57</sup>, ammette poco dopo García Madero. Alla luce di ciò, si comprende una delle grandi contraddizioni del progetto postavanguardista che accomuna l'infrarealismo alla sua rappresentazione nel romanzo: l'idea che il movimento sia una delle tante *nuove* manifestazioni artistiche, legata a un capitolo da tempo concluso della storia letteraria.

---

<sup>54</sup> J. Campos, *El "Primer Manifiesto de los Infrarrealistas" de 1976: su contexto y su poética en Los detectives salvajes*, in F. Moreno (ed.), *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Spagna, 2012, Ediciones Lastarria.

<sup>55</sup> R. Bolaño, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi, 2014, p. 41.

<sup>56</sup> Ivi, p. 119.

<sup>57</sup> Ivi, p. 41.

I dati che attestano la filiazione del realismo viscerale dal surrealismo sono molti all'interno del romanzo. C'è innanzitutto un chiaro parallelismo tra la figura di Arturo Belano e quella di Arthur Rimbaud, poeta nel quale i surrealisti videro un precursore, a partire dal nome e dalle esperienze di vita, come il viaggio in Africa che Belano compie alla fine del libro. Ancor più emblematico è però il legame tra Arturo Belano e André Breton: Jacinto Requena accusa Belano di voler essere l'André Breton dei realvisceralisti<sup>58</sup> e Piel Divina ne parla come «l'André Breton del Terzo Mondo»<sup>59</sup>. In particolare, Belano prende da André Breton la pratica di eliminare componenti dall'avanguardia: queste epurazioni avvengono senza preavviso e senza giustificazione, all'insegna dell'ambiguità che caratterizza tutto ciò che concerne il movimento, se non addirittura del gioco, dello scherzo. Si può oltretutto fare riferimento alle modalità di scrittura che esercitano alcuni realvisceralisti che ricordano – anche se nell'ottica, ancora una volta, della parodia – il surrealismo.

«Che cosa facemmo noi realvisceralisti quando Ulises Lima e Arturo Belano se ne andarono: scrittura automatica, cadaveri squisiti, performance di una sola persona senza spettatori, contraintes, scrittura a due mani, a tre mani, scrittura masturbatoria (con la destra si scrive, con la sinistra ci si masturba, o viceversa se sei mancino) [...] parabole, favole, teatro dell'assurdo, pop-art, haiku, epigrammi [...] poesia elettrica (Bulteau, Messagier), poesia sanguinaria (tre morti come minimo), poesia pornografica (varianti eterosessuali, omosessuali e bisessuali, indipendentemente dall'inclinazione personale del poeta)»<sup>60</sup>.

Dal ritratto delle pratiche poetiche realvisceraliste emerge chiaramente come il processo di autorappresentazione che porta l'autore a raccontare del movimento letterario fondato negli anni della giovinezza, abbia toni fortemente parodici. In particolare, le modalità di scrittura che il realvisceralismo eredita dal surrealismo, non ne fanno il degno erede, tutt'al più una grottesca caricatura. Alla scrittura automatica che aveva caratterizzato il surrealismo degli anni Venti, si affiancano una serie di modalità di composizione poetica e di generi letterari, come la scrittura masturbatoria, l'haiku, l'epigramma, la poesia elettrica, sanguinaria, pornografica. Da questi accostamenti si deduce che il realvisceralismo pare non conservare nulla delle avanguardie artistiche primigenie, bensì le deforma. In particolare, la portata fortemente contraddittoria delle esperienze artistiche riportate – si va dalla trivialità degli espliciti riferimenti pornografici alla sacralità delle parabole –, dimostra la pressoché totale assenza di direzioni del movimento, una posa acefala e volgarmente onnivora. Il fatto che dai tentativi di sperimentazione accanita “non

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 117.

<sup>59</sup> Ivi, p. 190.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 242-243.

ne esca nulla di buono” può essere visto come un giudizio chiaro sul disperato tentativo modernizzatore della proposta avanguardista.

Uno degli aspetti che più richiamano il surrealismo però è l’idea di restituire all’arte la sua prassi quotidiana. A mettere in relazione questo aspetto del surrealismo con l’opera di Bolaño è Eduardo Becerra che, citando il celebre scritto di Peter Bürger *Theory of the Avant-Garde*, nota che in tal modo il surrealismo si spendeva nel tentativo di risolvere la dinamica contraddittoria della modernità artistica nel suo intento di unire autonomia ed effetto sociale. Becerra evidenzia come gli echi surrealisti nella letteratura di Bolaño rivendichino la centralità di un problema fondamentale: la fusione della poesia con la vita. In altre parole «el *transformar el mundo* de Marx con el *cambiar la vida* de Rimbaud». È vero, per i realvisceralisti, così come per gli infrarealisti e per lo stesso Bolaño, che la prassi poetica viene rivendicata come azione<sup>61</sup>.

Alla luce di ciò non stupisce più che García Madero venga accolto nel movimento senza che gli altri componenti abbiano mai letto un suo verso, o che molti dei realvisceralisti non sembrino avvezzi alla scrittura poetica. Il disinteresse per la scrittura viene alla luce, quindi, anche come uno degli aspetti rivelatori della poetica (o dell’etica) della postavanguardia artistica.

### 2.1.3 Persone e personaggi

Una delle prospettive attraverso le quali è possibile indagare la distanza che intercorre tra l’infrarealismo e la sua rappresentazione finzionale è senza dubbio il modo in cui Roberto Bolaño rielabora le vite dei poeti del movimento postavanguardista messicano ai quali si ispira per dare vita ai personaggi che popolano il romanzo. Posto che perfino nell’analisi di una letteratura che si muove nei domini dell’autofiction, la ricerca della realtà dietro alla finzione è sterile se fine a se stessa, obiettivo di questo paragrafo sarà dimostrare, a partire dai vissuti delle persone a cui si ispirano i personaggi del romanzo, le coordinate che guidano Bolaño nel più ampio intento di rappresentare l’avanguardia letteraria e nello specifico, gli obiettivi che si celano dietro alla deformazione della realtà storica (o all’invenzione costruita a partire dalla stessa).

Molti dei personaggi de *Los detectives salvajes* prendono spunto o sono alter ego degli artisti che gravitavano attorno a Bolaño e Papasquiaro negli anni Settanta. È lo stesso autore a confermarlo nelle interviste. Una tendenza rilevabile nel passaggio dalla realtà alla finzione è lo sguardo iperbolico attraverso il quale le vite di queste persone vengono rimaneggiate, nello specifico in direzione della messa in scena di un destino tragico.

Un esempio di questa dinamica può essere rilevato nel personaggio di Ernesto San Epifanio, poeta realvisceralista ispirato alla figura di Darío Galicia (1953–2019). Uno dei capitoli della sezione centrale del romanzo ritrae Ernesto San Epifanio ricoverato in un ospedale dove i medici gli asportano un aneurisma al cervello. Una settimana dopo, è costretto a sottoporsi a

---

<sup>61</sup> E. Becerra, *La vanguardia como leyenda, el surrealismo como arsenal*, in «Chasqui», 46, 1, (2017).

un'altra operazione: «a quanto pare si erano dimenticati qualcosa dentro la testa»<sup>62</sup>. Il poeta sopravvive al secondo intervento, descritto nel romanzo come una sorta di lobotomia che oltre a lasciarlo incapace di intendere e di volere, lo avrebbe curato (stando alle parole della madre) dall'omosessualità. Nell'arco di qualche mese, Ernesto San Epifanio muore nella casa dei suoi genitori, probabilmente per le conseguenze dell'aneurisma e dei due interventi chirurgici.

La tragica storia raccontata da Bolaño, non trova in realtà pieno riscontro nella vita di Darío Galicia: se è vero che all'età di ventitré anni viene sottoposto a due operazioni chirurgiche per l'asportazione dell'aneurisma e che a partire da questo momento le sue condizioni psichiche e fisiche peggiorano, il poeta infrarealista non va incontro al destino descritto nel romanzo. Negli anni Ottanta infatti le sue opere compaiono in diverse riviste e muore solo nel 2019, ossia più di vent'anni dopo la pubblicazione de *Los detectives salvajes*.

Avviene qualcosa di simile per quanto riguarda il personaggio di Piel Divina, ispirato a Jorge Hernández Piel Divina (1953). Nel romanzo, il poeta realvisceralista muore in una sparatoria ad opera della polizia; al momento di identificare il cadavere, di fronte al volto sfigurato del giovane artista, l'unico indizio è l'indirizzo di Julia Moore, un'amica coinvolta per il riconoscimento. Anche in questo caso, Jorge Hernández Piel Divina non visse nulla di tutto questo, come testimonia il fatto che tutt'ora è vivo.

L'immagine del poeta realvisceralista che emerge dal romanzo è quella dello sventurato, di un soggetto il cui destino sembra essere votato alla disgrazia. Si specifica che tale immagine è coerente con la parabola che caratterizza l'avanguardia stessa, un movimento di inevitabile caduta. La fine del progetto avanguardista, delle istanze modernizzatrici e degli ideali che ispirarono la rivoluzione, sono raccontati da Bolaño come un evento storico destinato ad infrangersi, travolgendo i giovani latinoamericani che ci avevano creduto.

#### 2.1.3.1 Juan García Madero: il poeta orfano

È necessario a tal punto menzionare Juan García Madero, il giovane poeta che all'inizio del romanzo viene introdotto al realvisceralismo. In lui convivono la forte volontà di sentirsi parte del gruppo di poeti, di vivere (e scrivere) alla maniera realvisceralista, e al contempo i dubbi sui presupposti del movimento. È in merito all'invenzione di questo personaggio che si comprendono gli intenti di Bolaño nella creazione dell'immaginario legato al realismo viscerale.

«García Madero non esiste»<sup>63</sup> dichiara l'autore in un'intervista. Effettivamente, a poco sono serviti gli sforzi per trovare la persona che avesse ispirato l'ideazione del giovane studente messicano. Dai tentativi di ricondurre il personaggio alla figura di Juan Esteban Harrington, si nota in maniera ancora più netta come il García Madero sia un personaggio fittizio. Ma proprio

---

<sup>62</sup> R. Bolaño, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi, 2014, p. 316.

<sup>63</sup> R. Bolaño, *Io non ho mai avuto paura della morte*. Intervista di Raul Schenardi in *L'ultima conversazione*, Milano, Sur, 2012, p. 96.

in virtù del suo essere pura invenzione e del ruolo primario affidatogli nella presentazione dei personaggi e del movimento letterario, è chiaro come Bolaño si serva di lui per mettere in luce alcuni aspetti che rappresentano *tutti* i poeti realvisceralisti. «García Madero è un simbolo, è il giovane poeta»<sup>64</sup>.

Una delle prime informazioni che viene data al lettore sul personaggio è che García Madero è orfano. Questa dichiarazione, che compare nella prima pagina del romanzo, è connessa a una lunga serie di riferimenti che mettono in luce la condizione dei realvisceralisti come poeti privi di un padre artistico. Sono emblematiche le parole che Bolaño fa dire a Manuel Maples Arce nella seconda sezione del romanzo: «Tutti i poeti, persino quelli più avanguardisti, hanno bisogno di un padre. Ma questi erano orfani per vocazione»<sup>65</sup>. E anche quando nel romanzo compaiono dei padri, la loro autorità è costantemente castrata da una rappresentazione che ne mette in luce la debolezza, la fragilità; tutte le figure paterne che popolano il romanzo sono così vessate dall'impossibilità di rappresentare un vero e proprio punto di riferimento per i figli. Si pensi a Joaquín Font, padre di Angelica e María, che nella prima sezione del romanzo viene descritto come delirante e paranoico e trova infine cura in un ospedale psichiatrico, o al padre di Rafael Barrios, che muore di cirrosi. Nel segno di questa incapacità dei padri (biologici o letterari) di saturare il proprio ruolo e nel rifiuto dei figli di riconoscerli come tali, si costruisce la ricerca di Belano e Lima di Cesárea Tinajero. È esplicativo del percorso fino ad ora presentato il fatto che la paternità del movimento realvisceralista sia attribuita a una donna; per altro, non sono chiare le ragioni che portano i due poeti a identificare nella poetessa il loro punto di riferimento: il loro interesse per lei e l'idea di eleggerla al rango di "padre letterario" nascono ancora prima che i due riescano a leggere la sua enigmatica, esigua opera.

Di fronte alla figura di Cesárea Tinajero, i realvisceralisti si trovano doppiamente condannati a vivere l'assenza di una "madre letteraria". Innanzitutto, l'unica poesia che recuperano dell'autrice è un enigma non verbale più che una vera e propria opera letteraria.

---

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 200.



L'interpretazione che ne viene data, è che si tratti di «una barca su un mare calmo, una barca su un mare mosso e una barca in una burrasca»<sup>67</sup>. In secondo luogo, il romanzo si chiude con l'incontro di Cesárea nel deserto del Sonora. In un violento contrasto tra la mitizzazione della sua figura attuata dai realvisceralisti e la realtà concreta, la poetessa si mostra ai giovani avanguardisti come una donna prosaica, lontana da qualsiasi aura di letterarietà o dalla figura leggendaria delle loro fantasie.

Nel finale, il lettore assiste alla scomparsa di Cesárea: è proprio la morte della poetessa, del surrogato dell'origine paterna tanto cercata, a costringere i realvisceralisti a scontare la loro condizione di orfani nei vent'anni successivi che occupano la precedente sezione del romanzo.

## 2.2 Le ragioni della rappresentazione. Tra arte e rivoluzione

Dopo aver analizzato la rappresentazione dell'avanguardia all'interno del romanzo, si procederà mettendo in luce come le ragioni del ridimensionamento della proposta avanguardistica nella visione di Bolaño dialoghino a stretto contatto con motivazioni di tipo politico.

Occorre innanzitutto constatare che l'avanguardia ha a livello teorico un legame con la politica. Nella visione di Peter Bürger, che appunto è una visione teorica basata per lo più sulle avanguardie storiche europee, l'avanguardia artistica nasce specificamente per la necessità di restituire l'arte alla prassi di vita, in contrasto con una concezione dell'arte nella società borghese-

<sup>66</sup> Ivi, p. 426.

<sup>67</sup> Ivi, p. 453.

se come isolata dalla stessa. Il teorico tedesco ragiona a lungo in *Theory of the Avant-Garde* sulla questione dell'autonomia dell'arte nella società borghese, facendone uno dei cardini della sua interpretazione. Se questo tentativo di restituire l'arte alla prassi della vita non può essere considerato come valido per tutte le avanguardie, è certo che quantomeno lo fu per il surrealismo<sup>68</sup>.

Gli anni in cui si formò l'infrarealismo (gli stessi in cui è ambientato *Los detectives salvajes*), sono un momento storico in cui le questioni politiche occupano uno spazio centrale all'interno del dibattito culturale dell'America Latina, specialmente per quanto riguarda i giovani artisti. Con la sua proposta sovversiva nei confronti dell'ordine sociale, della cultura borghese e il suo intento di passare dall'arte all'azione concreta, il movimento postavanguardista fondato da Bolaño e da Papeasquiario si configura come un momento artistico inscindibile dall'idea del cambiamento sociale. A partire da questo e dal sopracitato fallimento del progetto avanguardistico descritto nel romanzo, si possono individuare alcuni episodi dell'opera come emblematici della fine degli ideali di rivoluzione artistica e politica<sup>69</sup>.

È lecito pensare che parallelamente al disincanto nei confronti della proposta avanguardistica che porta l'autore a rappresentarla come fallimentare, maturi in Roberto Bolaño una certa insofferenza per le coordinate ideologiche che avevano nutrito i sogni utopici della Sinistra in America Latina, e il riconoscimento dell'ingenuità degli stessi; questo avviene in virtù di una coscienza storica maturata all'indomani della caduta del Muro di Berlino, ma è ancora più probabile che l'infrangersi del sogno rivoluzionario abbia origine in quelle tragedie che sconvolsero l'America Latina nel secondo Novecento, createsi sotto il segno della rivoluzione. Se l'avanguardia e la rivoluzione hanno fallito, è perché condividevano un comune terreno di idee che l'autore si trova a rivalutare negli anni Novanta: in questo romanzo c'è da un lato il fallimento del realvisceralismo e dall'altro la fine del sogno utopistico.

Sono diversi i momenti dell'opera in cui emerge tale questione: c'è la narrazione della violazione dell'autonomia universitaria da parte dell'esercito, l'esperienza di Belano nel Cile

---

<sup>68</sup> Alla luce di quanto detto occorre precisare che si è consapevoli di come proprio nel surrealismo si gioca la tensione tra un impegno politico legato all'adesione al Partito Comunista e una distanza dallo stesso; pur nascendo con ideali rivoluzionari, è solo attorno al 1925 che i surrealisti cominciano a riflettere concretamente su cosa comportassero questi ideali in un contesto di prassi sociale, e qui si verificano le prime spaccature. Nonostante ciò si precisa che il surrealismo non rifiuta mai ufficialmente la sua vocazione all'azione pratica, tuttavia si interroga e si mette in discussione su come declinarla: c'è una differenza infatti tra un impegno che va al di là della creazione artistica, comportando risvolti politici, e l'adesione partitica vera e propria. La mancanza dell'una non esclude l'altra. «If these are some of the explanations of the failure of Surrealist attempts at active participation in politics, they do not invalidate the fundamental aims of the Surrealist adventure or detract from its unique interest The Surrealists' demands for a society based on the psychological needs and desires [...] are still profoundly relevant. So too are their efforts to overcome the divorce between the artist and society», da R. S. Short, *Politics of Surrealism. 1920-36*, in «Journal of Contemporary History», 1, 2 (1966), p. 25.

<sup>69</sup> I. López-Calvo, «El proyecto revolucionario, pues, era inseparable, para Bolaño, del proyecto artístico. Y el fracaso de uno conlleva el del otro», in *Las guerras floridas de Roberto Bolaño: memoria, melancolía y Pierre Menard*, in «Desde el Sur», 7, 2 (2015), p. 266.



socialista e poi all'indomani del golpe, oltre che una serie di racconti che rimandano alle persecuzioni, agli esili, subiti dai giovani latinoamericani.

Per quanto riguarda la violazione dell'autonomia universitaria da parte dell'esercito nel '68 si intende l'episodio raccontato da Auxilio Lacouture che verrà sviluppato dall'autore in un altro romanzo intitolato *Amuleto*. Si tratta della storia di una poetessa uruguaiana che parla di se stessa come della madre di tutti i poeti e che durante l'irruzione dell'esercito in università si trova in un bagno a leggere poesie, pertanto non subisce la violenza del massacro e delle ingiustizie a cui vanno incontro gli altri studenti, ma rimanendo nascosta nel bagno resiste e sopravvive alla tragedia che si consuma a pochi passi da lei. Risulta chiara la relazione tra poesia e resistenza incarnata nella figura di Auxilio. Quello che fa la poetessa uruguaiana è resistere, attraverso l'atto della lettura, di fronte agli esiti catastrofici dei progetti rivoluzionari del '68 messicano, al contempo culturali e politici, diventando portavoce di un'intera generazione di giovani sommersi dalle intemperie della storia.

Alla narrazione di questo episodio, si intreccia quella del viaggio di Bolaño nel Cile del 1973. È la stessa Auxilio a raccontare come Bolaño, dopo aver assistito al golpe cileno ed essere stato incarcerato, torni in Messico con uno sguardo diverso sulla vita e sulle persone che lo circondano. La poetessa uruguaiana è la prima a raccontare il cambiamento di Bolaño di fronte agli eventi a cui il giovane cileno ha assistito, legando questi avvenimenti alla decisione del poeta di abbandonare l'America Latina. Questa narrazione introduce in tal modo uno dei temi principali dell'opera dell'autore, che è la più limpida espressione di una dimensione politica nel romanzo di Bolaño così come nei suoi scritti successivi: il problema dell'identità dei latinoamericani. Di fronte alle intemperie storiche sorte sotto il segno del fallimento delle utopie – l'assassinio di Che Guevara, il massacro di Tlatelolco, il sorgere delle dittature in alcuni paesi, tra cui appunto il Cile – il soggetto latinoamericano si trova costretto a rimettere in discussione la sua identità, in particolare nel momento in cui tali catastrofi storiche lo portano a una rottura con la patria, all'esilio. Il nomadismo di Bolaño nella seconda sezione del romanzo alla luce di ciò non è da intendere esclusivamente nell'ottica della fine degli ideali avanguardistici o dell'assenza di padri letterari esemplificata dalla scomparsa di Cesárea Tinajero. È innegabilmente una questione politica. Se il fallimento della proposta d'avanguardia artistica è legato al quello del progetto politico, l'insuccesso di entrambi impedisce ai protagonisti del romanzo di raggiungere una formazione identitaria, letteraria ed umana. Il sogno modernizzatore dell'avanguardia non sortisce i risultati sperati perché i poeti sono costretti a scontare la condanna del loro essere orfani per vocazione, così come a fronte della rivoluzione che infiamma l'America Latina, una generazione di giovani senza padri, ma soprattutto senza patria, si trova a scontare la condanna di essere sradicata.

Sono le parole di Roberto Bolaño a chiarire come fosse nei suoi intenti costruire attraverso il romanzo una riflessione circa il fallimento della rivoluzione *politica*:

«È una riflessione, o tenta di sviluppare una riflessione, sul fallimento di una generazione di latinoamericani – e non solo latinoamericani – che in qualche modo ha creduto nella rivoluzione – e probabilmente, se la rivoluzione in cui credevamo avesse trionfato, saremmo finiti in un gulag»<sup>70</sup>.

Quando Bolaño tiene il discorso al ricevimento del premio Rómulo Gallegos per *Los detectives salvajes*, fa esplicito riferimento al fatto che quanto ha scritto è dedicato a chi ha scelto le armi sacrificando la giovinezza perché credeva negli ideali rivoluzionari. È una generazione che non solo non ha visto realizzati i propri sogni, ma che è stata punita dall'inferenza del potere militare mosso dall'estrema destra – il caso del golpe cileno – , così come dalla codardia degli stessi leader di sinistra – si fa qui riferimento alla storia del poeta cubano perseguitato dal potere rivoluzionario per la sua omosessualità – .

E sebbene i protagonisti de *Los detectives salvajes* non si configurino per la loro militanza politica, al di là della connessione tra avanguardia e rivoluzione, la dimensione politica si mostra in tutto il romanzo come un'ombra dalla quale non è possibile fuggire: Auxilio è una poetessa che si ritrova per caso coinvolta in una delle pagine più buie della storia messicana, stesso si può dire per Belano che va in Cile nella speranza di aderire al sogno socialista, ma rimane travolto dalla dura repressione del colpo di stato.

---

<sup>70</sup> R. Bolaño, *Io non ho mai avuto paura della morte*. Intervista di Raul Schenardi in *L'ultima conversazione*, Milano, Sur, 2012, p. 95.

## Conclusioni

### Morte e resurrezione dell'avanguardia nello spazio letterario. La fine della storia?

Se è vero che Bolaño fornisce una rappresentazione dissacrante della postavanguardia, tale rappresentazione non esclude una certa fascinazione. Il mistero circa le coordinate del movimento letterario non fa che aumentare l'interesse del lettore: sebbene sia chiaro il giudizio dell'autore, questa ambiguità, l'oscillazione continua tra mito e disincanto, è uno strumento consapevolmente usato dalla penna di Bolaño per coinvolgere chiunque si accosti alle storie di questi poeti. Bolaño è critico nei confronti del progetto postavanguardista, ma non lo rinnega in toto: in lui non c'è il sadismo di osservare e ritrarre fino in fondo la morte di ogni ideale avanguardistico (ironizzandovi su, per altro), bensì il romanticismo legato al sogno per l'avanguardia bilancia questo "naufragio con spettatore"<sup>71</sup>. Tutto il romanzo è attraversato dal senso per l'avventura che pervade la giovinezza (la grande eredità di Mark Twain riconosciuta dallo stesso autore), dal sogno per la rivoluzione, dalla ricerca archetipica per la madre (letteraria) perduta, dall'incanto (oltre che dalla disillusione) per la marginalità sociale e artistica. Su questa fascinazione si fonda spesso la tensione narrativa che regge le oltre seicento pagine dell'opera. Conviene dunque chiedersi il perché, in prima istanza, l'autore abbia deciso di consegnare alla storia la parabola di un sogno fallito.

Innanzitutto si noti che *Los detectives salvajes* non è semplicemente la storia del fallimento dell'avanguardia e degli ideali rivoluzionari. È in primo luogo il canto delle generazioni che in quegli ideali hanno creduto; c'è dunque il susseguirsi della rappresentazione del fallimento delle avanguardie degli anni Venti, della loro resurrezione negli anni Settanta attraverso una "banda" di giovani latinoamericani, e infine l'ulteriore fallimento postavanguardista. È impossibile non leggere una ciclicità in questa dinamica di morte-resurrezione-morte dell'avanguardia. Anche se più che farla risorgere Belano e Lima sembrano riesumare un cadavere, comunque c'è un'innegabile adesione a certi presupposti di questi movimenti da parte dei protagonisti, o il tentativo di accostarvisi.

Con la scelta di immortalare il sogno dell'avanguardia in un momento (gli anni Novanta) in cui la stessa è data per morta, le rivoluzioni hanno fallito, le utopie hanno svelato la possibilità di far affondare intere nazioni in inferni di violenza, Bolaño lascia uno spiraglio di speranza

---

<sup>71</sup> Si fa qui riferimento al celebre topos riscontrabile nel *De rerum natura* di Lucrezio,

che questo sogno ritorni. Emerge a questo punto come l'idea di consegnare alla prova del tempo la storia di chi abbracciò l'istanza del cambiamento, ha in sé la possibilità che questo si ripresenti.

È innegabile che nella concezione storica di Bolaño ci sia un certo pessimismo, o quantomeno l'idea che il tempo dell'uomo sia scandito dalla tragedia, dalla violenza. Ma questa visione del destino collettivo nasce a fronte di una parabola discendente? La Storia e le storie che Bolaño racconta tendono a una fine o a un fine, per quanto tragico esso sia? Uno sguardo alle stesse strutture dei suoi romanzi basta per dare una risposta negativa a questi interrogativi. Il male della storia per Bolaño non si dà nel climax discendente, in un unico movimento verticale verso l'abisso, bensì attraverso una inesorabile ciclicità<sup>72</sup>. Nella letteratura di Bolaño il male, la violenza, l'irrazionalità sono destinati a ripetersi inevitabilmente, lo dimostra la ciclicità ossessiva di certe narrazioni, si pensi alla storia delle donne stuprate e delle conseguenti gravidanze nella famiglia Expósito narrata in *2666* e ne *Los sinsabores del verdadero policía*.

Ma se il nazismo, il male, si rigenerano continuamente (in diverse forme e altrettante deformazioni) tanto fuori dalla letteratura (e dalla finzione) quanto *attraverso* di essa (questo è quanto si legge in romanzi come *La literatura nazi en America* o *El Tercer Reich*), allo stesso modo si può pensare che nella letteratura ci sia lo spazio per il ritorno dell'utopia, dell'avanguardia, perfino del sogno rivoluzionario, anche quando l'autore stesso ha smesso di crederci da tempo. Se la letteratura è quella dimensione attraverso la quale «la storia si ripete sempre», sia essa in tragedia o in farsa<sup>73</sup>, raccontare il sogno di una generazione attraverso il romanzo vuol dire affidarlo alla ciclicità della storia stessa: seminare, nella speranza che risorga.

Non solo: la letteratura diventa così il luogo attraverso il quale, consegnando ai posteri le vicende di una generazione, si può chiedere ai lettori futuri giustizia per essa. Questa risulta essere la funzione principale della memoria. Raúl Rodríguez Freire, che ha riflettuto sul tema nell'opera dell'autore, scrive:

«Bolaño nos habla de memorias, de herencias y de generaciones, y si lo hace no es para mirar solo hacia atrás sino también y sobre todo hacia delante, es para mirar a aquellos que no están, ya se trate de jóvenes muertos o aún por venir, aún por nacer, y eso equivale, según Derrida, a hablar de justicia»<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> J. E. De Castro, «For Bolaño, however, the Holocaust more than a culmination, is a traumatic event that is tragically and cyclically reenacted in Latin America and elsewhere» in *Politics and Ethics in Latin America: On Roberto Bolaño*, in N. Birns e J. E. De Castro (a cura di), *Roberto Bolaño as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 70.

<sup>73</sup> Bolaño sembra aderire a questa visione nel capitolo 23 della seconda sezione del romanzo, durante il quale si diletta in una serie di deformazioni della celebre frase di Marx qui citata. Lo stesso gioco di deformazione della citazione operato dall'autore, si mostra perfettamente coerente con il suo contenuto: la ripetizione deforma.

<sup>74</sup> R. Rodríguez Freire, *La traición de la izquierda en Amuleto de Bolaño*, in «Guaragua», 37 (2011), p. 43.

L'ambiguità più profonda della rappresentazione dell'avanguardia nell'opera di Bolaño sta tutta qui: costruire la narrazione di una generazione che credette nella rivoluzione in un momento in cui quel sogno ha fallito, vuol dire dimostrare come tutte le storie possano morire e trovare nuova vita attraverso chi le racconta, ma al contempo chiedere giustizia per chi quelle storie le ha vissute.

## Bibliografia

- Becerra, Eduardo, 2017, *La vanguardia como leyenda, el surrealismo como arsenal*, in «Chasqui», 46, 1, pp. 261-271.
- Bielsa, Esperança, 2013, *Translation and the International Circulation of Literature. A Comparative Analysis of the Reception of Roberto Bolaño's Work in Spanish and English* in «The Translator», 19, 2, pp. 157-181.
- Birns, Nicolas e De Castro, Juan E. (a cura di), 2017, *Roberto Bolaño as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic.
- Bolaño, Roberto, 1976, *Déjenlo todo, nuevamente*, Messico D. F.
- Bolaño, Roberto, 2008, *2666*, Milano, Adelphi.
- Bolaño, Roberto, 2010, *Il Terzo Reich*, Milano, Adelphi.
- Bolaño, Roberto, 2012, *L'ultima conversazione*, Milano, Sur.
- Bolaño, Roberto, 2012, *I dispiaceri del vero poliziotto*, Milano, Adelphi.
- Bolaño, Roberto, 2013, *La letteratura nazista in America*, Milano, Adelphi.
- Bolaño, Roberto, 2014, *I detective selvaggi*, Milano, Adelphi.
- Bolognese, Chiara, 2009, *Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: El infrarrealismo entre realidad y ficción*, in «Acta Literaria», 39, pp.131-140.
- Bolognese, Chiara, 2014, *Piste di un naufragio. Cartografia di Roberto Bolaño*, Salerno, Arcoiris.
- Borsò, Vittoria, 2015, *Vida, lenguaje y violencia: Bolaño y la "aufgabe" del escritor* in U. Hennigfeld (a cura di) *Roberto Bolaño. Violencia, escritura, vida*, Iberoamericana (Madrid) – Vervuert (Frankfurt am Main).
- Bürger, Peter, 1984, *Theory of the avant-garde*, Manchester, Manchester University Press.
- De Castro, Juan, 2019, *Writing Revolution in Latin America: From Marti to Garcia Marquez to Bolano*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- Fava, Francesco, 2013, *Tradurre un continente: la narrativa ispano-americana*, Palermo, Sellerio editore Palermo.

- Forster, Merlin, 2001, *Las vanguardias literarias en México y la América Central. Bibliografía y antología crítica*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert.
- Foster, Hal, 1996, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, London, The MIT Press Cambridge.
- López-Calvo, Ignacio, 2015, *Las guerras floridas de Roberto Bolaño: memoria, melancolía y Pierre Menard*, in «Desde el Sur», 7, 2, pp. 257-274.
- Manzoni, Celina (a cura di), 2006, *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor.
- Mecozzi, Lorenzo, 2015, *Esilio ed orfanità. Padri e figli nella narrativa di Roberto Bolaño*, in «Enthymema», XII, pp. 389-411.
- Medina, Rubén, 2014, *Perros habitados por las voces del desierto. Poesía infrarrealista entre dos siglos*, México D.F., Editorial ALDVS.
- Medina, Rubén, 2017, *Infrarealism: A Latin American Neo-Avant-Garde, or The Lost Boys of Guy Debord*, in «Chicago Review», 60, 3 pp. 8-22.
- Moreno, Fernando (a cura di), 2012, *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, Spagna, Ediciones Lastarria.
- Paz Soldán, Edmundo e Faverón Patriau, Gustavo, 2019, *Bolaño selvaggio*, Torino, Miraggi Edizioni.
- Rodríguez Freire, Raúl, 2011, *La traición de la izquierda en Amuleto de Bolaño*, in «Guaragua», 37, pp. 33-45.
- Short, Robert S., 1966, *Politics of Surrealism. 1920-36*, in «Journal of Contemporary History», 1, 2, pp. 3-25.
- Vásquez Mejías, Ainhoa, 2014, *Del infrarealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal*, in «Alpha», 39, pp. 57-68.