



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Linguistica  
Classe LM-39

Tesi di Laurea

*“¿Mi patria es mi lengua?”  
Frammenti di un vagabondaggio linguistico  
e identitario nelle opere di Roberto Bolaño*

Relatore  
Prof. Gabriele Bizzarri

Laureanda  
Arianna Dall'Olio  
n° matr. 1130751 / LMLIN

Anno Accademico 2017 / 2018



Tengo la sensación de que la identidad también es una frase que tiene su sintaxis que avanza, se rectifica, se subordina. La identidad no es algo con lo que hablamos, sino que es algo que se va transformando mientras hablamos. O incluso más radicalmente, quizá la identidad sea algo que exista porque hablamos.

Andrés Neuman



## INDICE

I.	INTRODUZIONE.....	7
1.	LA LINGUA BOLAÑESCA .....	13
1.1.	Caratteristiche generali della prosa di Bolaño.....	13
1.2.	Un effervescente magma linguistico .....	16
2.	L’AUTORE .....	21
2.1.	Biografia.....	21
2.2.	La patria di Bolaño .....	23
2.2.1.	La <i>parte</i> di Bolaño.....	24
2.2.2.	La <i>parte</i> della critica .....	29
2.3.	La lingua di Roberto.....	32
3.	I PERSONAGGI .....	35
3.1.	Eroi naufraghi, poeti, vagabondi .....	36
3.2.	La voce della marginalità .....	39
3.3.	Auxilio Lacouture: un personaggio e una voce emblematici .....	43
3.3.1.	Auxilio è il margine.....	44
3.3.2.	La lingua di Auxilio .....	45
4.	L’AMERICA LATINA .....	61
4.1.	L’identità latinoamericana in letteratura .....	62
4.2.	<i>Lo latinoamericano</i> in Bolaño: tra locale e globale .....	68
4.2.1.	Verso un nuovo “paradigma” identitario .....	68
4.2.2.	Una lingua latinoamericana?.....	75
4.2.3.	Esempi dal <i>corpus</i> .....	77
4.2.3.1.	Il gaucho: un localismo <i>insufrible</i> .....	77
4.2.3.2.	Lonko Kilapán e il nazismo identitario .....	88
4.2.3.3.	Fate: <i>destino</i> locale, globale o di frontiera? .....	93
II.	CONCLUSIONE.....	107
III.	APPENDICE .....	111
IV.	BIBLIOGRAFIA.....	155



## I. INTRODUZIONE

Tra i fili conduttori dell'opera del poeta e scrittore cileno<sup>1</sup> Roberto Bolaño, come mostra la particolare attenzione rivoltagli dalla critica<sup>2</sup>, spicca il tema dell'identità e della sua formazione a livello sia personale sia collettivo. Un concetto, quello di identità, che viene declinato dall'autore come crisi delle certezze; come necessità di imbarcarsi in una ricerca indispensabile seppur votata al fallimento, al naufragio, alla disillusione; come realtà liquida e fluttuante; come gabbia dorata; come nostalgica utopia. Nelle sue opere, infatti, si respira la crisi di valori e punti di riferimento propria dell'esperienza postmoderna, o di quella che il sociologo polacco Zygmunt Bauman chiama "modernità liquida", che si traduce nella formazione di identità frammentarie e instabili, sempre sull'orlo del precipizio; «el autor escribe *desde* la crisis y *sobre* esta crisis que está experimentando el mundo actual, crea identidades "esquizofrénicas", que se desarrollan en una realidad que a su vez lo es» (Bolognese, 2009: 111; corsivo dell'autore). Tra i vari aspetti che si intersecano con tale questione di importanza centrale nella ricerca letteraria dello scrittore cileno, troviamo quello della lingua, che appare vincolato, più o meno esplicitamente, alla costruzione – e alla distruzione – identitaria bolañesca, offrendo preziosi spunti di riflessione.

Questo legame è messo in luce dallo stesso autore che, in più di un'occasione, ha suggerito come la propria patria – a volte l'unica, altre volte una delle tante – fosse proprio la lingua spagnola; un'affermazione che, naturalmente, non va di certo presa alla lettera, vista la tendenza parodica insita nella scrittura di Bolaño, ma che non perde di interesse e che, come cercheremo di argomentare, può funzionare come una delle chiavi di lettura privilegiate delle sue opere. Del resto, molti sono i critici che hanno evidenziato l'incredibile lavoro linguistico dell'autore (*cfr.* 1.2.), sottolineando come nella sua letteratura dalle trame e dai personaggi vagabondi si proponga un ricchissimo campionario di varietà regionali, gergali, generazionali; un coro di voci eterogeneo e composito che vale la pena di essere ascoltato, perché forse può dirci ancor più di quanto possa sembrare. Restano però pochi i contributi critici che si concentrano su questo

---

1 D'ora in avanti si parlerà di Bolaño come di "cileno" per una questione puramente pragmatica, seppur con la consapevolezza della problematicità che tale affermazione implica (*cfr.* 2).

2 Oltre al capitolo "Formación de una identidad" nel saggio di Bolognese (2009: 111-172), altri esempi sono: Veres Cortés (2010); Herrera (2012); Bizzarri (2017a, 2017b); Guadalupe (2017); Tornero (2014).

aspetto<sup>3</sup> e ne approfondiscono l'analisi. Come cercheremo di dimostrare, riteniamo, tuttavia, che una lettura dettagliata delle scelte linguistiche possa offrire un'interessante prospettiva di studio, in particolare quando si tratta di esplorare la questione identitaria.

Nel pensiero comune così come in quello scientifico – in particolare in campo sociolinguistico e antropologico – è ampiamente riconosciuto lo stretto legame che unisce la lingua all'identità; infatti, si considera come uno dei più evidenti elementi che contribuiscono alla costituzione dell'immaginario nazionale e sociale, in tutte le sue sfaccettature: «Il linguaggio può essere, ed è, impiegato per demarcare ed esprimere identità che di volta in volta si dilatano fino a coincidere con l'idea stessa di umanità o si riducono di quel poco che serve a distinguere civiltà e barbarie o, ancora, a circoscrivere il senso di appartenenza sociale, politica o anche etnica» (Bonda, 2018: 37). La forza demarcatrice della lingua è attestata sin dall'antichità, come testimonia il nome con cui i greci chiamavano gli stranieri, i “barbari” (*βάρβαρος*), letteralmente i “balbettanti”, per via della loro lingua incomprensibile e sgradevole. Per citare un ulteriore emblematico esempio del ruolo identitario dalla lingua, ricordiamo il passo biblico, contenuto nel *Libro dei Giudici* (cap. 12), che narra come, dopo aver sconfitto il popolo degli Efraimiti, i Galaaditi usarono un test linguistico (pronunciare la parola “*Shibboleth*”) per poter individuare i nemici tra i fuggitivi; ecco che un singolo elemento linguistico diventa sufficiente per identificare l'appartenenza di qualcuno ad un dato gruppo, arrivando in casi estremi a fare la differenza tra la vita e la morte (*cfr.* Tabouret-Keller, 1997). La riflessione circa il legame tra la lingua e la costruzione identitaria ha accompagnato l'uomo fino ai giorni nostri, rivelandosi non priva di interesse neppure nel panorama contemporaneo, un villaggio che è sempre più globale, in cui i flussi di persone, merci e informazioni divengono via via più rapidi e massicci, e che, se da un lato genera le condizioni per un crescente multilinguismo e multiculturalismo, dall'altro dà slancio a una sempre più pressante omologazione linguistico-culturale.

Anche nelle opere dello scrittore cileno fa capolino il millenario binomio lingua-identità, che viene di volta in volta decostruito e reinterpretato dando esiti – solo apparentemente – contraddittori. Questo acquista ancora più significato in una letteratura dove, come vedremo, spesso i personaggi si riducono a figure spettrali private di

---

<sup>3</sup> Citiamo: Hossianson (2016); Kunz (2012); López Badano (2012); Bizzarri (2018).



consistenza, echi di personaggi, voci. Se in alcuni casi la lingua pare essere proposta come uno degli ultimi scogli identitari a cui si può aggrappare il soggetto contemporaneo, in altri, invece, si gioca a mostrare quanto questo appiglio sia scivoloso e incerto, o addirittura non sia altro che un inutile e pericoloso miraggio, che deve essere quindi rimesso costantemente in discussione. Sempre in bilico tra realtà e finzione, tra serietà e ironia, la lingua si fa artefice e portavoce di una particolare concezione dell'identità che costituirà il focus di questa ricerca.

Nel presente lavoro, considereremo esclusivamente la produzione in prosa di Bolaño, concentrandoci soprattutto su alcuni testi selezionati tra i suoi romanzi e racconti in quanto particolarmente significativi per il tipo di analisi proposto: vale a dire, il suo capolavoro postumo *2666*, il romanzo *Amuleto* e il racconto "Il gaucho insufrible". Cercheremo, attraverso di esse, di mettere in luce una serie di tendenze e di idee che percorrono tutto il *corpus* bolañesco, mostrando come vi si articola il discorso identitario ed evidenziando il contributo che la lingua offre alla sua (in)definizione. L'obiettivo finale di questo contributo è quello di provare a rispondere alla domanda che, provocatoriamente, pone il titolo: "¿Mi patria es mi lengua?". Ci proponiamo, così, di problematizzare l'immagine di Bolaño come autore "globale", mostrando come nella sua concezione identitaria la dimensione locale non possa essere ignorata.

Il primo capitolo offrirà una breve panoramica delle caratteristiche stilistiche della narrativa di Bolaño. In particolare, si porrà l'accento su una delle peculiarità della sua prosa, ovvero la sorprendente ricchezza lessicale di un autore che si mostra capace di abitare numerosi territori linguistici e di muoversi con disinvoltura nei meandri della lingua spagnola e delle sue numerose varietà; un carattere intimamente legato all'oralità che ne impregna la scrittura e che costituisce uno dei principali ostacoli che si trova a dover affrontare il traduttore. Per finire, ci interrogheremo sugli usi che Bolaño fa di questa ricchezza linguistica.

Passeremo quindi ad esplorare come prende corpo la tematica identitaria, considerandone sempre il contrappunto linguistico.

Nel secondo capitolo, ci focalizzeremo sull'identità dell'autore, facendo particolare riferimento ai concetti di patria e di appartenenza territoriale. Idee che non possono applicarsi in modo ap problematico a uno scrittore come lui che – oltre a collocarsi in

un'epoca storica in cui già di per sé queste idee hanno perso consistenza, nella quale i confini si sono fatti, per certi versi, sempre più labili e porosi – ha conosciuto una vita erratica e marginale e che ha sperimentato un lungo esilio autoimposto. Di conseguenza, innanzitutto, ne presenteremo sinteticamente la biografia. Proveremo, in seguito, a definire che cosa sia per Bolaño la patria, e cercheremo di capire se sia possibile attribuirgliene una, varie oppure nessuna. Da un lato, tenteremo di ricostruire l'opinione dello stesso autore, citando varie interviste o discorsi nei quali ha affrontato la questione, mettendo in risalto specialmente il ruolo che egli ha attribuito alla lingua, e la relazione con il proprio paese d'origine, il Cile; mentre dall'altro, riassumeremo la visione della critica, proponendo alcune delle etichette che sono state suggerite per definirlo, prima fra tutte quella di scrittore *extraterritoriale*. Concluderemo gettando uno sguardo all'idioletto di Bolaño, descritto da lui e da chi l'ha conosciuto come un "ibrido".

Nel terzo capitolo, l'oggetto di analisi saranno, invece, gli individui che popolano il "territorio Bolaño". In primo luogo, cercheremo di rintracciare quelli che sono gli elementi definatori che accomunano la maggior parte dei personaggi; individui, come vedremo, costruiti all'insegna della marginalità, dell'erranza e della frammentarietà. Ci concentreremo poi sul ruolo della lingua, sottolineando come questa contribuisca alla caratterizzazione dei personaggi. Tratteggiate le costanti dell'umanità ritratta nelle opere di Bolaño, considereremo in particolare uno dei suoi personaggi che riteniamo possa funzionare da emblema, in quanto condensa in sé la quasi totalità di questi elementi: si tratta di Auxilio Lacouture, protagonista e voce narrante di *Amuleto* (e di un frammento del romanzo *Los detectives salvajes*). Il personaggio di Auxilio si presta particolarmente bene al nostro studio, soprattutto poiché la struttura monologica del romanzo ci permette di apprezzarne la voce in tutte le sue sfumature. Dopo una breve introduzione alla marginalità dell'autoproclamata "madre della poesia messicana", prenderemo dettagliatamente in esame il suo idioletto, con lo scopo di indagare se esso riflette o meno la condizione esistenziale del personaggio.

Per finire, il quarto e ultimo capitolo sarà dedicato all'identità latinoamericana che, convivendo con l'avversione dell'autore cileno per qualsiasi esaltazione del localismo e il rifiuto di ogni tipo di essenzialismo riduzionista, rimane una questione cardine della sua proposta letteraria. Per inquadrare l'idiosincratico "paradigma" di Bolaño, cominceremo ripercorrendo alcune delle tappe principali della meta-narrazione identitaria

dell'America Latina, con una particolare attenzione al progetto costruttivo del cosiddetto *boom*, e alla spinta decostruttiva – e distruttiva – che, invece, ha caratterizzato numerose delle proposte successive a quel periodo. Mostriamo, quindi, come l'autore cileno si inserisca in questo dibattito, presentando la sua peculiare visione del continente che – plasmata, come sempre, nel segno della contraddizione – rende conto dell'irrisolto incontro tra la dimensione locale e quella globale; vedremo, inoltre, come questa passi anche attraverso l'uso della grande varietà sociolinguistica con cui egli gioca nei suoi testi. In seguito, proporremo tre esempi nei quali l'interazione tra la questione identitaria e quella linguistica si fa particolarmente palpabile, e che riflettono alcuni dei pilastri della concezione bolañesca de *lo latinoamericano*: il racconto “El gaucho insufrible”, nel quale la parodia dell'ideale gauchesco e il suo ruolo nella formazione di un immaginario nazionale argentino permetterà di riflettere sull'artificialità di qualunque costruzione identitaria nazionale che si ponga come fissa e immutabile; l'episodio, tratto da *2666*, di un curioso libro, firmato da Lonko Kilapán, sulle origini mitiche del popolo cileno che, invece, fungerà da emblema di come la narrazione identitaria possa prestarsi ai fini più meschini; e, infine, la terza sezione di *2666*, “la parte de Fate”, che useremo per evidenziare come in Bolaño si assista a una desacralizzazione non solo dello spazio locale, ma anche dell'immagine, altrettanto illusoria, del villaggio globale.

In appendice al presente elaborato, sarà inserita la mia proposta di sottotitolazione del documentario di Ricardo House, *La batalla futura* (2016), realizzata in occasione della 32<sup>a</sup> edizione del Festival del Cinema Latino Americano di Trieste (18-26 novembre 2017). Il documentario – che era già stato presentato durante il primo convegno italiano su Roberto Bolaño (*650 anni prima. Il posto di un classico contemporaneo: 2666 di Roberto Bolaño*) organizzato dall'università di Padova dal 6 all'8 marzo 2017 – si propone di tracciare il profilo umano e letterario dell'autore cileno, e soprattutto di sviscerare il rapporto di Bolaño con il proprio paese d'origine, attraverso la voce dell'autore o di persone che, a diverso titolo, l'hanno conosciuto. La curiosità nei confronti dell'identità dell'autore, soprattutto in termini di appartenenza nazionale, che si respira in tutto il documentario, e la sua natura complessa e conflittuale hanno certamente influenzato la mia scelta di dedicare la tesi magistrale precisamente a questo argomento. Allo stesso modo, la volontà di interrogarmi circa la possibilità di tracciare dei parallelismi tra la maniera in cui il materiale linguistico viene plasmato e la formazione

dell'identità è stata ispirata, oltre che da un *topos* di lunga tradizione, dall'idea, più volte reiterata nel corso del documentario, di Bolaño come “uno scrittore in lingua spagnola”, che considera la lingua come la patria – o almeno una delle patrie – dello scrittore. Naturalmente, come argomenteremo nelle prossime pagine, quest'ultima affermazione va certamente problematizzata, e viene continuamente rimessa in discussione dall'autore, fino ad essere persino negata. Ritengo, tuttavia, che, allargando i concetti di “patria” e di “lingua” tendendoli «como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico» (Bolaño, 2017b: 12), sia possibile, forse, intravedere una traccia dell'ineffabile e ingannevole concezione identitaria di Roberto Bolaño.

Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego.

Roberto Bolaño, *Entre Parentesis*, p. 207

## 1. LA LINGUA BOLAÑESCA

Prima di addentrarci nell'analisi della tematica identitaria cercando di esplorare come, in tutte le sue varie sfaccettature, questa possa essere messa in relazione con le scelte linguistiche dell'autore, risulta utile offrire un quadro sintetico delle caratteristiche dello stile di Bolaño. L'attenzione verrà focalizzata in special modo su quelli che sono gli elementi distintivi, dal punto di vista formale, della sua prosa, tra i quali spicca la grande ricchezza lessicale che costituirà il fulcro del presente lavoro.

Uno degli aspetti dell'opera di Bolaño su cui si è concentrata l'attenzione della critica è certamente il suo stile, il quale, seguendo una delle piste – questa volta non falsa, siamo portati a credere – suggerite dall'autore stesso, offre una chiave di lettura privilegiata della sua peculiare visione del mondo e della letteratura. “L'etica è intimamente legata all'estetica”, suggerisce Bolaño in svariate occasioni. Ecco quindi che, nel mare magno delle scelte estetiche, le caratteristiche della sua prosa, dal livello macrostrutturale fino alle singole decisioni lessicali (e persino, in alcune occasioni, grafiche<sup>4</sup>), si ricoprono non di rado di una particolare valenza simbolica, costituendo quindi una possibile porta d'accesso strategica all'universo bolañesco.

### 1.1. Caratteristiche generali della prosa di Bolaño

Particolarmente utile per comprendere i caratteri stilistici generali dello scrittore cileno risulta la sintesi proposta da Chiara Bolognese nel suo saggio monografico, *Pistas de un naufragio* (2009: 53-56), in cui essi vengono analizzati nel quadro dell'estetica della postmodernità e ne viene sottolineata la coerenza con un preciso progetto letterario

---

<sup>4</sup> Ci riferiamo, ad esempio, all'uso del corsivo per far risaltare determinate parole.

e una determinata concezione della realtà. Bolognese evidenzia innanzitutto la tendenza di Bolaño a trasgredire i limiti dei generi tradizionali, sperimentandone vari e combinandoli tra loro. Fa riferimento, inoltre, al carattere “frattale”<sup>5</sup> delle sue opere e della totalità della sua produzione, riprendendo un «concepto que deriva de estudios matemáticos bastante recientes, según los cuales existen en la naturaleza, así como en la matemática, unas entidades que se denominan “fractales”, que “reproducen en su interior su forma en escala cada vez más pequeña [...] es una forma que cuanto más se detalla más se enriquece de particularidades”» (Ivi: 53). Tale nozione risulta appropriata per rendere conto di una scrittura in cui un frammento di un’opera viene ampliato, arricchito di dettagli, fino a dare vita ad un’opera a sé stante, una scrittura in cui la parte può diventare una riduzione in scala del tutto, in una sorta di continua *mise en abîme*. Questo aspetto è di particolare rilevanza in quanto riassume in sé la continua tensione tra frammentarietà e completezza che si ritrova a più livelli nei suoi testi. Una fitta rete di rimandi, di personaggi e luoghi che ritornano, sostengono siffatta struttura, rendendo la produzione dello scrittore cileno circolare e autoreferenziale e contribuendo a costruire un coerente e sfaccettato «territorio Bolaño» (Ivi: 55). Ciò ne fa un insieme di opere attraverso le quali il lettore si muove *attivamente*, come un detective con il compito, arduo ma allo stesso tempo necessario, di ricostruirne il significato; non a caso, nei suoi testi si respira spesso un’aria poliziesca, anche se «más que de novelas policíacas en sentido tradicional, se trata de parodias postmodernas de esa clase de textos, pues en las historias a menudo el detective sufre la derrota final» (Ivi: 56). Tra le altre costanti del corpus bolañesco vengono citate la metaletteratura e la presenza di una forte componente autobiografica dispersa nella finzione narrativa, e un’ambientazione che, seguendo il vagabondaggio dei personaggi, interseca il Cile, il Messico, la Spagna con luoghi ai quattro angoli del mondo.

Giungendo al tema che ci interessa maggiormente nell’ambito del presente lavoro, vale a dire le caratteristiche della sua prosa, e in particolare le scelte linguistiche, Bolognese parla di una scrittura, in linea generale, semplice, non ampollosa, e un lessico che, nella sua ricca varietà, rimane tendenzialmente di uso comune. Per la traduttrice de

---

<sup>5</sup> L’espressione “literatura fractal” è stata introdotta da Dunia Gras, durante il convegno celebrato nel 2004 a Barcellona in onore a Roberto Bolaño. Cfr. Dunia Gras, “Roberto Bolaño y la obra total”, in VV.AA., 2005, *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003). Simposio Internacional*, Barcellona, ICCI, Casa Amèrica a Catalunya, p. 65.

*I detective selvaggi* e di *2666* all'inglese, Natasha Wimmer<sup>6</sup>, il significato di “bolañesco” si potrebbe riassumere come «extravagant metaphors, deadpan non sequiturs, heterogeneous sentences, an underlying plainness» (in Page, 2008). Un frasare “impetuoso”, un vortice di ripetizioni, audaci immagini oniriche, spesso introdotte dal “como sí”, strategici vuoti di memoria o incertezza della voce narrante sono invece alcuni degli elementi distintivi secondo l'altro traduttore all'inglese di Bolaño, Chris Andrews<sup>7</sup> (2014: 17). Questa prosa, oltre alla fitta schiera di ammiratori, gli ha valso anche critiche feroci, come quella del poeta colombiano Darío Jaramillo, il quale afferma che «Bolaño es mago de un solo truco, retorcido (como un remolino), adornado truco, pero siempre igual a sí mismo. Es ahí cuando uno puede ver con nitidez la diferencia entre la pobreza -maquillada- y la difícil y maravillosa sencillez» (in Pavon, 2007); o quella del colombiano Fernando Vallejo che la definisce «pedestre, plana, elemental "del tipo yo Tarzán, tú Chita"» (in Cercas, 2007). Riguardo a quest'ultima, Andrews sostiene che

to make such a judgement is to subscribe to the limited “acoustico-decorative” conception of style criticized by Borges in “The Superstitious Ethics of the Reader”. According to that conception Bolaño would not be a stylist at all, but he would be in fine company, with Montaigne, Cervantes, and Dostoyevsky (2014: 17).

Anche Javier Cercas argomenta in difesa dello stile dell'autore cileno, paragonandolo a Cervantes, accusato anch'egli di usare «una prosa de sobremesa, a ratos ramplona y conversacional», affermando che «si Bolaño sacrifica las suntuosidades del lenguaje y las complejidades de la sintaxis y hasta del pensamiento, lo hace en aras de la eficacia torrencial, delirante y exactísima de sus fabulaciones; o dicho de forma más clara: esa prosa atonal y por momentos sin relieve es la prosa que Bolaño necesita -ésa y no otra- para contar lo que cuenta» (Cercas, 2007).

---

<sup>6</sup> Wimmer ha pubblicato le seguenti traduzioni di Bolaño: *The Savage Detectives* (*Los detectives salvajes*), 2007; *Antwerp* (*Amberes*), 2010; *A Little Lumpen Novelita* (*Una novelita lumpen*), 2014; *2666*, 2008; *The Third Reich* (*El tercer Reich*), 2011; *Woes of the True Policeman* (*Los sinsabores del verdadero policía*), 2012; *The Spirit of Science Fiction* (*El espíritu de la ciencia ficción*), 2019.

<sup>7</sup> Andrews ha pubblicato le seguenti traduzioni di Bolaño: *By Night in Chile* (*Nocturno de Chile*), 2003; *Distant Star* (*Estrella distante*), 2004; *Amulet* (*Amuleto*), 2007; *Last Evenings on Earth* (selezione di racconti da *Putas asesinas* e *Llamadas telefónicas*), 2007; *Nazi Literature in the Americas* (*La literatura nazi en América*), 2008; *The Skating Rink* (*La pista de hielo*), 2009; *Monsieur Pain*, 2010; *The Return* (racconti da *Putas asesinas* e *Llamadas telefónicas* assenti in *Last Evenings on Earth*), 2010; *The Insufferable Gaucho* (*El gaucho insufrible*), 2010; *The Secret of Evil* (*El secreto del mal*), 2012.

## 1.2. Un effervescente magma linguistico

[O]tro aspecto distintivo de Bolaño es la riqueza del lenguaje que maneja. Tal vez por haber viajado mucho, éste era un buen conocedor de las variantes del español, que aparecen en sus obras y sirven para caracterizar mejor a sus personajes: los chilenos hablan como chilenos, los mexicanos como mexicanos, y los españoles como españoles (Bolognese, 2009: 55).

Molti sono i critici che hanno messo in luce l'incredibile dominio linguistico che mostra lo scrittore, la cui narrativa «surge como uno de los casos más extremos de un uso literario de las diferencias idiomáticas del español» (Hosiasson, 2016: 124). In particolare, riguardo al romanzo *I detective selvaggi*, Vila-Matas dice di ammirare il «tan soberbio [...] trabajo de lenguaje de Bolaño»:

De esta novela tal vez lo más deslumbrante sea este trabajo de lenguaje, la cantidad de diferentes registros de voces que Bolaño va acumulando. Hay una extensa y brillante utilización semántica de las diversas voces que en la parte central de la novela intervienen [...]. Estas voces o testimonios [...] pertenecen a lenguajes muy diversos: coloquiales o intelectuales, españoles o mexicanos... Estamos ante un efervescente magma lingüístico de una gran variedad. Solo ya por la exhibición de dominio de tantos registros lingüísticos, la novela de Bolaño merece ocupar un lugar destacado en la narrativa contemporánea (2002: 99).

Bolaño mostra una notevole sensibilità sociolinguistica che gli permette di condurre il lettore nei meandri della lingua, tra le «innumerables variantes del español, con sus idiolectos regionales, políticos y generacionales» (Hosiasson, 2016: 124). La sua lingua, infatti, proprio come i suoi narratori e i suoi personaggi giramondo, è in continuo movimento: come sulle montagne russe, passa attraverso «voci aristocratiche e voci popolarissime, voci pugilistiche e voci accademiche, voci burocratiche e voci lumpen, voci infantili e voci tecnico-scientifiche, il gergo dei narcotrafficienti e il gergo della polizia» (in Montanaro, 2016; cfr. Mozzato, 2014). Allo stesso modo, attraversa una vasta pluralità di voci dal punto di vista geografico: egli, infatti, «dotado de un oído excepcional, que capta y registra con gracia irrepetible los más nimios matices del habla coloquial, [...] cultiva una prosa polimorfa y perversa, capaz de mimetizarse de española, chilena, mexicana, uruguaya o argentina y, si se terciá, de todas a la vez» (Lago, 2005: 11). O, come afferma Brett Levinson, «gioca con una varietà di jergas che lungo tutto il romanzo si differenziano [...] in base al modo in cui le diverse comunità dicono “fottere”» (2009).

Questo variegato campionario sociolinguistico, in particolare per quanto riguarda il lessico colloquiale e gergale, costituisce un elemento di difficoltà per il traduttore che



tenta di traghettare la voce di Bolaño a un altro universo linguistico e culturale. Una sfida di cui danno testimonianza le parole dei suoi principali traduttori all'italiano e all'inglese, concordi nel riconoscere l'inevitabile perdita che, su questo versante, comporta la traduzione, nonostante i vari meccanismi di compensazione e le strategie traduttive messi in atto. Ilide Carmignani<sup>8</sup>, la principale traduttrice all'italiano, ad esempio, sottolinea che:

Davanti alla ricchezza espressiva di una lingua vivacissima parlata da cinquecento milioni di persone, si avverte con particolare disagio la rigidità dell'italiano sui registri colloquiali o gergali; se non si fa attenzione si scivola subito nel regionale, che di nuovo sarebbe straniante. Paradossalmente può essere più facile tradurre testi alti, aulici, che non muoversi su una lingua come quella di Bolaño (in Mozzato, 2014).

Dello stesso avviso è Andrews, il quale afferma che:

One difficulty that crops up frequently in Bolaño is how to translate regional familiar language: Mexican or Chilean slang, for example. If you use regional terms in English it can be confusing for the reader [...]. So you have to try to respect the level of informality, make the expression fit with the character as he or she has been constructed, and rely on other markers of locality in the context. Just occasionally, I think, the best solution is to leave the word in Spanish, but only very occasionally (as with “chido” in *Amulet*) (Scott Esposito, s.d.).

Nonostante nel suo saggio *The Expanding Universe* egli includa tra i caratteri che hanno contribuito alla fama internazionale dell'autore cileno l'essere «relatively amenable in translation» (in questo caso riferendosi soprattutto alla lingua inglese), ci tiene a precisare che con ciò non si deve pensare che egli scriva in un «bland, neutral, “international” style, devoid of local particularities» (2014: 16), riferendosi piuttosto alla riproducibilità di buona parte degli altri caratteri distintivi della sua prosa.

Naturalmente tutto ciò è intimamente legato al carattere di oralità di cui è impregnata la scrittura di Bolaño. Emblematico di questa tendenza è certamente il caso de *Los detectives salvajes*, in cui emerge una scrittura che riflette «[el] "habla el pueblo", no en el sentido de una copia o un registro fonético, sino como una investigación de las posibilidades sintácticas y morfológicas que le brinda esa habla para construir una específica lengua literaria dentro de ese marco» (Rodríguez, 2009: 163). Come osserva

---

<sup>8</sup> Carmignani ha pubblicato le seguenti traduzioni di Bolaño: *2666* (“La parte dei critici”, “La parte di Amalfitano”, “La parte di Fate”), 2007; *2666*, (“La parte dei crimini”, “La parte di Arcimboldi”), 2008; *Amuleto*, 2010; *Il terzo Reich* (*El tercer Reich*), 2011; *I dispiaceri del vero poliziotto* (*Los sinsabores del verdadero policía*), 2012; *Un romanzetto lumpen* (*Una novelita lumpen*), 2013; *I detective selvaggi* (*Los detectives salvajes*), 2014; *Puttane assassine* (*Putas asesinas*), 2015; *Notturmo cileno* (*Nocturno de Chile*), 2016; *Il gaucho insopportabile* (*Il gaucho insopportabile*) 2017; *Tre* (*Tres*), 2017; *Lo spirito della fantascienza* (*El espíritu de la ciencia ficción*), 2018; *I cani romantici* (*Los perros romanticos*), 2018.

Marco Kunz, Bolaño crea un'oralità fittizia, illusoria, servendosi di elementi propri della lingua colloquiale ma senza la volontà di nascondere completamente il suo carattere artificiale, di pura costruzione letteraria, un «simulacro [...] che convence al lector de su “autenticidad” precisamente porque no pretende ser un trasunto de la realidad, sino que se sabe el producto de un esfuerzo creador y la expresión de una voluntad estética» (2012: 163). Tale simulacro, infatti, si costruisce molto spesso grazie a quelli che lui chiama *shibboleth* lessicali, vale a dire termini che si considerano tipici di una determinata varietà linguistica; nel caso sopracitato de *Los detectives salvajes*, appaiono infatti, come illustrato da Kunz, con una certa ricorrenza termini come “chingar” e i suoi derivati, o ancora “pinche”, “mero”, “güero”, “pendejo”, “mano”, “carnal”, “cuate”, ritenuti fuori dal Messico come tipici marchi di “messicanità”.

In generale, la presenza di elementi propri di specifiche varietà regionali può essere di difficile comprensione per il lettore, nonostante la frequenza non sia tale da mettere a rischio l'intelligibilità del testo.

A questo punto, si rivela necessario riflettere sull'uso che Bolaño fa di questo ampio ventaglio di differenze sociolinguistiche.

In primo luogo, come risulta intuibile, egli se ne serve come ulteriore elemento di caratterizzazione dei personaggi, tratteggiando i contorni di una – seppur sfumata e frammentaria – identità linguistica, come si è anticipato, sia a livello geografico che di appartenenza a determinati gruppi sociali, benché questa, come si vedrà nei capitoli successivi, sia presentata come particolarmente problematica. Allo stesso modo, gli permettono di contestualizzare le narrazioni, che «adquieren modulaciones especiales, según la nacionalidad adoptada por cada una de sus tramas», come dimostrano, per fare alcuni esempi, il colore cileno dello spagnolo di *Estrella distante* e *Nocturno de Chile*, l'accento messicano che domina *Los Detectives Salvajes* o lo spagnolo argentino e peninsulare che, rispettivamente, si respirano in racconti come “El gaucho insufrible” e “Dos cuentos católicos” (cfr. Hossianson, 2010: 130):

con Bolaño estamos frente a un conjunto de libros escritos en español que barajan nacionalidades diferentes, en la medida en que sus narradores se arraigan a los espacios lingüísticos que frecuentan con propiedad y pertinencia de un nativo o, por lo menos, con intención de captar la idiosincrasia lingüística del otro (ivi: 133).

Tanto che Juan Villoro definisce *Los detectives salvajes* come «una de las más brillantes novelas mexicanas», nella quale si può osservare come Bolaño abbia custodito «una patria memoriosa hasta convertirla en atributo de su imaginación. El resultado: un paisaje preciso y enrarecido, la descolocada veracidad de la ficción» (2002: 78).

Infatti, nonostante lo sforzo mimetico appena descritto, come tipico in Bolaño, anche in questo contesto non si cerca il puro realismo: può capitare che egli mescoli «nella voce narrante o in qualche personaggio tutti i suoi spagnoli, cileno, messicano, peninsulare con influenze catalane», secondo un procedimento che, se da un lato potrebbe leggersi come un *lapsus*, frutto del «lío bestial» dell'autore (Bolaño in Kunz, 2012: 149) causatogli dalle sue vicende biografiche, dall'altro traduce certamente un intento preciso. Una mescolanza che risponde in parte a uno scopo pragmatico, come suggerisce Carmignani, che cita il ricorso alle varianti di un termine dei diversi spagnoli regionali come sinonimi al fine di evitare le ripetizioni pur rimanendo in un registro colloquiale (Carmignani fa l'esempio di “chico”, “mozo”, “muchacho”, “chavo”, “chaval”, “chamaco”, “pibe”) (in Montanaro, 2016; *cf.* Mozzato, 2014). Questa commistione tuttavia rispecchia soprattutto un progetto culturale ben definito.

Bolaño, infatti, attinge al ricchissimo patrimonio linguistico dello spagnolo con l'intento di veicolare significati che potremmo definire “traslati”, “metaforici”. L'uso che fa della lingua e delle lingue può funzionare in molte occasioni come una vera e propria *mise en abîme*, uno specchio che riflette alcune delle tematiche centrali della sua poetica. Così molte delle sue scelte idiomatiche possono interpretarsi alla luce di alcune delle idee che percorrono le sue opere, e addirittura possono gettare una nuova luce su di esse: «es decir que cuando la composición de los diálogos o los comentarios del narrador se tropiezan con el tema de la lengua, el problema parece ser de fondo y no se trata apenas de un expediente caracterizador o contextualizador» (Hossianson, 2010: 125).

Sarà soprattutto quest'ultimo livello quello che ci interesserà nel corso del presente elaborato, nel quale cercheremo di analizzare alcune delle scelte dell'autore, provando a evidenziare le – o almeno alcune delle – possibili interpretazioni; consci del fatto che la ricerca di significato nelle sue opere si rivela in alcuni casi terribilmente complessa, dato esse si prestano a «casi tantas lecturas como voces hay en ella[s]» (Bolaño, 2004: 207), e che Bolaño si diverte a costellarle di false piste, di tranelli, di indizi volutamente

fuorvianti, facendoci credere di poter essere dei lettori-detective, per poi deludere sistematicamente le aspettative.

Exiliarse no es desaparecer, sino empequeñecerse, ir reduciéndose de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera del ser.

Roberto Bolaño, *Entre parentesis*, p. 49

## 2. L'AUTORE

Non è possibile trattare il tema dell'identità – linguistica e non – nelle opere di Bolaño, senza far riferimento *in primis* alla sua esperienza personale. Pur non potendo parlare di autobiografismo nella sua produzione, è impossibile non notare come in essa si intreccino letteratura e vita: sono innegabili, infatti, i numerosi richiami alla propria biografia che l'autore dissemina nei suoi scritti, dissimulandoli sotto il velo, a tratti discontinuo, della finzione narrativa.

### 2.1. Biografia

Il primo pezzo del puzzle è certamente una particolare vicenda biografica all'insegna di un'erranza e una marginalità allo stesso tempo scelte e subite (*cfr.* Bolognese, 2009: 22-25; House, 2016<sup>9</sup>).

Roberto Bolaño nasce a Santiago del Cile nel 1953, da León Bolaño, camionista ed ex-pugile, e Victoria Ávalos, insegnante. Trascorre l'infanzia in Cile con i genitori e la sorella minore: inizialmente in Valparaíso, regione costiera al centro del paese (nell'omonima città, a Viña del Mar e a Quilpué), spostandosi poi più a sud a Cauquenes e, infine, a Los Ángeles (provincia di Biobío). La sua famiglia si trasferisce in Messico, nella capitale, nel 1968, proprio nell'anno del movimento studentesco che culminerà con l'invasione della UNAM (Università Nazionale Autonoma del Messico) da parte della polizia e il massacro di Tlateloco, che faranno da sfondo alla vicenda raccontata da Auxilio Lacouture (in *Amuleto* e *Los detectives salvajes*). Bolaño abbandona gli studi molto giovane, e, deciso a diventare uno scrittore, si nutre avidamente di letteratura e si

---

<sup>9</sup> Riporteremo alcuni passaggi del documentario *La batalla futura* di Ricardo House, per approfondire alcuni aspetti della vita di Bolaño.

cimenta nella scrittura<sup>10</sup>, svolgendo parallelamente svariate occupazioni. Quando torna in Cile, nel 1973, ha vent'anni, è militante di sinistra e, entusiasta, vuole sostenere il progetto socialista dell'Unidad Popular di Salvador Allende, ma poco dopo il suo arrivo il generale Pinochet rovescia il governo con un colpo di stato. Scambiato per un terrorista messicano, è arrestato e trascorre in carcere otto giorni, che vive nella certezza di una morte imminente. Ma, con grande sorpresa, viene riconosciuto da un vecchio compagno di scuola e viene liberato<sup>11</sup>. Rischiare di essere ucciso o, peggio, torturato a soli vent'anni è un'esperienza che lascia una traccia indelebile nella sua memoria<sup>12</sup>. Sconvolto, decide di abbandonare definitivamente il suo paese natale, nel quale farà ritorno solo venticinque anni dopo insieme alla moglie e ai figli. Dopo di ch , vive per qualche tempo tra il Messico, El Salvador, la Francia e la Spagna. In particolare, in Messico prende parte, insieme al messicano Mario Santiago (detto Papatzi) e al cileno Bruno Montan , all'esperimento infrarealista<sup>13</sup>, della "poesia viscerale", che riecheggerà ne *Los detectives salvajes*. Sono anni tumultuosi, anni di militanza e di poesia, nei quali vive una *bohème* erratica e controcorrente; finch  alla fine degli anni '70 non abbandona il Messico, paese che ricorder  sempre con affetto, e l'infrarealismo, decidendo di partire alla volta della Svezia, passando per Barcellona per fare visita alla madre malata che vi si era da poco trasferita. Nel '77 approda in Europa. In Svezia non andr  mai, finendo per fermarsi

---

<sup>10</sup> «Yo a los 16 años, viviendo en México, dej  de estudiar, algo que puso a mis padres al borde del ataque de nervios, dej  de estudiar porque dije que era escritor y que iba a hacer una vida de escritor, y que el plan de estudios me lo ponía yo mismo. Y en ese plan de estudios estaba, no solo una serie de libros o de bibliotecas, sino también un modo de vida que yo creía, no s  si acertada o erroneamente, que era la vida que yo tenía que llevar como escritor» (Bolaño in House, 2016).

<sup>11</sup> «Roberto llega, o viene a Chile, o regresa a Chile, o visita su país natal, en agosto o septiembre del 73. Y él viene como un chileno, a encontrarse con sus r ces, con su país, que había dejado muy muchacho, y del cual no había tomado conciencia, de lo que era ser chileno, en su propio país, cuando él vivía. Entonces desde México empez  a tener una mirada latinoamericana, hacia Chile. De manera que este viaje, para él era muy importante». (Jaime Quezada in *ivi.*).

<sup>12</sup> «Yo en Chile a los 20 años, me estuvieron a punto de matar dos veces, como a tantísimos miles de Chilenos, pero sin la más mínima... Como quien mata reses en el matadero, sin personalizar nada. Yo había estado ya preso, había caído 8 días preso, en una Comisaría en Concepción y miedo no le tenía a la muerte, le tenía mucho más miedo a la tortura.» (Bolaño in *ivi.*); «Y cambió mucho el 73, llegó diferente. No era el Roberto que se fue.  C mo podía ser?  Qu  cambió de Roberto? Porque Roberto era un hombre... Fue otra cosa, diferente.  l decía: "Me fui un niño, y llegué convertido en un hombre, y la próxima vez que vuelva, voy a ser un hombre maduro"» (Ximena Bolaño, *ivi.*).

<sup>13</sup> Movimiento poético nato, nel 1976, dalle ceneri del progetto poético da Roberto Matta, dopo la sua espulsione dal surrealismo di Breton. I suoi membri dichiarano guerra all'*establishment* letterario, incarnato da Octavio Paz, dandosi come obiettivo di innovare la poesia e condannare a morte la mediocrit  (cfr. Bolognese, 2009: 22). Carmen Boullosa in un'intervista ricorda «el Bolaño joven, el Bolaño furioso, el Bolaño de la bola de poetas Infrarrealistas, el Bolaño, Parricida, que deseaba decapitar a Paz, quitar a Octavio Paz de encima, porque, eso le estorbaba, el no quería un padre, el quería ser  l su propio padre» (in House, 2016).

definitivamente in Catalogna. I primi anni in Spagna non sono dei più rosei, senza documenti e costretto a svolgere lavori precari, sperimenta la vera povertà e la vita al margine, quella vita da *outsider*, croce e delizia dei personaggi dei suoi romanzi. Dopo Barcellona<sup>14</sup> e Girona, il suo vagabondaggio esistenziale si arresta a Blanes, un paesino della Costa Brava<sup>15</sup> dove prende dimora per la prima volta in modo stabile. Lì si sposa, ha due figli, comincia a dedicarsi a tempo pieno alla scrittura e il suo talento viene finalmente riconosciuto dalla critica<sup>16</sup>. Il 15 luglio del 2003, lo raggiunge prematuramente la morte, una morte annunciata, nube funesta che da tempo aleggiava su di lui e che influenza pesantemente il suo lavoro degli ultimi anni, sfidandolo a intraprendere una corsa contro il tempo, una scrittura frenetica, tra la consapevolezza della fine incombente e l'impellente desiderio di raccontare e raccontarsi.

## 2.2. La patria di Bolaño

Considerato il continuo peregrinare di Bolaño, quella della patria, del senso di appartenenza o meno a uno o più paesi – e con esso a una tradizione letteraria nazionale – diventa una questione di particolare interesse per la critica, che si interroga e lo interroga molto spesso al riguardo. Varie sono del resto le etichette che gli sono state attribuite, alcune delle quali fortemente contraddittorie. Probabilmente perché altrettanto coerentemente contraddittoria è la visione che egli stesso propone.

---

<sup>14</sup> «Yo iba a Suecia donde tenía contactos que me podían proporcionar trabajo, y me quedé en Barcelona porque me enamoré de la ciudad. Yo llegué en el año 77 a Barcelona, y Barcelona era en aquel año la ciudad más hermosa del mundo. Todo era posible en Barcelona, en aquel tiempo» (Bolaño in *ivi.*).

<sup>15</sup> Blanes in un certo modo gli era familiare, in quanto era stata scelta come ambientazione per il romanzo *Últimas tardes con Teresa* di Juan Marsé, che Bolaño aveva letto in Messico e aveva molto apprezzato: «Pero Blanes era una ciudad que ya estaba en mis lecturas, pero mucho antes. Yo leí *Últimas tardes con Teresa*, que me parece una novela magnífica, en México. Blanes es como El Dorado del personaje principal, el Pijoaparte. Cuando lo detiene la policía, es porque se dirige del Carmelo, el barrio donde el vivía, en una moto robada, hacia Blanes, en donde por fin podrá hacer el amor con Teresa. El no ha hecho el amor con Teresa durante toda la novela y se muere de ganas de hacerlo. Y cuando yo leí esto, hace bastante más de 20 años, nunca me imaginé que iba yo a vivir en Blanes. La palabra Blanes... incluso el nombre del pueblo, me parecía muy hermoso. Luego llegué a Blanes, por supuesto lo primero que hice, fue buscar la casa de los padres de Teresa» (Bolaño in *ivi.*).

<sup>16</sup> Nel 1998 riceve il premio Herralde e l'anno seguente il premio Romulo Gallegos, entrambi *per Los detectives salvajes*. «De pronto se descubre, una lengua, un lenguaje, una sintaxis narrativa nueva. Es como un francotirador, que irrumpe from nowhere", desde Blanes, un pequeño pueblo, cerca de Barcelona. Y ahí, sin ningún afán de triunfar, en el sentido, material de la palabra, sino viviendo para la literatura, entonces consigue este triunfo sin precedentes» (Jorge Herralde in *ivi.*).

### 2.2.1. La parte di Bolaño

Cileno di nascita, messicano e spagnolo di adozione, latinoamericano nel cuore, cittadino del mondo, straniero ovunque: Bolaño pare attribuirsi tutte queste etichette e rifiutarle allo stesso tempo. Nel suo *Autorretrato*, egli scrive: «aunque vivo desde hace más de veinte años en Europa, mi única nacionalidad es la chilena, lo que no es ningún obstáculo para que me sienta profundamente español y latinoamericano» (in Valls, 2017: 136); infatti, in un'intervista contenuta ne *La batalla futura*, afferma: «Blanes [...] es mi ciudad, yo me siento Blanense» (in House, 2016). Si sente, quindi, «muy chileno, muy español y muy mexicano», benché: «in Chile, nadie dijo que era chileno, siempre me decían que era español. En España, absolutamente a ningún español se le pasa por la cabeza pensar que soy español. En México, a nadie se le pasó nunca por la cabeza pensar que [...] fuera mexicano» (Mora, 2003). In fin dei conti, ciò non sembra preoccuparlo molto, dato che, come dichiarò nel “Discurso de Caracas”, pronunciato nel 1999 in occasione della consegna del Rómulo Gallegos:

realmente significa poco [...] pues a mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, más bien todo lo contrario. Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas (Bolaño, 2002: 38).

“Significa poco”, innanzitutto, per un sentimento panamericano, che lo avvicina al “Libertador”, e che gli fa dire che «la verdad de la verdad es que Caracas es la capital de Colombia así como Bogotá es la capital de Venezuela<sup>17</sup>, de la misma manera que Bolívar, que es venezolano, muere en Colombia, que también es Venezuela y México y Chile» (ivi: 36). Egli, infatti, sostiene in più occasioni di sentirsi fondamentalmente parte di una generazione di latinoamericani nati negli anni '50 che con generosa ingenuità credettero nei movimenti rivoluzionari che scossero il continente tra gli anni '60 e '70, una causa reputata nobile per la quale con coraggio sacrificarono i propri sogni e la propria

---

<sup>17</sup> Fa riferimento all'aneddoto con cui apre il suo discorso, nel quale racconta la confusione che da sempre ha fatto tra Caracas (per lui capitale della Colombia) e Bogotá (del Venezuela). Una confusione che egli dice essere «un problema infantil, fruto de [su] educación desordenada, problema mínimo pero problema al fin y al cabo. El centro de este problema es de índole verbal y geográfica. También es probable que se deba a una especie de dislexia no diagnosticada» (2002: 33); anche se in fondo, sotto questa dislessia, «acaso se escondía un método, un método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonemático o simplemente un método poético» (ivi: 36).



giovinezza, pagandolo a carissimo prezzo, «miles de muchachos como [él], lampiños/ o barbudos, pero latinoamericanos todos,/ juntando sus mejillas con la muerte» (Bolaño, 2013: 14), dei quali ora non restano che le ossa:

los que no murieron en Bolivia murieron en Argentina o en Perú, y los que sobrevivieron se fueron a morir a Chile o a México, y a los que no mataron allí los mataron después en Nicaragua, en Colombia, en El Salvador. Toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados (Bolaño, 2002: 40).

Allo stesso tempo, non avere una chiara identità nazionale non lo turba, in quanto, come il suo caro amico Mario Santiago, «no creía en los países y las únicas fronteras que respetava eran las fronteras de los sueños, las fronteras temblorosas del amor y del desamor, las fronteras del valor y el miedo, las fronteras doradas de la ética» (Bolaño, 2004: 42-43). Quest'idea ci riporta alla generazione de «los niños más lindos de Latinoamérica» (Bolaño, 2017b: 128), ma permette anche di dilatare la nazionalità di Bolaño oltre i confini dell'America Latina e persino del mondo ispanofono, facendogli guadagnare – come dice, non senza un pizzico di sarcasmo – il passaporto di *Extranjilandia* (Mora, 2003), il paese degli stranieri, di coloro che hanno più patrie e allo stesso tempo non ne hanno nessuna. Ma Bolaño – che non si è mai considerato un esiliato<sup>18</sup> nel vero senso della parola – non lo vive tanto come una forma di esclusione, come un limite, quanto piuttosto come un gran privilegio, dice infatti che per lui «el exilio [...] ha sido una fuente de riqueza. Esa errancia, la vida nómade, [...] ha sido básica, pero básica» (House, 2016): «yo no soy propiamente un latinoamericano. [...] Y ese estar en medio, no ser ni latinoamericano ni español, a mí me pone en un territorio bastante cómodo, en donde puedo fácilmente sentirme tanto de un lado como de otro» (Gras, 2000). Soprattutto considerando che la creazione artistica comporta già di per sé la necessità di “estraniarsi”, di sperimentare una forma di esilio, non necessariamente in senso fisico, che permette di spiccare il volo o, come sostiene Óscar Amalfitano, il professore cileno di *2666*, protagonista della seconda sezione del romanzo, «contribuye nada menos que a la abolición del destino» (*cfr.* Valls, 2017: 151). Infatti, citando Bauman:

el arte, como los artistas, tiene muchas patrias, y siempre más de una [...]. El truco no es no tener hogar, sino tener muchos, y estar al mismo tiempo fuera y dentro de cada uno de ellos,

---

<sup>18</sup>Il pensiero di Bolaño sul tema dell'esilio si trova condensato, in particolare, in due brani di *Entre Paréntesis*: “Literatura y Exilio” (40-49) e “Exilios” (49-59).

combinar la intimidad con la mirada crítica de un ajeno, el involucramiento con el distanciamiento (in Sánchez Noguera, 2014: 195; *cf.* Bolognese, 2009: 32).

L'artista, per sua natura, è colui che sa muoversi negli interstizi tra i vari sistemi, trasgredendone le leggi, in quanto «seguir una norma es mera rutina, más de lo mismo, no un acto de creación», l'atto di «crear (y por lo tanto también descubrir) siempre implica transgredir una norma» (in Sánchez Noguera, 2014: 195). Così per Bolaño «literatura y exilio [...] son dos caras de la misma moneda», dato che «toda literatura lleva en sí el exilio, lo mismo da que el escritor haya tenido que largarse a los veinte años o que nunca se haya movido de su casa» (Bolaño, 2004: 49), e non solo chi scrive sperimenta questa condizione, ma anche colui che legge, «ante el simple hecho de abrir un libro» (*ivi*: 51). La natura fondamentale molteplice della patria dello scrittore viene difesa da Bolaño anche nel “Discurso de Caracas”:

la patria de un escritor es su lengua [...] aunque también es verdad que la patria de un escritor no es su lengua o no es sólo su lengua sino la gente que quiere. Y a veces la patria de un escritor no es la gente que quiere sino su memoria. Y otras veces la única patria de un escritor es su lealtad y su valor. En realidad muchas pueden ser las patrias de un escritor, a veces la identidad de esta patria depende en grado sumo de aquello que en ese momento está escribiendo. Muchas pueden ser las patrias, se me ocurre ahora, pero uno solo el pasaporte, y ese pasaporte evidentemente es el de la calidad de la escritura. Que no significa escribir bien, porque eso lo puede hacer cualquiera, sino escribir maravillosamente bien, y ni siquiera eso, pues escribir maravillosamente bien también lo puede hacer cualquiera. ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más que la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos. La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro (2002: 38-39).

L'idea della lingua come patria dello scrittore ritorna in più occasioni. Bolaño si dichiara un «escritor en lengua española», e a chi lo interroga circa la sua appartenenza a una specifica letteratura nazionale risponde – come sempre, senza mezzi termini – che «esa es una discusión periclitada hasta el fondo. No puedes poner camisetas de fuerza a una literatura. La obra de un gran escritor jamás está ceñida a un país» e che dire il contrario non è che «una entelequia, es una estafa, en términos literarios», poiché «no existen escritores de Chile o de Argentina, etc como tales»; benché non neghi che possano esistere diverse letterature o tradizioni letterarie nazionali, mette in guardia: «la literatura además dividirla por países, de una misma lengua, nos lleva al absurdo». Uno scrittore non se ne fa niente di tali etichette, «cuando uno domina la lengua, la lengua saca lo que tiene que tener la literatura, es decir fuerza, voluntad, energía»; etichette che anzi possono

imbrigliarlo, intralciarlo, mentre gli scrittori devono potersi occupare di «temas muchísimos más complicados, entre otros escribir bien. Saber escribir. Una literatura tiene que crear en el lector cosas mucho más fuertes que empezar con esa pedantería de contextualizarla además en su historia nacional» (in House, 2016). Salvo poi, come nel “Discurso de Caracas”, arrivare a rimettere in discussione anche questa “casa” letteraria, finendo per dubitare della validità del concetto stesso di “patria”:

Cada día creo menos en el concepto patria. Hubo una época en que creí de verdad que la patria era el idioma, que esa era la única patria de un escritor. Ahora ya no estoy tan seguro. Al menos para mí el idioma español no es mi patria. No se trata de escribir bien o magníficamente bien. Una obra literaria perdurable está más allá de estos requisistos. La poesía de Trakl, por ejemplo, a veces está llena de balbucesos, o la poesía de Celan, algunos de sus versos parecen canciones de cuna cantadas por un loco, y sin embargo ahí hay una literatura perdurable, una literatura sin miedo, capaz de adentrarse en cualquier territorio. No la patria no es la lengua, aunque esto no significa desconocerla, sino más bien todo lo contrario. Tal vez la patria sean las personas que uno quiere, en mi caso, mis dos hijos, o las personas por las que uno está dispuesto a hacer cualquier cosa (Bolaño in López de Abiada/López Bernasocchi, 2012: 367)<sup>19</sup>.

Quello che invece resta costante è l’idea della qualità della letteratura come unico passaporto dello scrittore, dove per “qualità” non si intende (o non solo) lo scrivere bene o benissimo, quanto piuttosto la capacità di muoversi senza paura nell’oscurità, prendendo coscienza che fare letteratura significa imbarcarsi in una missione piena di insidie o, usando le parole di Amalfitano, in «combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez» (Bolaño, 2017a: 289). La letteratura è un mestiere pericoloso: «se parece mucho a las peleas de los samuráis, pero un samurái no pelea contra un samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: esto es la literatura» (Bolaño in Villoro, 2008: 76).

Per finire, nell’ultima intervista concessa qualche mese prima di morire, all’ormai ricorrente domanda «¿Usted es chileno, español o mexicano?», replica: «Soy latinoamericano»; mentre alla successiva, «¿Qué es la patria para usted?», risponde:

Lamento darte una respuesta más bien cursi. Mi única patria son mis dos hijos, Lautaro y Alexandra. Y tal vez, pero en segundo plano, algunos instantes, algunas calles, algunos rostros o escenas o libros que están dentro de mí y que algún día olvidaré, que es lo mejor que uno puede hacer con la patria (in Maristain, 2006: 62).

---

<sup>19</sup> In un’intervista del 2001, risponde così alla domanda: «Usted ha escrito: “Había perdido un país, pero había ganado un sueño”. ¿Qué quiere decir? ¿El idioma como patria?».

Nonostante ciò che abbiamo appena detto, resta comunque innegabile che la patria anagrafica di Bolaño e la sua storia politica recente irrompono con violenza nei suoi testi. Se i romanzi propriamente cileni sono due, *Estrella distante* e *Nocturno de Chile*, «la progresiva degradación de su tierra natal aparece constantemente en sus textos», (Bolognese, 2009: 129), una terra che si sfuma nel ricordo, un sogno che si allontana, «[unas] estrellas cada vez más distantes»<sup>20</sup> (Bolaño, 2017d: 131).

Con “el país pasillo”, la “isla-pasillo”, “el pasillo sin salida aparente”, come era solito chiamarlo (*cf.* Valls, 2017: 136), Bolaño ha una relazione piuttosto conflittuale. Questo salta all’occhio non solo osservando il paesaggio desolato e desolante che fa da sfondo ai due romanzi sopracitati, ma viene ribadito in vari articoli<sup>21</sup>, ed emerge dai commenti che, più o meno velatamente, inserisce qua e là nella bocca dei suoi personaggi e narratori cileni, uno fra tutti il suo alter ego Arturo Belano. Sembra anzi non lasciarsi sfuggire nessuna occasione per far scivolare una critica pungente – spesso vestita della più mordace ironia – dei suoi connazionali, i quali, se da un lato si sono trovati vittima di una congiuntura storica particolarmente disastrosa, dall’altro non sono privi di colpe (*cf.* Bolognese, 2009: 137). Viene raccontato un Cile agonizzante degli anni del regime di Pinochet, un paese sul quale pesa una densa coltre di silenzio e immobilità, nel quale è impossibile crescere; il ritratto che offre della società cilena è tutto fuorché lusinghiero: intolleranza, ipocrisia, mediocrità, invidia, passività e codardia, «país de maricones y asesinos» nel quale «[n]o quedan hombres, sólo quedan durmientes» (Bolaño, 2010: 126). Bolaño infatti insiste sull’idea di un paese che si è snaturato, dove gli abitanti sono stati spogliati della loro umanità, di fronte all’atrocità di una realtà che non alimenta certo la speranza, ma anche a causa di un atteggiamento passivo e di un animo corrotto che porta i più a voltare la faccia, a chiudere gli occhi, a vivere come se niente fosse successo. Un’immagine emblematica sono gli incontri letterari che si tengono in casa di María Canales mentre in cantina suo marito tortura i prigionieri politici del regime. L’invettiva di Bolaño lascia però aperti degli spiragli, come appare dalla descrizione di Ojo Silva, protagonista dell’omonimo racconto di *Putas asesinas*: «una especie de chileno ideal,

---

<sup>20</sup> Come analizzato da Bolognese (2009: 129), la “stella distante” di Bolaño si riferirebbe alla stella della bandiera cilena, sempre più lontana per coloro che sono costretti all’esilio, ma anche al fallimento di un sogno, di un ideale, a un’utopia della quale non resta che il ricordo distante.

<sup>21</sup> Tra gli altri ricordiamo: “Fragmentos de un regreso al país natal” (Bolaño, 2004: 59-70); “El pasillo sin salida aparente (Ivi: 71-78); “Palabras del espacio exterior” (Ivi: 79-81).

estoico y amable, un ejemplar que nunca había abundado mucho en Chile pero que solo allí se podía encontrar» (Bolaño, 2010: 219). Molti personaggi cileni di Bolaño, per tentare di sfuggire alle persecuzioni, alla repressione fisica e intellettuale, a un opprimente clima di terrore, scelgono, come l'autore, l'esilio, l'erranza, la fuga permanente. Diversamente da lui, però, per la maggior parte di essi «Chile sigue siendo el país añorado y la meta de un deseado, y pocas veces realizado, viaje de regreso» (Bolognese, 2009: 137).

Bolaño ha sempre preso le distanze dall'ambiente culturale cileno, nel quale del resto non era visto di buon occhio e dal quale non si sentì mai accettato. Anche quando vi ritorna nel 1999, ospite alla FERIA del Libro, riceve un'accoglienza per niente calorosa, come leggiamo nel brano "No sé leer", contenuto nella raccolta *El secreto del mal*:

Todos los escritores chilenos, supongo que para celebrar mi reciente Premio Rómulo Gallegos, decidieron atacarme en patota, como se dice en Chile, es decir en grupo. Yo contrataqué. Una señora ya mayor, que había vivido toda su vida de la limosina que el Estado arroja a los artistas, me trató de cortesano. Nunca he sido agregado cultural de ningún país, por lo que me extrañó esa acusación. También se dijo que yo era patero, que no es lo mismo que patota. Un patero no pertenece necesariamente a una patota, como alguien inadvertidamente pudiera suponer, aunque en toda patota siempre hay pateros. Un patero, en realidad, es un adulador, un lisonjero, un cobista, en un lameculos. Lo increíble de esto es que me lo decían chilenos, tanto de izquierda como de derecha, que no paraban de lamer culos para mantener su exigua parcelita de renombre, mientras que todo lo que yo había conseguido (que no es mucho) lo había logrado sin ayuda de nadie. ¿Qué era lo que no les gustaba de mí? Bueno: alguien dijo que lo que no le gustaba era mi dentadura. Ahí tengo que darle toda razón (Bolaño, 2007: 121-122).

Ciò non toglie che egli ritenga che «desde hace mucho el mejor poeta vivo en lengua española» sia proprio un cileno, Nicanor Parra; ma un cileno con una "dentatura" molto più simile alla sua, che da sempre si è opposto alle ideologie prestabilite e ai gruppi letterari (*cf.* Valls, 2017: 145); un poeta che prende posizione, «una posición de no sometimiento al lugar común que el poder implica. [Que] escribe desde la incomodidad, desde la pregunta, desde el desconcierto, desde la pobreza, desde el hambre, y no desde el lugar común, desde la academia, no desde la idea de instalarse» (Bisama in House, 2016).

### **2.2.2. La parte della critica**

Un profilo così complesso, scolpito all'insegna della contrarietà e del conflitto, offre terreno fertile per il dibattito critico. Molte sono, infatti, le proposte avanzate in ambito accademico nel tentativo, per nulla semplice, di attribuire una "nazionalità" – non

per forza, anzi quasi mai, coincidente con lo stato-nazione – all'autore. Ciò potrebbe apparire contraddittorio se pensiamo che Bolaño si è sempre dimostrato allergico alle catalogazioni, alle caselle identitarie; tuttavia trova giustificazione nella costante ricerca identitaria che l'autore porta avanti attraverso le sue opere e, inoltre, si colloca all'interno di un più ampio dibattito sulla questione identitaria in letteratura, la cui gestazione comincia negli anni in cui Bolaño pubblica i primi romanzi.

Uno sguardo d'insieme alle etichette proposte dalla critica non fa altro che confermare il quadro articolato ed eterogeneo che egli stesso dà di sé. Bolognese inserisce tra i tratti della formazione dell'identità dell'autore la sua "chilenidad" (cfr. Bolognese, 2009: 123-138), senza che ciò entri in contraddizione con la sua condizione di "esilio permanente" (ivi: 64-65) e il suo cosmopolitismo (ivi: 66-67). Così come Echevarría riconosce in un'intervista che «Bolaño es un escritor chileno. Por mucho que le haya formulado un modelo de escritor extraterritorial y nómada, exiliado, es un escritor chileno, y su relación con la escritura chilena a pesar de los veinticinco años de exilio permanente, fue intensísima e intimísima» (House, 2016). Mentre il suo romanzo *Los detectives salvajes* si aggiudica un posto tra «las mejores novelas mexicanas contemporáneas», benché opera di un «escritor latinoamericano, nacido en Chile, que escribe en España sobre México» (Masoliver Ródenas, 2002: 69). Ugualmente panamericana è la visione di Jorge Volpi, che lo ritiene «el último latinoamericano» (2008a: 191), l'ultimo erede letterario dell'utopia bolivariana.

Tra le proposte avanzate per rendere conto della sua condizione esistenziale e letteraria possiamo distinguere due grandi categorie: da un lato, quelle che fanno prevalere la portata globale, internazionale della sua letteratura; dall'altro, quelle che preferiscono mettere l'accento sul suo essere un «escritor viajero, que amaba la mezcla de culturas y se sentía perteneciente a muchas de ellas» (Bolognese, 2009: 66-67; cfr. Valls, 2017: 138). Prospettive che, non escludendosi a vicenda, rendono conto entrambe della "deterritorializzazione" di Bolaño, dei suoi personaggi e delle sue opere, ovvero, secondo la definizione proposta da García Canclini, la «pérdida de la relación "natural" de la cultura con los territorios geográficos y sociales y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las antiguas y nuevas producciones simbólicas» (1990: 288). Concetto che possiamo associare a quello di

“extraterritorialidad”, coniato da George Steiner negli anni '70 e preso in prestito da Echevarría che lo applica alla scrittura di Bolaño. Steiner si riferisce a «escritores lingüísticamente nómades o multilingües, en los que la tradicional “ecuación entre un eje lingüístico único -un arraigo profundo a la tierra natal- y a la autoridad poética es puesta en tela de juicio”»<sup>22</sup> (Echevarría, 2008: 453); tendenza che, secondo lui, caratterizzerebbe il panorama letterario contemporaneo. L'esperienza dell'esilio vissuta da molti scrittori contemporanei sarebbe, anzi, «el principal impulso de la literatura actual», dove con “esilio” si intende, in senso più ampio, «la pérdida de centro» (Steiner in Echevarría, 2008: 454). Un profilo che, sostiene Echevarría, calza a pennello a Bolaño, esempio latinoamericano di questa perdita di stabilità linguistica e crisi del senso di appartenenza nazionale (cfr. Ostria Reinoso, 2012: 98-99).

Possiamo collocare nel primo gruppo lo studioso Wilfrido Corral, che pubblica un saggio dal titolo piuttosto eloquente, *Roberto Bolaño. Nueva literatura mundial* (2011), nel quale lo scrittore cileno è proposto come rappresentativo di una tendenza a produrre opere che strizzano l'occhio ad un lettore universale, dal punto di vista dei personaggi, delle ambientazioni e delle tematiche. Emblematica del secondo è invece l'opinione di Fernando Valls, che preferisce parlare di “pluriterritorialità”, in quanto «se sentía fuertemente arraigado a una lengua, a territorios diversos y a una cultura, la escrita en español, que siendo ‘plurilocal’, no por ello dejaba de ser glocal», riferendosi a una tradizione letteraria e culturale cilena, messicana, spagnola, ispano-americana, ma anche universale (non a caso ne *La Batalla futura* si riferisce a Shakespeare e Cervantes come a «los dos más grandes escritores de nuestra cultura» (House, 2016)). Sulla stessa scia, troviamo l'aggettivo “multipátrida”, usato da Mercé Pujadas nel suo articolo “Bolaño auténtico” (2005: 242). Interessante anche la proposta della cilena Patricia Espinosa, secondo la quale due parole chiave per comprendere l'opera di Bolaño sarebbero «neonacionalidad» e «translocalidad», termini che permettono di veicolare il superamento delle frontiere dello stato-nazione e dell'idea di patria circoscritta a un territorio. Questo emerge anche nei suoi personaggi, che «están allí, en medio de las grandes capitales europeas y latinoamericanas, adscritos a una condición de nacionalidad

---

<sup>22</sup> In *Extraterritorial: papers on literature and the language*, l'autore prende a modello le opere di Beckett, Borges y Nabokov per analizzare un nuovo paradigma nella relazione tra scrittore e lingua nazionale.

hibridizada. España, México o Santiago de Chile. Territorios multiculturales abordados a partir de una táctica que valoriza lo local/individual» (Espinosa, 2002: 131-132).

### 2.3. La lingua di Roberto

Lo primero que me preguntó Lemebel fue qué edad tenía cuando me fui de Chile. Veinte años, le dije. ¿Y entonces cómo pudiste perder el acento chileno?, dijo él. No lo sé, pero lo perdí. Es imposible que lo perdieras, dijo él, a los veinte ya no se puede perder nada. Se pueden perder muchas cosas, dije yo. Pero el acento no, dijo él. Bueno, yo lo perdí, dije yo. Es imposible, dijo él. Allí hubiera podido acabar todo: el diálogo parecía un callejón sin salida (Bolaño, 2004: 65).

Una discussione apparentemente banale, ma che, considerata alla luce di tutto ciò che è stato detto sinora, si rivela tutt'altro che tale. Ecco che, prima ancora che nelle opere, la perdita del centro linguistico e culturale preconizzata da Steiner si può osservare nell'idioletto dello stesso autore. Bolaño lo definisce come una fusione di «tres castellanos que tienen alguna diferencia entre sí, como el castellano de Chile, el de México y el de España», ammettendo che non sempre riesce a distinguere chiaramente le tre varietà: «a veces me hago un lío bestial y pongo mexicanismos donde no debe haberlos, o chilenismos» (in Kunz, 2012: 149-150). Benché in un'altra intervista sottolinei comunque l'importanza – potremmo dire emotiva – che la sua varietà materna, quella cilena, conserva: «Para mí, los mejores insultos que he conocido son los mexicanos; sin embargo, yo que conozco muy bien toda la gama de insultos mexicanos, las contadísimas ocasiones en que me veo obligado a insultar o a blasfemar, pues, lo hago a la chilena» (Soto, 1998).

Questa percezione è confermata anche dallo scrittore Juan Villoro che, parlando di una telefonata con Bolaño, tra le altre cose ricorda:

en aquella llamada de 1998 traté de distinguir el acento que oía después de casi veinte años, un acento trabajado por las emigraciones y quizás enroquecido por el clima (“aquí hace mucho viento”). Roberto pronunciaba las palabras con espontánea cautela como si mostrara algo valioso y barato a la vez [...] un cuidado desaliño del habla que solo podría definirse como mezcla. Se servía de expresiones de Chile, México, España y ciertos giros catalanes, pero su voz representaba el país de una persona. El acento movedizo permitía saber dónde había estado y ocultaba a dónde iba. Esta particularidad le sentaba bien a alguien que había dicho: “todo país, de alguna forma, de existir alguna vez”. El transterrado conserva memorias progresivamente imaginarias; los países se diluyen y regresan como restos entrañables y dispersos, al modo de las cosas que de pronto aparecen en los bolsillos. El uso fluido de fórmulas dispersas hacía que el fraseo de Roberto fuera ya un acto de estilo (2008: 75-76).



Una mescolanza, un accento ibrido e fluido, un parlare pluriterritoriale che, come vedremo nel capitolo successivo, egli proietta su molti dei suoi personaggi esiliati e viaggiatori, facendo della lingua uno dei tratti, se non più evidenti, certamente più rappresentativi della loro identità composita ed eterogenea. In questo senso, parafrasando Villoro, anche la lingua errante di Bolaño già di per sé può funzionare come una vera e propria dichiarazione di poetica.



En el camino de los perros mi alma encontró  
 a mi corazón. Destrozado, pero vivo,  
 sucio, mal vestido y lleno de amor.  
 En el camino de los perros, allí donde no quiere ir nadie.  
 Un camino que sólo recorren los poetas  
 cuando ya no les queda nada por hacer.  
 ¡Pero yo tenía tantas cosas que hacer todavía!  
 Y sin embargo allí estaba: haciéndome matar  
 por las hormigas rojas y también  
 por las hormigas negras, recorriendo las aldeas  
 vacías: el espanto que se elevaba  
 hasta tocar las estrellas.  
 Un chileno educado en México lo puede soportar todo,  
 pensaba, pero no era verdad.  
 Por las noches mi corazón lloraba. El río del ser, decían  
 unos labios afiebrados que luego descubrí eran los míos,  
 el río del ser, el río del ser, el éxtasis  
 que se pliega en la ribera de estas aldeas abandonadas.  
 Sumulistas y teólogos, adivinadores  
 y salteadores de caminos emergieron  
 como realidades acuáticas en medio de una realidad metálica.  
 Sólo la fiebre y la poesía provocan visiones.  
 Sólo el amor y la memoria.  
 No estos caminos ni estas llanuras.  
 No estos laberintos.  
 Hasta que por fin mi alma encontró a mi corazón.  
 Estaba enfermo, es cierto, pero estaba vivo.

Roberto Bolaño, *Los perros románticos*, p. 32

### 3. I PERSONAGGI

Il “territorio Bolaño” è popolato da un’umanità marginale, un esercito di antieroi vagabondi, esuli, orfani, custodi di un io fragile, perennemente scisso, che incarna in modo drammatico la crisi identitaria del paradigma postmoderno: «vidas sin rumbo» che si lanciano in «periplos sin destino» (Bolognese, 2009: 204) o le cui uniche possibili mete sono l’abisso della follia o la follia di un abisso senza fondo – in alcuni casi sinonimi. Tra

il desiderio di libertà che solo una vita «sin timón y en delirio»<sup>23</sup> pare poter offrire e il sentimento di solitudine e instabilità che ne deriva, e al quale sembrano comunque sempre condannati, i protagonisti di Bolaño vivono un'esistenza all'insegna della contraddizione che è cifra del tempo presente: «equilibrados en sus desequilibrios, coherentes en sus vidas fueras del sistema, yendo a configurar identidades que se dirigen hacia la deriva» (Bolognese, 2009: 167).

### **3.1. Eroi naufraghi, poeti, vagabondi**

Marginalità è una delle parole chiave per definire i protagonisti della letteratura di Bolaño. Essi infatti camminano ai confini di una società della quale non possono e non vogliono far parte e della quale sono vittima: «no somos de esta parte de DF, venimos del metro, de los subterráneos del DF, de la red de alcantarillas, vivimos en lo más oscuro y en lo más sucio, allí donde el más bragado de los poetas no podrá hacer otra cosa que vomitar» (Bolaño, 2017b: 60). Si sentono «extraños en el mundo» (Bolognese, 2009: 171), esseri che seguono «el camino de los perros, allí donde no quiere ir nadie» (Bolaño, 2013: 32). Senza radici e senza patria, conducono una vita nomade, sono «héroes sin hogar [...] vagabundos que viajan sin afincarse realmente en ninguna parte» (Aínsa in *ivi*: 203), che si muovono perché non hanno motivi per fermarsi; ovunque vadano, infatti, portano con sé il loro senso di inadeguatezza che non li fa sentire da nessuna parte a casa. Il viaggio, invece di contribuire alla formazione dell'identità, nelle opere di Bolaño assume prevalentemente l'aspetto di un moto perpetuo fonte d' indefinizione e precarietà, un viaggio circolare, che non porta da nessuna parte e che, come afferma Bolognese, in realtà «encubre un estado de parálisis» (*ivi*, 166). Emblematica di questo girovagare esistenziale senza fine è l'immagine di Auxilio Lacouture che «vagaba por el DF como un duende (me gustaría decir como un hada, pero faltaría a la verdad), y bebía y discutía y participaba en tertulias» (Bolaño, 2017b: 23): parole con cui, cercando di dare un senso alla sua erranza, non fa altro che mettere in risalto ancor di più il vuoto che la affligge e guida le sue azioni. Altro esempio parlante del radicale senso di disorientamento che sperimentano è l'incipit della “Parte di Amalfitano”:

---

<sup>23</sup> «Si he de vivir que sea sin timón y en delirio» è un verso del poeta Mario Santiago che Bolaño cita come epigrafe del romanzo *La pista de hielo* (2003).

No sé a qué he venido a hacer a Santa Teresa, se dijo Amalfitano al cabo de una semana de estar viviendo en la ciudad. ¿No lo sabes? ¿Realmente no lo sabes?, se preguntó. Verdaderamente no lo sé, se dijo a sí mismo, y no pudo ser más elocuente (2017a: 221).

O ancora:

No pensaba quedarse mucho tiempo en Santa Teresa. Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero adónde? Y luego se decía: ¿qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo, en el fondo, es morirme? (*ivi*: 266).

Il viaggio, intorno al quale si organizza la maggior parte dei romanzi di Bolaño, è quindi caratterizzato dall'impossibilità di raggiungere l'oggetto della propria ricerca, di trovare risposte o di recuperare le proprie radici: la verità, che i personaggi-detective di Bolaño inseguono invano, non è che una chimera.

Il territorio liminale che abitano i personaggi bolañeschi è una prigione che li costringe all'esclusione e al rifiuto, ma allo stesso tempo offre loro un punto di osservazione privilegiato della realtà, e quel distanziamento che permette di leggere con un'altrimenti impossibile lucidità – al limite della follia – il mondo circostante. Questo si ricollega all'idea che Bolaño ha della letteratura come garanzia di esilio permanente (*cf.* 2.2.1.): non a caso, infatti, le sue opere sono costellate di poeti, giornalisti, scrittori, critici, accaniti lettori, personaggi che vivono nutrendosi di letteratura e che trovano in essa l'unica zattera di salvezza, in un mondo in cui viaggiano perennemente alla deriva.

Un altro elemento che non fa altro che relegare ancora di più ai margini la maggior parte dei personaggi è il loro essere latinoamericani, figli di un continente dominato da un clima di incertezza sociale e politica che provoca un perenne senso di sconforto e paura; la terra delle promesse incompiute, dove ogni speranza sembra spegnersi come, del resto, «se apagan muchas cosas en Latinoamérica» (2017b: 50) perché «la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo» (*ivi*: 58).

Il loro vagabondaggio non è solo fisico, ma anche emotivo e mentale, costantemente in bilico tra instabilità e libertà, tra lucidità e follia. Individui che hanno paura di impegnarsi in relazioni durature, ma allo stesso tempo tentano di stabilire legami affettivi per trovare rifugio dalla propria angoscia esistenziale. «A los personajes les asusta la soledad, pero al mismo tiempo, la consideran como la forma suprema de libertad, pues tienen más miedo a las incognitas que comporta un vínculo personal que a la certeza del vacío de la nada» (Bolognese, 2009: 228). Sono, inoltre, “viajeros del intelecto”, o

“chincuales”, parola che, come spiega il decano della facoltà di Lettere e Filosofia di Santa Teresa ad Amalfitano,

tiene como todas las palabras de *nuestra* lengua, muchas acepciones. En principio designa los puntitos rojos, ¿sabe?, que dejan en nuestra piel las picadas de las pulgas o de las chinches. Esas picadas causan escozor y la pobre gente que las padece no para de rascarse, como es lógico. De ahí viene una segunda acepción, la que designa a las personas inquietas, que se contorsionan y se rascan, que no dejan de moverse y ponen nerviosos a los involuntarios espectadores que los contemplan. Digamos, como la sarna europea, como los sarnosos que tanto abundan en Europa y que contraen esta enfermedad en los aseos públicos o en esas horrendas letrinas francesas, italianas y españolas. Y de esta acepción viene la última acepción, la acepción guerrista, como si dijéramos, que designa a los viajeros, a los aventureros del intelecto, a los que no se pueden estar quietos mentalmente (2017a: 271; corsivo dell'autore).

Questi “aventureros del intelecto”, dei quali il professore cileno è un degno rappresentante, forse proprio perché si avventurano in territori impervi, si trovano molto spesso a costeggiare le sabbie mobili della follia. Non a caso, infatti, temendo di impazzire, si interrogano con una frequenza che sfiora l'ossessione circa la propria sanità mentale e vengono considerati squilibrati da chi li circonda. Persi in un universo che non vogliono o non possono capire, relegati ai margini della società, «los locos [...] deambulaban como fichas de un azar aún más enloquecido» (Bolaño, 2017d: 453). Bolaño suggerisce l'idea della follia come unico modo logico di comprendere una realtà che ha perduto ogni forma di razionalità e nella quale quindi coloro che vengono considerati pazzi sono forse, invece, i detentori di una coraggiosa lucidità che permette loro di accettare ciò che i cosiddetti sani di mente, per timore, rifiutano (*cf.* Bolognese, 2009: 249).

Il loro aggirarsi in questo limbo sociale, mentale e relazionale rende sfumati anche i contorni dei loro corpi, facendoli assomigliare più a ombre, a fantasmi che a uomini e donne in carne e ossa, talmente inconsistenti e vaghi che a volte ci fanno dubitare persino della loro esistenza: indefiniti e inafferrabili come lo è la loro identità. Anche la loro personalità è altrettanto fumosa: «Llama la atención el poco interés que concede al mundo subjetivo de sus personajes [...] su escritura no depende de la introspección, sino del recuento de datos» (Villoro, 2008: 84).

La marginalidad, indiscutiblemente, agota y quita tiempo para la introspección y más allá de la abrumadora fijeza parlante de la palabra escrita, de la proliferación de los relatos –que parece ser la única tabla de salvación– el hombre se esfuma, su identidad se evapora, sólo persiste su conflicto (López Badano, 2012: 517-518).

Bolognese, a questo proposito, cita il concetto di “estética de la imprecisión” proposto da María Antonieta Flores, per riferirsi alla nebbia di indefinizione che circonda tanto i fatti come i personaggi, ricreando così «la incertidumbre que define esta época, la certeza de la no existencia de una verdad ni de un absoluto, la sospecha o la certidumbre de tomar por cierto lo falso y viceversa» (Flores in Bolognese, 2009: 173).

La identidad busca una forma de recomponerse, aunque la mayoría de las veces no la encuentra y se queda en la vaguedad: su principal característica. Y es justo la situación intermedia entre el intento de reconstrucción y su imposibilidad, el aspecto que Bolaño profundiza (Bolognese, 2009: 154).

Ecco quindi che un'altra caratteristica definitoria del “territorio Bolaño” e dei suoi abitanti è la condanna a una frammentarietà senza possibilità di ricomposizione: «lo que se ha roto ya no puede ser pegado. Abandonen toda esperanza de unidad, tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan al mundo de la modernidad fluida» (Bauman in *ibid.*).

### **3.2. La voce della marginalità**

Come abbiamo già anticipato, nelle sue opere Bolaño fa sfoggio di un'incredibile sensibilità linguistica, che si traduce in un uso attento e consapevole (benché egli dica di fare un “lío bestial”) delle varietà dello spagnolo. Ciò trova diretta applicazione nella caratterizzazione dei suoi personaggi e narratori; tuttavia, «[s]i bien su opción es [...] por la(s) patria(s) lingüísticas, no hay enciclopedia, ni estandarización, ni metareferencialidad discursiva que facilite la tarea del lector» (López Badano, 2012: 514). Infatti, da bravo prestigiatore, si diverte a giocare con le carte che la lingua gli offre per forgiare delle identità linguistiche complesse e articolate che si sposano perfettamente con il profilo di personaggio sopra descritto.

Per i protagonisti dell'epopea bolañesca, naufraghi nella nebbia dell'incertezza, viandanti senza meta, figure inconsistenti quasi spettrali, la lingua pare essere l'unico luogo sicuro, l'unica, seppur fragile, certezza a cui appigliarsi. La letteratura, la poesia, la scrittura, la lettura vengono proposte come il solo “amuleto” che possa proteggerli dall'abisso dell'angoscia e dell'oblio, attribuendo alla parola scritta, coraggiosa e duratura – anche se comunque destinata a svanire un giorno – un ruolo salvifico, «se lee la ilusión de imaginar que si no nos olvidamos encontraremos un sentido del valor y allaremos en

el recuerdo y en el poema, en la escritura, un escudo y una protección» (Manzoni, 2002: 184). Allo stesso modo, anche la lingua parlata, l'idioletto individuale, sembra essere l'ultimo spiraglio di unità di un'identità sfumata e deterritorializzata a cui aggrapparsi nella vorticoso caduta verso il vuoto dell'annullamento identitario. Per tali personaggi-ombra, la voce rimane l'ultima possibilità di esistere, di farsi conoscere e di definirsi. Allo stesso modo, la lontananza dalla propria lingua può essere vissuta da alcuni personaggi – sulla scia di un ben consolidato *topos* letterario – come un'esperienza dolorosa, dove l'idioma straniero può fungere da elemento che ricorda costantemente la propria condizione di espatriato, il proprio essere fuori luogo. Come si legge nelle parole del poeta Roberto Rosas, peruviano a Parigi, in uno dei frammenti de *Los detectives salvajes* (“Roberto Rosas, rue de Passy, París, septiembre de 1977”), che afferma, di fronte alla difficoltà di tradurre il titolo di una poesia francese: «fue entonces cuando se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa, perdidos en el mundo» (Bolaño, 2017d: 283). Un dettaglio interessante è che il frammento si apre con l'elenco delle nazionalità delle persone con cui condivide una “buhardilla”, quasi tutti «latinoamericanos, un chileno, Ricardito Barrientos, una pareja de argentinos, Sofía Pellegrini y Miguelito Sabotinski, y el resto éramos peruanos, todos poetas, todos peleados entre nosotros» (*ivi*: 280), e si conclude con un perentorio «dejé de frecuentar para siempre a los poetas franceses» (*ivi*: 283). In questa situazione, in particolare, la lingua francese ha un ruolo straniante, mentre lo spagnolo – anche se sarebbe meglio dire *gli spagnoli* – ha una funzione unificante, che sembra suggerire una visione quasi panamericana, ma, come vedremo, non è sempre questo il caso.

Il livello di caratterizzazione sociolinguistica dei personaggi che salta maggiormente all'occhio è certamente quello diatopico, delle differenze regionali. Questo riguarda principalmente l'eloquio dei personaggi ispanofoni, mentre per i tanti stranieri che transitano per le sue opere si opta tendenzialmente per una lingua più standard. Il modo in cui Bolaño attinge ai serbatoi delle diverse varietà dello spagnolo non è affatto banale e si lega alla complessa relazione con il concetto di patria che abbiamo descritto precedentemente (*cfr.* 2.2.). La lingua dei personaggi porta su di sé i segni della loro nazionalità: una nazionalità che può avere confini chiari e ben definiti, riconducibile a un



solo paese, ma che nella maggior parte dei casi oltrepassa le frontiere nazionali, plasmandosi all'insegna dell'erranza come stile di vita. In tali occasioni, la lingua si mostra mobile e fluida, specchio fedele de «la itinerancia que constituye una nueva neonacionalidad» (Espinosa, 2002: 125), come vedremo avviene per l'uruguayana emigrata in Messico Auxilio Lacouture. In altre parole, «las patrias lingüísticas de procedencia se marcan inconfundiblemente en [la lengua], y la nacionalidad –en fuga– de los personajes latinoamericanos se configura a través de su dialecto» (López Badano, 2012: 515).

Ma la caratterizzazione linguistica dei personaggi non si ferma all'aspetto geografico. La loro voce, infatti, si colora di sfumature che permettono di collocarli in determinati strati o gruppi sociali: formule auliche, letterarie, espressioni popolari o volgari, termini propri di linguaggi specialistici o il ricorso a gerghi, di cui è esempio prototipico il *glíglico*<sup>24</sup> usato, nel romanzo *Amuleto*, dal giovane Arturo Belano, alter ego dell'autore, e i suoi nuovi amici poeti Ulises Lima e Felipe Müller:

hablaban en glíglico y así es difícil seguir los meandros y avatares de una conversación [...] ¡Pero que nadie crea que se reían de mí! ¡Me escuchaban! Mas yo no hablaba el glíglico y los pobres niños eran incapaces de abandonar su jerga. Los pobres niños abandonados. Porque ésa era la situación: nadie los quería. O nadie los tomaba en serio. O a veces una tenía la impresión de que ellos se tomaban demasiado en serio (Bolaño, 2017b: 120).

Gerghi che, in alcuni casi, assumono connotazioni particolarmente significative, come nel seguente passo tratto da *Estrella distante*, romanzo ambientato principalmente nel Cile della vigilia del golpe di Pinochet e nel quale Bolaño tenta «una aproximación, muy modesta, al mal absoluto» (Bolaño, 2004: 20). Nel testo si oppongono i poeti rivoluzionari che simpatizzano per il governo di Salvador Allende, dei quali fa parte anche il narratore, Arturo Belano, al poeta di estrema destra Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder che, invece, fa parte dell'opposta fazione. Una riflessione metalinguistica del narratore suggerisce che i due schieramenti divergerebbero anche a livello linguistico, intessendo così uno stretto

---

<sup>24</sup> Lingua di fantasia creata da Cortázar nel suo romanzo *Rayuela* e che il protagonista, Horacio Oliveira, condivide con Lucia, “la Maga”, nei momenti di più appassionata intimità. Anche se a prima vista sembra incomprensibile, il glíglico rispetta la morfologia e la sintassi dello spagnolo, ma mescola parole esistenti ad altre inventate ma sempre nel rispetto delle regole di formazione dello spagnolo. Nel caso dei poeti messicani che lo usano per comunicare tra di loro, esso funziona come un vero e proprio gergo, inteso come codice segreto, spesso proprio di un gruppo marginale, la cui funzione criptica, se da un lato esclude dalla comunicazione i non appartenenti al gruppo, dall'altro rafforza i legami e il senso di coesione interna.

legame tra la lingua e l'etica, in un romanzo dove quest'ultima si intreccia inesorabilmente – e perversamente – alla letteratura:

Las diferencias entre Ruiz-Tagle y el resto eran notorias. Nosotros hablabamos en argot o en una jerga marxista-mandrakista (la mayoría eramos miembros o simpatizantes del MIR o de partidos trotskistas, aunque alguno, creo, militaba en las Juventudes Socialistas o en el Partido Comunista o en uno de los partidos de izquierda catolica). Ruiz-Tagle hablaba en español. Ese español de ciertos lugares de Chile (*lugares* mas mentales que físicos) en donde el tiempo parece no transcurrir. Nosotros viviamos con nuestros padres (los que eramos de Concepcion) o en pobres pensiones de estudiantes. Ruiz-Tagle vivia solo, en un departamento cercano al centro, de cuatro habitaciones con las cortinas permanentemente bajadas, que yo nunca visite pero del que Bibiano y la Gorda Posadas me contaron cosas, muchos años despues (cosas influidas ya por la leyenda maldita de Wieder), y que no se si creer o achacar a la imaginacion de mi antiguo condiscipulo. Nosotros casi nunca teniamos plata (es divertido escribir ahora la palabra *plata*: brilla como un ojo en la noche); a Ruiz-Tagle nunca le faltó el dinero (Bolaño, 2017c: 15-16; corsivo dell'autore).

Benché anche in questo caso sia altrettanto possibile dare una lettura ironica – e autoironica – delle parole di Bolaño, che si diverte a farsi beffe della sua stessa fazione politica, criticando, tra le altre cose, l'«unanimidad sacerdotal, clerical de los comunistas» così come «la unanimidad clerical de los trotskistas» (in Álvarez E., 2006: 37).

Nonostante tutto, però, anche la lingua in fondo può rivelarsi «sólo una forma vicaria de preservar durante un tiempo azaroso nuestra identidad», destinata a soccombere all'universalità dell'orrore e alla dissoluzione dei significati e delle identità. Questa è la riflessione che turba l'animo già provato del giornalista argentino Jacobo Urenda, in Liberia nel 1996, quando il paese, flagellato da una terribile guerra civile, è «una copia fiel del fin del mundo, de la locura de los hombres, del mal que anida en todos los corazones» (Bolaño, 2017d: 651). Rifugiatosi insieme a giornalisti, civili e soldati in una casa attorniata dai nemici, la notte, fa questa spaventosa considerazione:

solo entonces comprendí que estaba nerviosísimo y que lo que me hacía falta, si es que quería dormirme, era hablar con alguien, y entonces me levanté y di unos pasos a ciegas, primero un silencio mortal (pensé, durante una fracción de segundo, que todos estábamos muertos, que la esperanza que nos mantenía era sólo una ilusión y tuve el impulso de salir huyendo desafortadamente de aquella casa que apestaba), después oí el ruido de los ronquidos, los murmullos apenas audibles de los que estaban aún despiertos y conversaban en la oscuridad en lengua gío o mano, en lengua mandinga o krahn, en inglés, en español. Todas las lenguas, entonces, me parecieron aborrecibles. Decirlo ahora, lo sé, es un despropósito. Todas las lenguas, todos los murmullos sólo una forma vicaria de preservar durante un tiempo azaroso nuestra identidad. En fin, la verdad es que no sé por qué me parecieron aborrecibles, tal vez porque de forma absurda estaba perdido en alguna parte de aquellas dos habitaciones tan largas, porque estaba perdido en una región que no conocía, en un país que no conocía, en un continente que no conocía, en un planeta alargado y extraño, o tal vez porque sabía que debía dormir y no podía (Bolaño, 2017d: 664-665).

### 3.3. Auxilio Lacouture: un personaggio e una voce emblematici

Auxilio Lacouture, «una uruguayana affascinante y chiflada, magnánime y lumpen, sensible e ingenua, que se declara madre de la poesía mexicana o, más exactamente, de los poetas que fueron jóvenes a finales de los sesenta y principios de los setenta» (Dés, 2002: 172), è la voce narrante e protagonista del romanzo *Amuleto*, che Bolaño estrae da una costola de *Los detectives salvajes*. Povera in canna, senza una casa né un'occupazione, passa il suo tempo a vagare tra le strade del Distrito Federal, i bar e l'università, dedicandosi anima e corpo alla poesia. Finché nel 1968, in un terribile giorno di settembre, l'invasione della UNAM da parte della polizia non la sorprende nel bagno delle donne del quarto piano della facoltà di Lettere e Filosofia. Non le rimane altra scelta che nascondersi e resistere. Per tredici giorni resta rinchiusa nel bagno, sola e senza cibo, ma con un libro di poesie, di che scrivere, e tanto tempo per piangere, tremare, e soprattutto ricordare, o forse sognare, o forse entrambi. Questo tragico evento diventa il suo «mirador», la sua «atalaya», il suo «vagón de metro que sangra», la sua «nave del tiempo desde la que pued[e] observar todos los tiempos en donde aliente Auxilio Lacouture, que no son muchos, pero que son»<sup>25</sup> (45). Bloccata nel bagno, «deja que [su] mente fluya libremente por el tiempo» (83), tra ricordi sfumati e profetiche visioni, tra memorie impossibili e previsioni strampalate, dando vita ad un racconto la cui logica è quella di una «revelación, una especie de *aleph*, a partir de la cual pasado y futuro se reinterpreta» (Dés, 2002: 172-173). Durante i lunghi giorni di reclusione, rivede amici perduti come Elena, di cui ricorda un breve amore, e Arturo Belano, “Arturito”, il più giovane dei poeti giovani messicani, e incontra persone mai viste prima, tra cui la pittrice catalana Remedios Varo; tutto questo mentre scrive e riscrive versi sulla carta igienica, gettandoli poi, come sommo atto poetico, dritti nel water.

Il monologo di Auxilio si conclude con una scena memorabile: la visione di un'enorme vallata completamente deserta, nella quale «los niños más lindos de Latinoamérica, [...] los niños mal alimentados y bien alimentados, [...] los que lo tuvieron todo y [...] los que no tuvieron nada», fianco a fianco, camminano dritti verso l'abisso della morte intonando un canto sublime che «hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados» ma che «por encima

---

<sup>25</sup> In questa sezione, tutte le citazioni da *Amuleto* saranno seguite tra parentesi unicamente dal numero di pagina da cui sono tratte.

de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer. Y ese canto es nuestro amuleto» (128).

### 3.3.1. Auxilio è il margine

Auxilio, «la madre caminante» (58), è un personaggio che incarna perfettamente i principali temi della letteratura di Bolaño: poetessa, latinoamericana, emigrata in un paese straniero, in una condizione di estrema precarietà economica, affettiva e mentale.

Uruguayana, di Montevideo, arrivata in Messico «sin saber muy bien por qué, ni a qué, ni cómo, ni cuándo» (12), non ha più nessun contatto con il suo paese d'origine – si sente «la última uruguayana sobre el planeta tierra» (52) –, e non si è propriamente integrata nel nuovo, nonostante dica che «amaba México como la que más» (29). Lì conduce un'esistenza ai margini della società: senza un posto che possa chiamare “casa”, si trascina per le vie della città e per le aule della UMAM, vivendo di qualche raro lavoretto occasionale, «en cargos vaporosos y ambiguos, la mayoría inexistentes» (21), ma soprattutto della generosità dei poeti giovani messicani, dei quali si autoproclama “madre”, nel senso che li ama, si prende cura di loro e cerca di proteggerli, senza successo, dai mali del mondo. Non ne conosciamo il talento artistico, ma solo la viscerale devozione alla poesia che la porta a servire a casa dei poeti spagnoli repubblicani esiliati Pedro Garfías e León Felipe, «errabundos como [ella], aunque la naturaleza de su éxodo era bien diferente» (12), e a donarsi poi interamente alla *bohème* poetica adolescente di cui fa parte anche il cileno Arturito. Nonostante attribuisca un valore inestimabile all'amicizia e sostenga che «en la amistad uno nunca está solo» (48), si rende conto della sua profonda solitudine esistenziale e sa che «volverá a estar sola aunque salga cada noche a emborracharse con sus amigos poetas» (107-108).

Auxilio è un personaggio che si colloca nel terreno incerto tra “locura” e “cordura”, tra la follia che produce deliri e allucinate visioni, e la lucidità che permette di guardare dritta negli occhi una realtà impazzita, completamente sottosopra, una realtà indicibile di cui si carica tutto il peso sulle spalle, facendosene portavoce. In alcuni momenti pare rendersi conto di quanto sia vicina a perdere il senno, pensando: «hubiera podido también volverme loca» (36). Ma poi si conforta: «Auxilio [...], no vas a volverte loca. Tú estás manteniendo el estandarte de la autonomía universitaria» (83). A tratti sembra avere coscienza della propria instabilità, come quando afferma che «tal vez fue la locura lo que

[la] impulsó a viajar» (12), mentre in altri invece lo nega a sé stessa: «si no me volví loca fue porque siempre conservé el humor» (37) (cfr. Bolognese, 2009: 250). Del resto, come testimonia una tradizione ormai secolare, il confine tra il poeta, il pazzo e il profeta è dei più labili: li accomuna il dono – o la condanna – di vedere una realtà altra da quella della gente comune. E la nostra cassandra uruguayana è certamente un po' tutti e tre.

Auxilio si presenta, inoltre, come un individuo sbiadito e frammentario, nel corpo e nello spirito: «los fragmentos de la identidad de esta uruguay desterrada están contruidos por las distintas experiencias de vida que elle ha tenido, las amistades, los encuentros, los sueños fracasados y los pequeños logros de una existencia marcada por la sombra de la desdicha» (155), solo attraverso il riflesso di uno specchio in frantumi riesce ad avere una visione completa di sé e della realtà: «me quedaba por un instante sola con esos trozos de espejo trizados, y me miraba [...], allí estaba yo, Auxilio Lacouture, o fragmentos de Auxilio Lacouture» (24).

### 3.3.2. La lingua di Auxilio

Bolaño riesce a ricreare una voce che racchiude la quintessenza di Auxilio Lacouture, tratteggiando un eloquio a immagine e somiglianza di questa *outsider* uruguayana, madre «transeúnte» (58) della poesia messicana; offrendo, allo stesso tempo, alcuni preziosi spunti di riflessione per avvicinarsi alla sua poetica<sup>26</sup>.

La lingua, in *Amuleto*, ha un ruolo certamente non trascurabile. Citando le parole di Celina Manzoni, nel suo articolo “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*”, si tratta infatti di «una narración en la que la sensibilidad de Bolaño para trabajar sobre los tonos, permite recuperar algunas de las observaciones de Héctor Tizón<sup>27</sup> sobre el acento, que “en este país identifica y discrimina”» (2002: 176): se i poeti spagnoli parlano «con este tono español tan peculiar, esa musiquilla ríspida que no los abandonó nunca, como si encircularan las zetas y las ces y como si dejaran a las eses más huérfanas y libidinosas que nunca» (13); Remedios Varo «[a su] gatito le habla en catalán» (81) e l'angelo custode dei sogni, che è “chiaramente” argentino, invece, si esprime «con un tono profesoral» (116); mentre in tutto il racconto riecheggia l'accento dei giovani poeti

---

<sup>26</sup> La nostra analisi verterà esclusivamente sul romanzo *Amuleto*, nonostante molte delle caratteristiche che illustreremo siano applicabili anche al brano dedicato ad Auxilio ne *Los detectives salvajes*.

<sup>27</sup> Fa riferimento al racconto “El que vino de la lluvia” (1978: 43).

messicani. Tuttavia, la protagonista indiscussa rimane la voce di Auxilio che sostiene la narrazione, rivolgendosi alcune volte a se stessa e altre a un generico “amiguitos”, e che l’identifica – e discrimina – come individuo profondamente marginale.

Uno degli elementi che contribuiscono a delineare in lei il prototipo del *misfit* bolañesco, come abbiamo anticipato, è la sua condizione di esiliata, di migrante, di straniera, di colei che ha lasciato la sua terra d’origine per intraprendere un viaggio «hacia la salvación que se convierte en perdición» (Bolognese, 2009: 202). Fa da contrappunto linguistico a tale situazione esistenziale un idioletto altrettanto nomade e plastico che viaggia tra le varietà dello spagnolo da lei toccate e ne subisce l’influenza: il suo modo di parlare è, infatti, marcatamente latinoamericano, con una netta prevalenza di elementi riconducibili alla varietà messicana, benché facciano capolino non di rado tratti propri della parlata rioplatense<sup>28</sup>. Caratteristiche ampiamente diffuse in tutto lo spagnolo americano e che ricorrono in modo coerente nella voce di Auxilio sono ad esempio: a livello morfosintattico, l’eliminazione della distinzione tra le forme di 3<sup>a</sup> persona plurale *vosotros* e *ustedes* e la generalizzazione dell’uso di *ustedes* sia per la forma di cortesia che per quella familiare<sup>29</sup>; a livello lessicale, l’abbondanza di diminutivi<sup>30</sup>, e l’uso di *americanismi*, come “coger” (quale sinonimo del peninsulare “follar”); e, per finire, a livello fonetico, il fenomeno del *seseo*<sup>31</sup>, che possiamo ipotizzare considerando l’osservazione che Auxilio fa della lingua dei due poeti spagnoli. Accanto a questi elementi che potremmo definire – generalizzando – “panamericani”, nel suo idioletto, ne compaiono altri attribuibili a specifiche varietà regionali: in particolare, alcuni elementi

---

<sup>28</sup> Per una panoramica sulla variazione nei sistemi pronominali nello spagnolo: *cfr.* Fontanella de Weinberg, 1995- 1996: 151-152; e per una sintesi delle caratteristiche generali dello spagnolo americano: *cfr.* Sánchez Lobato, 1994: 562-563. Per la natura stessa della presente analisi, si opereranno alcune generalizzazioni nella caratterizzazione delle varietà linguistiche presentate.

<sup>29</sup> Rivolgendosi ai poeti León Felipe e Pedro Garfías, dei quali «al más viejo e venerable lo tuteaba; al más joven sin embargo, [...] no podía quitarle el tratamiento de usted» (14) usa l’*ustedes* («déjenme a mí ocuparme de esto, ustedes a lo suyo, sigan escribiendo tranquilos y hagan de cuenta que soy la mujer invisible» (14); «déjenme tranquila, ustedes escriban y déjenme a mí ocuparme de la intendencia» (17)); e fa lo stesso con suoi giovani amici poeti «Ustedes vayan saliendo y espérenme en la puerta» (74). Mentre il pronome *vosotros* e le sue forme verbali non sono utilizzati.

<sup>30</sup> Alcuni esempi sono: “bajito” (39, 128), “Arturito” (x37), “chiquitita” (18-39), “pueblito” (42), “carita” (44-51-117), “amiguitos” (x9), “angelitos” (51), “angelito mío” (54), “machito(s)” (x5), “ratito” (17, 57), “chavitos/as” (59), “pajaritos” (60), “hilillo de voz” (77), “pasitos” (78-81), “gatito” (x4: 81), “vocecita” (x19), “pobrecilla” (81), “pobrecita” (117).

<sup>31</sup> Si intende la realizzazione di /s/ e /θ/ come /s/, nonostante le realizzazioni di questa /s/ siano molto varie.

lessicali<sup>32</sup>, tra cui l'interiezione “che”<sup>33</sup>, attestate nel *Diccionario de Americanismos* (RAE) come tipiche della varietà rioplatense (Argentina, Uruguay, Paraguay), che troviamo insieme a un numero considerevole di parole ed espressioni catalogate invece come messicanismi, ad esempio “hijo de la chingada” (53) o “chido” (47)<sup>34</sup>; dal punto di vista morfosintattico, inoltre, risulta particolarmente significativa l'alternanza, per la forma familiare della 2ª persona singolare, del fenomeno del *voseo*<sup>35</sup>, diffuso in molti paesi dell'America Latina ma il cui uso è particolarmente generalizzato nella zona del Río de la Plata, dove è accettato anche nella norma colta, ed il *tuteo*, forma propria della norma standard e tendenzialmente esclusiva di alcuni paesi, tra cui il Messico. Quest'ultimo tratto può essere quindi incluso tra le “marcas de mexicanidad” presenti nella sua voce. Una voce composita ed eterogenea, nella quale si possono scorgere segni dell'itinerario esistenziale di questa poetessa uruguayana, che ha vissuto anche in Argentina, espatriata in Messico.

Si tratta quindi di una lingua porosa, aperta – o forse passiva, o forse obbligata – al cambiamento. Se da un lato questo significa accogliere nuove espressioni («ajá, ajá, que era una expresión que no sé quién me había pegado por aquellos meses, los primeros que pasé en México» (14)), dall'altro comporta un'inevitabile perdita, della quale Auxilio pare avere coscienza: «el largo viaje hasta llegar a la región más transparente me había vaciado de muchas cosas» (20), ricorda, e tra queste la più importante è molto

<sup>32</sup> Alcuni esempi sono: “pibe” (33), “charrúa” (11), “laburo” (20), “de la onda” (60), “pampa” (106), “chau” (117).

<sup>33</sup> «Che, Auxilio, qué haces loca» (15), «Dije, che qué pasa afuera [...] dije che ¿no hay nadie?» (26) «Che, me dije [...] pero che, me dije» (28).

<sup>34</sup> Altri esempi sono: “de la chingada” (11), “charro” (48), “briago” (51), “pasón” (54), “güero” (69), “chango” (120), ecc. A questa serie è opportuno aggiungere anche tutti quei termini non esclusivi della varietà messicana, ma il cui uso non è attestato nell'area rioplatense, come “lambisconeos” (37), “achichinle” (40), “aventón” (42), “chavito” (59), “chamba” (75), ecc.

<sup>35</sup> «[S]e conoce como «voseo» el uso de formas pronominales o verbales de segunda persona del plural (o derivadas de estas) para dirigirse a un solo interlocutor. Este voseo es propio de distintas variedades regionales o sociales del español americano y [...] implica acercamiento y familiaridad. [...] El voseo se da en la mayor parte de Hispanoamérica, aunque en diferente grado. Su consideración social también varía de unas regiones a otras. A grandes rasgos, puede decirse que son zonas de tuteo exclusivo casi todo México, las Antillas, la mayor parte del Perú y de Venezuela y la costa atlántica colombiana; alternan tuteo como forma culta y voseo como forma popular o rural en Bolivia, norte y sur del Perú, el Ecuador, pequeñas zonas de los Andes venezolanos, gran parte de Colombia, Panamá y la franja oriental de Cuba; coexisten el tuteo como tratamiento de formalidad intermedia y el voseo como tratamiento familiar en Chile, en el estado venezolano de Zulia, en la costa pacífica colombiana, en Centroamérica y en los estados mexicanos de Tabasco y Chiapas; y son áreas de voseo generalizado la Argentina, el Uruguay y el Paraguay» (*Diccionario Panhispánico de Dudas*).

Nell voce di Amuleto, si osservano casi di *voseo* pronominale («Cuando vos estabas» (35)) e *voseo* verbale all'indicativo presente («¿La conocés? (105)) e imperativo (mirá, le dije (35)).

probabilmente l'identità (cfr. Bolognese, 2009: 219), compresa la sua identità linguistica uruguayana. Forse anche per questo sostiene che «el argot mexicano es masoquista. Y a veces es sadomasoquista» (47)<sup>36</sup>. Auxilio si chiede se possa accadere anche il contrario: «qué pasaría si yo, es un suponer, volviera a Montevideo. ¿Recuperaría mi acento? ¿Dejaría, paulatinamente, de ser la madre de la poesía mexicana?» (71-72). Viaggiare significa lasciarsi alle spalle la propria terra:

frecuentemente, el recuerdo del lugar de origen, aunque siga vivo en algún rincón de su memoria queda desdibujado [...] marcharse equivale así a condenar el lugar de procedencia a la volatilización, a transformarse, poco a poco en un espacio desdibujado y, algunas veces, mitificado (Bolognese, 2009: 202);

in altre parole, riprendendo il già citato articolo di Villoro, «el transterrado conserva memorias progresivamente imaginarias, los payses se diluyen y regresan como restos entrañables y dispersos al modo de las cosas que de pronto reaparecen en los bolsillos» (2008: 76). Ed ecco che Auxilio estrae dalle sue tasche rattoppate di espatriata qualche manciata di “vos” e di “che”, perché «tal vez sea efectivamente el acento uno de los elementos que mantienen a los viajeros atados a sus orígenes» (Bolognese, 2009: 219). Non a caso, nelle prime righe del romanzo, si presenta dicendo:

Me llamo Auxilio Lacouture y soy uruguayana, de Montevideo, aunque cuando los caldos se me suben a la cabeza, los caldos de la extrañeza, digo que soy *charrúa*, que viene a ser lo mismo aunque no es lo mismo, y que confunde a los mexicanos y por ende a los latinoamericanos. (11-12; corsivo mio)

Usa il termine “charrúa”<sup>37</sup>, proprio del suo paese d'origine e non usato in Messico, quando la colpisce un'ondata di “extrañeza”, nel senso di “stravaganza”, “originalità”, ma forse anche quando si sente particolarmente “estranea”, fuori posto, e quando di conseguenza “extraña” la sua terra.

A questo proposito, di notevole interesse è l'analisi di Manzoni che suggerisce che l'accento materno possa emergere nei momenti di pericolo (cfr. 2002: 179), come se nel momento del bisogno la richiesta d'aiuto uscisse nella lingua che più si sente propria, e questa avesse quasi una funzione protettrice, come un personale *amuleto*. Tale ipotesi troverebbe riscontro diretto nelle parole di Auxilio che, nel bel mezzo di un perturbante

---

<sup>36</sup> La citazione completa: «Chido Elena, una palabreja en argot mexicano que nunca utilizo porque me parece horrible. Chido, chido, chido. Qué horrible. El argot mexicano es masoquista. Y a veces es sadomasoquista».

<sup>37</sup> «adj/sust. Ho, CR, Pe, Bo, Ar, Ur; Ch. esm. Relativo a Uruguay», in *Diccionario de americanismos*.



dialogo con il pittore Carlos Coffeen Serpas, dice: «¿La conocés? Pregunté con acento agudo, más que como un improbable rescoldo rioplatense como una forma de protegerme» (105). Un'interpretazione che ben si adatta anche al momento in cui è sul punto di infilare una mano nell'oscura imboccatura del vaso da fiori di Pedro Garfías, un vaso di Pandora che pare rinchiudere la quintessenza del male e che, come un pericoloso buco nero, la terrorizza e la attrae:

voy a meter la mano por la boca negra del florero. Eso pensé. Y vi cómo mi mano se despegaba de mi cuerpo, se alzaba, planeaba sobre la boca negra del florero, se aproximaba a los bordes esmaltados, y justo entonces una vocecita en mi interior me dijo *che*, Auxilio, qué haces loca, y eso fue lo que me salvó, creo, porque en el acto mi brazo se detuvo (15; il corsivo è mio);

oppure quando, un attimo prima di scoprire che la polizia aveva fatto irruzione alla UNAM, quasi anticipando l'evento traumatico, afferma:

dije *che*, qué pasa fuera, pero nadie me respondió, todas las usuarias del baño habían desaparecido, dije *che*, ¿no hay nadie? sabiendo de antemano que nadie me iba a contestar, no sé si conocen la sensación, una sensación como de película de miedo, [...] en donde al menos hay una mujer inteligente y valiente que de repente se queda sola, que de repente entra en un edificio solitario o en una casa abandonada y pregunta (porque ella no sabe que el lugar en donde se ha metido está abandonado) si hay alguien, alza la voz y pregunta, aunque en realidad en el tono con que hace la pregunta ya va implícita la respuesta (26; il corsivo è mio);

e anche quando, poco dopo, sente dei passi avvicinarsi al bagno:

de repente oí ruido en el pasillo, ¿ruido de botas?, ¿ruido de botas claveteadas?, pero *che*, me dije, ya es mucha coincidencia, ¿no, te parece?, ¡ruido de botas claveteadas!, pero *che*, me dije, ahora sólo falta el frío y que una boina me caiga encima de la cabeza, y entonces escuché una voz que decía algo así como que todo estaba en orden, mi sargento, puede que dijera otra cosa, y cinco segundos después alguien, tal vez el mismo cabrón que había hablado, abrió la puerta del baño y entró (28; il corsivo è mio).

La voce rioplatense sorge anche se il contesto pare piacevole e la fonte di paura è semplicemente evocata, segno, forse, di una ferita ancora sanguinante, di un trauma ancora vivo:

Así que yo me hice amiga de esa familia. Una familia de chilenos viajeros que había emigrado a México en 1968. Mi año. Y una vez se lo dije a la mamá de Arturo: *mirá*, le dije, cuando vos estabas haciendo los preparativos de tu viaje, yo estaba encerrada en el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ya lo sé, Auxilio, me decía ella. Es curioso, ¿no?, decía yo. Sí que lo es, decía ella. Y así podíamos estarnos un buen rato, por la noche, escuchando música y hablando y riéndonos (34-35; il corsivo è mio).

Infine, giocherebbe a favore di questa lettura il fatto che, in più di un'occasione, Auxilio sottolinei che «[sus] escalofríos suelen ser uruguayos» (116):

Entonces tuve un escalofrío. Y el escalofrío me dijo: *che*, Auxilio (porque el escalofrío era uruguayo y no mexicano), la mujer a la que estás siguiendo, la mujer que ha salido subrepticamente de casa de Remedios Varo, es la verdadera madre de la poesía y no tú, la mujer tras cuyos pasos vas es la madre y no tú, no tú, no tú<sup>38</sup> (86; il corsivo è mio).

Manzoni sostiene che tale meccanismo non riguardi solo Auxilio, ma anche Arturo Belano. L'episodio a cui si riferisce è senza dubbio quello in cui Arturito, poco dopo essere tornato dal Cile, si trova, con Auxilio ed Ernesto San Epifanio, a dover affrontare il Rey de los putos e a salvare un ragazzino in fin di vita:

Está enfermo, dijo Arturo. No era una pregunta, ni siquiera una afirmación. Fue como si lo dijera para sí mismo y fue, al mismo tiempo, como si flaqueara, y qué curioso, en ese momento escuché su voz y en vez de ponerme a pensar en lo que había dicho o en la enfermedad de aquel pobre muchacho, pensé que Arturo había recuperado (y aún no había perdido) el acento chileno durante los meses que había pasado en su país (71).

Benché quella individuata dalla studiosa non sia una regola fissa, capace di predire con precisione l'alternanza tra le due varietà, può essere comunque ritenuta una tendenza e, di conseguenza, una scelta stilistica di grande interesse.

Una riflessione sull'uso delle varietà regionali nel romanzo non può prescindere dall'analisi di un episodio che, a questo proposito, si rivela assai emblematico (ed enigmatico): il dialogo tra la protagonista e il suo angelo custode dei sogni, che occupa buona parte del penultimo capitolo (112-117). Conversazione nella quale Auxilio si lancia in ardite quanto impenetrabili – lei le definisce «idiotas» (112) – previsioni letterarie, in cui profetizza il futuro di una lunga lista di artisti, tra la più allucinata assurdità e il più geniale sarcasmo (112-114). La “vocecita” che appare in sogno ad Auxilio viene da quest'ultima identificata con sicurezza come argentina, di Buenos Aires: la prova del nove sarebbero la «jerga psicoanalítica» e il «tono profesoral» con cui le si rivolge (116). Tuttavia, la sua lingua, almeno in alcuni punti, fa sorgere nel lettore qualche dubbio: sia nell'eloquio di Auxilio che in quello dell'angelo, infatti, compaiono l'interiezione “che”,

---

<sup>38</sup> Come si spiegherà poco più sotto, la presenza del pronome “tú” non invalida questa tesi.

e forme di *voseo* verbale<sup>39</sup> e pronominale<sup>40</sup>, mescolate, senza un apparente ordine, a forme di *tuteo* pronominale e verbale. Come sintetizzato qui di seguito<sup>41</sup>:

#### ANGELO

- [...] *che*, Auxilio, has descubierto [...]
- [...] *che*, Auxilio, ¿qué ves?
- ¿Y podés hacer profecías?
- Hacelas, hacelas [...]
- [...] Tú empezá con las profecías [...]
- Te equivocás, pero es igual, tú di lo que tengás que decir y procurá decirlo fuerte y claro.
- Algunos de los autores que nombrás no los he leído.
- ¿De qué te reís?
- [...] pero si estoy **contigo** me castañean los dientes que vos perdiste.
- ¿Qué querés insinuar?
- ¿te acordás [...]?
- [...] te acordás ¿no?
- Pues debés imitarlos [...]
- A mí no, a mí no me podés comer [...]
- *Che*, Auxilio

#### AUXILIO

- **Cállate** [...] **Cállate**.
- De qué jóvenes me **hablas**.
- De haberte pillado a vos, que sos tan culta [...]
- ¿Tenés dientes?
- ¿A quién querés que me coma?
- Estamos **tú** y yo
- **Vete** cuando **quieras**
- **Vete** [...] **vete** antes de que te **vuelvas** a quedar congelada

Di fronte a tale quadro, si possono formulare almeno quattro interpretazioni, diverse ma perfettamente compatibili, anzi potremmo dire complementari: una di carattere linguistico e le altre tre, invece, di tipo più letterario.

Innanzitutto, si potrebbe leggere come un caso paradigmatico della grande attenzione sociolinguistica di Bolaño, in quanto si può considerare come un richiamo alla modalità di *voseo* propria dell'area uruguayana, dove è in uso un sistema misto<sup>42</sup>:

“Lipski (1996), de acuerdo con los estudios de Fontanella de Weinberg (1999), Millan (2011) y Uber (2008), explica que en el español uruguayo se emplea un sistema mixto del voseo pronominal. Es decir, en Uruguay se usan los pronombres tanto ‘vos’ como ‘tú’, pero no se

<sup>39</sup> «El “voseo verbal” consiste en el uso de las desinencias verbales propias de la segunda persona del plural, más o menos modificadas, para las formas conjugadas de la segunda persona del singular: tú vivís, vos comés o comís. El paradigma verbal voseante se caracteriza por su complejidad, pues, por un lado, afecta en distinta medida a cada tiempo verbal y, por otro, las desinencias varían en función de factores geográficos y sociales, y no todas las formas están aceptadas en la norma culta» (DPD).

<sup>40</sup> «El “voseo pronominal” consiste en el uso de *vos* como pronombre de segunda persona del singular en lugar de *tú* y de *ti*. *Vos* se emplea como sujeto [...]; como vocativo [...]; como término de preposición [...]; y como término de comparación [...]. Sin embargo, para el pronombre átono (el que se usa con los verbos pronominales y en los complementos sin preposición) y para el posesivo, se emplean las formas de *tuteo te* y *tu, tuyo*, respectivamente» (*ibid.*).

<sup>41</sup> Grassetto: *tuteo*; sottolineato: *voseo*.

<sup>42</sup> *cfr.* anche Sessarego/Tejedo-Herrero, 2016: 310; De Jonge/Nieuwenhuijsen, 2012: 258.

usan formas verbales tuteantes, sino voseantes. Es más, estos autores afirman que hay una distinción entre 'vos' y 'tú' en cuanto a la confianza y la intimidad. A pesar de esto, Weyers (2009) observó una tendencia de usar exclusivamente 'vos', conllevando una pérdida de la forma 'tú', en la capital Montevideo" (Shively, 2016: 236-237).

Una proposta che potremmo definire "localista", che assegna ad Auxilio una patria linguistica ben riconoscibile e delimitabile. Però si tratta di un localismo *à la* Bolaño, fragile e spesso ingannevole. Non a caso infatti questo riferimento, di taglio quasi documentale, alla patria linguistica della protagonista viene fornito durante il dialogo con "el ángel de la guarda de los *sueños*", come a voler limitare la possibilità della sua conservazione a un mondo altro, quello della memoria, del sogno. Risulta interessante il fatto che l'episodio si apra («Cállate. De qué jóvenes me hablas») e si chiuda («Vete cuando quieras. Vete [...] vete antes de que te vuelvas a quedar congelada») con delle forme di *tuteo* verbale, non comuni nella varietà di Montevideo; forme forse dovute alla permanenza di Auxilio in Messico e che fanno come da cornice a questo incontro onirico con la patria perduta. In quest'ottica quindi, sia lei che il suo angelo parlerebbero "uruguayano", e questo pare più che logico, anche perché quest'ultimo forse altri non è che una sua voce interiore («si estoy contigo me castañean los dientes que vos perdiste» (114-115), «La vocecilla salía de mis brazos, pero era como si saliera de mi ombligo» (117)). Anche la protagonista si aspetterebbe la visita di un angelo uruguayano, tuttavia si dice convinta della sua nazionalità argentina: «qué curioso, mis escalofríos suelen ser uruguayos, pero mi ángel de la guarda de los sueños es argentino» (116); e questa constatazione sembra quasi sconvolgerla:

Qué extraño. decía yo como si de pronto el sueño hubiera dado un giro de 180 grados y me encontrara ahora en una región fría, de Popocatépetles e Ixtaccíhuatles multiplicados. ¿Qué te resulta extraño?, decía la voz. Tener un ángel de los sueños de Buenos Aires siendo yo uruguayo (114).

L'insistenza con cui Auxilio si chiede come possa lei, uruguayana, avere un angelo di Buenos Aires ci porta a domandarci come mai Auxilio sia così sicura che la voce con cui dialoga sia proprio *porteña*. Forse perché siamo in un sogno e i sogni hanno una logica propria. Forse semplicemente perché frutto della sua psiche vertiginosa e delirante. Forse perché in fondo non importa la lingua che si parla, la nazionalità, perché il suo angelo custode può essere argentino e parlare come un uruguayano. Forse nessuna di queste, o più probabilmente un po' di tutte.

Ciò ci conduce direttamente alla seconda interpretazione, che potremmo chiamare “panamericana” e che consiste nel considerare questo dialogo come una mescolanza, un ibrido, così come Auxilio – che non è solo uruguayana, ma anche messicana, argentina (ha vissuto a Buenos Aires e l’angelo *porteño* le esce dall’ombelico) e forse, perché no, cilena, cubana, ecuadoregna ecc. – può riassumere in sé il destino di un intero continente, essere il simbolo dell’intemperie «mexicana, [...] la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y desesperada» (37). In linea con le grandi apparizioni “epiche” del romanzo, che si collocano in parentesi oniriche (nonostante qui i limiti tra il sogno e la realtà non siano facilmente tracciabili): come la visione con cui si chiude la narrazione, dei giovani latinoamericani che, cantando all’unisono, si dirigono verso un precipizio senza fondo. Nonostante però in questo caso l’idea di una lingua che unisce, superando i confini nazionali, sia resa, al contrario, attraverso la quasi totale assenza di regionalismi che rafforza però allo stesso modo l’immagine di «una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados» (128). La presenza dei due poeti spagnoli esiliati, che nel loro essere “errabundos” sembrano entrare a pieno titolo nella tempesta latinoamericana, potrebbe allargare la proposta al mondo panispanico oppure ricollegarsi a quella concezione di latinoamericanità simbolica che analizzeremo più dettagliatamente nel prossimo capitolo (*cf.* 4.2.).

Inoltre, in (solo) apparente antitesi con la prima lettura proposta, vi si può scorgere una prospettiva “antilocalista”, creata attraverso l’arma pungente dell’ironia: le provenienze si fanno dubbiose, incerte, e la sicurezza con cui i due interlocutori (due voci della stessa Auxilio?) si attribuiscono una nazionalità contribuisce all’effetto parodico della scena; come anche il modo, neppur tanto velato, con cui l’autore ironizza sull’atteggiamento altezzoso degli argentini, in particolar modo *porteños*, giocando con uno dei loro più celebri stereotipi: Auxilio è certa che l’angelo sia di Buenos Aires per l’aria snob con cui fa sfoggio della sua cultura rispondendole in “gergo psicanalitico”, per il tono supponente con cui la redarguisce per una sua imprecisione («Y ella con tono profesoral, me corregía: argentina, en femenino, argentina» (116)) e, infine, per la maniera non molto cortese con cui si congeda, «sin decir adiós ni chau ni nada, es decir se iba a la francesa como buen ángel de la guarda de los sueños argentino» (117). L’effetto straniante che prova Auxilio, e con lei il lettore, nel notare che il suo angelo custode, colui (forse) in grado di conoscere la sua vera identità, non è *charrúa* come lei, non stupisce

affatto, considerando come Bolaño si diverta costantemente a disattendere ogni cliché, a maggior ragione quelli identitari. In fondo, la conclusione a cui arriva Auxilio, non appena l'angelo se ne va, lasciandola «sola y reflexionando como una loca», è che «básicamente lo único que la vocecita había logrado arrancar[1]e eran tonterías» (*ibid.*).

Infine, a metà strada tra queste tre letture, ne emerge una quarta, nella quale la voce di Auxilio dialoga direttamente con la letteratura, in particolare con una tradizione che si è intensamente interrogata sulla questione dell'identità latinoamericana: ciò è reso palpabile dai numerosi riferimenti intertestuali, più o meno evidenti, dispersi nel monologo dell'uruguayana. Il fatto che, ad esempio, il Messico venga parafrasato come «la región más transparente» (20), citando il titolo esatto del romanzo di Carlos Fuentes, ci fa pensare che le sue riflessioni e sensazioni circa la propria appartenenza territoriale possano essere mediate da una memoria letteraria che permette di gettare nuova luce su questo episodio, ma che allo stesso tempo viene qui riesumata e rimessa in discussione (*cfr.* 4.1.).

Apriamo ora una piccola parentesi per sottolineare la sorprendente somiglianza di questo dialogo con quello, in 2666, tra Amalfitano e una misteriosa e ironica “voz” che dice di essere il fantasma di suo nonno per poi sostenere di essere, invece, lo spirito di suo padre<sup>43</sup>. L'identità è tema centrale delle loro conversazioni – definite «una endoscopia, pero indolora» (Bolaño, 2017a: 285) –, nelle quali la voce interroga insistentemente il professore cileno a proposito del suo orientamento sessuale<sup>44</sup>, oltre a donargli importanti insegnamenti di vita<sup>45</sup>, e a causa delle quali egli comincia a dubitare della propria sanità mentale<sup>46</sup>. L'interessante parallelismo arriva soprattutto quando

---

<sup>43</sup> L'episodio si trova alle pagine 272-273 e 280-285.

<sup>44</sup> «[L]e suplicó, que se comportara como un hombre y no como un maricón. ¿Maricón?, dijo Amalfitano. Sí, maricón, marica, puto, dijo la voz. Ho-mose-xual, dijo la voz. Acto seguido le preguntó si por casualidad él era uno de éstos. ¿De cuáles?, dijo Amalfitano, aterrado. Un homo-se-xual, dijo la voz. Y antes de que Amalfitano respondiera se apresuró a aclarar que hablaba en sentido figurado, que nada tenía contra los maricones o putos, más bien al contrario» (Bolaño, 2017a: 280); «Y la pregunta es: ¿eres un puto, vas a salir huyendo de esta habitación, eres un ho-mo-se-xual, vas a ir a despertar a tu hija? No, dijo Amalfitano. Escucho. Di lo que tengas que decirme/ Y la voz dijo: ¿lo eres?, ¿lo eres?, y Amalfitano dijo no y además negó con la cabeza. No voy a salir corriendo» (*ivi*: 281).

<sup>45</sup> «Así que todo nos traiciona, incluida la curiosidad y la honestidad y lo que bien amamos. Sí, dijo la voz, pero consuélate, en el fondo es divertido. No hay amistad, dijo la voz, no hay amor, no hay épica, no hay poesía lírica que no sea un gorgoteo o un gorjeo de egoístas, trino de tramposos, borbollón de traidores, burbujeo de arribistas, gorgorito de maricones» (*ivi*: 282).

<sup>46</sup> «Al principio creyó que se había vuelto loco. [...] Amalfitano cerró los ojos y pensó que se estaba volviendo loco. [...] Trató de recordar el nombre que tenía en psiquiatría el fenómeno auditivo que estaba experimentando» (*ivi*: 272), «preguntó si calma era, en este caso, antónimo de locura. Y la voz le dijo: no, de ninguna manera, si lo que tienes es miedo a volverte loco, despreocúpate, no te estás volviendo loco,

Amalfitano ragiona sul fatto che la voce non possa essere lo spirito di suo padre, per via del suo accento messicano, accento che, invece, al lettore non sembra così chiaramente riconoscibile:

La voz podía ser un fantasma, sobre eso él no ponía las manos en el fuego, pero intentó buscar otra explicación. Tras mucho reflexionar, sin embargo, lo único que se sostenía era la eventualidad del alma en pena. Pensó en la vidente de Hermosillo, madame Cristina, la Santa. Pensó en su padre. Decidió que su padre jamás, por más espíritu errante en que se hubiera convertido, utilizaría las palabras mexicanas que había utilizado la voz, si bien, por otra parte, el leve dejo de homofobia podía perfectamente aplicársele» (*ivi*: 287).

Il forte valore identitario di questo incontro “paranormale” viene ribadito, e allo stesso tempo ironicamente ridimensionato, dallo stesso Amalfitano che finisce per pensare «que tal vez no estaba tan loco como creía ni tampoco la voz era un alma en pena. Pensó en la telepatía. Pensó en los mapuches o araucanos télépatas» (*ivi*: 291), che, secondo il libro di un tale Lonko Kilapán, sarebbero gli illustri antenati del popolo cileno capaci di comunicare appunto attraverso emissioni della mente (*cf.* 4.2.3.2.). La somiglianza tra i due episodi pare giungere al parossismo quando le due voci suonano quasi speculari: «Y la voz dijo: ver, ver, lo que se dice ver, pues francamente no» (*ivi*: 281), che ricorda la frase «Dientes, lo que se dice dientes propiamente dichos, no, contestaba ella» (114), pronunciata dall’angelo custode di Auxilio. Questo episodio potrebbe essere considerato un chiaro esempio del carattere autoreferenziale del macrotesto bolañesco, che si sorregge su un intricato gioco di rimandi intertestuali; in questo senso allora ci si potrebbe azzardare a tracciare un filo diretto tra i due dialoghi, pensando che le due voci non siano in realtà che una sola, una voce che narra l’identità, assumendo via via i toni sempre più evidenti della parodia.

Al di là delle possibili interpretazioni, resta comunque indubbio il fatto che, in questi incontri “extrasensoriali”, la lingua gioca un ruolo chiave.

Tornando alla voce di Auxilio, è interessante osservare come il suo sia un narrare nomade che viaggia, non solo nello spazio, tra le varietà dello spagnolo, ma anche tra i registri linguistici, scalando vette di grande poesia, per poi scendere nei bassifondi: un narrare che

---

sólo estás manteniendo una plática informal. Así que no me estoy volviendo loco, dijo Amalfitano. No, en absoluto, dijo la voz» (*ivi*: 282).

reune en el mismo nivel los dos polos extremos de la gama de variedades lingüísticas, la terminología prestigiosa y altamente especializada del arte de la lengua escrita, por un lado, y la jerga de la marginación social, por otro: la literatura y la oralidad, la cultura del libro y el habla de la calle, el Parnaso y la cloaca. [...] síntomas de una posición excéntrica, en el sentido existencial y lingüístico de la palabra (Kunz, 2012: 154).

Il suo è, inoltre, un discorso che migra anche lungo la linea del tempo, la frantuma e la ricompona a suo piacimento:

esta novela trasciende lo espacial en el sentido propio de desplazamiento en la página en blanco para remitir a las formas de la temporalidad que atraviesan todo el relato en un remolino en el que presente pasado y futuro se confunden en la espiral de la infinitud sin perder una presentización a veces alelada e incluso profética (Manzoni, 2002: 178).

Un altro fondamentale elemento che determina la marginalità della protagonista e di cui la lingua porta una traccia evidente è la sua condizione di apparente instabilità mentale. Nonostante nelle prime righe sostenga che le «enseñaron (con un látigo [le] enseñaron, con una vara de fierro) que las redundancias sobran y que sólo debe bastar con el argumento» (11), fin dall'inizio è possibile individuare nel suo eloquio il «carácter repetitivo, obsesivo y redundante que se atribuye al discurso psicótico» (Manzoni, 2003: 177): la sua è una «letanía errática y redundante pero no por eso circular [que] aparece como un canto que no puede sujetarse a la soberanía del logos» (Gigena, 2003: 18). Poiché, come già abbiamo detto, il confine tra il discorso del folle, quello del visionario e quello del poeta è sottilissimo, essendo individui che «ven y dicen lo que los demás no», così Auxilio «poeta o loca, [...] también trasvasada por su propia voz, fluctuando entre un lugar ajeno a la conciencia y la pregunta acerca de su propia cordura, se abandona y delira» (*ivi*: 18-19). Ma tale delirio è pericoloso: «La voz de los locos y los poetas, también de los profetas, es decir la voz de Auxilio, ya no es solamente una voz perturbada sino también, paradójicamente, perturbadora por su lucidez» (*ivi*: 26), il cui carattere ossessivo si fa eco e denuncia di una violenza che continua senza sosta ad essere perpetrata:

el horror de un sólo hecho va trasmutándose, por la obsesividad con la que se intenta conjurar el olvido, en la condensación del espanto. Corrido el velo que construye la distinción entre un hecho y otro, Tlateloco se expande y es un nombre que es metáfora de un horror mucho más amplio (*ivi*: 27-28).

Il suo monologo delirante e ossessivo si regge sulle figure retoriche dell'accumulazione, dell'anafora e della ripetizione sia a livello lessicale che tematico. L'elemento che più di



tutti viene reiterato (ben 461 volte) è sicuramente il pronome soggetto “yo”<sup>47</sup>. Il fatto che esso appaia più e più volte, anche nello stesso periodo, risulta particolarmente significativo, soprattutto in una lingua come lo spagnolo a soggetto nullo, nella quale cioè il soggetto pronominale può essere omissivo. Dietro a questa ripetizione, infatti, si nasconde innanzitutto un’identità fragile ed evanescente che ha bisogno di essere costantemente ribadita, nel tentativo di darsi consistenza e di non soccombere all’oblio:

[c]omo sí existe la posibilidad de olvidar, debe insistirse justamente en recordar y la insistencia del “yo” permite que esta voz se esté actualizando constantemente. El olvido puede ocurrir de un tiempo a otro, pero también de una oración a otra y textualmente éste sólo queda subsanado con la presencia del pronombre: nada respecto de la voz que narra se da por establecido; la voz de Auxilio nos alerta que contra el olvido debe lucharse en cada frase (Álvarez M., 2012: 427).

Auxilio lotta affinché il ricordo di ciò che è stato non vada perduto, si afferra con le unghie e con i denti – almeno quelli che le restano – alla propria memoria, perché è l’unica cosa che le rimane: «y yo estaba allí con ellos porque to tampoco tenía nada excepto mi memoria. Yo tenía recuerdos. Yo vivía encerrada en el lavatorio de recuerdo de la facultad» (38), «yo soy el recuerdo» (122). È come se il “yo” diventasse, quindi, una sorta di personale amuleto contro l’oblio durante tutto il romanzo, per poi sparire nell’ultimo capitolo, lasciando il posto al canto dei bambini latinoamericani, che invece non può essere dimenticato («Y escuchar hasta el último suspiro su canto, escuchar siempre su canto, porque aunque a ellos se los tragó el abismo el canto siguió en el aire del valle, en la neblina del valle que al atardecer subía hasta los faldeos y hacia los riscos» (128)); nel finale, infatti, l’io della protagonista si fa ancor più d’ombra e la sua voce diviene definitivamente veicolo di una memoria collettiva, voce della letteratura. Secondo Gigena «el gesto anafórico de la persona gramatical», inoltre, rivelerebbe una voce che «puede también hablarse como otra», attraverso un “io” letterario che funziona «como hueco que puede ser llenado con otro nombre» e che quindi «puede expandirse hacia el model del “yo es otro” [...] Al recurrir, precisamente, a la estrategia anafórica se acentúa aún más

---

<sup>47</sup> Un esempio: «Yo lo conocí. Yo lo conocí en una ensordecedora reunión [...] Así que yo me hice amiga de él. Yo creo que fue porque éramos los dos únicos sudamericanos en medio de tantos mexicanos. Yo me hice amiga de él» (33-34); «Y yo me iba. Yo hacía una broma y me iba. Yo trataba de quitarle hierro al asunto y me iba. Yo agachaba la cabeza y me iba. Yo les daba un beso en la mejilla y las gracias y me iba. Algunos lenguaraces dicen que no me iba. Yo me iba apenas me lo decían» (35).

el carácter paradójico de la afirmación: “yo Remedios Varo, yo Leonora Carrington, yo Eunice Odio, yo Lilian Serpas”» (Gigena, 2003: 20).

L'instabilità esistenziale di Auxilio si traduce, inoltre, in una lingua incerta, traballante, in cui si istilla costantemente il dubbio: un eloquio costellato di “tal vez”, “no sé” e “puede ser”, di condizionali, di interrogativi, di continue riformulazioni (“mejor dicho”, “es decir”, quiero decir”); a cui si aggiunge un gran numero di apparenti incongruenze e di contraddizioni: «Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar! ¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo yo no vi nada. ¿Se entiende lo que quiero decir?» (24); «y decían: Auxilio, tú eres la madre de la poesía mexicana. Y yo les decía (si estaba bebida les gritaba) que no, que no soy la madre de nadie, pero que, eso sí, los conocía a todos» (124).

La voce di Auxilio è anche silenzio, a volte apparentemente dettato dall'impossibilità di parlare, altre dalla volontà di tacere, la maggior parte delle volte probabilmente da entrambi, come quando dice: «vi a Elena caminando en dirección este, hacia la noche más negra, sola, cojeando, bien vestida, la vi y le grité ¡Elena!, pero de mis labios no salió sonido alguno» (44); oppure quando, dopo l'incontro con l'angelo dei sogni, si trova immersa in un paesaggio glaciale, che le congela le parole nella bocca:

Has quedado como una boba, me decía en voz alta o intentaba decirme en voz alta. Y digo intentaba porque efectivamente lo intentaba, digo, abrir la boca, modular en las soledades nevadas esas palabras, pero era tan grande el frío que ni mover las quijadas podía. Así yo creo que lo que decía en realidad sólo lo pensaba, aunque también he de decir que mis pensamientos eran atronadores (117);

O ancora quando parla della curiosità mista a terrore che prova di fronte all'apparentemente banale vaso da fiori del poeta spagnolo, un interesse indicibile e inesplicabile:

Y a veces don Pedro me sorprendía mirando su florero o los lomos de sus libros y me preguntaba qué miras, Auxilio, y yo entonces decía ¿eh?, ¿qué?, y más bien me hacía la tonta o la soñadora, pero otras veces le preguntaba cosas como al margen de la cuestión, pero cosas que bien pensadas pues resultaban relevantes: le decía don Pedro, ¿este florero desde cuándo lo tiene?, ¿se lo regaló alguien?, ¿tiene algún valor especial para usted? Y él se me quedaba mirando sin saber qué contestar. O decía: sólo es un florero. O: no tiene ningún significado especial. ¿Y entonces por qué razón lo mira como si ahí se ocultara una de las puertas del infierno?, hubiera debido replicarle yo. Pero yo no replicaba. Yo sólo decía: ajá, ajá, que era una expresión que no sé quién me había pegado en México. Pero mi cabeza seguía funcionando por más ajás que mis labios articularan (15-16).

Un dettaglio emblematico di questa difficoltà di esprimersi che convive con la necessità di dare forma alla voce della memoria, della sua memoria personale ma anche della

memoria storica, è la perdita dei quattro denti davanti che la obbliga a parlare coprendosi la bocca con la mano, come a voler filtrare le proprie parole:

pensé en mis dientes, mis cuatro dientes delanteros que fui perdiendo en años sucesivos porque no tenía dinero para ir al dentista, ni ganas de ir al dentista, ni tiempo. Y resultó curioso pensar en mis dientes porque por una parte a mí me traía sin cuidado carecer de los cuatro dientes más importantes en la dentadura de una mujer, y por otra parte el perderlos me hirió en lo más profundo de mí ser y esa herida ardía y era necesaria e innecesaria, era absurda. Todavía hoy, cuando lo pienso, no lo comprendo. En fin: perdí mis dientes en México como había perdido tantas otras cosas en México, y aunque de vez en cuando voces amigas o que pretendían serlo me decían ponte los dientes, Auxilio, haremos una colecta para comprarte unos postizos, Auxilio, yo siempre supe que ese hueco iba a permanecer hasta el final en carne viva y no les hacía demasiado caso aunque tampoco daba de plano una respuesta negativa.

Y la pérdida trajo consigo una nueva costumbre. A partir de entonces, cuando hablaba o cuando me reía, cubría con la palma de la mano mi boca desdentada, gesto que según supe no tardó en hacerse popular en algunos ambientes. Yo perdí mis dientes pero no perdí la discreción, la reserva, un cierto sentido de la elegancia (31-32).

Un gesto che può tradurre il silenzio costernato di fronte al male, l'impossibilità di far sentire la propria voce marginale e, contemporaneamente, la volontà di farsi carico del compito arduo ma vitale di parlare, anche se ciò che si ha da dire è una verità scomoda; un gesto che, però, allo stesso tempo, può incarnare il tentativo di edulcorare la realtà, passandola attraverso il setaccio di ciò che può essere detto, che può essere accettato: a questo può riferirsi, non senza un velo di sarcasmo, quando sostiene che parlare con una mano davanti alla bocca diventò di moda in certi ambienti. Non a caso la metafora della "dentatura" è usata dallo stesso Bolaño per parlare del proprio modo schietto di esprimersi, a causa del quale ha spesso incontrato l'avversione del mondo letterario cileno (*cfr.* 2.2.1.).

La lingua si modella sotto l'abile penna di Bolaño, dando vita a delle identità linguistiche fragili e incerte, mobili e plastiche, delle voci che ci parlano della volontà di definirsi e dell'impossibilità di farlo, degli idioletti eterogenei, plurali, che riassumono in sé il carattere migrante della letteratura bolañesca. Questo accade a livello individuale, come abbiamo cercato di mostrare in questo capitolo, ma anche a livello collettivo, come invece tenteremo di approfondire nelle prossime pagine.



Latinoamérica existe, pero tiene tantas tensiones y tentáculos que por lo general sólo puede ser avistada desde el extranjero, el exilio o el más completo asombro.

Latinoamérica no existe, pero acaso le convendría existir, al menos como horizonte imaginario, como fuerza histórica, como grupo de resistencia. [...]

Latinoamérica parece existir en las parodias de su folclore, en los despachos donde se hace negocio con la identidad, en las malas corbatas que se asemejan entre sí mucho más que las culturas a las que representan.

Latinoamérica jamás existirá para esa multitud que no come o come mal o se carcome, para sus desempleados con las manos llenas de vacío, sus niños sin el lujo de una infancia, sus mujeres preñadas de patriarcado autóctono, sus indígenas dos veces expoliados, sus periodistas acribillados a micrófono abierto, sus estudiantes desaparecidos en la noche de la impunidad.

Latinoamérica no puede existir como rancho malvendido, como parcela de carros, corrales y corralitos, como cocina o baño de los huéspedes industriales, como tubo de ensayo de venenos financieros y babas militares, como mascota ruda pero demasiado agradecida.

Latinoamérica es capaz de existir como plato de sopa heterogénea, como arcoíris sucio, como milagro laico, como un inmenso coro con distintas partituras, como un puente que piensa sobre mares revueltos, siempre a la buena pesca de sus contradicciones.

Latinoamérica no existe, por supuesto, aunque lo que no existe es una tentación creativa, una provocación para seguir preguntándose.

Latinoamérica existe, por supuesto, aunque para ciertos líderes millonarios y sus millones de cómplices, con la cara más dura que el más duro de los muros, algunos pueblos no parezcan existir<sup>48</sup>.

Andrés Neuman

#### 4. L'AMERICA LATINA

La frammentarietà, la contraddizione, il paradosso che dominano l'universo testuale bolañesco, *leitmotiv* della caratterizzazione dei suoi abitanti, sono anche cifra del rapporto

---

<sup>48</sup> Tratto dal testo che lo scrittore Andrés Neuman ha letto durante la Feria Internacional del Libro di Guadalajara del 2016, dove ha partecipato a una tavola rotonda che si interrogava sull'esistenza dell'America Latina (*cfr.* Neuman, 2016).

dell'autore con *lo latinoamericano*: Bolaño, infatti, citando Echevarría, si trova nell'ambigua condizione «de querer y no querer ser escritor latinoamericano. La de escribir y no querer escribir sobre un país -Chile, en este caso- y sobre una región -Latinoamérica- de los que entretanto se ha convertido en su bardo más caracterizado», componendo «el gran poema épico -destartalado, terrible, cómico y tristísimo- de Latinoamérica», che altro non è che «la epopeya del fracaso y de la derrota de un continente fantasma que alumbró primero el sueño de un mundo nuevo, que animó luego el sueño de la revolución, y que hoy sobrevive en las formas residuales de la emigración y de la bancarrota» (2008: 456-457). Se da un lato, come molti autori della sua generazione, rifugge i luoghi comuni, l'esotismo, il localismo, trattando questioni universali, strettamente correlate con la condizione di instabilità, vuoto, scissione, perdita del centro propria dell'uomo contemporaneo, dall'altro, non può fare a meno di (de)costruire una narrazione dell'identità latinoamericana, inserendosi quindi criticamente – e idiosincriticamente – in un dibattito letterario particolarmente fertile che si è interrogato circa l'esistenza (o meno) di un'identità culturale collettiva propria dell'America Latina, e sulle sue possibili rappresentazioni. Ciò risulta di notevole interesse, soprattutto considerando il «panorama latinoamericano del cambio de siglo, donde priman los afanes globalistas, los pruritos de desprovincialización, las parodias venenosas o los pastiches agridulces del metarrelato latinoamericanista» (Bizzarri, 2017b: 172).

#### **4.1. L'identità latinoamericana in letteratura**

La questione dell'identità latinoamericana affonda le sue radici nel passato coloniale del continente. Infatti, come illustra Rosalba Campra, nel saggio *America Latina: l'identità e la maschera*, se si comincia a parlare di America Latina nella seconda metà dell'Ottocento, in seguito alla conquista dell'indipendenza delle colonie dalla “madre patria”, l'unità del continente è paradossalmente un prodotto diretto della Conquista: «cancellare ciò che esiste produce esistenza» (2013: 22). Ma l'America Latina non esiste ancora in quanto soggetto: «è il mondo nuovo creato dallo sguardo europeo, l'idea stessa di scoperta è possibile solo in quanto sguardo altrui. Da qui un complesso di invisibilità del quale l'America Latina è vittima fin dalla nascita, e per l'atto stesso che la fa nascere» (*Ibid.*). Nonostante durante i movimenti di liberazione che scuotono l'intero

continente emerga il progetto di una “patria grande”, in realtà l’indipendenza porta con sé il consolidamento delle divisioni territoriali e la mancata creazione di una comunità economica. Sarà solo di fronte ai tentativi di ingerenza economica e politica di inglesi e statunitensi, che comincerà a riemergere il sogno di unità: «[l]’idea di “unità latinoamericana” appare dunque come indissolubilmente legata alla lotta contro la condizione di colonizzato, contro questo essere fatti dall’“esterno”, da una pressione economica, politica, culturale: unità non tanto di lingua o di origine ma di problematiche» (*ivi*: 27). E tra queste problematiche, spicca il bisogno di sviluppare una voce propria, dopo il silenzio imposto dal conquistatore, e la volontà che questa sia ascoltata: «una folgorante appropriazione della parola – della capacità di messaggio –; una richiesta all’altro di accettarsi come un possibile destinatario di questo messaggio» (*ibid.*).

La letteratura diviene il mezzo privilegiato per la ricerca di tale voce, infatti, benché ci sia chi ritiene che «non ci sono lettere, che sono espressione, finché non c’è un’essenza da esprimere» (Martí in *ivi*: 32), quest’essenza si definisce anche grazie alle opere letterarie, e anzi, forse, come teorizzato da Paul Ricoeur, «solo se puede pensar la identidad desde su narrativa, desde su relato de comprensión y autoreflexión» (Bensa, 2005: 87). La meta-narrazione identitaria raggiunge il suo apice negli anni ’60 del secolo scorso, costituendo il cuore pulsante del progetto artistico di quel nutrito gruppo di autori a cui l’incredibile successo editoriale ha valso il nome di *boom*, «el último grupo de intelectuales surgido en el ámbito hispanoamericano que intentó manifestar un espíritu bolivariano» (Volpi, 2008a: 103), e grazie al quale l’America Latina comincia a esistere agli occhi del mondo, oltre che ai propri (*cfr.* Campra, 2013: 32). Nonostante la forza “moderna” della loro rivendicazione identitaria, il racconto che viene proposto è quello di un’identità periferica, una narrazione alternativa a quella del centro che, innestandosi su di essa, cannibalizzandola, la indebolisce, senza pretendere di diventare un nuovo centro; un’identità che si serve della decostruzione testuale delle narrazioni coloniali sul Nuovo Mondo, che vengono citate tra virgolette per mostrarne la natura parziale e meramente culturale. La profonda vocazione identitaria della letteratura di questo periodo è riassunta da Cortázar, che afferma:

En la obra de escritores como Neruda, Asturias, Carpentier, Arguedas, Cardenal, García Márquez, Vargas Llosa y muchos otros, el lector encontró [...] signos, indicaciones, preguntas más que respuestas, pero preguntas que ponían el dedo en lo más desnudo de nuestras realidades y nuestras debilidades; encontró huellas de la identidad que buscábamos, encontró

agua de beber y sombra de árboles en los caminos secos y en las implacables extensiones de nuestras tierras alienadas (Cortázar, 1984: 55).

Questi autori sono accomunati dall'intento di mostrare che, al di sotto dei confini e dei nazionalismi imperanti, è possibile riconoscere delle radici, una storia, un'identità latinoamericana comune,

nuestra verdad profunda como pueblos y como individuos, destruyendo máscaras y mentiras, liquidando prejuicios y tabúes, mostrando o creando los elementos necesarios para que los diferentes pueblos reconozcan cada vez más que participan de una misma y profunda corriente telúrica e histórica que los une en vez de separarlos, que los llama a comprenderse en vez de atrincherarse en fronteras belicosas y en slogans chauvinistas (*ivi*: 46-47).

Uniti da una lotta contro i pregiudizi nazionali e da un'aspirazione cosmopolita, «cada uno con sus libros buscaba abrir las fronteras de sus respectivos países e integrarlos, de modo natural, en una doble tradición literaria que resultaba a un tiempo profundamente hispanoamericana sin dejar de ser profundamente universal» (Volpi, 2008b: 103). Per rappresentare la specificità latinoamericana questi autori ricorrono a tecniche e strumenti differenti, ma che hanno in comune l'idea di una “riconquista” dello spazio, del tempo, della lingua, e del proprio ruolo nella storia (e nella Storia), «en un esfuerzo de identificación personal y plural, en un esfuerzo de apropiación y totalización de América» (Bensa, 2005: 89). Massima espressione di questa volontà totalizzante è la fondazione di città testuali immaginarie in grado di condensare l'essenza latinoamericana, dei luoghi mitici e utopici – di cui l'esempio più prototipico è la Macondo di Márquez – capaci di raccontare i cent'anni (e più) di solitudine, oppressione ed esclusione del continente, ma anche la sua forza creativa, la possibilità di inventare ed inventarsi di nuovo (*cfr.* Campra, 2013: 79-82). Altrettanto rappresentativa è la coniazione di nuovi linguaggi letterari attraverso cui dire *lo latinoamericano*: esemplare è la fortunata formula del “realismo magico”, materializzazione letteraria di un sistema in cui scienza e magia, realtà e meraviglia convivono perfettamente, al di fuori dei rigidi schemi interpretativi del “vecchio mondo”, e in cui «la parola assume la forma di una formula magica che svela e afferma una visione non scissa della realtà» (*Ivi*: 87); un linguaggio che permette di suggerire il carattere ibrido e meticcio del reale e, allo stesso tempo, denunciarne le (assurde) atrocità. L'autoaffermazione passa anche attraverso l'appropriazione della lingua, in quanto mezzo d'espressione dell'identità: in America Latina (e vale sia per la parte ispanofila che quella lusofona) questo è reso difficile dall'origine stessa della lingua unificatrice, simbolo di dominazione, imposizione, annullamento. Dopo i tentativi di



rottura con lo spagnolo (almeno quello istituzionale) o l'imitazione del modello linguistico d'oltre oceano<sup>49</sup>, nel periodo del *boom* l'appartenenza latinoamericana passa attraverso una lingua che si arricchisce di americanismi e indigenismi, e di *realia* che rendono conto di una realtà altrimenti indicibile, così come di giochi di parole e neologismi, riflesso dello slancio "costruttivo". E se, come riconosce Carpentier, la parola latinoamericana risulta poco trasparente per "le genti di altre latitudini", è compito dei romanzieri:

nominare tutto –tutto ciò che ci definisce, ci avvolge e circonda: tutto ciò che agisce con energia di *contesto*–, per situare questo tutto nell'universale [...]. I romantici tedeschi hanno trovato il modo di far sapere a un latinoamericano cosa fosse un pino coperto di neve, anche se il latinoamericano non aveva mai visti un pino né sapeva cosa fosse la neve che lo copriva (Carpentier in *ivi*: 137-138; corsivo dell'autore).

Così la lingua, mentre racconta l'identità, le dà forma: le parole assumono un valore performativo, quasi taumaturgico, «non nominano la realtà: la fanno. La speranza di un'azione della letteratura sul reale concreto finisce per assumere i toni della magia» (Campra, 2013: 146).

Paradossalmente, la conquista di una propria voce, la libertà di raccontare sé stessa, finisce per trasformare il concetto stesso di America Latina in una gabbia che imprigiona lettori e scrittori. L'immagine dominante che resta del paradigma identitario del *boom* è quella di un mondo intrinsecamente diverso, magico, utopico, rivoluzionario, solitario, dove è perfettamente normale che le persone ascendano al cielo o che un libro predica il futuro: riprodurre questo stereotipo diventa garanzia di vendite sicure, perché «lo latino está hot» (Fuguet/Gómez, 1996: 9) in un mercato editoriale che cerca la fascinazione dell'esotismo; mentre il contrario implica il non essere considerati latinoamericani o non essere considerati *tout court* (cfr. Campra, 2013: 151). Questo porta alcuni scrittori a cavalcare l'onda, proponendo al pubblico delle «avventure in selve di cartapesta» (*ivi*: 9), che riproducono in modo manieristico temi e linguaggi del *boom*, senza il valore provocatorio e la sfida (post)ideologica dei loro predecessori. Già negli anni '80, però, la critica comincia a smascherare questa logica puntando il dito contro la ricezione parziale e tendenziosa delle narrazioni identitarie, il neocolonialismo editoriale e gli epigoni della stagione del *boom*. E numerosi sono gli autori che decidono di liberarsi dalle catene del marchio della «Narrativa latinoamericana, INC» (Volpi, 2008b: 99), ribellandosi alla

---

<sup>49</sup> Per una panoramica completa cfr. Campra, 2013: 134-142.

costrizione di farsi cantori dell'identità, scrivere opere dal colore locale, in linea con uno stereotipo diventato castrante della loro libertà espressiva; denunciando inoltre l'inutile pericolosità di incentrare la propria rivendicazione sulla differenza dell'autoctonia periferica, che il centro riuscirà comunque a neutralizzare fagocitandola, piegandola alla sua logica il mercato riuscirà a vendere le zebre di Tijuana ai turisti; o addirittura considerando l'idea stessa di un'identità comune latinoamericana come un'illusione, un ologramma, come sostiene Volpi, nel suo saggio dal titolo programmatico *El insomnio de Bolívar*, nel quale suggerisce che l'essenza recuperata dal *boom* possa essere una mera costruzione teorica e testuale. D'altronde anche il panorama geo-politico, economico e culturale si trova profondamente cambiato: un contesto segnato dal ritorno a governi democraticamente eletti in molti paesi da anni sotto dittature militari, mentre a livello internazionale «el neoliberalismo y globalización, desplazamientos masivos de mano de obra, megalópolis urbanas interconectadas, penetración global de los media, televisión e internet, transforman vertiginosamente la experiencia de realidad de los individuos» (Esteban/Montoya Juárez, 2008: 7) e rendono i confini sempre più porosi, rimettendo in discussione il concetto stesso di appartenenza territoriale. Tutto ciò si riflette nella tendenza – particolarmente evidente sul finire del secolo – a «narrar sin fronteras» (Noguerol, 2008: 19), che si concretizza nella scelta di smettere di parlare dell'America Latina, “delocalizzando” i propri romanzi al di fuori dei suoi confini, o di continuare a scriverne, ma attraverso il filtro della decostruzione parodica. Rappresentativa di questo clima è la pubblicazione, nel 1996, dell'antologia *McOndo* che raccoglie racconti di scrittori latinoamericani contemporanei e nel cui prologo si rivendica un'America Latina globale, “bastarda”, figlia della cultura pop, dei *mass media*, del cinema, la musica, MTV e le *telenovelas* (cfr. *ivi*: 27):

McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y *malls* gigantescos (Fuguet/Gómez, 1996: 15; corsivo degli autori).

Il loro principale bersaglio polemico sono gli essenzialismi riduzionisti che hanno raccontato solo una porzione della realtà del continente, quella del mito, delle radici indigene, del folklore, delle rivendicazioni sociali, della realtà rurale, sacrificando altre anime, *in primis* quella urbana, della megalopoli globalizzata anch'essa, a pieno diritto,

parte della geografia dell'America Latina. Ma un territorio urbano testualizzato che, già a partire dal nome, si costruisce con i detriti delle narrazioni del passato, senza le quali non potrebbe esistere. Come sostiene Brent Carbajal, i mccondisti incarnano «the urban voice of Latin America, tinged with North American cultural quips and icons» (in Fava, 2012: 9); questo emerge a livello tematico, ma anche a livello linguistico:

È indubbio che tanto nei dialoghi quanto nella voce dei narratori, gli autori di McOndo abbiano intrapreso una via innovativa, aprendo anche la strada a successivi, e rilevanti, sviluppi. La presenza di riferimenti copiosi alla cultura di massa, i colloquialismi e le gergalità, l'abbondanza dei realia, sono senz'altro tratti distintivi riconoscibili di una nuova lingua letteraria della quale McOndo rappresenta un primo – a tratti timido, a volte manieristico, spesso convincente – accenno (*ibid.*).

A questa lista andrebbero aggiunti anche i numerosi anglicismi, sintomi di una lingua permeabile e aperta al prestito. Anche in questo caso, però, il pericolo è dietro l'angolo: il rischio è quello di ignorare le particolarità, quelle caratteristiche proprie che la cultura “occidentale” rifiuta di riconoscere, di trasformare l'America Latina in una succursale degli Stati Uniti, come ammette Paz Soldán, uno degli autori dell'antologia: «the main weakness of McOndo: it opposes a stereotype (Latin America, the land of "magical realism") with another (Latin America, an urban territory)» (in *ivi*: 10). Questo mostra come, in fondo, la questione identitaria pare non essersi esaurita, infatti,

incluso en ciertos casos extremos en que las obras literarias tematizan la irrisión de lo nacional, estas no hacen otra cosa que hablarnos de la identidad o de cómo la identidad se reformula. Los diferentes modos de disolverse en lo global, también, se vuelven construcciones identitarias interesantes de leer (Esteban/Montoya Juárez, 2011: 10).

È la tesi sostenuta da Esteban e Montoya Juárez che, nel loro articolo “¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI”, si interrogano sulla pertinenza dell'etichetta “detterritorializzati” o “extraterritoriali” per rendere conto della condizione degli autori latinoamericani contemporanei, e della persistenza o meno nella loro letteratura di un interesse identitario. A loro avviso, se, come sostenuto da Aínsa (2010), sulla narrativa latinoamericana recente hanno agito forze centrifughe e centripete, con una netta prevalenza delle prime,

sería conveniente no negar las fuerzas centrífugas que desterritorializan la experiencia de la escritura y la lectura, pero sí recalcar la medida en que siguen estando vigentes unas cuestiones identitarias afectadas por los procesos de globalización en autores y obras que podrían pensarse entonces, no desde una desterritorialidad entendida como una no pertenencia a ningún espacio identitario, sino desde una multiterritorialidad ya real, ya imaginada (*ivi*: 9).

Se da un lato la globalizzazione ha reso i confini nazionali sempre più lassi e permeabili, generando «territorios en donde las identidades no están referidas más a pertenencias de lengua, sangre o nación, pues ya no se estructuran desde la inmanencia de las tradiciones culturales [...] sino desde la interacción de la cultura con la dinámica transnacional de los mercados» (Castro-Gómez/Mendieta, 1998); dall'altro, essa ha risvegliato l'interesse per la realtà locale, ora globale o di frontiera, nella quale si svelano «las presencias fantasmales de la identidad (inclusive las de herencias nacionales, regionales o locales), constituyéndose el espacio en que entran en conflicto para producir nuevas formas identitarias» (Montoya Juárez/Esteban, 2011: 10). Secondo i due autori, quindi, nella narrativa contemporanea emergerebbe una riflessione sul possibile vincolo tra letteratura e territorio, sul modo in cui la scrittura possa mettere in evidenza delle increspature sulla superficie apparente uniforme e uniformante dell'orizzonte identitario modellato dalla logica neoliberista; concludendo che, «combinando en diversa proporción las fuerzas de lo centrífugo y lo centrípeto, la narrativa de los últimos años [...] postula una identidad mutante, que se urbaniza, se vuelve fronteriza, híbrida, apocalíptica, multiterritorial, universal, posnacional, etc.» (*ibid.*).

#### **4.2. Lo latinoamericano in Bolaño: tra locale e globale**

Il quadro profilato da Montoya Juárez ed Esteban si adatta particolarmente bene alla letteratura – oltre che alla biografia – di Bolaño.

##### **4.2.1. Verso un nuovo “paradigma” identitario**

Diversamente da quello che potrebbero indurre a pensare le sue trame disperse nei cinque continenti, l'esercito di personaggi dalle più svariate nazionalità che attraversano in lungo e in largo la sua narrativa e la ripetuta irrisione di concetti quali la patria e il territorio, Bolaño, infatti, ci parla costantemente dell'America Latina, proponendo un nuovo “paradigma” identitario – seppur inconsistente e frammentario – che lo colloca nella linea di discendenza delle meta-narrazioni identitarie del *boom*:

Obviamente, esta consideración tiene que completarse con la sistemática torsión que, justo en el momento en que la completa reanudándola, la narrativa bolañesca le impone a esa línea genética, manchándole sádicamente el pedigrí, contaminándola con aportes culturalmente excéntricos y hasta estéticamente dudosos y, por último, llevando sarcásticamente al descubierto sus automatismos más vergonzosos (Bizzarri, 2017b: 172)

Considerare la narrativa di Bolaño «una ingenua continuación natural de lo que se supone debe ser la Gran Novela Latinoamericana» (Fresán, 2013: 15) non significa rivitalizzare un tipo di discorso identitario ormai istituzionalizzato – rappresentato dal «dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa» (Bolaño, 2010: 542) ed equiparato dal cileno a una forma di fascismo –, ma sottolineare come egli sia in grado, oltre l'irriverente ironia e l'edipica iconoclastia di alcuni suoi contemporanei, di dare nuovo slancio all'annosa questione dell'identità latinoamericana in letteratura. Una ricerca che confluisce nell'edificazione di Santa Teresa, metropoli immaginaria (ma con referente reale<sup>50</sup>) nel bel mezzo del deserto di Sonora, che – con un procedimento che strizza l'occhio alla tradizione – diventa patria allegorica de *lo latinoamericano*, e nella quale vengono riterritorializzati i vari miti dell'identità, dalla chimera dell'uovo preistorico al miraggio del villaggio globale, affiancati, senza possibilità di sintesi, sull'inospitale terreno della frontiera: si può, quindi, parlare, in questo caso, di «*dislocación fronteriza* del relato identitario» (Bizzarri, 2017c: 19).

*Fronterizo* significa ibrido, bastardo, impuro; significa rifiuto e scherno delle identità che si vogliono autentiche, omogenee, coerenti, perché «la pureza [es] puro mariconeo» (Bolaño, 2017a: 1036-1037), quando non finisce per diventare “puro nazismo”. Nell'America Latina (reale e simbolica) bolañesca, non c'è più spazio per la ricerca di un'essenza autentica, di un'immagine di alterità, mentre si fa strada la consapevolezza della sostanziale (e malata) interdipendenza del continente con il resto del mondo; l'interesse sta quindi nello sviscerare il ruolo tragicamente integrato che esso ha nella dinamica globale, senza per questo legittimarlo obbligatoriamente:

Latinoamérica es como el manicomio de Europa. Tal vez, originalmente, se pensó en Latinoamérica como el hospital de Europa, o como el granero de Europa. Pero ahora es el manicomio. Un manicomio salvaje, empobrecido, violento, en donde, pese al caos y a la corrupción, si uno abre bien los ojos, es posible ver la sombra del Louvre (Bolaño in Villoro, 2008: 80);

essa è descritta, inoltre, come una discarica dove il “Nord” riversa i suoi rifiuti più tossici – è forse un caso che abbia “dato rifugio” a molti gerarchi nazisti? – o, peggio, un cimitero dove sotterra i propri cadaveri. L'unica sostanziale differenza è che lì gli scheletri riemergono: ciò che l'Occidente ha ben nascosto sotto il velo della civilizzazione, in

---

<sup>50</sup> Dietro alla fittizia Santa Teresa non è difficile scorgere Ciudad Juárez che, situata sul confine tra Messico e Texas, è considerata la città più pericolosa al mondo. Diventata tristemente famosa a partire dai primi anni '90 soprattutto per l'incredibile numero di femminicidi e donne scomparse.

America Latina si rende visibile, senza edulcoranti maschere, senza filtri. Per questa ragione, il continente, per Bolaño, diventa la patria di eccezione della letteratura: perché il compito dello scrittore è precisamente quello di tuffarsi nell'oscurità, affrontare ad occhi aperti l'orrore e farsene portavoce, a tutti i costi. Tale relazione si svela in tutta la sua violenza proprio sul confine, rappresentato simbolicamente dalla frontiera tra Stati Uniti e Messico su cui sorge Santa Teresa. La frontiera è una piaga purulenta pronta a scoppiare, cicatrice orrida che nasconde tutto il marcio del mondo, è un cimitero a cielo aperto dove un vento (im)pietoso dissotterra gli scheletri, «un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo» (Bolaño, 2017b: 65). Diversamente da quanto elaborato dai *border studies*, il confine in Bolaño non è il luogo dell'incontro, del dialogo, non è «un despreocupado laboratorio de postmodernidades, donde la emoción de la proximidad vuelve inútil toda vivencia localista» (Bizzarri, 2017c: 28), è, al contrario, un terreno di scontro dove l'impossibilità dialettica segna il fallimento dell'utopia interculturale, e dove vengono a galla gli effetti deleteri del sistema economico globalizzato: narcotraffico internazionale, sfruttamento, grandi multinazionali, migrazioni, violenza di genere ecc.

Per Bolaño, Santa Teresa viene a configurarsi come una sorta di “cuore di tenebra” del mondo. Anzi un “heart of darkness” in senso letterale: come il Congo era stato per Conrad il cuore oscuro del colonialismo imperialista tra XIX e XX secolo, così lo è Santa Teresa per la globalizzazione capitalista nel passaggio di millennio (Fava: 2012: 12).

Il carattere “di frontiera” della narrazione identitaria bolañesca si riflette, inoltre, in tutte le declinazioni dell'imprecisione, del nomadismo e della marginalità che abbiamo descritto nel capitolo precedente quali caratteri definatori dei suoi personaggi (*cfr.* 3.1.), e ciò in virtù della «caracterización de sin-norte de la frontera, donde los rasgos identitarios se definen en términos de “movimiento y modificación”» (Bizzarri, 2017c: 19). «Por la obra de Bolaño transitan -errantes, fantasmales- los naufragos de un continente en el que el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad. Laberinto de la identidad, Latinoamérica es para Bolaño una metáfora del abismo, un territorio en fuga» (Echevarría, 2002: 193): la fondamentale cifra della “latinoamericanità” proposta da Bolaño è infatti l'erranza, intesa come capacità (o necessità, coraggio o follia) di

abbandonare ogni certezza e “lanzarse a los caminos”<sup>51</sup>, di rinunciare alla sicurezza delle idee prestabilite, delle etichette identitarie; accettare di intraprendere una ricerca di significato destinata già dall’inizio al fallimento; imparare ad essere cani randagi, ad “esporsi alle intemperie”, che fanno paura, perché corrodono e consumano, ma che in fondo sono benefiche, in quanto mettono a nudo le cose, spazzano via ogni preconetto, ogni stereotipo identitario, costringono a quell’instabilità, a quel disorientamento necessari per affrontare la realtà (e per questo forse spaventano ancora di più), e inoltre con la loro forza devastatrice portano in superficie verità scomode che si sono cercate di nascondere. Proprio come succede al libro che Amalfitano appende a un filo alla mercé degli eventi atmosferici, lascia che il vento ne sfogli le pagine e lo copra di polvere gialla, per vedere «como resiste a la intemperie, los embates de esta naturaleza desertica» (Bolaño, 2017a: 259):

Se me ocurrió de repente, dijo Amalfitano, la idea es de Duchamp, dejar un libro de geometría colgado a la intemperie para ver si aprende cuatro cosas de la vida real. Lo vas a destrozar, dijo Rosa. Yo no, dijo Amalfitano, la naturaleza. [...] Es curioso, dijo Amalfitano, [...] tengo la impresión, casi la certeza, de que no le estoy haciendo ningún daño. [...] Hay que volver ya mismo, se decía, ¿pero adónde? Y luego se decía: ¿qué me impulsó a venir aquí? ¿Por qué traje a mi hija a esta ciudad maldita? ¿Porque era uno de los pocos agujeros del mundo que me faltaba por conocer? ¿Porque lo que deseo, en el fondo, es morirme? Y después miraba el libro de Dieste, el Testamento geométrico, que colgaba impávido del cordel, sujeto por dos pinzas, y le daban ganas de descolgarlo y limpiar el polvo que se le había ido adhiriendo aquí y allá, pero no se atrevía (Bolaño, 2017a: 264-266).

E la realtà latinoamericana si presta perfettamente a questo clima instabile: «la intemperie latinoamericana, [...] es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada» (Bolaño, 2017b: 37). Se Bolaño traccia un’epopea della marginalità e dell’erranza per dire l’identità latinoamericana, questa, a sua volta, espandendosi oltre i confini del continente, diventa una patria simbolica dell’esclusione e dell’esilio: latinoamericano è lo straniero, l’emarginato, il nomade, il vagabondo, il naufrago, il cane romantico, il poeta. Esilio, nomadismo, naufragio identitario, sono del resto condizioni che vengono estese a tutta l’umanità, non a caso viene più di una volta suggerita l’idea che a Santa Teresa «se esconde el secreto del mundo» (Bolaño, 2017a: 464), un segreto certamente terribile. In altre parole, come sostiene Bizzarri, la proposta dello scrittore cileno potrebbe essere quella di una

---

<sup>51</sup> «Déjenlo todo nuevamente/ láncense a los caminos», verso finale della poesia “Voyage” di Rimbaud, ripreso nel Manifiesto Infrarealista (1976).

latinoamericanidad simbólica donde lo local aprende a *deslocalizarse*, y Latinoamérica a hablar *fuera de sí*, convirtiéndose en el espacio abismático (y paradójico) en el que se concentra la naturaleza irremediabilmente errante de las señas identitarias contemporáneas (2017b: 172-173; corsivo dell'autore).

La scissione, come già abbiamo osservato a proposito dei personaggi, è un altro carattere fondamentale della proposta identitaria di Bolaño: nelle sue opere i muri di specchio di Macondo si frantumano lasciando il posto a un mucchio di schegge, ma ciò non significa che non abbia più senso cercare di ricomporre i frammenti e osservare l'immagine che essi riflettono, un'immagine che solo uno specchio rotto potrebbe, del resto, restituire. È lo specchio scomposto, errante e sofferente dell'identità latinoamericana che – eco della visione di José Arcadio Buendía – appare in sogno ad Amalfitano:

Soñó con la voz de una mujer que no era la voz de la profesora Pérez sino la de una francesa, que le hablaba de signos y de números y de algo que Amalfitano no entendía y que la voz de su sueño llamaba «historia descompuesta» o «historia desarmada y vuelta a armar», aunque evidentemente la historia vuelta a armar se convertía en otra cosa, en un comentario al margen, en una nota sesuda, en una carcajada que tardaba en apagarse y saltaba de una roca andesita a una riolita y luego a una toba, y de ese conjunto de rocas prehistóricas surgía una especie de azogue, el espejo americano, decía la voz, el triste espejo americano de la riqueza y la pobreza y de las continuas metamorfosis inútiles, el espejo que navega y cuyas velas son el dolor (Bolaño, 2017a: 278).

Elementi che ritroviamo nella città di Santa Teresa che appare, a prima vista, come un'accozzaglia di «imágenes sin asidero, imágenes que contenían en sí toda la orfandad del mundo, fragmentos, fragmentos» (Bolaño, 2017a: 279), un collage confuso di moderno, premoderno e postmoderno; città tentacolare, dispersa, caotica, precaria, come «un enorme campamento de gitanos o de refugiados dispuestos a ponerse en marcha a la más mínima señal» (Ivi: 155), che non si può riassumere in un'immagine panoramica, ma solo in un contorto mostruoso mosaico.

[L]a Santa Teresa di Bolaño assurge a paradigma: nodo di contrasti indistricabili – o circoscrivibili solo per mezzo di una rete di filo spinato –, cuore oscuro della contemporaneità.

Una rappresentazione di tensioni e contraddizioni che, pur tenendosi volutamente lontana da ogni intento di affresco storico-sociale, riesce a fornire una visione straordinariamente efficace del contesto urbano nell'Isipanoamerica attuale (Fava, 2012: 12-13).

A Santa Teresa, Bolaño riesce a condensare il carattere sfaccettato e ibrido della metropoli latinoamericana, in cui si incontrano locale e globale, retaggi culturali ispanici e statunitensi, letteratura e immaginario pop, formando quel *pachworck* confusamente eterogeneo eretto a standardo della poetica postmoderna e pilastro dell'edilizia identitaria



di seconda generazione; anzi, come sostiene Fava, sarebbe proprio lui «a farci mettere davvero piede a McOndo, a concretizzare la metafora suggerita dal titolo dell'antologia. Il suo fast-food si chiama però "El Rey del Taco"» (Fava, 2012: 13), un locale che incarna perfettamente la logica *kitch*, inserendo richiami a una messicanità stereotipata nella cornice del format McDonald's:

En la entrada había un dibujo de neón: un niño con una gran corona, montado en un burro que cada cierto tiempo se levantaba sobre sus patas delanteras tratando de tirarlo. El niño jamás se caía, aunque en una mano llevaba un taco y en la otra una especie de cetro que también podía servirle de fusta. El interior estaba decorado como un McDonald's, sólo que algo chocante. Las sillas no eran de plástico sino de paja. Las mesas eran de madera. El suelo estaba embaldosado con grandes baldosas verdes en algunas de las cuales se veían paisajes del desierto y pasajes de la vida del Rey del Taco. Del techo colgaban piñatas que remitían, asimismo, a otras aventuras del niño rey, siempre en compañía del burro. Algunas de las escenas reproducidas eran de una cotidianidad disarmante: el niño, el burro y una viejita tuerta, o el niño, el burro y un pozo, o el niño, el burro y una olla de frijoles. Otras escenas entraban de lleno en lo extraordinario: en algunas se veía al niño y al burro caer por un desfiladero, en otras se veía al niño y al burro atados a una pira funeraria, e incluso en una se veía al niño que amenazaba a su burro poniéndole el cañón de una pistola en la sien (*ivi*: 417).

Ma non c'è esaltazione *camp* in questo quadro, c'è invece un'immagine grottesca che assume via via toni sempre più distopici, c'è un mostro transgenico che si nutre di due *topoi*, quello del Messico rurale e della metropoli globale. Un'immagine reale e allo stesso tempo visionaria che, oltre a costatare la futilità della ricerca di una specifica identità locale, richiama l'attenzione su come il locale venga ridotto e neutralizzato dal mercato globale, trasformandolo in merce dal profumo etnico (come del resto è accaduto alla stessa letteratura latinoamericana). Il Rey del Taco è un luogo definito dal protagonista della terza sezione di *2666*, Fate, come "infernale", nel quale a quest'arredamento di dubbio gusto si aggiunge la triste condizione dei giovanissimi camerieri che vi lavorano, che appaiono come anime in pena, fantasmi, «descritti nelle vesti di superstiti di un esercito sconfitto, o forse meglio "envuelto en la derrota"» (Fava, 2012: 14), lasciando trasparire una – nemmeno tanto velata – critica sociale:

Tal vez las camareras y camareros, muy jóvenes y vestidos con uniforme militar (Chucho Flores le dijo que iban vestidos como federales), contribuían a fomentar esta impresión. Sin duda aquel no era un ejército victorioso. Los jóvenes, aunque sonreían a los clientes, transmitían un aire de cansancio enorme. Algunos parecían perdidos en el desierto que era la casa del Rey del Taco. Otros, quinceañeros o catorceañeros, trataban inútilmente de bromear con algunos clientes, tipos solos o parejas masculinas con pinta de funcionarios o de policías, tipos que miraban a los adolescentes con ojos que no estaban para bromas. Algunas chicas tenían los ojos llorosos y no parecían reales, sino rostros entrevistados en un sueño. -Este lugar es infernal – le dijo a Rosa Amalfitano (Bolaño, 2017a: 417).

L'America Latina è quindi presentata come una realtà complessa e sfaccettata che sfugge a qualsiasi tentativo di categorizzazione, della quale Bolaño rende conto attraverso uno stile che gioca a mescolare codici, strizzando l'occhio a diverse tradizioni letterarie e culturali. Significative, in questo senso, sono, inoltre, le numerose infiltrazioni di elementi soprannaturali, fantastici o fantascientifici<sup>52</sup> in una narrativa dominata – apparentemente – dalla logica mimetica, e che sembrano oscillare tra la sensazione che quest'ultima non sia sufficiente a raccontare qualcosa di assurdo e smisurato come la realtà latinoamericana, e la ripresa parodica: un linguaggio bastardo nel quale risuonano gli echi – seppur lontani e distorti – del realismo magico. Le esperienze “paranormali”, come le voci che conversano amabilmente con alcuni personaggi, le visioni allucinate, le apparizioni, sono presentate come normali in una logica dove però la follia rimane comunque una possibilità e dove l'ironia e l'irrisione sono sempre dietro l'angolo<sup>53</sup>. La logica fantastica domina le numerose parentesi oniriche che costellano i suoi testi, ma ne penetra anche al di fuori, in modo che la narrazione pare a volte muoversi in un terreno esitante tra il sogno e la realtà<sup>54</sup>, dove il comun denominatore rimane l'orrore dell'incubo. Tale commistione emerge, inoltre, anche a livello linguistico nelle metafore ardite e le similitudini inconsuete, che interrompono la linearità della scrittura introducendo immagini sorprendenti, al limite del surrealismo<sup>55</sup>.

Anche la prosa, infatti, porta tracce evidenti di questa complessa narrazione identitaria, del modo in cui viene articolata la tensione tra locale e globale, tra la continuazione del progetto identitario del boom e una prospettiva deterritorializzata (o pluriterritorializzata) e profondamente antiessenzialista, come si vedrà nelle prossime

---

<sup>52</sup> Per un'analisi dei richiami al genere fantascientifico in *2666*, cfr. Bizzarri, 2017b.

<sup>53</sup> La vena parodica emerge ad esempio nel dialogo tra Amalfitano e la voce (cfr. 3.3.1.): «Sus consignas para él, que se supone tendrían mágicamente que reorientar su camino, resultan, en cambio, de una intrascendencia enervante (“Ponte a hacer algo útil”, “Por ejemplo, lava los platos, dijo la voz”), lo cual inscribe el episodio en la estela de las desmitificaciones paródicas del contacto espiritual con los ancestros y sus narrativas maestras emprendidas por los mcondistas» (Bizzarri, 2017c: 37).

<sup>54</sup> Emblematico è l'esempio di *Amuleto*, ma anche in altri romanzi come *2666* la componente onirica è massiccia.

<sup>55</sup> Per darne un assaggio: «Estiremos el tiempo como la piel de una mujer desvanecida en el quirófano de un cirujano plástico» (Bolaño, 2017b: 12); «La Universidad de Santa Teresa parecía un cementerio que de improviso se hubiera puesto vanamente a reflexionar. También parecía una discoteca vacía» (Bolaño, 2017a: 250); «El aliento de Ivánov olía a vodka y a cloaca, era un aliento ácido y espeso, de cosa en descomposición, que recordaba casas vacías junto a pantanos, un anochecer a las cuatro de la tarde, el vaho que subía por la hierba enferma hasta cubrir las ventanas oscuras. Una película de terror, pensó Ansky. En donde todo está detenido, y está detenido porque se sabe perdido» (Bolaño, 2017a: 260).

pagine, nelle quali cercheremo di dare un assaggio della “latinoamericanità” linguistica dell’autore.

#### 4.2.2. Una lingua latinoamericana?

La lingua diventa un interessante veicolo di questa particolare costruzione identitaria, nella quale gli ambiti locale e globale, nazionale e transnazionale si incontrano e si scontrano, si negano e si affermano, intessendo un dialogo che si rivela molto spesso perversamente malato; una narrazione interstiziale, eretta sulla frontiera e declinata secondo i paradigmi del conflitto, della frammentarietà e dell’erranza. La “voce” di Bolaño, infatti, così come i suoi personaggi, si muove nel terreno incerto tra la desacralizzazione dello spazio locale, dell’idea di un’identità originale, autoctona, e il rifiuto di un totale annullamento identitario nell’omogeneità del villaggio globale; presentando entrambe le possibilità come inconsistenti utopie, capaci, allo stesso tempo, di dare vita a creature mostruose.

Nelle sue opere, la lingua si fa plastica adattandosi di volta in volta alle intenzioni, ora mimetiche, ora parodiche, ora allegoriche, di un autore capace di creare la sensazione della vertigine babelica, ma anche, contemporaneamente, l’impressione di un idioletto universale, pensato già in un’ottica di traduzione e commercializzazione. Proprio quest’ultimo aspetto, insieme al carattere deterritorializzato delle narrazioni e della biografia di Bolaño stesso, potrebbe trarre in inganno, chiamando in causa

rótulos precisamente tan *circulantes* en la crítica literaria contemporánea como *novela global, novela mundo*, o “romanzo massimalista” según la fórmula acuñada por Stefano Ercolino para dar cuenta de unas escrituras *passepertout*, lingüística y culturalmente forjadas en un idiolecto universal, pensadas más que desde una tradición, directamente desde el intersticio de la transacción (económicamente) necesaria a otro(s) sistemas y tradiciones (Bizzarri, 2018).

In realtà, non solo sua ricchezza linguistica si rivela un enorme scoglio, come evidenziato dai suoi stessi traduttori (*cfr.* 1); ma egli stesso gioca con il concetto di traducibilità e intraducibilità, facendosi portavoce di una poetica che Bizzarri definisce «de lo *lost in traslation*, un culto del extrañamiento interlingüístico» (*ibid.*), che risponde alla volontà di mostrare «la verdad de nuestra infranqueable *extranjería*» (*ibid.*). Nei suoi testi, infatti, non solo si rende manifesto il volto illusorio della globalizzazione linguistica e culturale, ma se ne mostrano anche alcune grottesche materializzazioni. Tuttavia, nemmeno l’immagine del caos babelico, dell’incontro tra particolarismi linguistici totalmente

isolati, impermeabili e impenetrabili gli uni agli altri, viene esaltata dall'autore che anzi si è sempre mostrato allergico a qualsiasi tipo di dogmatismo sciovinista, e che si fa beffe della rigidità di certe tradizioni letterarie così come della “purezza” di certe identità culturali e, *ça va sans dire*, linguistiche. Al contrario, il paradigma identitario che suggerisce si concretizza in «una lengua móvil, diaspórica y multiforme, marcada por un polifónico sentido de la oralidad que recoge los ecos de los lugares por donde pasa, y se localiza en cada uno de ellos» (López Badano, 2012: 514); una lingua porosa e migrante, che coglie il colore locale ma non lo assorbe completamente, come abbiamo mostrato essere quella di Auxilio (*cf.* 3.3.2.), capace di una transculturazione che implica spogliarsi (anche solo parzialmente, nel caso di varietà di uno stesso idioma) dalla propria identità linguistica ed indossarne di altre:

cuando la narración se coloca sucesivamente todas las máscaras lingüísticas y juega a entremezclarlas como los diversos palos de naipes en la baraja, se transculturaliza y da la cifra de la transhumancia contemporánea latinoamericana, es en sí mismo, la neonacionalidad, una neonacionalidad nomádica (*ivi*: 515).

Come argomenta López Badano, non è opportuno parlare di ibridazione, un concetto che non rende conto della tensione, del trauma dietro a tale transumanza esistenziale e linguistica, e che può facilmente ricadere in una visione omogenea e omologatrice che appiana i conflitti e annulla le differenze, in linea con l'ideologia neoliberista. Al contrario,

cuando este contrapunto lingüístico entre lo global y lo local –entre la callejera oralidad local vuelta escritura y la escritura del elevado nivel estándar (global) de la lengua– es utilizado como el propio lenguaje literario de re-presentación, éste se vuelve deliberada configuración estética y, por lo tanto, contrapuntística discusión internalizada estilísticamente entre lo global y lo local –entre las nacionalidades en pugna dentro de la latinoamericanidad lingüística, y el aprendido castellano estándar que todos los lectores entendemos. Estas particularidades configuran un estilo glocal latinoamericano en el más exacto significado del neologismo planteado, pero no hibridez en ningún sentido, sino textos y estilo que, más que a una literatura local, pertenecen al español como multifacética identidad lingüística (*ivi*: 517).

Ecco che, se si vuole utilizzare etichette come “panispanico” o “panamericano”, per riferirsi alla poetica e all'identità dell'autore, non deve essere fatto con leggerezza ed è necessario interpretarle in quest'ottica, quali realtà complesse, sfaccettate e conflittuali.

Il carattere traumatico della migrazione – che comunque, non dimentichiamo, viene proposta, contemporaneamente, quale unico posizionamento possibile – può essere ricollegato all'immagine della “vertigine traduttologica” proposta da Bizzarri, in quanto

entrambi si sorreggono sull'inevitabile perdita che implica l'attraversamento del confine e la conseguente riterritorializzazione. Ciò si trova magistralmente condensato in una scena de *Los sinsabores del verdadero policía*, nella quale Amalfitano e sua figlia Rosa, in aereo di ritorno da Barcellona a Santa Teresa, sostengono il seguente dialogo con una hostess, che offre loro «un líquido dorado oscuro, brillante y de buen aroma»: «Les pidió que probaran y le dijeran después qué clase de zumo era. Sonreía con toda la cara como si estuviera jugando. [...] –Melocotón- dijo Rosa. –Durazno –musitó Amalfitano casi al unísono. No, dijo la azafata [...], es mango» (Bolaño, 2001: 71). Transitando sopra il confine, tra due lingue, tra due significanti, è come se il significato fosse inghiottito da un baratro, capace di trasfigurarli, renderlo "altro": in questo dialogo apparentemente banale, si riassume la difficoltà comunicativa che, celata sotto il velo della trasparenza universale, emerge violentemente in molti suoi testi.

#### **4.2.3. Esempi dal *corpus***

Tratteggiate le linee direttrici della proposta identitaria dell'America Latina bolañesca, vediamo nel dettaglio come questa, intrecciandosi anche con la questione linguistica, prende forma nelle sue opere. Proponiamo, a seguire, alcuni esempi tratti dal suo *corpus* narrativo.

##### **4.2.3.1. Il gaucho: un localismo *insufrible***

Come abbiamo già avuto modo più volte di sottolineare, il rifiuto di Bolaño per qualsiasi tipo di stereotipo identitario e letterario irrompe con forza nelle sue opere, nelle quali questi vengono sistematicamente smontati a colpi di affilata ironia, per essere poi spesso rimontati in comici *pastiches* e grottesche parodie. Tale insofferenza nei confronti delle etichette emerge chiaramente, ad esempio, nel racconto "El gaucho insufrible", contenuto nell'omonima raccolta (2003), nel quale la penna di Bolaño si addentra nei meandri de *lo argentino*, seguendo i passi dell'avvocato e giudice, aspirante *gaucho*, Héctor Pereda.

Nelle prime pagine si ripercorre brevemente la vita di questo stimabile uomo di legge *porteño*, rimasto vedovo giovane e padre di due figli, el Bebe e la Cuca; un'esistenza tutto sommato felice, negli agi della sua condizione borghese, scandita da

una tranquilla e rassicurante routine. Ma tutto cambia quando l'Argentina viene travolta dalla terribile crisi economica del 2001, con l'imposizione del *corralito*, l'estrema instabilità politica, le lunghe code davanti alle banche e i *cacerolazos* nelle strade, a cui prende parte anche Pereda. L'odore della crisi, però, era già da tempo nell'aria e l'accorto protagonista aveva già intuito che Buenos Aires “stava affondando”<sup>56</sup> (429); una consapevolezza maturata, forse, partecipando a delle *tertulias* letterarie insieme al Bebe – diventato uno scrittore affermato –, e che induce un brusco cambiamento nelle sue abitudini:

empezó a levantarse temprano y a buscar viejos libros de su biblioteca algo que ni él mismo sabía qué era. Se pasaba las mañanas leyendo. Decidió dejar el vino y las comidas demasiado fuertes, pues entendió que ambas cosas abotargaban el entendimiento. Sus hábitos higiénicos también cambiaron. Ya no se acicalaba como antes para salir a la calle. No tardó en dejar de ducharse diariamente. Un día se fue a leer el periódico a un parque sin ponerse corbata. A sus viejos amigos de siempre a veces le costaba reconocer en el nuevo Pereda al antiguo y en todos los sentidos intachable abogado (*ibid.*).

Trasformazione che presagisce la – ancor più radicale – metamorfosi a cui il protagonista andrà in contro nel resto del racconto, dal momento in cui prende la decisione di «volver al campo» (430), di tornare alla casa paterna, che significa un ritorno alle origini, proprie e della nazione, per vivere e morire come un *gaucho* (*cfr.* Rodriguez Torre, 2018: 499): «Buenos Aires se pudre, [...] yo me voy a la estancia» (430); proprio lui «que solía decir que el campo no era lugar para gente como él, padre de familia y con estudios y preocupado por darles una buena educación a sus hijos» (*ibid.*). Un monotono viaggio in treno che, assumendo la forma di una sorta di rito di passaggio e strizzando l'occhio a un *topos* di lunga tradizione<sup>57</sup>, lo porta dritto nel cuore della pampa. Lì, ripreso possesso della tenuta di famiglia, ormai ridotta a un rudere, si impegna a incarnare quello che ritiene essere l'ideale del perfetto *gaucho*: il modello a cui fa riferimento, però, proviene direttamente dalla sua biblioteca, finendo per dimostrarsi una mera costruzione letteraria. La pampa di Capitán Jourdan, infatti, è molto diversa da quella «directa, varonil, sin subterfugios» (432) che Pereda immagina: le mucche sono sparite e ora la pianura sconfinata è invasa da un esercito di aggressivi conigli, e si fatica persino a procurarsi un cavallo, «pues los gauchos habían vendido sus caballos al matadero y ahora andaban a pié o en bicicleta o pedían autostop por las interminables pistas de la pampa» (442); anche

---

<sup>56</sup> In questa sezione, tutte le citazioni da “El gaucho insufrible” (in Bolaño, 2010: 426-453) saranno seguite tra parentesi unicamente dal numero di pagina da cui sono tratte.

<sup>57</sup> Per approfondire, *cfr.* Amicola, 2010: 2-3.

i *gauchos*, di conseguenza, disattendono completamente le sue aspettative, mostrandosi deboli e codardi, privi di quell'ardimento che aveva letto nei libri:

Aquí podemos llegar, dijo Pereda, y sacó su cuchillo. Durante unos segundos pensó que los gauchos harían lo mismo y que aquella noche se iba a cifrar su destino, pero los viejos retrocedieron temerosos [...] La luz de la fogata concedía a sus rostros un aspecto atigrado, pero Pereda, temblando con el cuchillo en la mano, pensó que la culpa argentina o la culpa latinoamericana los había transformado en gatos. Por eso en vez de vacas había conejos (449).

Ciò, tuttavia, non lo fa desistere dalla sua missione, continuando a comportarsi come se il "Sur" di Borges esistesse davvero: la sua trasformazione, da avvocato dai gusti raffinati a «viejo barbado y de larga melena enmarañada que vestía bombachas y llevaba el torso desnudo y quemado por el sol» (443), e non temeva di brandire un coltello, è così estrema che persino suo figlio fa fatica a riconoscerlo. Questa emerge violentemente – e con risvolti tragicomici – nella conclusione del racconto, quando, dopo tre anni ad Álamo Negro, Pereda torna a Buenos Aires per sbrigare alcune formalità: immagina di tornare a cavallo e di essere acclamato da una folla festante, ma in realtà torna in treno, con l'aspetto di «un viejo vestido a medias de gaucho y a medias de trampero de conejos» (451), che sembra persino incapace di parlare, ma che non ha paura di affondare la lama («la punta, solo un poco» (453)) del suo coltello nell'inguine di uno scrittore cocainomane che lo ha aggredito verbalmente. La vicenda di Pereda si chiude in modo enigmatico, con un finale che lascia aperta la strada del "ritorno" alla campagna o del "ritorno" alla città:

¿Qué hago, pensó el abogado mientras deambulaba por la ciudad de sus amores, desconociéndola, reconociéndola, maravillándose de ella y compadeciéndola, me quedo en Buenos Aires y me convierto en un campeón de la justicia, o me vuelvo a la pampa, de la que nada sé, y procuro hacer algo de provecho, no sé, tal vez con los conejos, tal vez con la gente, esos pobres gauchos que me aceptan y me sufren sin protestar? Las sombras de la ciudad no le ofrecieron ninguna respuesta. Calladas, como siempre, se quejó Pereda. Pero con las primeras luces del día decidió volver (453).

Un racconto che si presta a molteplici letture e nel quale emergono alcune delle tematiche care all'autore: tra queste, oltre alla sempiterna dicotomia civiltà-barbarie – che in Bolaño assume più i contorni di un magma indistinto o di un gioco di specchi – e alla questione sociale e politica argentina sullo sfondo alla vicenda, spicca un'interessante riflessione che intreccia letteratura e identità nazionale, e che trova emblematica incarnazione nella figura del giudice-*gaucho* Pereda.

Il viaggio verso la pampa, infatti, funziona da pretesto per Bolaño per addentrarsi nei meandri della tradizione letteraria argentina – e non solo – intessendo una ragnatela di riferimenti intertestuali e citazioni più o meno esplicite, che non fanno altro che sottolineare la vena allo stesso tempo simbolica e satirica della narrazione: se *El Sur* di Borges (per Pereda, il miglior scrittore argentino, insieme al Bebe) viene chiaramente richiamato come referente testuale del protagonista<sup>58</sup>, la letteratura impregna l'opera<sup>59</sup> e, in particolare, abbondano gli echi della tradizione *gauchesca*, che è il più evidente – pur non essendo il solo – bersaglio parodico del racconto. Un filone che, soprattutto durante il XIX secolo, ad opera di scrittori borghesi, contribuisce alla mitizzazione della figura del *gaucho*<sup>60</sup>, elevandolo al centro del canone argentino, come emblema dell'identità letteraria nazionale, dove *la gauchesca* viene eletta genere della patria:

[il *gaucho* è] un'essenza atemporale che può fornire un supporto al bisogno di definire un archetipo argentino. Si tratta tuttavia di un'immagine ideale, spogliata di ogni problematicità: occasione di una nostalgia senza impegno. Il processo che porta alla costruzione del mito è emblematico. La letteratura diventa veicolo della metamorfosi del gaucho in un'astrazione: è il gaucho della letteratura gauchesca, e non altro, a diventare il paradigma dell'argentinità (Campra, 2013: 48-49).

È questo ideale che muove le azioni di Pereda, il quale, come un moderno Don Chisciotte, mescola realtà e finzione e, osservando il mondo attraverso la lente della letteratura, finisce per incarnare un modello puramente libresco, che risulta, di conseguenza, fortemente anacronistico. Decide di abitare un territorio che è “una copia fiel de la eternidad”:

Les hablaba de Argentina, de Buenos Aires y de la pampa, y les preguntaba con cuál de las tres se quedaban. Argentina es una novela, les decía, por lo tanto es falsa o por lo menos mentirosa. Buenos Aires es tierra de ladrones y compadritos, un lugar similar al infierno, donde lo único que valía la pena eran las mujeres y a veces, pero muy raras veces, los escritores. La pampa, en cambio, era lo eterno. Un camposanto sin límites es lo más parecido que uno puede hallar. ¿Se imaginan un camposanto sin límites, pibes?, les preguntaba. Los

<sup>58</sup> Oltre ad essere costantemente suggerito, viene citato direttamente in due occasioni: «Recordó, como era inevitable, el cuento *El Sur* de Borges y tras imaginarse la pulpería de los párrafos finales los ojos se le humedecieron» (433), «Oyó voces, alguien que rasgueaba una guitarra, que la afinaba sin decidirse jamás a tocar una canción determinada, tal como lo había leído en Borges. Por un instante pensó que su destino, su jodido destino americano, sería semejante a el de Dalhman, y no le parecía justo» (437).

<sup>59</sup> Per citarne alcune: «Pereda pensó con íntima satisfacción que, que la escena parecía extraída de un cuento de Di Benedetto (437), «con voz timbrada se puso a citar versos de Hernández y de Lugones. Se preguntó en voz alta dónde se había equivocado Sarmiento. Enumeró bibliografías y gestas mientras los caballos, a buen trote, seguía hacia el oeste» (446), i conigli che invadono la pampa non possono non far pensare a quelli di *Carta a una señorita de París* di Cortázar e il cavallo di Pereda si chiama, ironicamente, José Bianco.

<sup>60</sup> Per una sintetica panoramica sulla figura del gaucho nella letteratura latinoamericana: *cf.* Campra, 2013: 48-56.



gauchos se sonreían y le decían que francamente era difícil imaginar algo así, pues los camposantos son para los humanos y los humanos, aunque numerosos, ciertamente tenían un límite. Es que el camposanto del que les hablo, contestaba Pereda, es la copia fiel de la eternidad (441).

Eterno perché, per lui, incontaminato, autentico, immutabile; dove il tempo sembra non trascorrere, o scorrere più lentamente, o comunque in modo diverso:

algunos de los gauchos tenían una noción del tiempo, por llamarlo así, distinta de la normal. El mes podía tener cuarenta días sin que eso les causara dolor de cabeza. Los años cuatrocientos cuarenta días. En realidad, ninguno de ellos, incluido Pereda, procuraba pensar en ese tema (448);

e uno spazio sconfinato, come mostra il paragone con un cimitero illimitato. Ma eterno anche perché, come invece suggerisce Bolaño, è cristallizzato in un mito, non esiste al di fuori dei libri; un'idea che resta perfettamente coerente con l'immagine del cimitero. L'artificialità dell'ideale gauchesco, insieme alle altre tematiche del racconto, emerge anche a livello linguistico.

La lingua, come abbiamo già visto in altre occasioni, è uno degli elementi che contribuiscono alla caratterizzazione dei personaggi. Ad esempio di Don Dulce, proprietario di una *estancia* di Capitán Jourdán, da cui Pereda acquista il suo cavallo, viene detto che «hablaba como un criollo, aunque a Pereda no se le pasaron por alto algunas expresiones de compadrito porteño, como si Don Dulce se hubiera criado en villa Luro y llevara relativamente poco tiempo viviendo en la pampa» (436); descrivendolo come un “compadrito” porteño, termine (in uso nell'area rioplatense *cfr.* DA) che si riferiva in passato a un «hombre prototípico de Buenos Aires, prepotente y pendenciero, que vestía generalmente con pantalón y saco ceñidos al cuerpo, pañuelo al cuello y zapatos de taco un poco elevado», finendo poi ad indicare in senso figurato e in modo dispregiativo un «hombre prepotente, pendenciero y presumido»<sup>61</sup>: l'immagine è quella di un uomo di città con la puzza sotto il naso che tenta di mimetizzarsi tra la gente della pampa. Questa osservazione, messa in bocca al protagonista, non può che produrre una certa ilarità nel lettore.

Emblematico è, inoltre, il seguente passaggio, che racconta il momento in cui Pereda e una psichiatra – venuta in visita ad Álamo Negro insieme al Bebe –, cavalcando nella pampa, giungono a una fattoria semi disabitata:

---

<sup>61</sup> Se non diversamente indicato, le definizioni sono tratte dal *Nuevo Diccionario de Argentinismos* (NDdA).

Cuando por fin llegaron salieron a recibirlos cinco o seis niños desnutridos y una mujer vestida con una pollera amplísima y excesivamente abultada, como si debajo de la pollera, enroscada sobre sus piernas, portara un animal vivo. Los niños no le quitaban ojo a la psiquiatra, la cual al principio insistió en un comportamiento maternal, del que no tardaría en renegar al sorprender en los ojos de los pequeños una intención torva, como luego le explicó a Pereda, un plan avieso escrito, según ella, en una lengua llena de consonantes, de gañidos, de rencores (447).

La natura degli ultimi abitanti della fattoria sembra molto più animalesca che umana: una cagna con i suoi cuccioli, abbandonati e famelici, che si avvicinano ai visitatori con diffidenza e celando intenzioni malvagie; la loro bestialità filtra, non solo attraverso uno sguardo – a detta dalla psichiatra – minaccioso, ma anche attraverso una lingua incomprensibile e cacofonica, fatta di consonanti e guaiti. Esseri astiosi che covano un rancore la cui origine è lasciata implicita, ma che può essere ricondotta all’abbandono da parte di chi avrebbe dovuto occuparsi di loro, primi fra tutti i «patrones [que] se habían marchado a la ciudad» (*ibid.*). Qui Bolaño mette in scena l’incontro tra due mondi apparentemente incomunicabili: quello della civiltà e quello della barbarie, da una parte la scienza, la cultura, l’umanismo, dall’altra l’irrazionalità, la ferocia, la violenza. L’intervento di Pereda contribuisce a mettere in dubbio da quale parte si trovi la psicologa, tingendo d’ironia tutta la scena: «Pereda, que cada vez estaba más convencido de que la psiquiatra no estaba muy bien de la cabeza, aceptó la hospitalidad de la mujer» (*ibid.*).

Ma la caratterizzazione linguistica più interessante è certamente quella del protagonista. Va sottolineato, innanzitutto, come un elemento fondamentale della sua metamorfosi sia proprio il suo appropriarsi della voce della pampa. Ciò emerge già durante il viaggio in treno, quando questi porge una domanda inopportuna ad un altro viaggiatore e poi si giustifica pensando che «[l]a pregunta había sido impropriedad, una pregunta dictada no por él, de común un hombre discreto, sino por la pampa, directa, varonil, sin subterfugios» (432); e viene confermato non appena egli mette piede a Capitán Jourdan e incontra un amico d’infanzia, che stenta a riconoscere: «Pero, che, de eso hace mucho, cómo me podría acordar, respondió Pereda, y hasta la voz, no digamos las palabras que empleó, le parecieron ajenas, como si el aire de Capitán Jourdan ejerciera un efecto tónico en sus cuerdas vocales o en su garganta» (433). Al suo ritorno in città la metamorfosi linguistica pare definitivamente completata:

El taxista que lo llevó hasta su casa quiso saber de dónde venía y como Pereda permanecía enclaustrado en sus cavilaciones le preguntó si sabía hablar en español. Por toda respuesta

Pereda extrajo de la sisa su cuchillo y comenzó a cortarse las uñas, que tenía largas como gato montés (451).

È importante notare come nelle tre occasioni sopracitate il narratore si limiti a riportare le impressioni di Pereda che, a quanto ne sappiamo, potrebbero essere tranquillamente frutto della sua mente, effetto della sua decisa convinzione a diventare in tutto e per tutto un gaucho. Negli scarsi esempi di discorso diretto che ci permettono teoricamente di apprezzare direttamente la voce del protagonista, notiamo in effetti una certa evoluzione: non ritroviamo nelle sue parole tracce evidenti del mondo rurale, del modo di parlare dei contadini, ma, a mano a mano che avviene la sua trasformazione, emerge sempre più il suo essere argentino, soprattutto attraverso l'uso del *voseo* e del caratteristico intercalare "che": «Pero, *che*, de eso hace mucho, cómo me podría acordar, respondió Pereda» (433), «*Tené* cuidado con la salud, dijo Pereda» (434), «Luego le daba una palmada cariñosa a su caballo, vamos, *che*, José Bianco, sigamos, le decía, y volvía a la estancia» (439), «Me parece que *precisás* una compresa, añadió todavía Pereda, con voz clara y firme, indicando la entrepierna tinta en sangre del cocainita» (153) (il corsivo è mio). Ma anche attraverso alcune scelte lessicali, come "estancia" (430), "pibes" (441) e "carnear" (449), il cui uso è limitato ad alcuni paesi dell'America Latina, tra cui l'Argentina (*cfr.* DA); tra queste spicca la parola "macró" («Ya no estoy en edad de convertirme en macró» (431)), che indica un «hombre que gana dinero a expensas de una o varias mujeres», che oltre ad essere in uso esclusivamente in Argentina (*cfr.* DA), viene caratterizzato come "obsoleto" (*cfr.* DA; NDdA). Un dettaglio degno di nota è che quest'ultimo termine, che può ricordare quella patina arcaizzante della lingua propria della letteratura gauchesca, viene pronunciato proprio nel momento in cui Pereda comunica alle sue dipendenti, una cuoca e una domestica, la sua decisione di partire per la pampa.

Da parte sua, anche il narratore sembra, a prima vista, quasi seguire il viaggio di Pereda: infatti, se nelle prime pagine, che trascorrono a Buenos Aires, la lingua usata è la varietà standard, priva di qualsivoglia americanismo o argentinismo, dal momento in cui il protagonista decide di intraprendere il suo viaggio, questi cominciano a far capolino nella voce narrante. Tale scelta formale può avere almeno due letture, perfettamente compatibili l'una con l'altra: può essere legata, da un lato, all'intenzione dell'autore di narrare – o far credere di narrare – le vicende con una lingua coerente con l'ambientazione, ma anche, dall'altro, al particolare posizionamento del narratore, che pur rimanendo esterno, pare, con qualche rara eccezione, adottare il punto di vista del

protagonista, raccontando la realtà che questi vede e sente, e le interpretazioni che questi ne dà; ciò non inficia la possibilità parodica della narrazione, anzi la favorisce, mostrando a che punto la visione di Pereda possa essere distorta e plasmata su un immaginario irreal e anacronistico. La voce narrante introduce alcuni *realia*, propri della pampa, legati alla realtà del gaucho ed elementi ricorrenti nella letteratura gauchesca; i più rappresentativi sono: la “bombacha” (436, 440, 443) e la “chiripá” (436), capi di abbigliamento caratteristici, rispettivamente un «pantalón largo y ancho ceñido en los tobillos que constituye parte de la indumentaria del gaucho u hombre del campo» e una «prenda de vestir del gaucho o del hombre del campo, que consiste en una pieza de tela burda o rústica, de forma rectangular, que se pasa entre las piernas y se sujeta por sus extremos posterior y anterior a la cintura, mediante una faja o cinturón largo»; le “boleadoras” (435), termine che indica un’«arma para la caza o el combate, que consta de dos o tres tiras largas de cuero trenzado, sujetas entre sí en un extremo y unidas en el otro a piedras o bolas pesadas forradas de cuero», e il cui uso è associato anche alla figura del gaucho ; il “rebenque” instrumento para azotar, formado por un mango corto y una lonja de cuero, generalm. ancha y de longitud similar al cabo», e il “facón” (437), un «cuchillo grande, recto y puntiagudo, empleado por el hombre de campo»; ed infine la “pulpería” e il “pulpero” (433, 437, 438, 441, 450), rispettivamente un «negocio en el que se servían bebidas alcohólicas y se vendían artículos varios, especialm. comestibles, y que era además un lugar de reunión» e il suo proprietario, che il dizionario identifica come termini “storici”, che si riferiscono cioè a realtà di un’epoca passata. Questi elementi, ormai associati all’immaginario folklorico del gaucho, contribuiscono a mettere in risalto la chisciottesca visione del mondo del protagonista, in quanto vengono inseriti in una realtà molto più prosaica, dove si gioca a “Monopoly” (441), i proprietari terrieri circolano con la “Jeep” (436, 439) e i *gauchos* usano la bici o fanno l’autostop; una realtà totalmente diversa da quella del folklore, che persiste solo nella memoria del protagonista; non è un caso se, ad esempio, l’unico uso che viene attribuito alle *boleadoras* è quello di giocattolo: «Unos niños de rasgos aindiados jugaban con unas boleadoras» (435). Tutto ciò si trova condensato in modo paradigmatico nel seguente passaggio:

En una esquina vio una *pulpería* abierta. Oyó voces, alguien que rasgueaba una guitarra, que la afinaba sin decidirse jamás a tocar una canción determinada, tal como había leído en Borges. Por un instante pensó que su destino, su jodido destino americano, sería semejante al de Dalhman, y no le pareció justo [...]. Una inspiración repentina lo hizo entrar montado en la *pulpería*. En el interior había un gaucho viejo, que rasgueaba la guitarra, el encargado

y tres tipos más jóvenes sentados a una mesa, que dieron un salto no más vieron entrar el caballo. Pereda pensó, con íntima satisfacción, que la escena parecía extraída de un cuento de Di Benedetto. Endureció, sin embargo, el rostro y se arrimó a la barra recubierta con una plancha de zinc. Pidió un vaso de aguardiente que bebió con una mano mientras con la otra sostenía disimuladamente el *rebenque*, ya que aún no se había comprado un *facón*, que era lo que la tradición mandaba. Al marcharse, después de pedirle al *pulpero* que le anotara la consumición en su cuenta, mientras pasaba junto a los gauchos jóvenes, para reafirmar su autoridad, les pidió que se hicieran a un lado, que él iba a escupir. El gargajo, virulento, salió casi de inmediato disparado de sus labios y los gauchos, asustados y sin entender nada, sólo alcanzaron a dar un salto (437-438; il corsivo è mio).

Nella voce del narratore si osservano altri elementi lessicali non riconducibili alla varietà standard dello spagnolo, il cui uso è limitato allo spagnolo latinoamericano, ma che allo stesso tempo non sono esclusivi della realtà della pampa, né della varietà rioplatense, né particolarmente marcati dal punto di vista stilistico; tra essi citiamo ad esempio: “resolana” (433), “boletería” (434), “maní” (434), “res” (434), “galpón” (435), “tapera” (439, 442, 445), “charqui” (447), “pollera” e “pollerudo” (437), “al tranco” (439), “canillita” (450) e “patota” (453); l’unico termine propriamente rioplatense è “picle” (436), che si usa per denominare le «verduras, especialmente cebollas pepinos y ajíes, conservadas en un preparado hecho con vinagre y sal» (*cfr.* DA). Inoltre, nelle scarse porzioni di testo che riportano le parole di altri personaggi, anch’essi argentini, si notano alcune interessanti scelte lessicali: “overo rosado”, pronunciato da un giardiniere (435), dove il primo termine indica un «caballo que presenta manchas de dos colores, uno de los cuales es blanco», mentre il secondo significa «con pelos de color blanco y rojo», è un americanismo e rimanda all’ambito rurale; “croto” (439), scritto dalla cuoca di Pereda in una lettera a lui destinata, una parola “obsoleta” per riferirsi a una «persona sin ocupación ni domicilio fijos, que deambula por las calles y vive de la caridad pública», propriamente in uso in Argentina<sup>62</sup>; ed infine l’aggettivo e sostantivo dispregiativo, “pelotudo” (453), indirizzato a Pereda dalla sua inconsapevole vittima. Merita, infine, di essere commentata la frase che il Bebe rivolge al padre quando scopre che quest’ultimo aveva dormito con una “mujer pollaruda”, probabilmente indigena: «Amancebado con una *china*, dijo el Bebe después de que su padre lo pusiera al corriente» (449; il corsivo è mio); la parola “china” è interessante in quanto, in Argentina, può indicare sia «una persona de rasgos aindiados» (DA), sia una «persona de extracción social humilde, que carece de cultura o educación» (nel Nord-Ovest del paese), tuttavia la prima definizione fornita dal NDdA è

---

<sup>62</sup> Termine che deriva da «J. Crotto, gobernador de la provincia argentina de Buenos Aires que alrededor de 1920 autorizó el traslado gratuito en el ferrocarril de jornaleros y personas sin recursos» (DA).

«la mujer o compañera del gaucho», espressamente segnalato come “lit gauch”, ovvero «elemento léxico propio del lenguaje usado en la literatura gauchesca, del que los hablantes de hoy sólo tienen un conocimiento pasivo».

Riassumendo, quindi, si osserva il tentativo di Bolaño di richiamare anche linguisticamente l’immaginario *gaucho* e gauchesco, attraverso un certo numero di *realia* e di sparuti termini “rurali”; mentre l’ambientazione “argentina” è ricreata ricorrendo a vari elementi lessicali diatopicamente marcati, e al fenomeno del voseo. Quanto alla caratterizzazione linguistica di Pereda, vediamo che l’avvicinarsi alla pampa produce effetti significativi sul suo idioletto, ancor più considerando la voce del narratore come un riflesso della sua nuova visione del mondo: escludendo i *realia* menzionati, vediamo però che il suo modo di parlare non assume caratteri propri della lingua della campagna, bensì in essa si enfatizzano semplicemente i tratti di “argentinità” linguistica, accentuando il carattere locale della parlata dell’ex-giudice di Buenos Aires; non a caso quando incontra il suo vecchio amico e afferma di percepire la propria voce, ma ancor più le parole che usa, come estranee, in realtà l’unico elemento che si discosta dallo standard è il “che”. Si tratta di una scelta particolarmente significativa se si pensa che, come abbiamo ampiamente sottolineato, il gaucho come realtà omogenea e definita esiste solo nella letteratura, dove si è guadagnato il ruolo di emblema de *lo argentino*; mentre ha poco a che vedere ormai con la vera realtà della campagna. Tuttavia, chiunque abbia un po’ di familiarità con lo spagnolo rioplatense si rende conto il carattere artificioso di questa “argentinità” linguistica: «El crítico argentino Daniel Altamiranda, por ejemplo, dice que la frase “les hablaba de Argentina, de Buenos Aires y de la pampa” suena extraña porque lo natural sería decir: “les hablaba de la Argentina, de Buenos Aires y de la pampa”» (Rodríguez Torres, 2018: 508), mentre Verónica Garibotto, sostiene che la lingua de “El gaucho insufrible”, più che spagnolo rioplatense è lo spagnolo bolañesco:

Los gauchos “andan a pie” y “piden autostop”, “añoran” al general Perón y se despiden con un “Que le llueva finito”. La variante no es, como era de esperarse, la del español rioplatense (en la que los personajes “irían caminando”, “harían dedo”, “extrañarían” a Perón y se despedirían con un “Qué le garúe finito”). El texto, escrito en “español Anagrama” (y firmado por un chileno que publica en España) esboza el mismo gesto transnacional y translingüístico que el resto de la ficción de Bolaño (Garibotto, 2015: 182).

“Imprecisioni” che possono essere attribuite al fatto che l’autore non maneggi questa varietà con la proprietà di un autoctono, ma che si possono, allo stesso modo, interpretare come una scelta: forse per imitare un giudice di Buenos Aires che cerca di parlare come

un gaucho, pur “non sapendo nulla della pampa” (453), forse per rimarcare ancora una volta quanto l’ideale gauchesco sia una costruzione letteraria, così artificiale e costruita come lo è l’argentinità linguistica di Bolaño. Qualunque sia la ragione, ciò che ci interessa è che,

[e]n “El gaucho insufrible”, Bolaño adopta [...] una máscara tan desajustada como la que visten los personajes del cuento. Una máscara que deja ver que quien escribe no es un “verdadero” argentino (Rodríguez Torres, 2018: 508).

La pampa reale, del resto, non ha niente a che vedere con quella mitica, della tradizione gauchesca, e lo stesso vale per i suoi abitanti:

Había gauchos que hablaban al calor de la lumbre de electroshocks y otros que hablaban como comentaristas deportivos expertos, sólo que los partidos de fútbol que mentaban habían sucedido mucho tiempo atrás, cuando ellos tenían veinte años o treinta y pertenecían a alguna barra brava. La puta que los parió, pensaba Pereda con ternura, una ternura varonil, eso sí. (448).

Un’osservazione che suggerisce come, lungi dall’essere il luogo eterno e incontaminato sognato da Pereda, neppure la pampa sia immune all’irruzione della violenza e del mercato.

La portata critica di questo racconto non si limita, però, alla rimessa in discussione de *lo gaucho* e *lo gauchesco*, quali emblema dell’identità argentina, ma porta avanti una riflessione che oltrepassa i confini nazionali, allargandosi a tutto il continente. Questa è emblematicamente riassunta nel finale, nel “duello” simbolico – che paradossalmente si svolge a Buenos Aires, non nella pampa – tra Pereda e uno scrittore «con pinta de adolescente, aunque ya pasaba la cincuentena y posiblemente también los sesenta, [que] cada cierto tiempo se untaba con polvos blancos la nariz y peroraba sobre literatura universal», seduto al tavolo con «un grupo de escritor que más bien parecía empleados de una empresa de publicidad» (452). È come se due modelli, altrettanto mendaci e fragili, si stessero affrontando: in altre parole, «[l]a riña gaucha se materializa finalmente en el terreno de la escritura, porque en definitiva de lo que se trata es de una riña literaria» (Amicola, 2010). Il loro incontro mette a nudo la loro rispettiva inconsistenza, «como si la presencia del otro constituyera una rajadura en la realidad circostante» (452): apparendo come un vecchio borghese che si diverte a travestirsi da gaucho e un «cocainita», «falso adolescente» (*ibid.*), che – tra un tiro di coca e l’altro – si lancia in altisonanti discorsi sulla letteratura universale, dove però l’universalità ha a che vedere,

più che con la *Weltliteratur* immaginata da Goethe, con il concetto di *global novel*, che – con caustica ironia – Bolaño ci suggerisce essere inscindibile dalla logica economica del mercato editoriale globalizzato. La condizione del letterato latinoamericano contemporaneo è invece proiettata sulla figura del Bebe, che sappiamo essere diventato uno scrittore di successo, la prova sarebbe essere riuscito a pubblicare un libro in Spagna: «Le entregó un libro, uno de los muchos regalos que le había traído, y le dijo que se había publicado en España. Ahora soy un escritor reconocido en toda Latinoamérica, le aseguró» (444). Un commento che suggerisce quella dinamica che, qualche anno dopo, Joséfina Ludmer illustrerà nel suo saggio, *Aquí en América Latina*, dove afferma che «los autores que conocemos acá son decididos en España. [...] La literatura hoy pasa por los aparatos de distribución y difusión, y esos aparatos hoy están en manos españolas y centrados, fundamentalmente, en Barcelona» (in Rodríguez Torres, 2018: 501): realtà che ha vissuto sulla propria pelle lo stesso Bolaño, per il quale il successo in America Latina è arrivato solo dopo che le case editrici barcellonesi Anagrama e Seix Barral hanno iniziato a pubblicare alcuni suoi romanzi.

In questo racconto Bolaño mostra l'artificialità del modello gauchesco e per farlo si serve anche in modo particolarmente sagace del materiale linguistico, creando un riuscito *pastiche* di argentinità. Ma il suo discorso non si limita a questo: allarga il discorso all'intero continente, mettendo l'accento sulla condizione fondamentale discorsiva dell'identità nazionale, e sulla fragilità di qualunque metanarrazione identitaria che pretenda fornire un'immagine fissa, immutabile, eterna, e che finisce sempre, invece, per rivelarsi un miraggio, come la pampa di Pereda, capace ormai, al massimo, di fornire materiale esotico a qualche casa editrice spagnola.

#### **4.2.3.2. Lonko Kilapán e il nazismo identitario**

Bolaño, come abbiamo appena visto, mette in guardia dalla fragilità delle costruzioni identitarie, mostrando gli effetti tragicomici che la volontà di creare identità fisse e “pure” può avere. Ma non si limita a questo: sottolinea, anche, come il passo dal “puro mariconeo” alla “literatura nazi” possa essere breve. Un esempio particolarmente saliente emerge nel romanzo *2666*, precisamente nella “Parte de Amalfitano”, dove il riferimento a un curioso libro che narra le origini mitiche del popolo cileno permette di



approfondire questa riflessione<sup>63</sup>, mettendola in relazione anche alla questione linguistica<sup>64</sup>.

Il titolo del libro è *O'Higgins es araucano. 17 pruebas, tomadas de la Historia Secreta de la Araucanía*. L'anno di pubblicazione, il 1978. Mentre l'autore, un certo Lonko Kilapán<sup>65</sup> che scrive in qualità di «Historiador de la Raza, Presidente de la Confederación Indígena de Chile y Secretario de la Academia de la Lengua Araucana»<sup>66</sup> (291). Contrariamente a ciò che l'assurdità di tale *pamphlet* indurrebbe a pensare, il referente è reale. Amalfitano si ricorda di questo libretto, letto qualche anno prima, mentre si interroga sulla possibile natura della voce che lo tormenta, una voce “delle origini” che lo spinge a riflettere sulla propria identità (*cf.* 3.3.2.). Decide così di rispolverare la strampalata – a tratti terribile – tesi di Kilapán, che, se a una prima lettura l'aveva fatto “morire dal ridere”, ora gli provoca «algo parecido a la risa pero también [...] algo parecido a la pena» (293). L'intento dell'autore viene annunciato già nel prologo (recante la firma di José R. Pichiñual, Cacique di Puerto Saavedra): dimostrare la discendenza araucana del Padre della Nazione cilena, Bernardo O'Higgins, che sarebbe «el gallardo hijo legítimo del Gobernador de Chile y Virrey del Perú, Ambrosio O'Higgins, irlandés, y de una mujer araucana, perteneciente a una de las principales tribus de la Araucanía», specificando che i due si unirono in matrimonio seguendo «el tradicional Gapitun (ceremonia del rapto)» (292). La volontà dell'autore pare essere quella di rivendicare il passato indigeno del Cile, ignorato a causa della vocazione eurocentrica della cultura ufficiale (*cf.* De la Campa, 2017: 76-77); tuttavia, paradossalmente, per mostrare la

---

<sup>63</sup> Tema che trova ampia trattazione, inoltre, nel romanzo, dal titolo eloquente, *La literatura nazi en América Latina*.

<sup>64</sup> L'episodio si trova alle pagine 291-294 e 298-303.

<sup>65</sup> César Navarrete (1909-2003) era professore di arte in un liceo di Talca (Cile). Negli anni '70, lascia l'insegnamento e si ribattezza Lonko (che significa “capo tribù”) Kilapán, come un *cacique* mapuche del XIX secolo. Ostentando i titoli di “Secretario de la Academia Araucana de la Lengua” e “Presidente del Instituto Araucano de Parapsicología”, si erge a studioso e rappresentante del popolo mapuche, considerandolo, tra le altre cose, diretto discendente dei greci, e conoscitore della telepatia. Oltre al libro citato da Bolaño, nel 1974 pubblica *El origen griego de los Araucanos*. «Algunos afirman que su verdadera misión era la de ser quintacolumnista de Pinochet entre las organizaciones indígenas, aunque sus actividades se iniciaron bastante antes del advenimiento del gobierno militar» (Lizama-Murphy, 2016). Le informazioni ufficiali su Kilapán scarseggiano e le sue opere sono state pubblicate in pochissimi esemplari, diventando una rarità da collezione. Una curiosità riguarda, infine, la sua morte, avvenuta solo qualche mese prima di quella di Bolaño (*cf.* Bisama, 2013).

<sup>66</sup> In questa sezione, tutte le citazioni da 2666 saranno seguite tra parentesi unicamente dal numero di pagina da cui sono tratte.

superiorità degli araucani rispetto ai coloni spagnoli, sostiene che questi derivino direttamente dagli antichi greci, e lo fa attraverso un'argomentazione delle più fantasiose e tendenziose. La "pena" che sente Amalfitano è quindi dovuta certamente, in parte, al fatto che

el propósito del libro resulte ser, a fin de cuentas, una prueba más de que Latinoamérica no se puede percibir fuera de términos europeos. [...] Kilapán no reclama valores de la Ilustración europea por su universalidad para emanciparse de los españoles, sino que trata de reemplazar y sobrepasar aún los valores de los antiguos colonos, al presentar una genealogía todavía más legítima por ser autoctona (Arndt, 2014: 94).

Il vero obiettivo di Kilapán è quello di forgiare il mito dell'identità cilena, facendone risalire le origini a un glorioso *mestizaje* tra l'eredità indigena quella europea, attraverso il legame tra gli araucani e l'antica Grecia, ma anche attraverso l'esaltazione della discendenza del "Libertador de Chile"; celebrando, così, un incontro che, anche se mascherato da "cerimonia tradizionale consacrata dalla legge", cela una violenza inaudita; ecco che, come afferma Amalfitano, l'abuso sessuale e lo sfruttamento si vestono di amore e di nobiltà, l'ibridazione diventa alibi per la conquista e l'invasione:

Ambrosio O'Higgins casándose con una araucana, pero bajo la legislación del admapu y encima rematándolo con el tradicional gapitun o ceremonia del rapto, le parecía una broma macabra que sólo remitía a un abuso, a una violación, a una burla extra usada por el gordezuelo Ambrosio para cogerse tranquilo a la india. No puedo pensar en nada sin que la palabra violación asome sus ojitos de mamífero indefenso (293).

Il professore cileno – vestendo i panni del lettore attivo di cortazariana memoria – si azzarda a «dar una patada en los testículos del autor», ipotizzando che questi, in realtà, possa essere «un hombre de paja, un factótum al servicio de algún coronel de Inteligencia, o tal vez de algún general con ínfulas de intelectual» (302), o, addirittura, che Kilapán non sia altro che il *nom de plume* dello stesso Pinochet<sup>67</sup> (*ibid.*); non a caso osserva che «lo más interesante del primer párrafo era su, digamos, disposición militar. Ya de entrada un recto al mentón o una descarga de toda la artillería sobre el centro de la línea enemiga» (293). Anche se, in realtà, l'identità e le intenzioni dell'autore si dissolvono nella nebbia di una prosa nella quale, a detta di Amalfitano,

---

<sup>67</sup> Non a caso il carattere *mestizo* del popolo cileno figura tra gli elementi ricorrenti del paradigma identitario del generale (per un approfondimento sulla relazione tra discorso militare e identitario in Cile: *cf.* Cuevas Valenzuela, 2014).

no sólo cabían todos los estilos de Chile sino también todas las tendencias políticas, desde los conservadores hasta los comunistas, desde los nuevos liberales hasta los viejos sobrevivientes del MIR. Kilapán era el lujo del castellano hablado y escrito en Chile (303):

in altre parola, la retorica di Kilapán è talmente vacua e la sua argomentazione così contraddittoria che possono prestarsi alle più diverse – e perverse – strumentalizzazioni.

Per amplificare l'aura mitica del racconto delle origini della nazione cilena, attribuendogli un carattere magico e autentico, Kilapán introduce alcune delle peculiarità “linguistiche” proprie del popolo araucano, che hanno permesso loro di non soccombere alla conquista spagnola e di rimanere in contatto tra loro anche dopo le massicce migrazioni. La “prova numero 2” si apre, infatti, presentando due modi di comunicare totalmente inaccessibili ai non appartenenti al gruppo: la telepatia e l'Adkintuwe. Secondo quanto affermato dal sedicente storico della lingua araucana, gli spagnoli non scoprirono mai la facoltà di trasmissione del pensiero della popolazione indigena, mentre l'Adkintuwe, ovvero l'invio di messaggi attraverso i movimenti dei rami, fu individuato ma mai decifrato dai colonizzatori:

A la llegada de los españoles, los araucanos establecieron dos conductos de comunicaciones desde Santiago: la telepatía y el adkintuwe. [...] Como los telépatas podían ser eliminados y cortadas las comunicaciones, se creó el adkintuwe. Sólo después del año 1700 se percataron los españoles del envío de mensajes por medio del movimiento de las ramas. Estaban desconcertados por el hecho de que los araucanos sabían todo lo que pasaba en la ciudad de Concepción. Aunque lograron descubrir el adkintuwe, jamás lograron traducirlo. De la telepatía no sospecharon jamás, atribuyéndolo a «contacto con el diablo», el que les comunicaba las cosas que pasaban en Santiago. [...] El hombre primitivo desconocía el lenguaje; se comunicaba por emisiones de la mente, como lo hacen los animales y las plantas. Cuando recurrió a los sonidos y a los gestos y movimientos de las manos para comunicarse, empezó a perder el don de la telepatía, lo que se acentuó al encerrarse en las ciudades alejándose de la naturaleza (398-399).

Anche i loro metodi di scrittura si rivelano non meno originali: le uniche informazioni che abbiamo sono che, uno di essi, chiamato Prom, si basava sull'uso di nodi fatti nella corda, mentre l'altro, l'Adentunemul, si serviva di triangoli. Le note non solo non offrono al lettore alcuna delucidazione circa la natura e il funzionamento di queste tecniche, ma anzi non fanno altro che infittire la coltre di mistero che le avvolge, enfatizzandone la provenienza quasi divina: si specifica, infatti, che Prom sarebbe una «palabra contracta del griego por Prometeo, Titán que robó la escritura a los dioses, para dársela a los hombres» (300), mentre l'Adentunemul sarebbe una «escritura secreta, compuesta de triángulos» (*ibid.*). Coerentemente con la materia trattata, anche il testo di Kilapán risulta fortemente criptico, ricco di riferimenti toponomastici poco conosciuti e di terminologia

indigena per nulla trasparente; carattere che viene acutizzato da una costruzione discorsiva che salta da un argomento all'altro senza logica apparente, e da un uso, come si è visto, alquanto arbitrario delle note a piè di pagina, le quali, osserva sarcasticamente il professore cileno, «dejaban bien claro, por si aún no lo estaba, la clase de barco ebrio en que se había embarcado Kilapán» (*ibid.*). Emblematico è il seguente passaggio del prologo:

El matrimonio fue consagrado por la ley del *Admapu*, con el tradicional *Gapitun* (ceremonia del rapto). La biografía del Libertador rasga el milenario secreto araucano, justo en el Bicentenario de su Natalicio; salta del *Litrang*\* al papel, con la fidelidad con que sólo un *eputufe* sabe hacerlo» (292; il corsivo è mio).

E altrettanto interessante è la riflessione del professor cileno:

Curioso, pensó Amalfitano, con el libro entre las manos. Curioso, curiosísimo. Por ejemplo, el único asterisco. *Litrang*: pizarra de piedra laja en que los araucanos grababan su escritura. ¿Pero por qué poner un asterisco junto a la palabra *litrang* y no hacerlo junto a las palabras *admapu* o *eputufe*? ¿El cacique de Puerto Saavedra daba por sentado que éstas eran de sobra conocidas? (*Ibid.*).

Quest'accumulazione di termini volutamente oscuri crea un effetto esotizzante: il testo si veste di un'aura magica, quasi esoterica, che si sposa perfettamente con le intenzioni dell'autore del libro. La totale opacità, d'altra parte, potrebbe rimandare anche al carattere vuoto e facilmente strumentalizzabile della prosa di Kilapán, abbondantemente evidenziato da Bolaño. Mentre il carattere estremamente didascalico e divulgativo dell'unica nota fornita, che attira la curiosità di Amalfitano, oltre a mostrare per l'ennesima volta l'incoerenza del discorso di Kilapán, non fa altro che far risaltare ancora di più l'intento mistificatorio del testo.

Un episodio che si estende per quasi dieci pagine e che ricopre un importante valore simbolico all'interno dell'esplorazione della tematica identitaria del romanzo; in special modo nella "Parte de Amalfitano", dove un cileno transnazionale aspetta di tornare in America Latina, ma in un'immaginaria città di frontiera, per interrogarsi sulla propria identità, incarnando la costante tensione tra la reale necessità di una tale riflessione, la sensazione di essere costretto a farla e la constatazione dell'impossibilità di darsi una risposta definitiva. Insieme alla voce (della coscienza? della memoria?) che gli fa visita la notte, altri suoi privilegiati interlocutori sono i libri, in particolare lo strambo duo composto da questo discutibile *pamphlet* e il *Testamento geométrico* che pende nel suo

giardino (*cfr.* 4.2.1.): il primo gli parla di un'identità forte, costruita ad arte per imporsi e durare nel tempo; mentre il secondo gli racconta di un'identità che invece "ad arte" si decostruisce e fragile si espone alle intemperie. Essi offrono due modelli identitari diametralmente opposti che stimolano l'introspezione del professore cileno, accompagnandolo però dritto dritto sull'orlo della follia.

#### **4.2.3.3. Fate: destino locale, globale o di frontiera?**

La dissacrante decostruzione che Bolaño fa del mito dell'identità latinoamericana, come abbiamo appena visto, travolge qualsiasi tipo di idealizzazione dello spazio locale, tematizzando il carattere irrimediabilmente postnazionale della realtà contemporanea. Tuttavia, la sua furia distruttiva non risparmia nemmeno il villaggio globale, illusione altrettanto vana e pericolosa. Una delle opere dove questa dinamica si fa palpabile è certamente *2666*, «a crime narrative that inhabits the liminal space between the global and the local» (Meneses, 2014: 175), e che mostra come questi due castelli di carte soccombano alle infernali raffiche di vento di Santa Teresa. Particolarmente rappresentativa di tale retorica è senza dubbio la terza sezione del romanzo, "La parte de Fate", nella quale essa si esprime inoltre, emblematicamente, anche a livello linguistico.

Óscar Fate – all'anagrafe Quincy Williams – è un giornalista afroamericano di Harlem, che scrive per la rivista *Amanecer Negro*, dove si occupa di temi politici e sociali. Poco dopo la morte di sua madre, lo vediamo partire per Detroit, con lo scopo di incontrare uno dei fondatori dei Black Panther, Barry Seaman<sup>68</sup>, sul quale deve scrivere un articolo; lì assiste ad un delirante sermone che quest'ultimo recita in una chiesa gremita di fedeli. Quando sta per tornare a casa, una telefonata dalla redazione cambia i suoi piani: deve recarsi a Santa Teresa con il compito di realizzare il resoconto dell'incontro di boxe tra il campione locale, Merolino Fernández, e Count Pickett, una promessa di Harlem; trovandosi così a vestire i panni di un «periodista deportivo accidental»<sup>69</sup> (416). Ma, una volta attraversato il confine, comincia piano piano a rendersi conto che il "combate de verdad" che vale la pena di essere raccontato, è un altro: la terribile sequela di omicidi

---

<sup>68</sup> Nome di fantasia per Robert George Seale, meglio conosciuto come Bobby Seale, cofondatore insieme a Huey P. Newton del Black Panther Party.

<sup>69</sup> In questa sezione, tutte le citazioni da *2666* saranno seguite tra parentesi unicamente dal numero di pagina da cui sono tratte.

che sta bagnando il confine tra Messico e Stati Uniti del sangue di centinaia di donne, molte delle quali lavoratrici presso le numerose *maquiladoras* straniere; omicidi che, apprende, «[c]ada cierto tiempo florecen y vuelven a ser noticia y los periodistas hablan de ellos. La gente también vuelve a hablar de ellos y la historia crece como una bola de nieve hasta que sale el sol y la pinche bola se derrite y todos se olvidan y vuelven al trabajo» (382). Quando parla al capo redattore «de los asesinatos de mujeres, de la posibilidad de que todos los crímenes hubieran sido cometidos por una o dos personas,[...] del narcotráfico y de la frontera, de la corrupción policial y del crecimiento desmesurado de la ciudad» (393-394), e della sua intenzione di raccontare questa complessa situazione in un reportage, questi rifiuta categoricamente, soprattutto quando sa che «no hay ningún puto hermano en esa historia», ricordando a Fate che «está allí para cubrir un jodido combate de box» (394), nient'altro. Ma il suo “destino” pare essere già scritto e, senza neanche rendersene conto, si trova a dover accompagnare Guadalupe Roncal, una giornalista messicana che si occupa – suo malgrado – dei femminicidi, ad intervistare il principale sospetto. Durante la sua esperienza sonorese, Fate, inoltre, si scontra con il tema della violenza contro le donne anche attraverso la sua relazione con Rosa Amalfitano, figlia del professore cileno, che conosce durante il match di boxe: la giovane si trova invischiata in una storia malata, con un uomo geloso e possessivo, a causa della quale (siamo portati a credere) è costretta a scappare insieme al giornalista. Il finale condensa l'irrimediabile peso della violenza, intrecciando in modo vertiginoso la fuga dei due personaggi da quell'immondo buco nero che è Santa Teresa, per evitare di esserne definitivamente risucchiati, e l'incontro tra Guadalupe Roncal e il sospetto serial killer, Klaus Haas, un gigante albino di origini tedesche e nazionalità statunitense, «un gigante perdido en un bosque quemado» (464) di fronte al quale la giornalista non può far altro che portarsi una mano «a la boca, como si estuviera inhalando un gas tóxico» (465), incapace di proferire parola.

La tematica identitaria percorre tutta la “Parte de Fate”, dove i riferimenti alle questioni razziali, dalla discriminazione alla rivendicazione, passando per la “mejora de la raza” (*cf.* 384-387), sono particolarmente pervasive: neri, bianchi, *mestizos*, indigeni, statunitensi, messicani; e anche antisemitismo, Ku Klux Klan, Black Panthers, comunismo, ecc. È un tema che fa capolino fin dalle prime righe: il viaggio del

protagonista a Santa Teresa assume, infatti, in parte, i toni – seppur sbiaditi – della ricerca identitaria; non a caso nell’incipit risuona un eco rulfiano, ma immerso nel caos postmoderno:

¿Cuándo empezó todo?, pensó. ¿En qué momento me sumergí? Un oscuro lago azteca vagamente familiar. La pesadilla. ¿Cómo salir de aquí? ¿Cómo controlar la situación? Y luego otras preguntas: ¿realmente quería salir? ¿Realmente quería dejarlo todo atrás? Y también pensó: el dolor ya no importa. Y también: tal vez todo empezó con la muerte de mi madre. Y también: el dolor no importa, a menos que aumente y se haga insostenible. Y también: joder, duele, joder, duele. No importa, no importa. Rodeado de fantasmas (311).

*Amanecer Negro*, come traspare già dal nome, è una rivista che porta avanti una rivendicazione identitaria piuttosto forte: «una revista de hermanos» (390) «donde los propietarios son afroamericanos, el director es afroamericano y casi todos los periodistas [son] afroamericanos» (373), e che si occupa principalmente di tematiche riguardanti la comunità afroamericana e i suoi membri. Ciò emerge dai reportage che Fate menziona, come l’intervista a Barry Seaman, co-fondatore dei Black Panther, o un articolo su Antonio Ulises Jones, l’ultimo comunista di Brooklyn, che funzionano da emblemi delle utopie sovversive degli anni Sessanta, che si sono rivelate fallimentari, arrivando in certi casi a danneggiare l’immagine della comunità afroamericana. Inoltre, il carattere “settario” della rivista diventa lampante nel momento in cui il capo redattore nega a Fate la possibilità di realizzare un reportage sui femminicidi, poiché la questione non riguarda nessun “fratello nero”:

–Aquí hay materia para un gran reportaje –dijo Fate.  
–¿Cuántos putos hermanos están metidos en el asunto? –dijo el jefe de sección.  
–¿De qué mierdas me hablas? –dijo Fate.  
–¿Cuántos jodidos negros están con la soga al cuello? –dijo el jefe de sección.  
–Y yo qué sé, te estoy hablando de un gran reportaje –dijo Fate–, no de una revuelta en el gueto.  
–O sea: no hay ningún puto hermano en esa historia –dijo el jefe de sección.  
–No hay ningún hermano, pero hay más de doscientas mexicanas asesinadas, hijo de puta – dijo Fate.  
–¿Qué posibilidades tiene Count Pickett? –dijo el jefe de sección.  
–Métete a Count Pickett en tu jodido culo negro –dijo Fate (394-395).

Fate, da parte sua, come intuiamo dalle digressioni che si inseriscono nella narrazione, si mostra, ancor prima di partire per Santa Teresa, critico verso la linea editoriale di *Amanecer Negro*:

Fate notó que para la mayoría de sus colegas la crónica difícilmente excedía los límites del pintoresquismo afroamericano. Un predicador chiflado, un ex músico de jazz chiflado, el

único miembro del Partido Comunista de Brooklyn (Cuarta Internacional) chiflado. Pintoresquismo sociológico (350);

mostrando segni di insofferenza nei confronti di una visione alquanto limitata e limitante, come si nota dal fatto che gli vengano rifiutati vari reportage, perché “politicamente scorretti”, non in linea con l’immagine che si vuole dare della comunità, come quella sul gruppo islamico chiamato la Hermandad de Mahoma, dove «todos eran negros» (389), che propone una riscrittura della storia del Ku Klux Klan, attribuendo ogni responsabilità agli ebrei:

El jefe de su sección le dijo que se olvidara de escribir un reportaje sobre la Hermandad. – Esos negros, ¿cuántos son? –dijo.  
–Veinte, aproximadamente –dijo Fate.  
–Veinte negratas –dijo el jefe de sección–. Por lo menos cinco deben de ser agentes del FBI infiltrados.  
–Puede que más –dijo Fate.  
–¿Qué es lo que nos puede interesar de ellos? –dijo el jefe de sección.  
–La estupidez –dijo Fate–. La variedad interminable de formas con que nos destrozamos a nosotros mismos.  
[...] Eso véndelo a una revista de filosofía, a una revista de antropología urbana, escribe, si quieres, un jodido guión para el cine y que lo filme el jodido Spike Lee, pero yo no lo pienso publicar.  
–De acuerdo –dijo Fate (392-393).

Nonostante quando quello che sembra il capo della Hermandad mette in dubbio la validità della rivista, Fate si mostri in disaccordo:

–Esa jodida revista ya no la lee nadie –dijo.  
–Es una revista de hermanos –dijo Fate.  
–Esa jodida revista de hermanos sólo emputece a los hermanos –dijo el tipo sin dejar de sonreír–. Se ha vuelto *anticuada*.  
–No lo creo –dijo Fate (390; corsivo dell’autore).

È però l’attraversamento del confine che comporta una rimessa in discussione determinante, stimolando una riflessione che lo induce a constatare il carattere fondamentalmente fluido dell’identità:

Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy en el extranjero? ¿Pero puedo considerarme en el extranjero cuando, si quisiera, podría ahora mismoirme caminando, y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie? (379).

Idea che il resto del suo viaggio non fa altro che confermare, mostrando come dietro le bandiere identitarie si nasconda spesso la «variedad interminable de formas con que nos destrozamos a nosotros mismos». Anche se, allo stesso modo, si rende conto della



persistenza di certi stereotipi identitari e in alcuni momenti decide di incarnarli – o più probabilmente si sente forzato a farlo –: «Sa di recitare una parte: ma nel dramma, o ancor meglio nel sogno, "il sogno di qualcun altro", "el sueño de otro"» (Levinson, 2009); come quando, in un momento di pericolo, si dice: «Ahora debo procurar ser lo que soy, [...] un negro de Harlem, un negro jodidamente peligroso» (431), rendendosi immediatamente conto che nessuno dei presenti sembra sorpreso, quasi come se fosse esattamente quello che si aspettavano. Anche dal punto di vista linguistico si sente tutto il peso di questi cliché, che lo seguono, nonostante provi a liberarsene, come mostrano i seguenti frammenti di dialoghi con il suo capo redattore:

–Los prolegómenos del combate –dijo Fate.  
–¿Prolequé? –dijo el jefe de la sección de deportes.  
–El jodido ambiente –dijo Fate (379).

–Un retrato del mundo industrial en el Tercer Mundo –dijo Fate–, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud, joder.  
–¿Un *aide-mémoire*? –dijo el jefe de sección–. ¿Eso es francés, negro? ¿Desde cuándo sabes tú francés?  
–No sé francés –dijo Fate–, pero sé lo que es un jodido *aide-mémoire* (394; corsivo dell'autore).

Il marchio identitario afroamericano, nella parte di Fate, emerge, infatti, anche a livello linguistico, attraverso una prosa che, a tratti, stride all'orecchio del lettore, dandogli quasi l'impressione di leggere un testo tradotto dall'inglese. Dando l'idea che, per certi versi, Bolaño stia cercando di rendere linguisticamente palpabile il fatto che il punto di vista adottato sia quello del protagonista: in questa sezione del romanzo, infatti, il narratore tende a "mimetizzarsi" dietro al personaggio raccontato, «la cui interiorità e le cui sensazioni fungono da filtro rispetto agli eventi narrati», è uno di quei casi in cui «per orientarci dentro il mondo della storia dobbiamo affidarci a quanto i personaggi vedono, sentono e più in generale colgono o credono di cogliere» (Pennacchio, 2017 :204). Quest'idea, come osserva Levinson, va problematizzata, dato che Fate si trova immerso in una lingua sconosciuta, seppur la maggior parte delle persone con cui si relaziona parlino inglese:

Fate, naturalmente, potrebbe essere considerato – più che un personaggio – un "punto di vista" ne "La parte de Fate". Osserva e ascolta quello che accade attorno a lui, parla raramente, come un giornalista obiettivo e non come un protagonista egli stesso (finché non assesta il suo colpo nel finale). E però Fate non si cala facilmente nel ruolo. Perché, a parte

"cerveza" e "gracias", non sa una parola di spagnolo. Come può allora fare da "voce" o "punto di vista" in un'opera scritta in spagnolo? (2009).

Emblematiche, inoltre, sono le ventitré pagine «de la conferencia de Barry Seaman, en las que *su* castellano se vuelve informe plastilina y procura amoldarse a las estructuras del *black english*, con resultados que parecerían involucrar en el juego de las variantes también al *spanglish*» (Bizzarri, 2018); una conferenza che assume più i toni del sermone, e che è un misto di saggezza popolare, filosofia spicciola, aneddoti personali, riflessioni sociologiche e promozione commerciale, con un sottofondo di jazz linguistico. Un'altra caratteristica linguistica particolarmente curiosa del discorso – o della fittizia traduzione del discorso – di Seaman è l'apparentemente immotivata mescolanza delle forme “ustedes” e “vosotros” per la seconda persona plurale<sup>70</sup>: una possibile ipotesi sarebbe l'impossibilità di ricondurre il discorso di Seaman a una particolare varietà dello spagnolo, resa mescolando due degli elementi che maggiormente differenziano lo spagnolo peninsulare da quello latinoamericano; ma si potrebbe d'altro canto leggersi la volontà di enfatizzare, attraverso una lingua che potremmo definire “irreale”, l'astrattezza dell'ideale di purezza identitaria incarnata dal co-fondatore dei Black Panther. La svolta parodica è infatti, come sempre, in agguato: non a caso il combattivo e anticapitalista Seaman finisce a guadagnarsi da vivere vendendo e pubblicizzando un libro di cucina, intitolato

*Comiendo costillas de cerdo con Barry Seaman*, en el que recopilaba todas las recetas que conocía de costillas de cerdo, generalmente a la plancha o a la barbacoa, añadiendo datos curiosos o extravagantes sobre el sitio en donde había aprendido la receta y quién y en qué circunstancia se la había enseñado. [...] El libro no fue un éxito pero puso otra vez en circulación a Seaman y apareció en algunos programas de televisión de la mañana, cocinando en directo algunas de sus famosas recetas (327-328).

Un libro dove gli anni di lotta e rivendicazioni si riducono a mero aneddoto, che aggiunge un po' di pepe alle ricette: «La mejor parte del libro eran las costillas de cerdo con puré de patata o de manzana que había hecho en la cárcel, la forma de conseguir las materias primas, la forma de cocinar en un lugar donde no lo dejaban, entre tantas otras cosas, cocinar» (*ibid.*).

---

<sup>70</sup> Alcuni esempi (il corsivo è mio): «el resto *vosotros* ya lo *conocéis*. [...] Y aquí *permítanme* que haga una precisión» (337), «Sospecho que pocos de *vosotros coméis* ensalada. Tal vez sea el momento adecuado de *daros* una receta. Esta receta se llama: Coles de Bruselas al limón. *Anoten*, por favor» (342), «Y *vosotros*, que *sois* tan amables, ahora *os estaréis preguntando* [...] *les* aseguro que es muy útil» (344).

L'altro versante del localismo linguistico che fa capolino nella "Parte de Fate" è quello "messicano", che emerge però, in generale, in modo piuttosto timido. Nel testo infatti compaiono alcuni sparuti messicanismi, tra i quali: "botana" (368, 421), "chamba" (375), "mandar a la chingada" (381) e "hijo de la chingada" (370), "buey" (382), "mana" (437, 438), "lépero/a" (438), "hijóle" (445). Il gioco tra lo spagnolo americano e quello peninsulare è sottolineato, inoltre, nel seguente scambio di battute tra Rosa Amalfitano – cresciuta in Spagna – e la sua amica messicana, Rosa Méndez:

–Pues no sabría explicártelo muy bien, mana –dijo Rosa Méndez–, pero es como coger con un hombre que no es del todo un hombre. Es como volver a ser niña, ¿me entiendes? Es como si te cogiera una roca. Una montaña. [...] es como si te cogiera una montaña pero como si te cogiera dentro de una gruta, ¿me entiendes? [...]  
–O sea es como si te follara una montaña dentro de una caverna o cueva que está en la misma montaña –dijo Rosa Amalfitano.  
–Exactamente eso –dijo Rosa Méndez.  
Y luego dijo: –Me encanta la palabra follar, qué bonito hablan los españoles. [...] Yo he *follado* con narcos. Te lo juro. ¿Quieres saber qué se siente? Pues se siente como si te cogiera el aire. Ni más ni menos, el mero aire (437-438; corsivo dell'autore).

C'è un solo punto in cui la varietà messicana emerge con forza, colorandosi anche di toni gergali, ed è quando il cinefilo messicano Charly Cruz racconta i roccamboleschi inizi della carriera di Robert Rodríguez come regista:

–¿Y Robert Rodríguez? –dijo Charly Cruz.  
–Me gusta –dijo Fate.  
–Ese *pendejo* es de los nuestros –dijo Chucho Flores.  
–Yo tengo una película en vídeo de Robert Rodríguez –dijo Charly Cruz– que muy pocas personas han visto.  
–¿El mariachi? –dijo Fate.  
–No, ésa la ha visto todo el mundo. Una anterior, cuando Robert Rodríguez no era nadie. Un puto chico muerto de hambre. Un *trovo* que le entraba a cualquier *chamba* –dijo Charly Cruz. [...]  
La historia era sencilla e inverosímil. Dos años antes de rodar *El mariachi* Robert Rodríguez viajó a México. Durante unos días vagabundó por la frontera entre Chihuahua y Texas y luego bajó hacia el sur, hasta el DF, en donde se dedicó a tomar drogas y a beber. Cayó tan bajo, dijo Charly Cruz, que entraba en una *pulquería* antes del mediodía y salía sólo cuando cerraban y lo echaban a patadas. Al final terminó viviendo en un *congal*, es decir en un *bule*, es decir en un *berreadero*, es decir en la *catara de las bondadosas*, es decir en un *burdel*, en donde se hizo amigo de una puta y de su chulo, al que llamaban el *Perno*, que es como si al chulo de una puta lo apodaran el Pene o la Verga. Este tal Perno simpatizó con Robert Rodríguez y se portó bien con él. [...] Una mañana, [...] le contó que unos amigos querían hacer una película y le preguntó si él se veía capaz de hacerla. Robert Rodríguez, como ustedes se imaginarán, dijo *okey maguey* y el Perno se ocupó de los asuntos prácticos (375-376; il corsivo è mio).

Non sembra un caso che queste particolari scelte lessicali, espressivo campione di "colore locale", compaiano proprio nel momento in cui si parla del regista che ha esordito con il film *El Mariachi* e di Spike Lee, particolarmente sensibile a temi sociali e politici come

il razzismo. Interessante è infine il localismo linguistico, che potremmo definire “posticcio”, dello *sparring* californiano di Merolino, «un negro [...] que intentaba hablar en español y que solo decía palabrotas» (368), un «hijo de la chingada [que] solo ha aprendido a decir insultos en español» (370), che incalza il pugile dicendogli «¿Estás en Costa Rica? [...] ¿Dónde tienes los candorros?» (*ibid.*); che viene descritto quindi come una versione caricaturale del modo di parlare locale.

Ad ogni modo, la sensazione che si respira in questa parte del romanzo è la vertigine del vuoto identitario, il vortice, che confonde, fa girare la testa e venir voglia di vomitare, non è certamente la *comfort-zone* dei luoghi comuni e delle identità perfettamente definibili e delimitabili; durante il suo viaggio, infatti, Fate svela – al lettore, ma in primis a sé stesso – che solo se si ha il coraggio di spogliarsi di queste costrizioni si può aspirare a conoscere la propria vera identità, che solo uscendo dal vicolo cieco degli sterili cliché si possono scoprire cose che valgono davvero la pena; non a caso i particolarismi identitari che emergono nei suoi reportage assumono la forma di reperti con un certo valore storico, ma che ora sono solo pezzi da museo, o addirittura chincaglierie da mercatino delle pulci, ma certamente non si tratta di reliquie da venerare o di modelli da perpetrare.

Verrebbe spontaneo chiedersi cosa abbia a che vedere tutto ciò con l'identità latinoamericana: ma, in realtà, attraverso il viaggio dell'afroamericano Fate, Bolaño ci parla profusamente di essa, e di come, all'interno del suo “paradigma”, *lo latinoamericano* diventi cittadinanza simbolica dell'esclusione, del rifiuto, dell'erranza e dell'incertezza<sup>71</sup>. Non a caso, come abbiamo già accennato, la relazione con la tradizione latinoamericanista è già inscritta nell'incipit, con il richiamo a *Pedro Páramo* – con la morte della madre e lo spazio infernale pieno di fantasmi –, così come con l'immagine del lago azteca. Il modo in cui il giornalista si lascia alle spalle le rivendicazioni identitarie settarie, per interessarsi a problematiche di più ampio respiro, il suo abbandonare ogni certezza per farsi inghiottire dall'abisso di Santa Teresa, è un sintomo evidente di quest'appartenenza simbolica, e allo stesso tempo contribuisce a delineare ancor meglio la proposta bolañesca, mettendo in discussione qualsiasi mitizzazione dell'America Latina. Questa critica si rivolge alle pretese localiste, così come alle aspirazioni

---

<sup>71</sup> A proposito di quest'ultima è interessante osservare come questa parte sia costellata di interrogativi, di cui l'accumulazione dell'incipit è rappresentativa.

universaliste, di un'America Latina che vorrebbe assurgere a territorio pienamente e armoniosamente inserito nel processo di globalizzazione. Infatti, come fa notare Fate al suo capo redattore, nella città di Santa Teresa si manifestano alcune delle conseguenze negative dell'irruzione del mercato globale, tra cui la diffusione delle *maquiladoras*, fabbriche che aziende estere delocalizzano per poter sfruttare la mano d'opera locale a basso costo, producendo merci destinate all'esportazione; perpetrando una forma di violenza che ha la stessa matrice di quella di stampo razzista e sessista, altrettanto presenti nel romanzo. Un altro effetto della globalizzazione che viene enfatizzato in questa parte riguarda l'ambito della cultura: in particolare si punta il dito contro la fagocitazione delle peculiarità culturali che vengono rigurgitate sotto forma di prodotti perfettamente riconoscibili e appetibili per il mercato. Tali effetti sociali e culturali, come abbiamo già visto, si trovano condensati nel *fast-food* in stile messicano El Rey del Taco, dove Fate si reca dopo l'incontro di boxe insieme ad alcune persone, tra cui Rosa Amalfitano (cfr. 4.2.1.). Quando la specificità locale, infatti, passa attraverso il filtro del mercato e dei mezzi di comunicazione di massa, si riduce molto spesso assumendo i toni dello stereotipo, come emerge, inoltre, quando

Charly Cruz y Oscar Fate, un cuate mexicano y un afrodescendiente de habla inglesa, [...] intercambian, como si fueran cromos, estereotipos culturales espectacularizados por la gran pantalla y van trabando una complicidad simulada alrededor de la impresionante intuición de que Spike Lee y Robert Rodríguez podrían ser el mismo director (Bizzarri, 2018).

Come si evince da questi esempi, un altro fenomeno che viene messo allo scoperto è l'appropriazione di modelli culturali dominanti come può essere ad esempio il concetto del *fast-food* statunitense. Acculturazione che, nella Parte de Fate, è individuabile anche a livello linguistico: come abbiamo già accennato, in questa sezione del romanzo la lingua di Bolaño si diverte a sembrare inglese, arricchendo così la vena parodica, ma allo stesso tempo critica, del testo, chiamando in causa una lingua che è sia "locale" e "localizzata", ma che è anche la lingua franca del mondo globalizzato. A questo proposito, si rivela particolarmente suggestiva l'analisi elaborata da Juan Meneses, nell'articolo "Like in the Gringo Movies: Translatorese and the Global in Roberto Bolaño's *2666*", nel quale si mette in evidenza il gioco intertestuale con il genere *noir* e *hard-boiled* statunitense, e soprattutto si sottolinea la peculiarità della prosa, mostrando come essa dia in certi momenti, in particolare nei dialoghi, la sensazione di essere una (cattiva) traduzione

dall'inglese, proponendo quindi di leggerla come una parodia *à la* Bolaño del cosiddetto “doppiaggese” (in inglese “translatorese”),

or the unidiomatic rendition of words and expression that results from mistranslating. In creating the effect that his writing is (mis)translated from the English language, Bolaño presents us with a highly creative narrative in Spanish that contributes, by reversal, to such an American tradition as the hard-boiled crime story while criticizing, through parody, the entrance of a very specific type of translatorese language into Spanish (2014: 176).

Meneses, infatti, suggerisce che Bolaño abbia cercato di strizzare l'occhio ad una tradizione cinematografica che molto probabilmente aveva conosciuto durante gli anni passati in Spagna nella sua versione tradotta, dato che, come lui stesso ha ammesso, non sapeva l'inglese. La Spagna è un paese dove la norma è la diffusione di film, serie e programmi televisivi stranieri doppiati in spagnolo, sviluppando – anche a causa delle limitazioni dovute alla sincronizzazione delle labbra – «a certain trend [...] in the translation of some words and expressions that has made a very specific type of translatorese extremely pervasive in the Spanish television and cinema cultures» (*ivi*: 177), arrivando ad influenzare persino la lingua parlata. Tra gli elementi più caratteristici di questo particolare sottocodice, spiccano le imprecazioni: aggettivi come “goddamned” o “fucking” vengono spesso tradotti come aggettivi e non come interiezioni, come invece sarebbe più comune in spagnolo; ecco che nella “Parte de Fate”, l'aggettivo “jodido”<sup>72</sup> ricorre in modo esageratamente massiccio, svelando la mancanza di naturalezza della lingua impiegata e rendendone palese l'intento parodico, stesso discorso per l'aggettivo “puto”<sup>73</sup>; inoltre, anche nell'abbondante uso di alcuni vocativi, come “hermano”, “amigo”, “hombre”, ecc. si sente la chiara influenza dell'inglese<sup>74</sup>. Compagno strutture

---

<sup>72</sup> Alcuni esempi (il corsivo è mio): «Así es el campo. A esta hora siempre es triste. Es un *jodido* paisaje para mujeres» (369); «El *jodido* ambiente» (379); «la impresión que causa en los *jodidos* mexicanos» (379); «Los *jodidos* asesinatos son como una huelga, amigo, una *jodida* huelga salvaje» (382); «Falta el *jodido* tiempo» (383); «Esa *jodida* revista ya no la lee nadie. [...] Esa *jodida* revista de hermanos emputece a los hermanos» (390); «escribe, si quieres, un *jodido* guión para el cine y que lo filme el *jodido* Spike Lee, pero yo no lo pienso publicar» (393); «estás allí para cubrir un *jodido* combate de box», «sé lo que es un *jodido* aide-mémoire», «¿Cuántos *jodidos* negros están con la sogá al cuello?» (394); «Métete a Count Pickett en tu *jodido* ojete de maricón» (395); «¿Quién demonios ha cogido el *jodido* protector si yo no me he movido y no he visto a nadie hacerlo?» (412); «Me gustaría ser un *jodido* periodista» (425); «El *jodido* gigante albino que apareció junto con la nube negra» (464).

<sup>73</sup> Alcuni esempi (il corsivo è mio): «Yo también sé lo que es un *puto* aide-mémoire», «Cuántos *putos* hermanos están metidos en el asunto?», «no hay ningún *puto* hermano en esa historia» (394).

<sup>74</sup> Alcuni esempi: «Chucho Flores decía en inglés: largo de aquí, *amigo*, espéranos abajo» (431); «Yo no soy celoso, *amigo* –dijo Chucho Flores» (432); «Esta ciudad es una mierda, *hermano*» (425); «Si te dejara entrar a ti, *hermano*, tendría que dejar entrar a todos estos maricones. [...] Algunos son periodistas, *hermano*» (409); «Ningún problema, *hombre*»; «No, *hombre*, quédate aquí con los amigos» (413).

che suonano come calchi dall'inglese: Mendes cita come esempi la frase «Tránquilo, tómatelo con calma, hermano» (Bolaño, 2017a: 326) (“Relax, take it easy, brother”) che dice a Fate un tizio con cui ha un alterco; o «Detesto esta mierda» (*ivi*: 329) (“I hate this shit”), come dice Seaman al protagonista (*cfr.* Meneses, 2014: 178). Come suggerisce l'articolo, la parodia bolañesca dell'artificialità del doppiaggese si fa ancor più evidente quando questo inficia la comunicazione: questo accade, ad esempio, con la traduzione dell'espressione “you know”, usata in inglese, svuotata dal suo significato letterale, con la funzione *fática* di mantenere aperto il canale comunicativo; rendendola con una traduzione letterale e non con una formula equivalente, essa perde questa funzione e può provocare, se non incomprensione, un effetto certamente straniante. Ciò emerge quando un giornalista, parlando con Fate del massaggiatore del pugile messicano, dice: «No lo hemos visto, creo que nunca sale al patio, es un tipo ciego, ¿lo entiendes?, un tipo ciego de nacimiento» (Bolaño, 2017a: 371; il corsivo è mio) (*cfr.* Meneses, 2014: 179); e si fa ancor più chiaro nella seguente discussione tra il protagonista e il messicano Flores: «No, no es grande –dijo Fate–, es una revista de Harlem, ¿entiendes? –No –dijo Chucho Flores–, no lo entiendo» (373; il corsivo è mio). Oltre a quelli citati da Meneses, un ulteriore caso dove è possibile intravedere l'intenzione di Bolaño di giocare con la lingua inglese è il seguente:

Antes de despedirse de ellos Fate les dijo que probablemente nunca les perdonarían haber desfilado bajo la efigie de Osama bin Laden. Ibrahim y Khalil se rieron. Le parecieron dos piedras negras sacudiéndose de risa.

–Probablemente nunca lo *olvidarán* –dijo Ibrahim (392; corsivo dell'autore).

Pensando il dialogo come una traduzione dall'inglese, potrebbe spiegarsi la scelta dell'autore di usare il corsivo: un gioco di parole tra “forgive” e “forget”, che però si perde irrimediabilmente negli spagnoli “perdonar” e “olvidar”, a meno di cogliere il gioco linguistico ed impegnarsi in uno sforzo di retrotraduzione. L'ipotesi di Meneses è che Bolaño, attraverso la parodia di questo tipo di traduzioni, «criticize the acceptance of those translations by their audiences, and entertain his readers with a style that echoes those recognizable examples of (mis) translation» (2014: 181): egli infatti

establishes a connection between the linguistic and cultural transference that occurs in the translation of those American films, thus drawing his readers' attention to the ubiquitousness of such films (at least in Spain) and their impact on the cultural landscape (*ibid.*).

Seguendo la scia delle riflessioni di “Like in gringo movies”, possiamo azzardarci a leggere nella “Parte de Fate” un tentativo di suggerire una rappresentazione linguistica del possibile appiattimento culturale frutto della globalizzazione, attraverso gli effetti che questo sottocodice cinematografico ha sulla lingua spagnola: lasciando intravedere, tra gli strati parodici e i riferimenti giocosi alla cultura pop, la prospettiva del lavaggio identitario che porta – la Spagna, ma ancor più l’America Latina – a trasformarsi in una succursale degli Stati Uniti. Il mercato (non solo culturale) che si impone e veicola una serie di significati che, venendo assorbiti senza essere prima digeriti, possono generare un effetto di straniamento, facendo tendere pericolosamente verso l’annullamento identitario; il calco svolge quindi una funzione simbolica: mostrando come significati stranieri possano essere vestiti di significante autoctono, dando l’illusione di essere accessibili, per poi rendersi conto di quanto, in realtà, essi siano sfuggenti e ingannevoli; paradigmatico, in questo senso, è il “me entiendes” che, invece di produrre “entendimiento”, provoca solo una grande incomprendione. Quest’ultima affermazione si ricollega ad un altro concetto emblematicamente racchiuso nella parodia bolañesca che contribuisce a demistificare l’immagine di un mondo globale nel quale la comunicazione scorre fluida e i significati sono perfettamente transitabili da una lingua e da una cultura all’altra mettendo allo stesso tempo in crisi l’etichetta di scrittore globale, autore di una letteratura pensata già in ottica di traduzione, che gli è stata, in alcune occasioni, attribuita. Come abbiamo già ampiamente osservato, la lingua di Bolaño «nunca es lengua-divisa o lengua-moneda impunemente convertible, materia trillada identitariamente blanqueada» (Bizzarri, 2018), e questo si fa palese in questa parte di 2666 dove, paradossalmente, la parodia linguistica è difficilmente riproducibile in altre lingue (in italiano, diversamente da molte altre, essa può funzionare), ma diventa quasi impossibile da ricreare in inglese, come osserva Meneses prendendo in esame la traduzione di Natasha Wimmer. In questo senso, quindi,

despite the intertextual connections that it establishes, the singularity of the Spanish version’s parodic hints upends the global reach of American culture, since the references to the kind of translatores found in American crime movies translated into Spanish are often untransferable to other languages, not least English itself (Meneses, 2014: 182).

Precisamente in questo modo possiamo affermare che questo particolare gioco interlinguistico dà uno schiaffo – anzi sgancia un destro – alla «retórica de la



comunicación universal que, según el diagnóstico de Bolaño, es uno de los síntomas más sutiles del morbo contemporáneo» (Bizzarri, 2018): qui, infatti, appare chiaro che

[l]os *errores* de traducción –a la vez evidencias tragicómicas de un derrumbe cultural anunciado y sublimes precipitados de lo literario bolañesco- son [...] privilegiados momentos de condensación de una poética que, en todos los sentidos y a todos los niveles, desmiente la propaganda y tesauroiza la intransferibilidad última del sentido (*ibid.*).

Nella parte di Fate, lo sguardo inclemente di Bolaño si posa sia sui particolarismi identitari e linguistici, sia sull'utopia del mondo globalizzato e la conseguente «útopia de la transitividad universal» (Bizzarri, 2018), proponendo invece quel discorso identitariamente e linguisticamente “di frontiera” che abbiamo illustrato come centrale della poetica bolañesca, naturalmente con tutti gli svantaggi che questa presuppone (*cf.* 4.2.1.).



## II. CONCLUSIONE

Quasi vestendo i panni di uno dei suoi critici archimboldiani, o dei suoi detective selvaggi, ci siamo lanciati alla scoperta della lingua di Bolaño, cercando di vedere se in essa possano trovarsi tracce del fragile e conflittuale paradigma identitario proposto dall'autore, consci di imbarcarci in un viaggio pieno di insidie, false piste, vicoli ciechi, svolte parodiche e sabbie mobili interpretative. Senza la pretesa di mappare tutte le possibili letture delle scelte linguistiche e di proporre uno studio completo ed esaustivo del suo intero *corpus* narrativo, abbiamo proposto un *vagabondaggio* per le sue opere, con l'intento di cogliere e contestualizzare alcune delle sfumature che in esse assume il binomio lingua-identità, sfruttandole come porta d'accesso all'universo letterario bolañesco: un lavoro che nasce di per sé inconcluso e frammentario, il cui scopo principale è, innanzitutto, mostrare le potenzialità che un'analisi di questo tipo può avere. Vagando tra le pagine dei suoi libri, come Amuleto per le strade di Città del Messico, abbiamo raccolto, infatti, numerosi indizi che ci inducono a ritenere che l'autore abbia cercato di plasmare un panorama linguistico in tutto e per tutto coerente con la propria proposta letteraria, attingendo, con una cura in alcuni casi sorprendente, ai serbatoi della lingua spagnola e presentando un campionario sociolinguistico che spicca per la sua ricchezza e varietà.

Questa pluralità di voci può essere letta come un riflesso del carattere “pluriterritorializzato” – piuttosto che “extraterritoriale” – della scrittura di quest'autore autore cileno-messicano-spagnolo, che si sente latinoamericano e, allo stesso tempo, cittadino di *Extranjilandia*. L'adozione di una lingua camaleontica che si diverte a sembrare “altra”, a imitare le diverse varietà dello spagnolo, è la materializzazione della perdita di un centro, della crisi delle identità fisse e definite e del piglio antilocalista – o meglio antiessenzialista – di Bolaño. Viene però, contemporaneamente, messa in scena una lingua che si localizza in ogni territorio che visita, abitando, seppur per poco, lo spazio locale e tingendosi delle sue peculiarità; una lingua nella quale prende corpo il carattere necessario e inevitabile della transumanza contemporanea, ma anche del trauma che essa comporta. Conflitto che vive anche il lettore, costretto a migrare da una varietà all'altra, «a quien la lectura le exige que se convierta al exilio, al extrañamiento, al nomadismo y a la ajenidad» (López Badano, 2012: 515). Piuttosto che il villaggio globale,

la “casa” dell’identità bolañesca è, quindi, la frontiera intesa come realtà mobile, in costante trasformazione, come spazio impuro e permeabile, ma anche come emblema della problematicità dell’incontro con l’alterità, della difficoltà di un approccio dialogico. L’altra immagine che rende conto del progetto identitario e linguistico di Bolaño è quella dello specchio in frantumi, immagine che può essere colta solo attraverso uno sguardo caleidoscopico, come è quello offerto dal coro eterogeneo e scomposto che dà voce alla sua letteratura, nella quale si accostano molteplici registri e toni della lingua spagnola. Una polifonia che veicola, allo stesso tempo, l’idea della frammentazione dei punti di vista e dell’impossibilità di osservare la realtà da un’unica prospettiva, necessariamente limitata e parziale; e che richiama la tendenza di Bolaño ad affermare allo stesso tempo una cosa e il suo esatto contrario, spingendo il lettore e il critico a rimettere in discussione costantemente le proprie interpretazioni, giocando anzi con la possibilità di una stratificazione di letture, a volte antitetiche, ma sempre complementari nel mostrare la sfaccettata complessità del reale.

Questi elementi emergono con forza nell’idioletto dell’uruguayana *persa in Messico*, *Auxilio*, che si caratterizza per la sua plasticità, porosità, il suo essere capace volente o nolente di cambiare, di esporsi alle intemperie e di spogliarsi della propria specificità, in balia dell’ambiente esterno, di estraniarsi, anche con il rischio di perdersi. Ma nel quale emerge anche il dolore di questo “bagno rinnovatore” e il senso di spaesamento che si prova nell’essere vuotati della propria identità, linguistica e non, come lo è la viandante, madre della poesia messicana, nel suo viaggio verso il paese “più trasparente”; la lettura che abbiamo proposto – sulla scia delle riflessioni di Celina Manzoni – della lingua materna (in questo caso la voce rioplatense) come “amuleto” a cui far ricorso nei momenti di pericolo, o di grande emotività, gioca precisamente in questa direzione. L’idioletto di *Auxilio* porta inoltre il riflesso di molte delle caratteristiche definitorie del personaggio, che abbiamo riassunto nelle varie sfumature della marginalità, dell’indefinitività e della frammentarietà. In questo senso, la sua voce contribuisce alla caratterizzazione del personaggio, come del resto accade per molti degli altri figuranti dell’epopea bolañesca. Allo stesso tempo, però, la condizione della protagonista perennemente in bilico tra sogno e realtà, tra memoria e delirio, tra lucidità e follia permette di mantenere aperta la strada della parodia.

La “bastardia” identitaria che emerge dal progetto “di frontiera” di Bolaño, mette automaticamente in discussione la possibilità di afferrare un’essenza autentica, fissa e pura, sia a livello individuale sia collettivo: qualsiasi tentativo di questo tipo viene smascherato, mettendone a nudo l’inutilità e, in alcuni casi, la pericolosità. Attraverso un’ironia sottile e affilata e un caustico sarcasmo, l’autore demolisce queste costruzioni letterarie e le riassume in parodie dal gusto spesso agroamaro. Gli esempi che abbiamo proposto a conclusione del quarto capitolo ne sono una chiara dimostrazione. La figura del gaucho per vocazione Pereda incarna il fallimento della creazione di identità nazionali solide ed *eterne*, cristallizzate in un ideale locale, come lo è quello dell’uomo della pampa per il protagonista del racconto e come lo è stato il genere gauchesco per la letteratura argentina; l’artificialità di tali costrutti viene raccontata attraverso un *pastiche* linguistico, che crea la sensazione di “argentinà” mentre ne svela la finzione. Quest’idea emerge anche a più riprese nella parte di Fate, nonostante questo esempio ci sia servito soprattutto a mostrare come anche l’immagine del villaggio globale finisca per sbriciolarsi nelle mani di Bolaño, soprattutto se applicato alla difficile realtà latinoamericana; partendo dall’analisi proposta da Meneses, che mette l’accento sull’eco parodico del sottocodice del doppiaggese che riecheggia in questa sezione del romanzo, in cui lo spagnolo in svariate occasioni stride all’orecchio del lettore sembrando quasi una traduzione dall’inglese; una scelta che può essere letta, non solo come intertesto “pop”, ma anche come una sorta di monito nei confronti dell’appiattimento linguistico e culturale che può derivare da un’accettazione passiva del mercato globale. Nell’episodio del libro di Kilapán, l’attenzione è rivolta, invece, alle possibili manipolazioni che può subire la narrazione identitaria, capace di diventare uno strumento di esclusione invece che un mezzo di liberazione ed emancipazione, e che può essere corrotta oppure orchestrata ad arte per perseguire i propri scopi, anche i più terribili. Questo caso presenta una particolarità rispetto ai precedenti: qui, infatti, la costruzione identitaria e linguistica analizzata non è frutto della penna dell’autore, il quale si limita a citare alcune parti di uno strano *pamphlet* realmente pubblicato sotto lo pseudonimo di Lonko Kilapán; ma, come negli altri esempi, anche qui le scelte linguistiche sono coerenti e funzionali all’idea che si vuole trasmettere, e il fatto che Bolaño scelga di metterle in evidenza resta quindi particolarmente rilevante.

La sorprendente aderenza tra la poetica dell'autore e le varie modulazioni che la lingua assume nelle sue opere, il modo in cui quest'ultima porta su di sé le tracce dell'ambigua e contraddittoria proposta etica e letteraria di Bolaño, riflettendo tutta la complessità della sua costruzione identitaria, sono gli elementi che ci permettono di affermare che forse, davvero, la lingua può essere considerata la "patria" – una patria simbolica – dell'autore, dei suoi personaggi e, in definitiva, della sua letteratura.

### III. APPENDICE

Titolo originale: *La batalla futura*/ Titolo italiano: *La battaglia futura*

Regia: Ricardo House Corona

Sceneggiatura: Ricardo House Corona

Fotografia: Nelson Cortés, Ricardo House

Montaggio: Ana Pfaff, Ginés Olivares, Estel Román

Musica: Fernando Milagros, Patti Smith

Suono: Cristóbal Espinoza, Francisco Mena

Produttore: Matías Cardone, Ricardo House, Macarena Cardone, Javier Santfeliú

Casa produttrice: Invercine

Anno: 2016

Durata: 63 min

N°	Descrizione	Trascrizione originale	Sottotitolo in italiano
1	Testo	Este documental es una mirada al escritor Roberto Bolaño y su relación con Chile.	Questo documentario proietta uno sguardo sullo// scrittore R. Bolaño e il suo rapporto col Cile.
2		La estructura narrativa toma su camino, y nos lleva a Chile pasando por México y por Catalunya.	La struttura narrativa ne ripercorre i passi,// portandoci in Cile, Messico e Catalogna.
3		Nos propone desentrañar algunos de los acertijos que han sido su literatura y su vida,	Propone di sviscerare alcuni degli enigmi// che ne hanno costellato la vita e la letteratura,
4		para intentar acercarnos a su universo con la oportunidad de conocer sus formas,	nel tentativo di avvicinarci al suo universo,// potendo così conoscerne le forme,
5		su postura desenfadada y su propuesta literaria no fácil de clasificar.	l'approccio informale e la proposta letteraria// difficile da classificare.
6		Encontrar la hebra y saber cómo comenzar a tirarla es uno de los juegos que ofrece, -siempre-	Trovare il capo e riuscire a districare la matassa// è uno dei rompicapi che ci propone, sempre,

7		este escritor tan distinto y tan cercano a la vez.	questo scrittore così peculiare// e al contempo vicino.
8	Voce off	Al centro Josefa Visa Claude,	Al centro Josefa Visa Claude,
9		bisabuela de Roberto.	bisnonna di Roberto.
10		Abuela de Roberto, Eugenia Carné.	La nonna di Roberto, Eugenia Carné.
11		Hermana, Teresa Carné.	Sua sorella, Teresa Carné.
12		Cecilia.	Cecilia.
13	Voce off	1953	1953
14		Muere con 73 años Iósif Stalin	Muore a 73 anni Josif Stalin
15		que fue líder de la URSS, durante casi 30 años.	lider dell'URSS per quasi 30 anni.
16		Se rompe uno de los límites que hasta ahora no había podido alcanzar el hombre:	Si infrange uno dei limiti dell'umanità:
17		el neozelandéz Hillary y el sherpa tibetano Norgay	il neozelandese Hillary// e lo sherpa tibetano Norgay
18		se convierten en los primeros escaladores que alcanzan la cima del Everest.	raggiungono per primi la vetta dell'Everest.
19		Y en 1953, en Santiago de Chile,	E nel 1953, a Santiago del Chile,
20		nació el escritor Roberto Bolaño	nasce lo scrittore Roberto Bolaño.
21		Testo	Roberto Bolaño <i>La batalla Futura</i> Chile
22	Voce off – Bolaño	Para ser poeta hay que tener la valentía de mirarse en un espejo negro	Per essere poeta bisogna avere il fegato// di riflettersi in uno specchio nero,
23		y saber si uno es cobarde o valiente.	e scoprire se si è coraggiosi o codardi.
24	Entrevista – Rodrigo Fresán (giornalista, scrittore e amico)	Yo me acuerdo de que lo dejé en el tren, llovía a cántaros,	Ricordo di averlo salutato al binario.// Pioveva a dirotto.
25		volví a casa y a la media hora me tocan el timbre y es Roberto cubierto de agua, empapado, pálido, lívido,	Torno a casa e dopo mezz'ora suona// il campanello. È Roberto fradicio, pallido, livido.
26		que me mira y me dice: “Hazme un té por favor”.	Mi guarda e dice: “Fammi un tè, per favore”.
27		Yo le digo: “Sí claro, Roberto, pero te dejé en la	Dico: “Certo, ma cos'è successo? Quando ti ho



		estación de tren, pasando el billete ¿qué pasó?”	salutato// stavi timbrando il biglietto!”
28		Me dice: “Rodrigo, acabo de matar a una persona”.	Mi dice: “Rodrigo, ho appena ucciso una persona”.
29		Me quedo helado, pero helado.	Rimango di sasso.
30		Me dice “Quisieron robarme”.	“Volevano rapinarmi.”
31		Me dice: “No es mucho dinero, pero para mi era muy importante que no se lo llevaran unos skinhead	“Non erano molti soldi, ma non volevo// che se li prendessero degli skinhead
32		que me atacaron en el andén, porque era algo que habíamos hecho juntos.	che mi hanno aggredito,// perché li avevamo guadagnati insieme quei soldi.
33		Y sacaron una navaja y hubo un forcejeo	Hanno tirato fuori un coltello// e c'è stata una colluttazione.
34		y le quité la navaja y se la clavé a uno y murió”.	Ho preso il coltello, ne ho colpito uno e l'ho ucciso.”
35	Voce off – Bolaño	Todo lo que hacemos en realidad es una minucia,	Tutto ciò che facciamo è una minuzia,
36		es algo pequeñísimo.	una cosa piccolissima.
37		Es decir, yo sé que Shakespeare y Cervantes, que son los dos más grandes escritores de nuestra cultura,	Cioè, so che anche Shakespeare e Cervantes,// i due più grandi scrittori della nostra cultura,
38		llegará el día en que van a desaparecer.	finiranno per sparire un giorno.
39		Hay una apuesta inicial, un desafío inicial,	C'è una scommessa iniziale, una sfida iniziale,
40		el desafío lo mantienes aunque sabes que vas a perder.	e non getti la spugna// neanche se sai che perderai.
41		Porque la maravilla del ser humano es esa,	Perché la meraviglia dell'essere umano è questa,
42		yo diría que la principal maravilla: saber que el destino del ser humano es un destino de perdedores.	oserei dire la cosa più straordinaria:// sapere che l'uomo è destinato alla sconfitta.
43		Y hablo del género humano.	E parlo del genere umano.
44	Entrevista – Ignacio Echevarría	Bueno, yo creo que él no llegó a vivir digamos una consagración tan unánime,	Credo che lui non abbia ricevuto in vita// un consenso così unanime

45	(critico letterario e amico)	como la que todos nosotros hemos vivido después de su muerte.	come quello a cui abbiamo assistito// tutti noi dopo la sua morte.
46	Entrevista – Álvaro Bisama (scrittore)	Leer a Bolaño hace quince años,	Leggere Bolaño 15 anni fa
47		era también leer a un autor vivo que en el fondo estaba en pié de guerra contra el universo,	era anche leggere un autore vivente, // sul piede di guerra con l'universo.
48		contra ciertas ideas del universo.	Con alcune idee dell'universo.
49	Entrevista – Rodrigo Fresán	La pérdida de Roberto, un escritor que tenía doscientos libros por delante.	Perdere Roberto ha significato perdere// uno scrittore con ancora 200 libri da scrivere.
50	Entrevista – Poli Délano (scrittore e amico)	A mi no me parece que Bolaño es el mejor escritor	Non credo che Bolaño sia il migliore scrittore
51		de nuestra lengua, ni de nuestra época, ni nada que se parezca,	nella nostra lingua, né della nostra epoca.
52		que ha habido en torno de él un fenómeno publicitario que ha agrandado su figura.	Credo ci sia stato un fenomeno pubblicitario// intorno a lui che ha ingigantito la sua figura.
53	Entrevista – Jorge Herralde (editore)	Susan Sontag había dicho: “Bolaño es el Escritor”.	Susan Sontag disse: “Bolaño è lo Scrittore”.
54	Testo – Bolaño	“Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia”	“Tutto quel che inizia in commedia// finisce immancabilmente in comedia” <sup>1</sup>
55		<i>Los Detectives Salvajes</i>	<i>I detective selvaggi</i>
56	Entrevista – Cristián Warnken (giornalista e conduttore televisivo)/ Bolaño	“País de la ausencia, extraño país,	“Paese d’assenza// bizzarro paese
57		más ligero que ángel, y seña sutil,	più leggero d’un angelo// e gesto sottile,
58		color de alga muerta color de neblí,	color d’alga morta, // colore di nebbia,
59		con edad de siempre, sin edad feliz”.	con l’età di sempre, // senza età felice.” <sup>2</sup>
60		Es un poema de Gabriela Mistral, cortado vilmente por mí,	È una poesia di Gabriela Mistral// che ho vilmente tagliato,
61		para iniciar una conversación con alguien que quizás pueda hablarnos	per iniziare una conversazione// con qualcuno che potrà forse parlarci

62		de esa sensación de patrias perdidas, de patrias recuperadas,	della sensazione di patrie perdute,// di patrie ritrovate,
63		de naufragios, de personajes solos, de sombras y fantasmas: Roberto Bolaño.	di naufragi, di personaggi soli, d'ombre// e di fantasmi: Roberto Bolaño.
64		Los versos esos de Gabriela Mistral, cuando dice:	Nei versi di Gabriela Mistral, in cui si dice:
65		"I e sin edad" o "la edad de siempre" yo creo que se refiere al país de la infancia.	"il paese senza età" o "l'età di sempre",// credo ci si riferisca al paese dell'infanzia.
66		Y eso en alguna medida,	E questo, in qualche modo,
67		lo veo como algo muy cercano,	lo sento come qualcosa di vicino
68		y como algo nada adverso.	e per niente avverso.
69		La infancia detenida.	L'infanzia congelata.
70		Tal vez si uno permanece en el sitio de la infancia, en el lugar de la infancia,	Forse se si rimane nel luogo dell'infanzia,
71		las posibilidades de ver como se corrompe tu propia infancia son mayores.	sono maggiori le possibilità// di vedere come la propria infancia si corrompe.
72		En el fondo siempre vamos a ver como se corrompe nuestra propia infancia,	In fin dei conti, vedremo sempre// come si corrompe la nostra infancia,
73		estemos en un sitio o en otro.	indipendentemente da dove ci troviamo.
74	Voce off – León Bolaño (padre)	Roberto nació en Santiago, en la Clínica del Seguro.	Roberto è nato a Santiago, nella Clínica del Seguro.
75		Ya después yo ya no vivía en Santiago, yo vivía en Valparaíso.	Io non vivo già più a Santiago,// vivo a Valparaíso.
76		De ahí, del Cerro Placeres, nos fuimos a Quilpué.	Da lì, dal Cerro Placeres, ce ne andammo a Quilpué.
77		Ahí tuvimos una quinta. Estaba muy bonita esa quinta.	Lì avevamo una casa di campagna.// Era molto bella.
78		Les tenía caballos a los dos, un caballo a cada uno, sus monturas. Se llamaba "el poncho roto".	Avevo due cavalli per loro, uno ciascuno, con le loro selle. Si chiamava "el poncho roto".
79		Estaba chiquito.	Era piccolino.

80	Voce off – Bolaño	Yo recuerdo a mi abuela o a mi madre oyendo las radionovelas.	Mi ricordo di mia nonna o mia madre// che ascoltano le <i>radionovelas</i> .
81	Voce off – <i>radionovela</i>	#Hogar dulce hogar.	#Casa dolce casa.
82	Voce off – Bolaño	A veces me ponía a escuchar con ellas aquellas historias,	A volte ascoltavo con loro quelle storie,
83		y para mi es sinónimo de horas muertas, horas en donde aparentemente no ocurría nada.	per me sono sinonimo di ore morte,// ore in cui apparentemente non succedeva niente.
84	Voce off – Victoria Ávalos (madre)	Cuando él tenía 5 años, tenía un coeficiente como si tuviera 6 o 7 años más...	A 5 anni, aveva il quoziente intellettivo// di una persona di 6-7 anni in più.
85		Y empezó a leer a los tres años, pero no me di cuenta que sabía leer.	Iniziò a leggere a 3 anni,// ma non me ne resi conto subito.
86		Cuando me dí cuenta fue bastante impresionante para mí.	Quando me ne accorsi, rimasi colpita.
87		Llamé al médico y el médico me dijo: “Este niño va a seguir adelantándose intelectualmente”.	Chiamai il dottore che disse: "Il bambino continuerà// ad essere molto precoce intellettualmente".
88	Entrevista – Guillermo Bravo (vicino di casa e amico)	Roberto Bolaño vivía en la calle Roosevelt. Está a mis espaldas la casa.	Roberto Bolaño viveva in Calle Roosevelt.// La sua casa è questa qui alle mie spalle.
89		Si ustedes la enfocan. Una casa amarilla que está detrás de mí, esa era su casa.	Una casa gialla, dietro di me. Quella era casa sua.
90		Fabulosa porque él mantenía unos tesoros muy lindos en su pieza,	Meravigliosa perché lì, in camera sua,// Bolaño custodiva dei veri tesori
91		que eran puros libros, revistas.	che erano essenzialmente libri e riviste.
92		Nos enseñaba mucho Roberto,	Ci insegnava molto Roberto,
93		tenía un vocabulario muy rico	aveva un vocabolario ricchissimo,
94		tenía una cultura distinta a la de nosotros.	la sua cultura non era come la nostra.
95		Nos enseñaba... sin querer hacerlo, nos enseñaba a hablar de otra manera.	Senza volerlo, ci insegnava// a parlare in modo diverso.
96	Entrevista –	Yo me acuerdo que en el mundial del 62,	Ricordo che durante il mondiale del '62,

97	Cristián Warnken/ Bolaño	yo escuchaba los partidos por la radio,	ascoltavo le partite alla radio.
98		algunos los fui a ver fui al estadio Sausalito a ver esos partidos. En aquella época yo vivía en Quilpué.	Andai a vedere alcune allo stadio Sausalito.// All'epoca vivevo a Quilpué.
99	Entrevista – Guillermo Bravo	Todos los días que la Selección estuvo aquí, vivíamos ahí. Jugábamos con ellos,	Tutte le volte che arrivava la nazionale,// vivevamo praticamente lì. Giocavamo con loro.
100		y de hecho te puedo mostrar algunos recuerdos que yo tengo de esa época.	Infatti, posso mostrarti alcuni ricordi// che ho di quel periodo.
101	Entrevista – Cristián Warnken/ Bolaño	Yo cuando era niño, coleccionaba cromos. No recuerdo cómo se les dice en Chile a los cromos.	Da bambino collezionavo figurine. Non ricordo più// come si chiamano le figurine in Cile.
102		- ¿Cómo? - Láminas. Son láminas.	-Come?// -“Láminas”. Si chiamano “láminas”.
103		Bueno al principio de los años 60 se les llamaba de otra manera	All'inizio degli anni '60 si chiamavano in un altro modo.
104		y para mi con los libros viene a ser casi lo mismo,	E per me con i libri è quasi lo stesso.
105		es decir la Selección Brasileña, las láminas de la Selección Brasileña, por ejemplo, me faltaban tres.	Cioè, della nazionale brasiliana// mi mancavano tre figurine per esempio...
106		y con los libros es lo mismo, si me faltan dos Stendal, pues voy a por ellos	e con i libri lo stesso: se mi mancano due Stendhal,// me li procuro.
107		- A como dé lugar... - A como dé lugar, hasta tener todo.	-A tutti i costi.// -A tutti i costi. Finché non li ho tutti.
108	Entrevista – Jovana Skármeta (agente literario di Bolaño)	A mi lo que me llamaba la atención es que este tipo, con tanta fama afuera,	La cosa che mi colpiva era che questo tizio,// così famoso all'estero,
109		que estaba recibiendo los mejores premios, que se estaban empezando a hacer traducciones,	che riceveva i migliori premi,// stava cominciando a essere tradotto,
110		que tenía la mejor crítica,	che godeva del favore della critica,
111		fuera un tipo medio chileno y que no teníamos idea.	era mezzo cileno,// e noi non ne avevamo la minima idea.
112	Entrevista –	Roberto Bolaño fue un personaje al que yo conocí a	Conobbi Bolaño, grazie al mio lavoro nella// “Revista

	Beatriz Bénger (giornalista)	través de mi trabajo en la “Revista de Libros” del diario <i>El Mercurio</i> .	de Libros” del quotidiano <i>El Mercurio</i> .
113		Fue una especie de presentación para el público chileno.	Fu una specie di presentazione// per il pubblico cileno.
114		Es verdad que Roberto era una persona bastante humilde,	Roberto era una persona piuttosto umile.
115		el me dijo: “Bueno, si yo sigo siendo igual de sudaca y clandestino que antes,	Mi disse: “Beh, sono ancora lo stesso <i>sudaca</i> // e clandestino che ero prima,
116		con la única diferencia que ahora gano más”.	l'unica differenza è che ora guadagno di più”.
117	Entrevista- Jovana Skármeta	Primero era medio mexicano, después era medio catalán,	All’inizio era mezzo messicano,// poi mezzo catalano,
118		y al final, medio no, era entero chileno.	e alla fine era tutto cileno, non solo mezzo.
119		Y era como impresionante saber que tenía 40 años el tipo y no nos habíamos dado cuenta.	Era impresionante sapere che aveva 40 anni// e noi non lo conoscevamo ancora.
120	Texto – Bolaño (“La invitación”, <i>Entre paréntesis</i> )	Los atardeceres privilegiados de Los Ángeles,	“I tramonti privilegiati di Los Angeles
121		...Los Ángeles llena de casas bajas y calles de tierra	... Los Angeles piena di case basse e strade sterrate
122		...La ciudad en donde Le Bert y Cárcamo	... La città dove Le Bert e Cárcamo
123		caminaban siempre juntos	andavano in giro sempre insieme
124		y en donde el tolerante Cárdenas	e dove il tollerante Cárdenas
125		fue presidente de curso en un liceo de hombres	fu capoclasse in un liceo maschile
126		diseñado por algún ayudante del diablo"	progettato da un collaboratore del diavolo.” <sup>3</sup>
127	Voce off – Carlos Cárcamo (amigo)	Mi nombre es Carlos Cárcamo. Fui compañero de Roberto Bolaño en la secundaria, en el Liceo de Hombres de Los Ángeles.	Sono C. Cárcamo. Io e R. Bolaño eravamo compagni di classe// al liceo maschile di Los Angeles.
128	Entrevista – Jorge Le Bert (amigo)	Yo soy Jorge Le Bert.	Sono Jorge Le Bert.
129		Roberto Bolaño llegó al Liceo de Hombres aproximadamente el año 64-65.	Roberto Bolaño arrivò// al liceo a occhio e croce nel '64-'65.

130	Voce off – Carlos Cárcamo	Lo primero que se me viene a la mente, es esos sábados,	La prima cosa che mi viene in mente sono quei sabati,
131		en que pasábamos jugando con Roberto y con Jorge en su casa	che io, Roberto e Jorge passavamo// a giocare a casa sua
132		un juego de guerra que se llamaba “estrategia”.	a un gioco di guerra chiamato “strategia”.
133	Testo – Bolaño	“Todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico”	“tutto quel che inizia in commedia// finisce in esercizio crittografico” <sup>4</sup>
134		<i>Los detectives salvajes</i>	<i>I detective selvaggi</i>
135	Entrevista – Jorge Le Bert	La verdad es que la idea era de Roberto.	In realtà l'idea era di Roberto.
136		desplegábamos tarimas de juego, unas verdaderas tarimas de unos dos por dos metros o más,	Disponevamo delle tavole di legno// di due metri per due o più,
137		en las cuales, se desplegaba todo el sistema de mapas de Europa.	su cui srotolavamo// tutte le mappe d'Europa.
138	Entrevista – Carlos Cárcamo	Porque esto era una representación de la Segunda Guerra en realidad.	Infatti, era una ricostruzione// della Seconda Guerra Mondiale.
139	Entrevista – Jorge Le Bert	Yo me acuerdo cuando leí "El Tercer Reich", su novela,	Ricordo che quando lessi// il suo romanzo, <i>Il Terzo Reich</i> ,
140		fue una descripción, de lo que nosotros jugábamos, en ese entonces.	trovai una descrizione// del nostro gioco dell'epoca.
141	Testo – Bolaño	He de pedir a Frau Else una mesa más grande,	Devo chiedere a Frau Else un tavolo più grande,
142		o dos mesas pequeñas, para desplegar los tableros.	o due tavoli piccoli, per stendervi le mappe.
143		Tan solo de pensar en las posibilidades que ofrece mi nueva apertura	Solo a pensare alle possibilità// che offre la mia nuova apertura
144		y en los diferentes desarrollos alternativos que se pueden seguir	e ai vari sviluppi alternativi// che ne possono nascere
145		me entran ganas de desplegar el juego ahora mismo y ponerme a verificarlo. Pero no lo haré.	mi viene voglia di montare immediatamente// il gioco e verificare. Ma non lo farò. <sup>5</sup>
146		<i>El Tercer Reich</i>	<i>Il Terzo Reich</i>
147		Entrevista – Beatriz Bérger	Él tiene una literatura que le permite hacer muchos juegos,

148		muchos juegos literarios.	molti giochi letterari.
149		En el fondo es porque él se ha preocupado mucho de la estructura del libro.	Questo perché Bolaño ha prestato// particolare attenzione alla struttura del libro.
150	Entrevista – Cristián Warnken Bolaño	Hay algo en donde puedo... algo que puedo aceptar	Una cosa la reconozco:
151		y es que al menos he intentado meterme por estructuras,	almeno ho provato ad addentrarmi nelle strutture,
152		y por juegos, dentro de esa estructura, nuevos.	e a cimentarmi in giochi nuovi// dentro quelle strutture.
153	Entrevista – Álvaro Bisama	Bolaño es uno de los pocos autores que reescribe los libros de él.	Bolaño è uno dei pochi autori// che riscrive i propri libri.
154		O sea, reescribe el fragmento final de <i>La Literatura Nazi en América</i> y lo convierte en <i>Estrella Distante</i> ,	Riscrive il finale di <i>La letteratura nazista// in America</i> e lo trasforma in <i>Stella distante</i> .
155		y reescribe un fragmento de <i>Los Detectives Salvajes</i> y lo convierte en <i>Amuleto</i> .	e riscrive un passo de <i>I detective selvaggi// trasformandolo in Amuleto</i> .
156		Es alguien también que viene de otra lógica,	Possiede una logica peculiare,
157		una lógica donde él mismo reescribe su propia lógica para ver hacia donde puede llegar y solucionar sus propias dudas.	che lo porta a riscriversi per vedere fin dove// può spingersi e per risolvere i propri dubbi.
158	Voce off – Entrevistadora/ Bolaño	¿Reescribe mucho Roberto Bolaño?	Riscrive molto Roberto Bolaño?
159		-Mucho -Porqué?	-Molto// -Perché?
160		Porque siempre tengo un miedo bastante fundado a estar haciéndolo mal,	Perché ho sempre un timore, piuttosto fondato,// di sbagliare tutto,
161		a estar estropeando, a que las páginas estén llenas de imperfecciones,	di rovinare le cose,// che le pagine siano piene d'imperfezioni.
162		que, por otra parte, siempre están llenas de imperfecciones.	Pagine che, del resto,// sono sempre piene d'imperfezioni.
163		Porque la novela es un arte imperfecto.	Perché il romanzo è un'arte imperfetta.



164		La novela no es un poema, no es un soneto de Quevedo.	Il romanzo non è una poesia, // non è un sonetto di Quevedo.
165		La novela, entre de todas las disciplinas literarias, probablemente, sea la que más impurezas acepta.	Probabilmente, tra tutti i generi letterari, // il romanzo è quello che ammette più impurità.
166	Testo – Bolaño	“Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia”	“Tutto quel che inizia in commedia finisce in tragedia” <sup>6</sup>
167		<i>Los detectives salvajes</i>	<i>I detective selvaggi</i>
168	Entrevista – Bolaño	Yo me fui de Chile a los 15 años,	Me ne andai dal Cile a 15 anni,
169		volví a los 20,	tornai a 20.
170		me fui a México con mi familia, volví sólo, a los 20,	Me ne andai in Messico con la mia famiglia // e tornai in Cile da solo, a 20 anni.
171		volvía porque quería integrarme en el proceso de la Unidad Popular.	Tornai perché volevo prendere parte alla creazione della coalizione d'Unità Popolare.
172	Entrevista – Jaime Quezada (amigo e scrittore)	Roberto llega, o viene a Chile, o regresa a Chile, o visita su país natal,	Roberto arriva, o viene in Cile, o torna in Cile, // o visita il suo paese natio,
173		en agosto o septiembre del '73.	ad agosto o settembre del '73.
174		Y él viene como un chileno, a encontrarse con sus raíces,	Viene in quanto cileno // alla ricerca delle sue radici,
175		con su país, que había dejado muy muchacho,	del suo paese, che aveva lasciato da ragazzino
176		y del cual no había tomado conciencia, de lo que era ser chileno, en su propio país, cuando él vivía.	e questo senza aver potuto prendere coscienza // di cosa volesse dire essere cileno in Cile.
177		Entonces desde México empezó a tener una mirada latinoamericana, hacia Chile.	Quindi dal Messico aveva cominciato a rivolgere // al Cile uno sguardo latinoamericano.
178		De manera que este viaje, para él era muy importante.	Quindi quel viaggio era molto importante per lui.
179	Entrevista – Ximena Bolaño (cugina)	Y cambió mucho el '73, llegó diferente.	Era cambiato molto nel '73, tornò diverso.
180		No era el Roberto que se fue.	Non era lo stesso Roberto che era partito.

181		¿Cómo podía ser? ¿Qué cambió de Roberto? Porque Roberto era un hombre...	E cos'era successo? Cos'era cambiato in Roberto?// Perché era un uomo ormai.
182		Fue otra cosa, diferente.	Era diventato un'altra cosa.
183		Él decía: “Me fui un niño, llegué ahora convertido en un hombre,	Diceva: “Ero partito che ero un bambino, ci sono tornato da uomo,
184		y la próxima vez que vuelva, voy a ser un hombre maduro”.	e la prossima volta che tornerò, // sarò un uomo maturo”.
185	Entrevista – Jaime Quezada	Y venía ya como el individuo, el personaje que quiere ver, observar,	E si presentava già come// colui che vuole vedere, osservare,
186		en lo posible, participar, como un escritor. De ser un testigo, de lo que aquí estaba ocurriendo.	se possibile, partecipare come scrittore, // testimoniare quello che stava accadendo qui.
187	Texto – Bolaño (“El Ojo Silva”, <i>Putas asesinas</i> )	Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia	Così vanno le cose, Mauricio Silva, chiamato El Ojo, // aveva sempre cercato di fuggire la violenza
188		aún a riesgo de ser considerado un cobarde,	anche a rischio di essere considerato// un vigliacco,
189		pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar,	ma la violenza, la vera violenza, // non si può fuggire,
190		al menos no nosotros, los nacidos en latinoamérica, en la década del cincuenta,	o almeno non possiamo farlo noi, // nati in America Latina, negli anni '50,
191		los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende.	noi che avevamo una ventina d'anni// quando morì Salvador Allende. <sup>7</sup>
192	Voce off – Bolaño	Yo en Chile a los 20 años, me estuvieron a punto de matar dos veces,	A 20 anni, in Cile, hanno rischiato due volte di uccidermi,
193		como a tantísimos miles de chilenos, pero sin la más mínima...	come svariate migliaia di cileni, // proprio senza la minima...
194		Como quien mata reses en el matadero, sin personalizar nada.	Come chi uccide gli animali al mattatoio, // in modo del tutto impersonale.
195		Yo había estado ya preso,	Ero già stato arrestato una volta,
196		había caído 8 días preso, en una Comisaría en Concepción	avevo passato 8 giorni// in una stazione di polizia a Concepción,

197		y miedo no le tenía a la muerte, le tenía mucho más miedo a la tortura.	e non avevo paura della morte,// temevo di più la tortura.
198	Entrevista – Jaime Quezada	Roberto cuenta eso muchos años después,	Roberto racconta questo molti anni dopo,
199		y lo que él cuenta me parece realmente fantasioso, pero a su vez, importante, notable.	e ciò che racconta mi sembra fantasioso,// ma allo stesso tempo degno di nota.
200		Eso revela la capacidad de ficción, y no ficción que había en Roberto Bolaño.	Rivela quella capacità, propria di Bolaño,// di coniugare realismo e immaginazione.
201		Él hace un relato, precisamente, de esas horas y de ese momento.	Racconta, appunto, quei momenti,// come in un romanzo.
202	Entrevista – Ximena Bolaño	Es decir está escribiendo una novela, pero no dijo el nombre.	Stava scrivendo un romanzo, ma non mi aveva detto il titolo.
203		Siempre escribía en su máquina. En un bolso traía la máquina, y en otro la ropa.	Scriveva sempre a macchina. In una borsa teneva// la macchina, nell'altra i vestiti.
204		Y en el dormitorio escribía.	Scriveva in camera da letto.
205		Todos los días escribía, yo sentía la máquina.	Scriveva tutti i giorni,// lo sentivo battere a macchina.
206		Decía una novela, pero no me dijo el nombre de la novela.	Parlava di un romanzo// ma non mi disse mai il titolo.
207	Entrevista – Jaime Quezada	Pero yo quiero quedarme con esa versión de Roberto	Io però voglio ricordare// questa versione di Roberto,
208		que me parece no solo literaria,	che non mi sembra solo letteraria,
209		Sino que también... esta capacidad, ni siquiera de imaginación, pero de recreación de situaciones que uno hubiese querido hacer.	la capacità, più che di immaginare, di ricreare// situazioni che si sarebbero volute vivere.
210	Testo – Bolaño ("Discurso de Caracas")	...“en gran medida todo lo que he escrito es una carta	... "in grande misura tutto quello che ho scritto
211		de amor o de despedida a mi propia generación,	è una lettera d'amore// o una lettera d'addio alla mia generazione,
212		los que nacimos en la década del cincuenta	noi che siamo nati negli anni Cinquanta
213		y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia,	e che a un certo punto abbiamo scelto le armi,
214		en este caso sería más correcto decir de la militancia	in questo caso, sarebbe più corretto// dire la militanza,

215		y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, nuestra juventud,	abbiamo dato il poco che avevamo, o la cosa// più grande che avevamo, cioè la nostra giovinezza
216		a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo	a una causa che credevamo la più generosa del mondo
217		Y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era”...	e che in un certo senso lo era, ma in realtà no”... <sup>8</sup>
218	Entrevista – intervistatore/ Bolaño	En realidad no eres un escritor chileno: no te has fomado acá, no escribes acá,	In realtà non sei uno scrittore cileno, // non ti sei formato qui, non scrivi qui,
219		no conoces a los escritores de acá, salvo Nicanor Parra.	non conosci scrittori cileni, // salvo Nicanor Parra.
220		No no, yo creo que soy un escritor chileno, un escritor cileno sobretodo a la contra.	No no, credo di essere uno scrittore cileno, // soprattutto per esclusione.
221		Es decir, si no soy un escritor chileno, ¿tú qué dirías que soy?	Cioè, se non sono uno scrittore cileno, // cosa diresti che sono?
222		¿Soy un escritor español? Los escritores españoles, no me consideran español.	Sono uno scrittore spagnolo? Gli scrittori// spagnoli non mi considerano spagnolo.
223		¿Un escritor mexicano? Los mexicanos, tampoco me consideran mexicano.	Uno scrittore messicano?// Neanche i messicani mi considerano messicano.
224		¿Un escritor boliviano? Me gustaría ser un escritor boliviano.	Uno scrittore boliviano?// Mi piacerebbe essere uno scrittore boliviano.
225		Yo soy un escritor en lengua española.	Sono uno scrittore in lingua spagnola.
226		Y la literatura además dividirla por países, de una misma lengua, nos lleva al absurdo.	In più, suddividere per paesi la letteratura// in una stessa lingua porta all'assurdo.
227		¿En dónde está la base de la literatura chilena?	Qual è la base della letteratura cilena?
228		¿Está en Alonso de Ercilla? ¿Está en Bello?	Sono Alonso de Ercilla? Bello?
229		No es verdad. Está en el Quijote, está en Cervantes.	Falso. È Cervantes, <i>Don Chichotte</i> .
230	Entrevista – Álvaro Bisama	La sorpresa era que Bolaño sí había estado vinculado, era parte de	La sorpresa era che Bolaño avesse avuto rapporti, // avesse fatto parte...
231		osea uno lo podía leer en relación a la cultura del exilio chileno.	e quindi si potesse leggere all'interno// della cultura dell'esilio cileno.

232		Estaba en las antologías, estaba en las revistas, estaba en las publicaciones, estaba en los circuitos.	Era sulle antologie, sulle riviste, sulle pubblicazioni, era in quel giro.
233	Voce off – Bolaño	Yo a los 16 años, viviendo en México, dejé de estudiar,	A 16 anni, mentre vivevo in Messico,// abbandonai gli studi,
234		algo que puso a mis padres al borde del ataque de nervios,	cosa che portò i miei genitori// sull'orlo di una crisi di nervi,
235		y dejé de estudiar porque dije que era escritor y que iba a hacer una vida de escritor,	smisi di studiare perché dicevo// che ero uno scrittore e avrei vissuto come tale,
236		y que el plan de estudios me lo ponía yo mismo.	e che il piano di studi me lo decidevo da solo.
237		Y en ese plan de estudios estaba, no solo una serie de libros o de bibliotecas,	In questo piano di studi non c'era solo// una serie di libri o di biblioteche,
238		sino también un modo de vida que era el yo creía, no sé si acertada o erroneamente,	ma anche uno stile di vita che ritenevo,// a torto o a ragione,
239		que era la vida que yo tenía que llevar como escritor.	che fosse quello che avrei dovuto condurre// come scrittore.
240	Entrevista – Rodrigo Quijada (avvocato, scrittore)	Bolaño representa al joven que va rumbo a la literatura,	Bolaño incarna il giovane// che va incontro alla letteratura
241		y con la intuición de que va a triunfar.	e, per di più, sentendo che trionferà.
242		Entonces su vida está llena de ese entusiasmo,	La sua vita quindi è piena di entusiasmo,
243		pero libre de petulancia, libre de pedantería, libre de convencionalismos.	ma priva di petulanza, pedanteria,// libera dai convenzionalismi.
244		Y al mismo tiempo un hombre en búsqueda del amor,	E, allo stesso tempo,// è un uomo alla ricerca dell'amore,
245		un hombre en busca promiscua, del encuentro.	alla ricerca promiscua dell'incontro.
246	Voce off – Daniuska Gonzáles (professoressa, ricercatrice)/ Bolaño	¿Qué crees que le ha proporcionado el exilio a tu escritura?	Cosa credi che abbia apportato l'esilio// alla tua scrittura?
247		Si hubieras permanecido en Chile, ¿serías acaso el mismo escritor que ahora eres?	Se fossi rimasto in Cile saresti// lo stesso scrittore che sei ora?
248		Sin duda ninguna. No.	No, senza ombra di dubbio.

249		El exilio para mi ha sido una fuente de riqueza.	L'esilio per me è stato una fonte di ricchezza.
250		Esa errancia, la vida nómada, para mi ha sido básica, pero básica.	L'erranza, la vita nomade, per me è stata assolutamente fondamentale.
251	Ramón Méndez (infrarealista)	Venía caminando una madrugada, con Mario Santiago Papasquiario,	Un giorno, camminavo all'alba// con Mario Santiago Papasquiario,
252		entonces no le crecía el Papasquiario, nada más era Mario Santiago,	all'epoca non aveva ancora aggiunto// il "Papasquiario", si chiamava solo Mario Santiago,
253		veníamos caminando por aquí, borrachos,	stavamo camminando in questa zona, ubriachi,
254		se había acabado el tequila, y me dijo: “ven vamos a ver un quate, es por acá su casa”.	avevamo finito la tequila, e mi disse:// “Vieni, andiamo a trovare un amico, vive qua vicino”.
255		Y por aquí me llevó.	E mi portò qua.
256		Vamos caminando, ven.	Camminiamo, seguimi.
257	Entrevista – Carmen Boullosa (amiga e scrittrice)	La primera imagen que tengo de Bolaño en la cabeza es el Bolaño joven, el Bolaño furioso,	La prima immagine di Bolaño che mi viene in mente// è quella del Bolaño giovane, furioso.
258		el Bolaño de la bola de poetas infrarealistas,	il Bolaño del tumulto dei poeti infrarealisti,
259		el Bolaño parricida que deseaba decapitar a Paz, quitarse a Octavio Paz de encima,	il Bolaño parricida che voleva decapitare Paz, togliersi di dosso Octavio Paz,
260		porque eso le estorbaba, él no quería un padre, él quería ser su propio padre.	perché lo intralciava, non voleva un padre// voleva essere il padre di sé stesso.
261	Entrevista – Bolaño	Nosotros detestábamos a Octavio Paz, pero Octavio Paz es un gran poeta, era un gran poeta,	Detestavamo Octavio Paz, anche se era un grande poeta
262		y es uno de los ensayistas más lúcidos de nuestra lengua.	e uno dei più lucidi saggisti// in lingua spagnola.
263	Entrevista – Carmen Boullosa	Tengo otros Bolaños para mí mucho más queridos	Ci sono altre versioni di Bolaño// a cui sono molto più affezionata,
264		pero no son los primeros que me vienen a la memoria	ma non sono le prime che mi vengono in mente.

265		creo que en parte se debe a él, a que él mitificó estos años de la juventud.	Penso che in parte sia dovuto al fatto che// lui mitizzò gli anni della giovinezza.
266	Entrevista – Rodrigo Quijada	De hecho México está presente prácticamente en todo la literatura de Bolaño.	Infatti, il Messico è presente praticamente// in tutta la sua letteratura.
267		Esa memoria de México que tiene,	Il ricordo che ha del Messico,
268		que él combina muy bien con la memoria, un poco más deslavada que tiene de Chile,	che egli combina ad arte con il ricordo,// un po' più sbiadito, che ha del Cile,
269		hace de él un escritor muy interesante.	fa di lui un autore molto interessante.
270		Entrevista – Ignacio Echevarría	En el centro de la obra de Bolaño, está el mito de la juventud perdida,
271	la juventud valiente, aguerrida, con sed de absoluto,		la giovinezza coraggiosa, agguerrita,// con una grande sete di assoluto.
272	el de la juventud ligada a la literatura, como experiencia total.		Il mito della giovinezza legata alla letteratura,// come esperienza totalizzante.
273	Y eso es un mito que funciona dentro de Roberto y que alimenta su literatura.		Ed è questo il mito che funziona in Roberto// e che ne alimenta la letteratura.
274	En ese sentido es fundamental. Es fundamental porque todo el romanticismo que exuda la obra de Roberto,		È centrale in questo senso, perché tutto// il romanticismo di cui è intrisa l'opera di Roberto
275	tiene que ver con su propio recuerdo, de su juventud salvaje.		è legato al suo personale ricordo// della propria giovinezza selvaggia.
276	Texto – Bolaño ( <i>Los detectives salvajes</i> )		“Lo abordé y le pregunté quien era
277		y él dijo soy Ulises Lima, poeta real visceralista,	e lui disse sono Ulises Lima, poeta realvisceralista,
278		el penúltimo poeta real visceralista que queda en México”.	il penultimo poeta realvisceralista// rimasto in Messico”. <sup>9</sup>
279	Entrevista – Bolaño	Ulises Lima era mi amigo Mario Santiago, quien murió hace un año, una año y pico.	Ulises Lima era il mio amico Mario Santiago,// che è morto poco più di un anno fa.
280		Mario era un personaje fantástico,	Mario era un personaggio fantastico,
281		no tenía ninguna disciplina,	del tutto privo di disciplina,

282		en realidad, Mario parecía haber bajado de un Ovni, hacía un par de días.	sembrava un alieno appena atterrato// sul nostro pianeta.
283		Y tenía cosas tan extrañas, era un lector empedernido,	E aveva di quelle stravaganze!// Ad esempio, era un lettore incallito
284		cosas tan extrañas como meterse en la ducha, y seguir leyendo.	e aveva abitudini bizzarre// come leggere mentre si faceva la doccia.
285		Se metía en la ducha y con la mano mantenía el libro, y lo peor es que era mis libros.	Si lavava mentre con una mano reggeva il libro.// Il problema è che i libri erano miei.
286	Entrevista – Ramón Méndez	Para mi amigo, el muy trinchón,	“Al mio amico, il furbacchione,
287		el que concibe la poesía como carrera de caballos, primer Vals en sociedad,	Quello che immagina la poesia// come una corsa di cavalli, primo valzer in società,
288		Rayuela entre señoritos de la High, nariz monona, cuello estirado, rabo al aire,	campana giocata tra i signorini della <i>high</i> ,// nasino aggraziato, mento in su, chiappe al vento,
289		o como el clásico concurso para chavitos trastornados:	o come il classico concorso// per ragazzini disturbati:
290		‘yo soy el niño más bonito de la clase’.	‘Io sono il bimbo più carino della classe’.
291		Para mi amigo, el ruiseñor capeado,	Al mio amico, l’usignolo scornato,
292		con la firme, atlética y muy mamona convicción	con la salda, atletica// e assai cogliona convinzione
293		de que será la vida, la que se encargue, de acomodarle sus cuerazos.	che sarà la vita ad occuparsi di garantargli// la sua dose di frustate.
294		Muy jaladamente, tu seguro gladiator,	Molto poco sobriamente, il tuo fido gladiatore,
295		Mario Santiago, nativo de Mixcoac,	Mario Santiago, nato a Mixcoac,
296	de ninguna manera ciudadano del mundo,	in nessun modo “cittadino del mondo”,	
297	que como vos seguramente sabéis, con vuestra privilegiada memoria de grabadora alemana,	che, come certamente ricorderete con la vostra// formidabile memoria da registratore tedesco,	
298	no es sino el jingle de transnacional marca de tabaco.	non è che lo slogan// di una multinazionale di sigarette.”	



299		Es algo así.	Qualcosa del genere.
300		Ese era Mario Santiago, con el que venía caminando esa noche que te interesa	Questo era Mario Santiago.// Camminavo con lui quella notte.
301	Voce off – Bolaño	Santiago y yo fundamos el Infrarealismo,	Io e Santiago abbiamo fondato l'Infrarealismo.
302		y lo que nosotros hacíamos era molestar a todo el mundo.	Quello che facevamo era infastidire tutti.
303	Entrevista – Ramón Méndez	Yo entiendo que el Infrarealismo es una actitud.	L'Infrarealismo era un atteggiamento.
304		Bolaño lo inventó, convocó su fundación	Bolaño l'ha inventato, l'ha fondato,
305		inspirado en la actitud que manteníamos con la vida y las instituciones mi hermano, Mario Santiago y yo.	ispirato dal modo in cui io, mio fratello e Mario// Santiago affrontavamo la vita e le istituzioni.
306	Entrevista – Carmen Boullosa	Yo sí les tenía miedo porque era muy frágil, era joven,	Mi spaventavano// perché ero molto giovane e fragile.
307		Mucho más frágil cuando me tocó dar mi primera lectura de poemas.	Ed ero ancora più fragile il giorno in cui lessi// per la prima volta le mie poesie in pubblico.
308		El hecho en sí me daba pavor, horror, leer poemas en frente de gente	Già il fatto di leggere le mie poesie// davanti a un pubblico mi terrorizzava,
309		pero además a este miedo que ya tenía yo se agregaba el horror a los infrarealistas	ma a questa paura si sommava// quella degli infrarealisti,
310		que solían llegar a las lecturas y boicotarnos y gritar, interrumpir.	abituati ad arrivare a questi eventi e// boicottarli, gridando, interrompendo la lettura.
311	Entrevista – Poli Délano	Bolaño era un poco provocador, un poco hinchapelotas,	Bolaño era un po' provocatorio,// era un rompiscatole,
312		en el sentido de decir cosas que molestaran al prójimo	gli piaceva dire cose che dessero fastidio.
313		y en ese tiempo, por decir algo... por recordar algunas de las instancias en que discutimos fuerte,	Una delle acce discussioni// dell'epoca, per esempio,
314		fue porque Bolaño dijo que Neruda era tan mal poeta,	fu perché Bolaño aveva detto// che Neruda era un pessimo poeta.
315		entonces yo me enojé, porque eso era una provocación abierta.	Mi arrabbiai// perché era volutamente provocatorio:

316		Neruda hacía unos meses que había muerto,	Neruda era morto da pochi mesi,
317		había muerto precipitado por los acontecimientos de Chile, por el Golpe Militar.	era morto cadendo nel vortice degli eventi// del golpe cileno.
318	Entrevista – Bolaño	Mario era mucho más agitador que yo, pero yo no era, ni mucho menos, tan buen poeta como él.	Mario era molto più provocatorio di me, ma io non ero// neanche lontanamente un poeta bravo quanto lui.
319		¿Era poeta poeta?	Era un poeta poeta?
320		Él era un poeta poeta. Pero un poeta... era un personaje fantástico, muy valiente.	Sì, era un poeta poeta. Ma un poeta...// era un personaggio fantastico, molto coraggioso.
321		¿Te acuerdas de algún poema, de algún verso? ¿Tienes buena memoria poética de él?	Ricordi qualcuno dei suoi versi?
322		“Si he de vivir que sea, sin timón y en delirio”. Que es una apuesta, pero total.	“Se devo vivere che sia senza timone e nel delirio”. <sup>10</sup> // Che è una sfida enorme.
323	Ramón Méndez	Y Roberto, vivía en este edificio.	Roberto viveva in questo palazzo.
324		Es un edificio muy grande y viejo.	È molto vecchio e grande.
325		Cuando tocamos quien abrió fue Roberto, no nos recibió de buen grado, pero nos recibió,	Quando suoniamo ci apre Roberto.// Ci fa entrare, anche se un po' di malavoglia.
326		se tomó una copa con nosotros, casi por compromiso,	Beve un bicchiere con noi, quasi per dovere,
327		y nos dio la botella y estuvimos platicando de muchas cosas,	e ci lascia la bottiglia.// Chiacchieriamo di molte cose,
328		y de los que estábamos haciendo aquí,	tra le quali cosa stessimo facendo// noi membri di quel gruppo,
329		los que éramos de este grupo, el remanente del taller de poesía de Juan Bañuelos,	ciò che restava// del circolo poetico di Juan Bañuelos.
330		y se fue emocionando Roberto con la plática,	Roberto si emoziona con questi discorsi,
331		y al final, estaba muy contento de lo que habíamos platicado,	e alla fine è molto contento della chiacchierata.

332		y nos dijo al salir: “Ustedes son los Beatnik de México”.	E quando stiamo per uscire, fa: “Voi siete i Beatnik messicani”.
333		“Tú - le decía a Mario Santiago- eres Ginsberg y este es Corso”. Ese fue lo que dijo.	“Tu”, dice a Mario Santiago, “sei Ginsberg// e questo è Corso”.
334		Unos meses después, Mario Santiago salió con la onda de que íbamos a ser el Movimiento Infrarealista.	Qualche mese dopo, Mario Santiago se ne viene fuori// con la storia del movimento infrarealista.
335		Era la propuesta de Roberto,	Era la proposta di Roberto.
336		ya había encontrado el camino para la fama y los lates que pudieran inspirar.	Aveva già trovato la strada verso la fama// e dei poeti a cui ispirarsi,
337		A él que al fin de cuentas le gustó novelar poetas, ¿verdad? Eso fue lo que pasó por aquí.	lui che, in fin dei conti, ha amato romanzare poeti.// Ecco tutta quel che è successo.
338	Voce off – Bolaño	Yo iba a Suecia donde tenía contactos que me podían proporcionar trabajo,	Stavo andando in Svezia,// dove avevo dei contatti per trovare un lavoro,
339		y me quedé en Barcelona porque me enamoré de la ciudad,	ma sono rimasto a Barcellona:// me n’ero innamorato.
340		yo llegué en el año ‘77 a Barcelona,	Arrivai nel '77 a Barcellona.
341		y Barcelona era en aquel año la ciudad más hermosa del mundo.	Quell'anno era la città più incantevole del mondo.
342		Todo era posible en Barcelona, en aquel tiempo.	All'epoca, a Barcellona tutto era possibile.
343		Y después pasaron los años y al final terminé recalando en Blanes.	Poi gli anni sono passati e finii per approdare a Blanes.
344		Pero Blanes era una ciudad que ya estaba en mis lecturas, pero de mucho antes.	Ma Blanes era una città che era già presente// nelle mie letture, e già da molti anni.
345		Yo leí <i>Últimas tardes con Teresa</i> , que me parece una novela magnífica, en México.	In Messico, avevo letto <i>Ultime sere con Teresa</i> ,// secondo me un romanzo magnifico,.
346		Blanes es como El Dorado del personaje principal, de <i>Últimas tardes con Teresa</i> , el Pijoaparte.	Blanes è l'El Dorado del protagonista, Pijoaparte.

347		Cuando cae y lo detiene la policía, es porque se dirige del Carmelo,	Quando la polizia lo arresta, // sta andando con una moto rubata
348		el barrio donde el vivía, en una moto robada, hacia Blanes,	dal Carmelo, il quartiere dove vive, a Blanes,
349		en donde por fin podrá hacer el amor con Teresa.	dove potrà finalmente fare l'amore con Teresa.
350		El no ha hecho el amor con Teresa, durante toda la novela y se muere de ganas de hacerlo.	Lungo tutto il romanzo non ha ancora fatto l'amore // con Teresa, e muore dalla voglia di farlo.
351		Y cuando yo leí esto, hace bastante más de 20 años,	Quando lessi il romanzo, ormai più di 20 anni fa,
352		nunca me imaginé que iba a vivir yo en Blanes,	mai avrei immaginato // che sarei finito a vivere a Blanes.
353		La palabra Blanes incluso, el nombre del pueblo, me parecía muy hermoso.	Persino la parola "Blanes" mi sembra molto bella.
354		luego llegué a Blanes, por supuesto lo primero que hice, fue buscar la casa de los padres de Teresa.	A Blanes, evidentemente, la prima cosa che feci // fu cercare la casa dei genitori di Teresa.
355		Blanes es una ciudad... bueno es mi ciudad, yo me siento Blanense.	Blanes è una città... è la mia città. Mi sento blanense.
356	Entrevista – Marta Mata (amiga di Blanes)	Yo creo que fue feliz y no feliz aquí, tuvo tiempo de ser las dos cosas.	Penso che qui fu sia felice sia infelice, // ebbe il tempo di essere entrambe le cose.
357		Supongo que pasó momentos muy buenos porque tuvo una etapa aquí bastante tranquila,	Credo che abbia trascorso dei bei momenti, // perché per lui fu un'epoca piuttosto tranquilla,
358		pero también tuvo momentos muy malos.	ma visse anche momenti molto brutti.
359		A ver que desesperado, como te conté antes, nunca lo ví, pero muy mal sí que había llegado a estar.	Disperato non l'ho mai visto, ma molto male sì.
360		A preocuparse por su futuro y pensar ¿Qué haré? ¿Cómo voy a vivir?	Si preoccupava per il suo futuro e pensava: // “Cosa farò della mia vita?”
361		Entrevista – Jorge Herralde	Tuve el privilegio de asistir como un autor absolutamente desconocido
362	que con <i>Estrella distante</i> , su primera novela breve que publicamos,		partendo da <i>Stella distante</i> , // il suo primo romanzo breve che abbiamo pubblicato,

363		que era una joya, una de sus mejores novelas,	che era un gioiello, uno dei suoi migliori romanzi,
364		hasta <i>Los detectives salvajes</i> , que empieza un gran reconocimiento de la crítica,	passando per <i>I detective selvaggi</i> , con cui// comincia il gran riconoscimento della critica,
365		y el gran triunfo póstumo de <i>2666</i> ,	fino al grande trionfo postumo di <i>2666</i> ,
366		que ha sido uno de los fenómenos más atípicos y más interesantes	uno dei fenomeni più atipici// e affascinanti, che ha interessato
367		que han pasado, en la buena literatura en la lengua española, en los últimos 50 años.	la letteratura in lingua spagnola// di un certo livello, negli ultimi 50 anni.
368	Entrevista – Ignacio Ecevarría	De pronto se descubre, una lengua, un lenguaje, una sintaxis narrativa nueva.	All'improvviso si scopre una lingua,// un linguaggio, una nuova sintassi narrativa.
369	Entrevista – Jorge Herralde	Es como un francotirador, que irrumpe from nowhere", desde Blanes, un pequeño pueblo, cerca de Barcelona.	È come un franco tiratore, che irrompe <i>from nowhere</i> // da Blanes, una cittadina vicino a Barcellona.
370		Y ahí, sin ningún afán de triunfar, en el sentido, material de la palabra,	E lì, senza nessun desiderio di successo,// nel senso materiale della parola,
371		sino viviendo para la literatura, entonces consigue este triunfo sin precedentes.	ma dedicando la sua vita alla letteratura,// ottiene questo successo senza precedenti.
372	Voce off – Victoria Ávalos	Él no quería ayuda de ninguna clase, él quería sólo arreglarse,	Non accettava nessun tipo di aiuto,// voleva cavarsela da solo,
373		y sí tuvo problemas, pero siempre, siempre salía adelante.	e anche se ebbe problemi, riuscì sempre a tirare avanti.
374		Porque trabajaba en un camping, por ejemplo, y escribía en la noche.	Ad esempio, lavorando in un campeggio// e scrivendo di notte.
375		Siempre trataba de ayudar a la gente joven,	Cercava sempre di aiutare i giovani,
376		y más si era alguien que escribía, él procuraba siempre, siempre darle una mano al joven.	a maggior ragione se scrivevano.// Tentava sempre di dar loro una mano.
377	Entrevista – Bolaño	Uno empieza comprando libros o robándolos y termina leyéndolos,	Si comincia comprando o rubando un libro// e poi si finisce per leggerlo,

378		pero yo creo es algo que todos los jóvenes hacen, y me parece además buenísimo que hagan.	che credo che sia una cosa che tutti i giovani fanno,// e non c'è niente di male, anzi,
379		Robar libros no es un delito.	rubare libri non è un crimine.
380	Entrevista – Álvaro Bisama	Bolaño lo que te hacía, es que te quitaba la aduana de encima, te quitaba la crítica policia,	Bolaño ti faceva accantonare l'atteggiamento inquisitorio da "critico-poliziotto"
381		te quitaba esos lugares comunes.	Ti toglieva di dosso i luoghi comuni.
382		Es una literatura que parece que está construida a partir de la experiencia,	È una letteratura che sembra costruita// a partire dall'esperienza,
383		pero es una literatura que considera el acto de asistir a la biblioteca, el acto de leer y configurarse la biblioteca,	ma che considera l'atto di andare in biblioteca,// leggere, crearsi una libreria ideale
384		Como un experiencia mucho más riesgosa, mucho más radical y extrema justamente que vivirla.	come un'esperienza molto più rischiosa,// radicale, estrema che viverla.
385	Entrevista – Bolaño	Yo cuando era un escritor inédito, o más o menos inédito,	Quando ero uno scrittore inedito,// o più o meno inedito,
386		y escribía poesía y no me conocía nadie y era pobrísimo,	e scrivevo poesia, non mi conosceva nessuno// ed ero poverissimo,
387		yo me consideraba realmente un muy buen escritor	mi consideravo seriamente un bravo scrittore.
388		y yo me sentía, al menos durante unos minutos, de algunas semanas, en algunos meses clave,	Sentivo, per lo meno per alcuni minuti// di certe settimane di mesi particolari,
389		que estaba escribiendo la mejor poesía posible.	che stavo scrivendo la migliore poesia possibile.
390	Testo – Bolaño	En aquel tiempo yo tenía 20 años / y estaba loco. /	“A quel tempo avevo vent’anni// ed ero pazzo.
391		Había perdido un país /pero había ganado un sueño.	Avevo perduto un paese// ma avevo guadagnato un sogno.
392		Y si tenía ese sueño lo demás no importaba.	E se avevo un sogno// il resto non contava.
393		Ni trabajar, ni rezar / ni estudiar en la madrugada,	Né lavorare, né pregare// né studiare di notte
394		junto a los perros románticos.	assieme ai cani romantici.

395		Y el sueño vivía en el vacío de mi espíritu. / Una habitación de madera,	Ed il sogno viveva nel vuoto del mio spirito.// Una casa di legno,
396		en penumbras, / en uno de los pulmones del trópico. /	in penombra,// in uno dei polmoni del tropico.
397		Y a veces me volvía dentro de mí y visitaba el sueño: estatua eternizada,	E talvolta tornavo dentro di me// e visitavo il sogno: statua immortalata
398		en pensamientos líquidos, un gusano blanco retorciéndose / en el amor.	in pensieri liquidi,// un verme bianco contorcendosi/ nell'amore.
399		Un amor desbocado. / Un sueño dentro de otro sueño.	Un amore sboccato.// Un sogno dentro un altro sogno.
400		Y la pesadilla me decía: crecerás.	E l'incubo mi diceva: crescerai.
401		Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto / y olvidarás.	Ti lascerai alle spalle le immagini del dolore// e del labirinto/ e dimenticherai.
402		Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen.	Ma a quel tempo crescere sarebbe stato un crimine.
403		Estoy aquí, dije, con los perros románticos y aquí me voy a quedar.	Sono qui, dissi, coi cani romantici// e qui voglio restare.” <sup>11</sup>
404		Roberto Bolaño. <i>Los perros románticos</i> .	Roberto Bolaño. <i>I cani romantici</i> .
405	Entrevista – Alexandra Edwards (ex-direttrice della rivista <i>Paula</i> )	Cuando era directora de la revista <i>Paula</i> ,	Quando ero direttrice della rivista <i>Paula</i> ,
406		lo invitamos, a propósito, del concurso de cuentos de la revista, como jurado internacional.	l'invitammo a partecipare, come giudice// internazionale, al nostro concorso di racconti.
407		Me encantaría decir que fue idea mía, que yo lo conocía,	Vorrei tanto poter dire che fu una mia idea,// che lo conoscevo,
408		pero la verdad es que fue a través de un editor que trabajaba con nosotros, que se llama Andrés Beitel.	ma in realtà il merito è di un editore// che lavorava con noi, Andrés Beitel.
409		Y ahí lo empecé a leer, me encantó,	Così cominciai a leggerlo e lo adorai.
410		lo invitamos, y pensamos que jamás iba a aceptar	L'avevamo invitato, ma pensavamo// che non avrebbe mai accettato.
411		y la verdad es que dijo que sí al tiro,	Invece disse subito di sì.

412		fue muy sorprendente, la verdad, para nosotros.	Una vera sorpresa.
413	Entrevista – Jovana Skármeta	Y empieza a dar conferencia de prensa, ya cuando hacíamos juntos la agenda,	cominciò a fare conferenze stampa,// quando già mi occupavo della sua agenda,
414		y se produjo ahí directamente como peleas literarias y artículos de opinión.	si scatenarono battaglie letterarie// e articoli d'opinione.
415	Voce off	Y Roberto venía triunfando,	E Roberto stava trionfando,
416		venía con una Rómulo Gallegos ad portas, venía con una <i>Literatura nazi</i> ,	aveva già tra le mani un premio Rómulo Gallegos, una <i>Letteratura nazista</i> ,
417		venía con <i>Los detective salvajes</i> ,	aveva già <i>I detective selvaggi</i> ,
418		entonces claro con ese desparpajo que yo te digo de decir las cosas,	e quindi ovviamente, con la sua disinvoltura// nel dire le cose...
419		además, en ese entonces ya se sabía que esta camarilla, que lo había invitado por primera vez,	in più, allora si sapeva già che la cricca// che l'aveva invitato per la prima volta,
420		había participado de los talleres de la Mariana Callejas,	aveva partecipato ai laboratori// di Mariana Callejas,
421		en una casa donde se había torturado y muerto a Carmelo Soria.	nella casa dove era stato torturato// e ucciso Carmelo Soria.
422		Entonces era muy fuerte para él, este doble estándar, que él no lo permitía, no lo soportaba.	Lo sconvolgeva questo usare due pesi e due misure// non lo sopportava, non l'avrebbe permesso.
423	Entrevista – Cristián Warner	En este país se hizo un laboratorio, un experimento, social, económico y cultural,	Questo paese è stato un laboratorio, qui si è svolto// un esperimento sociale, economico, culturale.
424		pero ni siquiera somos concientes de lo que se hizo acá,	Ma non ne siamo minimamente consapevoli,
425		que es brutal. Aquí se aplicó este sistema neoliberal,	ed è una cosa terribile.// Si è applicato il sistema neoliberale
426		de la manera más radical, que se haya aplicado en ninguna parte del planeta.	nella forma più radicale di tutti i tempi.
427		Fuimos la Cambogia, de un sistema de vida, no solo un	Siamo stati la Cambogia di uno stile di vita,// non solo in



		sistema en términos de economía,	termini di sistema economico,
428		pero lo compramos completamente.	ma lo abbiamo comprato il pacchetto completo.
429	Entrevista – Jovana Skármeta	La recepción yo creo de Roberto en ese tiempo fue de mucha expectación,	In quel periodo, il pubblico// si aspettava molto da Roberto.
430		de mucha gente, como de querer conocerlo,	In molti volevano conoscerlo,
431		y también como diciendo, este tipo tan pesado.	Ma dicevano anche: “Che pesante questo qua!”
432	Entrevista – Cristián Warnken	Y luego hubo otros que me advirtieron que tuviera cuidado que Bolaño era feróz,	E poi altri mi dissero: “Stai attento// che Bolaño è feroce,
433		y que iba a ser durísimo entrevistarlo, y que iba a ser seguramentemuy irónico, muy destructivo.	sarà difficilissimo intervistarlo, probabilmente sarà molto ironico e distruttivo.
434		Y es curioso porque la entrevista es todo lo contrario	La cosa curiosa è che l'intervista// fu tutto l'opposto,
435		por lo menos mi sensación antes y después de la entrevista, la conversación que tuvimos,	per lo meno la mia sensazione,// prima e dopo la nostra conversazione.
436		una gran amabilidad, una gran sencillez, una gran ternura encontré yo en Bolaño.	In Bolaño trovai una grande gentilezza,// semplicità, una gran tenerezza.
437		Una imagen completamente distinta a ese Bolaño feroz, brutal, del que hablan, muchos escritores en Chile.	Ho un'immagine totalmente diversa da quella// del Bolaño feroce dipinta da vari autori cileni.
438	Entrevista – Gonzalo Contretas (romanziero, parte della Nuova Nattativa Cilena)	Conocía perfectamente a toda la narrativa chilena, de aquella época que entonces se llamaba la Nueva Narrativa,	Conosceva perfettamente tutta la narrativa// cilena dell'epoca, la cosiddetta “Nuova Narrativa”.
439		Conocía al dedillo a todos. Y me hizo un comentario, pormenorizado de cada uno.	Conosceva tutti gli autori a menadito:// mi ha fatto un commento dettagliato di ognuno
440		Ninguno quedaba vivo, desde el análisis que hacía Bolaño de ellos.	e nessuno usciva indenne dall'analisi di Bolaño,
441		Tal es un pequeño Grahamgreencito. Me	come ad esempio un piccolo “Graham Greencino”//

		acuerdo perfectamente pero no te voy a decir quien era el pequeño Graham Greencito.	ricordo perfettamenteamente di chi si tratta ma non lo dirò,
442		con mucho desdén, pero con mucha simpatía también.	con molto disprezzo, ma anche molta simpatia.
443	Intervista – Crisitán Warnken/ Bolaño	Los escritores de la <i>La literatura nazi</i> no es más que una metáfora del oficio de escritor, de la literatura,	Gli autori de <i>La letteratura nazista</i> // sono una metafora del mestiere di scrittore.
444		que es un oficio, a mi modo de ver, bastante miserable,	Un mestiere, a mio avviso, piuttosto miserevole,
445		practicado por gente que está convencida de que es un oficio magnífico.	svolto da gente convinta// che sia un mestiere stupendo.
446		Y ahí hay una paradoja bestial, un equívoco bestial.	Questo è un enorme paradosso,// un equivoco enorme.
447	Intervista – Jorge Herralde	Cuando fue a Chile, un episodio curioso, cuando el Rómulo Gallego,	Quando andò in Cile, quando ricevette// il Rómulo Gallegos, successe una cosa curiosa,
448		Claro porque esto coincide con una maniobra editorial, bien sabida,	questo coincide con una nota manovra editoriale
449		de la Nueva Narrativa Chilena, con mucho bombo,	della Nuova Narrativa Cilena,// molto pubblicizzata
450		y aupada creo por Planeta, Modadori y todos los grandes grupos y tal	promossa credo da Planeta, Mondadori// e tutti i grandi gruppi editoriali
451		de escritores más o menos buenos, pero que, yo creo, no resistían la comparación, con Bolaño.	di scrittori più o meno di talento,// ma che non reggevano il confronto con Bolaño.
452		Y él no estuvo muy simpático, por decirlo suavemente,	E non si fece molti amici,// per usare un eufemismo.
453		y mucho menos con los monstruos sagrados, Isabel Allende, Skarmeta and company,	Soprattutto tra i mostri sacri,// come Isabel Allende, Skarmeta and company.
454		y fue una estancia conflictiva, sí.	Insomma non fu un soggiorno pacifico.
455	Intervista – Rodrigo Quijada	De los pueblos más envidiosos que hay en el mundo, el chileno ganaría el primer premio,	Tra i popoli più invidiosi al mondo,// quello cileno si aggiudicherebbe il primo premio

456		y la envidia, esa envidia terrible, se ve en los comentarios que se hacen, por algunos,	e questa terribile invidia emerge nei commenti che fanno alcuni,
457		que son desde luego los menos interesantes en cuanto a este escritor	che sono senza dubbio i meno interessanti,
458		tan diferente, tan quitado del relumbrón que es Bolaño.	su questo autore, così diverso,// così lontano dai riflettori, che è Bolaño.
459	Intervista – Bolaño	El oficio de escribir es un oficio poblado de canallas, eso más o menos todo el mundo lo intuye,	Quello della scrittura è un ambiente popolato// da gente meschina, questo è abbastanza evidente,
460		pero es que además está poblado de tontos, que no se dan cuenta de la fragilidad, de lo efímero que es,	ma anche da gente stupida, che non si rende conto// della sua fragilità, di quanto sia effimero.
461		es decir, yo puedo estar con 20 escritores de mi generación	Cioè, può essere che io mi trovi// con 20 scrittori della mia generazione
462		y todos está convencidos de que son buenísimos y de que van a perdurar.	e che siano tutti convinti di essere bravissimi// e che saranno ricordati.
463		eso es una ignorancia, aparte de un acto de soberbia enorme, es de una ignorancia bestial.	Questa è un'ingenuità enorme,// oltre che un atto di estrema superbia!
464	Intervista – Gonzalo Contretas	En un momento dado Roberto me dice: “En cuanto a tí, te respeto	Una volta Roberto mi disse: “Io ti rispetto,
465		pero si tú me atacas, yo te voy a atacar”.	ma se tu mi attacchi, anch'io lo farò”.
466		Entonces yo le dije: “Y te respeto, pero si tu me atacas, yo te voy a atacar”.	Quindi gli risposi: “Io ti rispetto, ma se tu mi attacchi anch'io lo farò”.
467		“Perfecto, no nos atacaremos.”	“Perfetto. Non ci attaccheremo”.
468	Intervista – Ignacio Echevarría	Bolaño era un escritor de conmigo o contra mí.	Bolaño era uno scrittore da “o con me o contro di me”.
469		Un escritor de cartografía, un escritor de banda,	Uno scrittore cartografo, uno scrittore da branco,
470		de los que forma banda y se enfrenta a los que tiene delante.	uno di quelli che si schiera con un gruppo// e si scaglia contro chi non ne fa parte.
471		No es un escritor ecuménico, no es un escritor que quiera gustar a todos,	Non è uno scrittore ecumenico,// uno che vuole piacere a tutti.

472		al contrario, se siente fuerte, en la agresión y en la defensa.	L'aggressione e la difesa, invece,// lo fanno sentire forte.
473	Intervista – Álvaro Bisama	Me parecía que, en esa mitología, Bolaño era un actor que había aparecido un poco el 95, 96,	Era come se, secondo quella mitologia,// Bolaño fosse apparso dal nulla nel '95-'96,
474		había eclosionado y explotado el 98, el 2000,	fosse sbocciato e fiorito nel '98 e nel 2000
475		luego había muerto, y no tenía un pasado,	e poi fosse morto. Senza aver avuto un passato,
476		y no había tenido una historia.	senza una storia.
477		Pero también te empiezas a preguntar, cómo se forma un escritor	Ma uno comincia anche a chiedersi// come si forma uno scrittore,
478		y qué determina que un escritor sea una cosa u otra, y llegue a un lugar o llegue a otro.	cosa fa sì che uno scrittore// sia in un determinato modo e arrivi dove arriva.
479		Y de pronto me di cuenta de que había una cosa que nadie había abordado con propiedad,	E di colpo mi rendo conto che c'è un aspetto// che nessuno aveva affrontato come si deve,
480		o solo habían abordado de modo simbólico, que era la relación de Bolaño con Chile.	o era stato trattato solo in modo simbolico,// cioè il rapporto di Bolaño con il Cile.
481		Intervista – Ignacio Echevarría	Bolaño es un escritor chileno,
482	por mucho que le haya formulado un modelo de escritor extraterritorial y nómada, exiliado,		nonostante gli abbia applicato un modello// di scrittore extraterritoriale, nomade, esiliato.
483	es un escritor chileno, y su relación con la escritura chilena		È uno scrittore cileno// e la sua relazione con la scrittura cilena,
484	a pesar de los 25 años de exilio permanente, fue intensísima e intimísima.		malgrado i 25 anni di esilio,// è stata estremamente intima e intensa.
485	Intervista – Malala (casa editrice Planeta)	Decidimos como editorial, con Bartolo Ortiz, que en ese momento era gerente,	Come casa editrice, insieme a Bartolo Ortíz,// all'epoca era direttore generale, decidemmo
486		editar una pequeña novela que tenía Roberto que se llamaba <i>La pista del hielo</i>	di pubblicare un breve romanzo di Roberto,// <i>La pista di ghiaccio</i> ,

487	e hicimos una presentación de esa novela, en la Plaza del Mulato Gil,	e organizzammo una presentazione// del libro in Plaza del Mulato Gil.
488	Si no mal recuerdo lo presentó Carlos Franz,	Se non ricordo male la presentò Carlos Franz.
489	y después era muy habitual que después de la presentación, donde llegaba mucha gente, se iba a comer,	E, dopo la presentazione, che attirava molta gente, // c'era l'abitudine di pranzare tutti insieme.
490	por lo tanto Carlos Franz lo invita a comer, creo que estaba Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine,	Quindi Carlos Franz lo invita a pranzo, credo che// ci fossero Gonzalo Contreras, Arturo Fontaine,
491	y me acuerdo decirle a Roberto: “Después que termines de comer con esta gente-	e ricordo di aver detto a Roberto:// “Quando hai finito di mangiare con queste persone
492	que eran autores consagrados de la Nueva Narrativa Chilena-	—che erano autori di successo della Nuova Narrativa Cilena—
493	vente con nosotros un ratito, que tengo que presentarte a alguien, que te va a gustar mucho”.	vieni con noi un attimo, che devo presentarti// qualcuno che ti piacerà molto”.
494	Y al poco rato Roberto apareció.	E poco dopo Roberto ci raggiunge.
495	Así que puedo decir fielmente que hice que Pedro Lemebel conociera a Roberto Bolaño.	Quindi posso affermare di aver fatto incontrare// Pedro Lemebel e Roberto Bolaño,
496	Cosa que me alegro hasta el día de hoy.	una cosa di cui vado ancora oggi molto fiera.
497	Y eso fue el comienzo de una hermosa amistad, como dice la frase cliché,	Questo fu l'inizio di una stupenda amicizia, // frase che suona un po' a cliché,
498	pero que, sin lugar a dudas, esos dos se enamoraron.	ma è certo che quei due si innamorarono.
499	Si Roberto encontró que Pedro había sido el gran descubrimiento, a parte de visitar Chile después de 17/ 20 años,	Pedro fu la grande scoperta del viaggio di Bolaño, // oltre al fatto di rivedere il Cile dopo 20 anni.
500	y de hecho Roberto intercedió, a favor de Pedro, para que fuera publicado en España,	Infatti Roberto si adoperò// perché Pedro fosse pubblicato in Spagna,
501	por Herralde, a través de Anagrama,	da Herralde, per Anagrama.

502		y eso fue recíproco siempre.	E questo amore fu reciproco, sempre.
503	Entrevista radiofónica – Bolaño/Pedro Lemebel/Raquel Olea	Muy buenas tardes, estamos acá, en Radio Tierra, cuando son exactamente la una de la tarde, con diez minutos.	Buon pomeriggio a tutti, sono le 13.10// e state ascoltando <i>Radio Tierra</i> .
504		Usted está con Pedro Lemebel, absolutamente en vivo, y, como tantas veces, con un invitado muy especial	Siete in diretta con Pedro Lemebel e, // come spesso accade, con un ospite molto speciale,
505		a quien le tengo un cariño muy especial, muy grande,	per il quale provo un affetto molto particolare, // enorme,
506		él es el escritor Roberto Bolaño que por estos días nos visita	lo scrittore Roberto Bolaño, // che in questi giorni ci è venuto a trovare
507		y está de invitado especial a la Feria Chilena del Libro,	ed è un ospite d'onore al salone cileno del libro
508		que se está realizando actualmente en la Estación Mapocho.	che si sta svolgendo in questo momento // alla stazione Mapocho.
509		Estamos acá con Roberto y estamos esperando que llegue Raquel Olea, que se ha demorado un poco,	Siamo qui con Roberto e // aspettiamo Raquel Olea, che è un po' in ritardo.
510		Pero vamos a comenzar esta conversación. Estoy un poco nervioso Roberto.	Diamo inizio a questa chiacchierata. // Sono un po' nervoso, Roberto.
511		Que no me pasa nunca.	Non mi succede mai.
512		Debe ser mi presencia.	Deve essere la mia presenza.
513		Debe ser tu presencia y tu aura.	Devono essere la tua presenza e la tua aura.
514		¿Cómo te sentís en este papel Roberto?	Come ti senti in questo ruolo, Roberto?
515	¿de super entrevistado, de super televisado, de super, super, super?	Questo ruolo di super intervistato, // di super ospite televisivo, di super super super?	
516	Pues me siento super, super, super, evidentemente.	Mi sento super super super, naturalmente.	
517	Me siento volando, y esperando el batacazo con la kryptonita,	È come se stessi volando, aspettando di scontrarmi con la kryptonite.	
518	pero la verdad es que estoy bien.	Ma, a dir la verità, sto bene.	
519	La gente acá es tan hipócrita Roberto que tú llegas aquí de	La gente qua è talmente ipocrita che, se vieni // per	

	visita y te tratan pero la maravilla	qualche giorno, ti trattano come un principe,
520	pero te vas y queda el pelambre, no.	ma quando te ne vai, ti spolpano vivo.
521	En este momento viene llegando Raquel Olea, una gran amiga, una querida amiga,	Ci ha appena raggiunti Raquel Olea, // una carissima amica.
522	Te escuchaba a tí decir en una entrevista: “Yo soy un escritor en lengua española”.	Ho sentito una tua intervista in cui dicevi: “Sono uno scrittore in lingua spagnola”.
523	sin duda	Esatto.
524	¿Pero qué es un escritor chileno, por ejemplo?	Ma che cos'è uno scrittore cileno, per esempio?
525	En principio es una entelequia, es una estafa, en términos literarios,	È una chimera, una truffa in termini letterari.
526	no existen escritores de Chile o de Argentina, etc. como tales. Hay literaturas.	Non esistono scrittori cileni, argentini, ecc. Ci sono solo delle letterature.
527	-Estoy totalmente en desacuerdo contigo -Ah bueno	-Non sono per niente d'accordo con te // -Ah, ok.
528	Porque un escritor tiene que ver con su contexto de producción. Y ser un escritor chileno...	Perché lo scrittore è intimamente legato al suo contesto. // Ed essere uno scrittore cileno...
529	El contexto del escritor es su lengua	Il contesto di uno scrittore è la sua lingua.
530	Esa es una discusión periclitada hasta el fondo,	Questa è una discussione senza fondamento,
531	No puedes poner camisas de fuerzas a una literatura,	la letteratura non si può costringere // dentro a delle camicie di forza.
532	La obra de un gran escritor jamás esta ceñida a un país.	L'opera di un grande scrittore // non si riduce mai a un solo paese.
533	Cuando uno domina la lengua, la lengua saca lo que tiene que tener la literatura,	Quando si padroneggia la lingua, questa da sola // tira fuori ciò di cui la letteratura ha bisogno,
534	es decir fuerza, voluntad, energía.	cioè forza, volontà, energia.
535	Olea: Sí, pero creo que esos temas se pueden seguir pensando hoy. -Bolaño: Esas	-(Olea) Sì, ma si può ancora occupare di questi temi... // - (Bolaño) e poi queste letterature nazionali...

		literaturas nacionales además...	
536		Esos temas se pueden seguir pensando, pero no jodáis a los escritores con esos temas,	Si può occuarsene, ma non rompete// le palle agli scrittori con questi temi,
537		porque los escritores estamos metidos con temas muchísimos más complicados,	perché noi scrittori abbiamo questioni// molto più complicate a cui pensare,
538		entre otros escribir bien. Saber escribir.	tra cui scrivere bene, saper scrivere.
539		Una literatura tiene que hablar... que crear en el lector cosas mucho más fuertes	La letteratura deve creare// nel lettore cose molto più forti,
540		que empezar con esa pedantería de contextualizarla además en su historia nacional.	che questa pedanteria di volerla anche// contestualizzare nella storia nazionale.
541		¡Anda ya! ¡por Dios!	Dai, su!
542		Pero ni lo uno ni lo otro y todo a la vez. Es pensar la literatura.	Ma pensare la letteratura non è né una cosa// né l'altra, e è tutte e due insieme.
543		¿Pero cómo vas a pensar tú la literatura, si tú no haces literatura?	Ma come fai tu a pensare la letteratura,// se non fai letteratura!
544		Lo que a ti te construye como un escritor es la crítica, es la lectura. Si la crítica no te...	Quello che ti costruisce come scrittore// è la critica, la lettura. Se la critica non ti...
545		-¿A mí la crítica me construye como escritor? -Obvio.	-È la critica che mi costruisce come scrittore?! -Certo.
546		¡Pero por Dios, qué pedantería más grande! Es la pedantería de la impotencia.	Dio mio! Che pedanteria!// È la pedanteria dell'impotenza.
547		Es decir tú no escribes y crees que a mí, que yo que si que escribo, me construye la crítica.	Cioè, tu, che non scrivi, credi che sia la critica// a costruire me, che invece scrivo?!
548		Si la crítica no habla de tí, tú no existes.	Se la critica non parla di te, tu non existi.
549		-Es de una pedantería bestial. -Sí	-Una pedanteria enorme// -Sì
550		Pero así es pues Roberto.	Ma è la realtà, Roberto.
551	Voce off – Bolaño	Para mí la lectura es placer.	Per me la lettura è piacere.



552	Entrevista – Ignacio Echevarría	Tocarle a Chile a Bolaño era tocarle su vida entera	Toccare il Cile a Bolaño// era come toccargli tutta la sua vita.
553		O sea todos los conflictos de su personalidad pasan por Chile.	Tutti i conflitti della sua personalità// passano attraverso il Cile.
554		Su propio destino como exiliado, pasa por Chile.	Il suo destino da esiliato// passa attraverso il Cile.
555		Y por lo tanto digamos que era un terreno fértil para que algo, a lo que era tan proclive Bolaño,	Il terreno era fertile perché qualcosa// a cui era molto incline Bolaño,
556		como es el conflicto, el enfrentamiento, la suspicacia, la agresión	come il conflitto, lo scontro,// il sospetto, l'aggressione,
557		pues todo eso Chile se lo removiera de un modo muy especial, y así fue.	il Cile lo facesse emergere// in modo molto particolare, e così fu.
558		En los últimos tiempos Bolaño fantaseó más de una vez con la posibilidad de volver a Chile,	Negli ultimi tempi Bolaño fantasticò// più di una volta di tornare in Cile,
559		a pesar de la relación tan tensa que tenía, ya para entonces, con el país	nonostante la relazione tesissima// che già allora aveva con il paese.
560		Y como sabéis consta que volvió todavía una vez más a Chile, sin decirlo a nadie,	E come sapete, tornò un'altra volta in Cile,// senza dirlo a nessuno,
561		y estuvo por ahí, con solo muy pocos amigos.	solo a pochi amici.
562		Es decir que Bolaño estuvo sondeando esa posibilidad de regresar a Chile,	Bolaño continuò// a tastare il terreno per un possibile ritorno,
563		que era muy complicado entonces, con dos hijos pequeños, pero de un modo serio.	che allora era una cosa davvero complicata,// peggio ancora con due figli piccoli.
564		Entrevista – Bolaño	El medio intelectual, el medio literario Chileno,
565	esa distancia que ellos puedan tener con respecto a mi, es mutua:		questa distanza che possono sentire//rispetto a me è reciproca:
566	yo me siento bastante distante de ellos.		mi sento davvero lontano da loro.
567	Me siento muy cerca por ejemplo de Nicanor Parra.		Mi sento molto vicino per esempio a Nicanor Parra.
568	y yo creo que con ese escritor ya basta		E credo che uno scrittore come lui sia già sufficiente

569		para que la literatura de un país, esté razonablemente satisfecha.	perché la letteratura di un paese// si possa ritenere soddisfatta.
570	Entervista – Álvaro Bisama	Parra es un maestro de Bolaño, en la medida que en el fondo Parra también implica una posición,	Parra è un maestro di Bolaño, nella misura in cui// Parra significa prendere posizione,
571		de su escritura por lo menos y él mismo también,	almeno la sua scrittura e anche lui come persona,
572		una posición de no sometimiento al lugar común que el poder implica.	rifiutando i luoghi comuni// imposti dal potere.
573		Se escribe desde la incomodidad, desde la pregunta, desde el desconcierto, desde la pobreza, desde el hambre,	Una scrittura frutto della scomodità, del dubbio,// dello sconcerto, della povertà, della fame
574		y no desde el lugar común, no desde la academia o no desde la idea de instalarse.	e non figlia del luogo comune, dell'accademia,// dell'idea di insediarsi.
575		Entervista – Marcial Cortés-Monroy (amigo)	No recuerdo exactamente que fue lo le dije,
576		y me dice "Ah eso es de Parra"	Ma lui mi fa: "Ah ma questo è di Parra".
577		sí le digo, eso es de Parra. ¿Tú has leído a Parra?	Gli dico: "Sì, è di Parra. Hai letto Parra?"
578		¡¿Parra, que si lo he leído?! Tengo todos sus libros, en primera edición,	"Se ho letto Parra?!// Ho tutte le prime edizioni dei suoi libri.
579		los tengo en mi velador. Osea, no es solo que los tenga, los tengo en mi velador.	Le tengo sul comodino. Cioè, non solo ce le ho tutte,// ma le tengo sul comodino.
580		Los leo, los releo, todas las veces que puedo.	Leggo e rileggo i suoi libri tutte le volte che posso".
581		Y esa noche nos metimos fuerte en Parra,	Quella notte la passammo a parlare di Parra,
582		particularmente en el arroj de Parra.	in particolare del suo impeto
583		Bolaño se sentía tremendamente identificado en ese arroj.	con cui Bolaño// si sentiva fortemente identificato.
584		En un momento de la conversación le digo: "¿Pero tú conoces a Parra?"	A un certo punto, gli dico: "Ma lo conosci Parra?"
585		"No, hombre, que yo no lo conozco"	"No, non lo conosco."

586		“Mira, yo voy en 3 días más, tengo una reunión, ¿porqué no vienes conmigo y nos juntamos con Parra?”	“Senti, tra tre giorni lo vedo,// perché non vieni con me e te lo faccio conoscere?”
587		Nicanor es muy sensible, no le gusta que le hagan encerronas	Nicanor è molto suscettibile,// non gli piacciono gli agguati,
588		y además se defiende muy bien,	e in più si difende molto bene,
589		lo que eventualmente significa que puede ser un fracaso una visita mal pensada.	questo significa che una visita male organizzata// può rivelarsi un totale fallimento.
590		entonces al día siguiente le mandé <i>Estrella distante</i> .	Per ciò, il giorno dopo gli mandai <i>Stella distante</i> .
591		Llegamos a Las Cruces, toc toc la puerta,	Arriviamo a Las Cruces. Toc toc alla porta,
592		salió la Rosita, la nana de Nicanor,	Esce Rosita,// la domestica di Nicanor.
593		y de repente se sienten los pasos del segundo piso, viene bajando la escalera, aparece Nicanor,	Subito si sentono dei passi dal secondo piano// e poco dopo compare Nicanor.
594		Nicanor hace un par de comentarios, como un profesional social,	Nicanor fa un paio di commenti// da intenditore consumato,
595		como un gato paseándose por unas ramas delgadas.	come un gatto che si muove su dei rami sottili.
596		Imagínate que yo estoy ahí donde estás tú, acá esta Roberto,	Immagina la scena: io sono lì dove sei tu e qua c'è Roberto.
597		Se queda mirandome y me dice: "¿Y cómo esta Roberto?"	Mi guarda e fa: “E Roberto come sta?”
598		Yo le digo: "Bien ahí con Los Cuerpos Pintados, está muy metido en eso".	Rispondo: “Bene, sta lavorando ai suoi ‘Corpi Dipinti’ // Ci sta mettendo anima e corpo”.
599		Y Nicanor se queda mirandome y me dice: "Este Roberto".	E Nicanor continua a guardarmi e dice: “Questo Roberto”.
600		Y esa fue la llave dramática que abrió la conversación y la disparó.	Questa è la frase chiave che apre// la conversazione e la fa partire in quarta.
601		Bolaño casi se cayó de la silla. "Este Roberto", me dice.	Bolaño cade quasi dalla sedia.// “Questo Roberto!”, mi dice.

602		Nicanor, que no lee actualmente literatura contemporánea, había leído,	Nicanor, che normalmente non legge la letteratura// contemporanea, aveva letto un suo romanzo
603		y no sólo la había leído sino que en unos minutos lo disecó,	e non l'aveva solo letto,// ma in pochi minuti l'aveva dissezionato,
604		le decodificó todos los códigos a Bolaños.	decodificando tutti i codici di Bolaño,
605		que además muchos de los códigos están muy inspirados en Parra,	codici che, tra l'altro, sono in larga misura// ispirati a Parra.
606		entonces para Parra era como un juego expandirse sobre esos códigos.	Quindi per Parra è quasi un gioco// muoversi tra quei codici.
607		Nos despedimos a las 9 algo así o 10,	Ci salutiamo verso le 9-10.
608		nos subimos al auto y Bolaño mudo, abrió la ventana, fumaba, fumaba, fumaba, fumaba compulsivamente,	Saliamo in macchina e Bolaño, muto, apre// il finestrino, fuma, fuma, fuma in modo compulsivo,
609		y de repente me dice: “Que fuerte, que fuerte, si era Parra, era Parra”	e di colpo mi fa: “Non ci credo. Era Parra. Parra!”
610		Pensar que vamos a volver, en unos años más, y ya no va a estar Parra.	“E pensare che torneremo tra qualche anno// e Parra non ci sarà già più”.
611	Entrevista – Ignacio Echevarría	Que el impacto de la figura de Parra	È indubbio l'impatto della figura di Parra// su Bolaño,
612		y la simpatía que surgió entre los dos porque fue una simpatía mutua	così come la simpatia reciproca// che si stabilì tra loro
613		y un beneficio mutuo: Parra siempre ha sido muy humilde respecto a Bolaño,	e il reciproco scambio. Parra, infatti,// nei confronti di Bolaño, è sempre stato molto umile.
614		siempre él dijo que Bolaño le puso en órbita de nuevo.	Ha sempre dichiarato che Bolaño l'ha rimesso in orbita.
615		Es decir que haber conocido a Bolaño y haber recibido los homenajes y la admiración pública de Bolaño	Cioè, aver conosciuto Bolaño ed esser stato oggetto// dei suoi omaggi, della sua ammirazione pubblica
616	Testo – Bolaño	hizo que mucha gente se interesara por Parra sin conocerlo.	portò molte persone che non conoscevano Parra// a interessarsi di lui.
617		“Todo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío”.	"Tutto quel che inizia in commedia// finisce in responso nel vuoto." <sup>12</sup>

618		<i>Los detectives salvajes</i>	<i>I detective selvaggi</i>
619	Voce off – Bolaño	Y a los 39 años o 40 o algo así, no lo recuerdo en este momento bien,	E a 39 anni o 40, non ricordo perfettamente in questo momento,
620		tuve esta enfermedad	Mi sono ammalato.
621		tuve un ataque, no una enfermedad,	Ho subito un attacco, non mi sono ammalato.
622		y a partir de ese instante dije: “Se acabó se acabaron los trabajos, se acabó toda la historia”.	E a partire da quel momento mi sono detto:// “Fine della storia. Con i lavori ho chiuso”.
623		Trabajos que yo hice con mucha felicidad,	Lavori che sono stato molto felice di fare
624		y que me enseñaron muchísimo por otra parte,	e che mi hanno insegnato molto,
625		pero a partir de ese momento dije: “Ahora me dedico solamente a vivir de lo que escriba”.	ma da quel momento mi sono detto:// “D'ora in poi vivrò solo di quello che scrivo”.
626	Entrevista e voce off – Rodrigo Fresán	Pero el me decía que, a él	A me diceva di avere un sospetto molto//
627		le gustaba mucho Philip K. Dick, entonces él tenía una sospecha, muy Philip Dickiana,	philipdickiano, gli piaceva molto Philip K. Dick,
628		de que él cuando tuvo esa primera crisis hepática, 10 años antes, había muerto, en realidad.	che quando aveva avuto la prima crisi epatica, 10 anni prima, in realtà fosse morto
629		y que lo que estaba viviendo, los 10 años después	e la sua vita attuale, i 10 anni successivi,
630		que coinciden con sus 10 años de escritor constante y potente, eran los últimos segundos.	che sono i suoi 10 anni da scrittore costante// e prolifico, fossero gli ultimi secondi,
631		Lo que él sentía que no había pasado frente a sus ojos, toda la vida, vivida,	in cui sentiva che non gli era scorsa davanti// agli occhi tutta la vita vissuta,
632		sino que había pasdo frente a sus ojos la vida que no iba a poder vivir.	Ma, al contrario, gli era passata davanti// tutta la vita che non avrebbe potuto vivere.
633		Entonces yo le decía: "Roberto, eso es un poco desagradable que me lo digas,	Quindi gli dicevo: “Roberto, non è molto piacevole// sentirsi dire queste cose,

634	porque eso significa que yo soy un mero personaje tuyo, nada más,	perché significherebbe// che non sono altro che un tuo personaggio,
635	no tengo ninguna existencia real. Todos nosotros Ignacio, yo, somos como fantasías tuyas”.	che non esisto nella realtà.// Tutti noi, io, Ignacio, siamo tue fantasie”.
636	Y me decía: “Bueno Rodrigo, peor sería que fueras un personaje de Isabel Allende.	Mi rispondeva: "Dai Rodrigo, sarebbe peggio// essere un personaggio di Isabel Allende.
637	No te quejes”.	Non lamentarti”.
638	Me decía: “Hay destinos peores”.	"Ci sono destini peggiori."
639	Me acuerdo de que estábamos con este amigo, Alfredo Garófano, que tenía auto,	Mi ricordo che eravamo con un amico,// Alfredo Garófano, che aveva la macchina,
640	y lo llevamos en el asiento de atrás tendido,	e lo trasportavamo steso sul sedile posteriore,
641	a Blanes, escuchando el nuevo disco de Dylan, que acababa de salir,	a Blanes, ascoltando il nuovo disco di Dylan// che era appena uscito,
642	que debía ser <i>Love and Theft</i> del 2001 por ahí	doveva essere <i>Love and Theft</i> // del 2001 ad occhio e croce,
643	y el estaba en el asiento de atrás, iba como diciendo cosas,	e lui sul sedile dietro farfugliava cose,
644	soltaba como comentarios alucinatorios, como agonizando	tirava fuori commenti allucinati,// come se stesse agonizzando.
645	y yo le decía: “Ya Roberto déjate de joder por favor”	Gli dicevo: “Su Roberto smettila di fare il coglione”.
646	y decía de repente “Una luz dorada,	Di colpo inizia: “Una luce dorata,
647	una luz dorada me cubre y me envuelve en este momento,	una luce dorata mi copre e mi avvolge// in questo momento,
648	Bob, Dylan, Dylan, a tí me entrego”,	Bob, Dylan, Dylan, mi consegno a tè”.
649	Y nosotros: “Basta Roberto, no jodas”.	E noi: “Basta, Roberto, smettila”.
650	Y de repente se hace un silencio completamente ominoso y “Roberto --	Poi improvvisamente cala un silenzio terribile// e noi: “Roberto

651		eran como las 7 u 8 de la noche -- Roberto, Roberto” No contestaba desde el asiento de atrás,	—erano le 7-8 di sera— Roberto, Roberto!”// Nessuna risposta.
652		entonces nosotros empezamos a mirarnos, como de costado, Alfredo y yo, diciendo:	Al che io e Alfredo ci siamo guardati.
653		“Se murió aquí en el automóvil, estábamos llevando el cadáver de Roberto Bolaño”	“È morto qui in macchina. Stiamo trasportando// il cadavere di Roberto Bolaño”.
654		Yo decía: “Roberto por favor despiértate” y no me atrevía adarme vueltas.	Dicevo: “Roberto, per favore svegliati”// e non avevo il coraggio di girarmi.
655		De repente una mano cae al asiento de adelante, completamente flácida, estaba helada además.	All'improvviso una mano si posa sul sedile davanti,// flaccida e completamente ghiacciata.
656		Yo decía, “No puedo creerlo”.	Continuo a ripetere: “Non ci posso credere!”.
657		Y reacciona y dice: “Qué miedo eh, qué susto Rodrigo eh”	E lui: “Che paura eh, che spavento, Rodrigo”.
658		Yo decía: “Basta, Roberto, por favor, con estas cosas”. Hacía estas jugarretas, todo el tiempo.	“Basta, Roberto, per favore, smettila”. Faceva di continuo scherzi così, di cattivo gusto.
659	Testo	Roberto Bolaño muere en Barcelona el 15 de Julio del 2003 a la edad de 50 años.	Roberto Bolaño muore a Barcellona// il 15 luglio 2003 all'età di 50 anni.
660		El 18 de junio de 2011, se inaugura na calle con su nombre en la ciudad española de Gerona, en Cataluña.	Il 18 giugno 2011, gli viene dedicata una via// nella città spagnola di Girona, in Catalogna.
661	Discurso al funebre di Bolaño – Ignacio Echevarría	A Roberto Bolaño, que tanto pensó, y que tanto escribió sobre los escritores olvidados,	Immagino che Roberto Bolaño, che si è interessato// e ha scritto tanto di autori dimenticati,
662		supongo que le gustaría el tipo de olvido que promete el tener una calle.	apprezzerebbe il tipo di oblio che ti conferisce// avere una strada col tuo nome,
663		Le gustaría que dentro de 100 o 200 años, esas fantasías futuristas que a él le gustaba realizar,	gli piacerebbe che, tra 100 o 200 anni,// come nelle fantasie futuriste che tanto amava,

664		estoy seguro de que le gustaría que por aquí, hubiera colmados, hubiera cines,	ci fossero qui ristoranti, cinema,
665		hubiera por supuesto casas, hubiera sobre todo bares,	che ci fossero naturalmente case// e soprattutto bar,
666		y que los niños, los jóvenes y los adultos dieran su dirección	e che i bambini, i giovani o gli adulti// dando il proprio indirizzo
667		y pusieran Roberto Bolaño 25	dicessero: Roberto Bolaño 25
668		o Roberto Bolaño 33	o Roberto Bolaño 33
669		y que nadie supiera quién coño es Roberto Bolaño.	e che nessuno sapesse// chi cazzo fosse Roberto Bolaño.
670	Discurso al funerals di Bolaño – Patti Smith (poetessa e cantante)	Muchas gracias.	Grazie mille.
671		Hola.	Ciao.
672		Roberto, gracias.	Roberto, grazie.
673		# I was a wing in heaven blue and in ocean soared over Spain	# I was a wing in heaven blue// and in ocean soared over Spain
674		# and I was free. I needed nobody it was beautiful, it was beautiful.	# and I was free. I needed nobody,// it was beautiful, it was beautiful.
675		# and if there's one thing could do for you, you'd be a wing in heaven blue.	# And if there's one thing could do for you, you'd be a wing in heaven blue.
676	Testo	Preguntaron a Bolaño, en 2003, qué consejo podría dar a un escritor primerizo, y él contestó:	Nel 2003 fu chiesto a Bolaño che consiglio// avrebbe dato a uno scrittore novello, e lui rispose:
677		“Les recomiendo que vivan, que vivan y sean felices”.	“Gli raccomando di vivere, vivere ed essere felici”.
678		Años antes, afinó más el consejo:	Anni prima era stato anche più chiaro:
679		“Vivir mucho, leer mucho y follar mucho”.	“Vivere molto, leggere molto e scopare molto”.
680		En un papel escrito a mano por Bolaño y encontrado por Echevarría,	Su un foglio, scritto a mano da Bolaño e trovato da Echevarría,
681		se podía leer, bajo el epígrafe “para el final de 2666”, esta frase:	si legge, sotto l'epigrafe, “per il finale di 2666”, questa frase:
682		“Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido.	“E questo è tutto, amici. Tutto ho fatto, tutto ho vissuto.



683		Si tuviera fuerzas me pondría a llorar.	Se ne avessi le forze, mi metterei a piangere.
684		Se despide de ustedes. Arturo Belano”.	Vi dice addio, Arturo Belano”.

<sup>1</sup> Roberto Bolaño, *I Detective selvaggi*, trad. Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2014, p. 548.

<sup>2</sup> Gabriela Mistral, *Canto che amavi. Poesie scelte*, trad. Matteo Lefèvre, Milano, Marcos y Marcos, 2010, p. 93.

<sup>3</sup> Bolaño, *Tra parentesi: Saggi, articoli e discorsi (1998-2003)*, ed. Ignacio Echevarría, trad. Maria Nicola, Milano, Adelphi, 2009, p. 68.

<sup>4</sup> Bolaño, *I Detective selvaggi*, p. 549.

<sup>5</sup> Roberto Bolaño, *Il terzo Reich*, trad. Ilide Carmignani, Milano, Adelphi, 2010, p. 18.

<sup>6</sup> Bolaño, *I Detective selvaggi*, p. 546.

<sup>7</sup> Bolaño, *Puttane assassine*, Roberto Bolaño, trad. Ilide Carmignani, Adelphi, 2015, p. 13.

<sup>8</sup> Bolaño, *Tra parentesi*, p. 44.

<sup>9</sup> Bolaño, *I detective selvaggi*, p. 579.

<sup>10</sup> Bolaño, *La pista di ghiaccio*, trad. Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 2004, epigrafe.

<sup>11</sup> Bolaño, *I cani romantici*, trad. Ilide Carmignani, *Archivio Bolaño*

<[http://www.archiviobolano.it/bol\\_poesia\\_perros\\_cani.html](http://www.archiviobolano.it/bol_poesia_perros_cani.html)>.

<sup>12</sup> Bolaño, *I detective selvaggi*, p. 560.



#### IV. BIBLIOGRAFIA

##### Testi di Bolaño

##### BOLAÑO, ROBERTO

- (1976): “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista”, *Archivo Bolaño*, <[http://www.archiviobolano.it/bolano\\_testi\\_deje\\_es.html](http://www.archiviobolano.it/bolano_testi_deje_es.html)>.
- (1996): *La literatura nazi en América Latina*, Barcellona, Seix Barral.
- (2001): *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcellona, Anagrama.
- (2003): *La pista de hielo*, Barcellona, Seix Barral [1ª ed.: Alcalá de Henares: Fundación Colegio del Rey, 1993].
- (2004): *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)*, ed. Ignacio Echevarría, Barcellona, Anagrama.
- (2007): *El secreto del mal*, ed. Ignacio Echevarría, Barcellona, Anagrama.
- (2008): “El discurso de Caracas”, in Edmundo Paz Soldán e Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcellona, Editorial Candaya S.L., pp. 33-42.
- (2010): *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible*, Barcellona, Anagrama [1ª ed.: *Llamadas telefónicas*, 1997; *Putas asesinas*, 2001; *El gaucho insufrible*, 2003]
- (2013): *Los perros románticos*, Barcellona, Acantilado [1ª ed.: Zarauz: Fundación Kutxa, 1993].
- (2017a): *2666*, Barcellona, Debolsillo [1ª ed.: Barcellona: Anagrama, 2004].
- (2017b): *Amuleto*, Barcellona, Debolsillo [1ª ed.: Barcellona, Anagrama, 1999].
- (2017c): *Estrella distante*, Barcellona, Debolsillo [1ª ed.: Barcellona, Anagrama, 1996].
- (2017d): *Los detectives salvajes*, Barcellona, Debolsillo [1ª ed.: Barcellona, Anagrama, 1998].

## Dizionari

DA: *Diccionario de Americanismos*, Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Santillana, 2010.

DPdD: *Diccionario Panhispánico de Dudas*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Madrid, Santillana, 2005.

NDdA: *Nuevo Diccionario de Argentinismos*, Claudio Chuchuy, Laura Hlavacka de Bouzo (coords.), Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1993.

## Bibliografia generale

AÍNSA, FERNANDO (2010): “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia”, *Alpha*, n° 30, Edición Bicentenario, pp. 55-78.

ÁLVAREZ, ELISEO (2006): in Andrés Braithwaite (ed.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escongadas*, Santiago del Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 62-72 [prima pubblicazione: *Turia*, giugno 2005].

ÁLVAREZ, MOIRA (2012): “La voz de Auxilio en *Amuleto* de Roberto Bolaño”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 75, Lima-Boston, pp. 419-440.

AMÍCOLA, JOSÉ (2010): “Los gauchos insufribles”, *Revista Pilquen*, n° 13, pp. 1-8.

ANDREÉ TABOURET-KELLER (1997): “Lingua e identità” in Florian Coulmans (ed.), *The Handbook of Sociolinguistics*, Oxford: Blackwell, pp. 315-26.

BENSA, TATIANA (2005): “Identidad latinoamericana en el boom” in *Visages d’Amérique Latine. Revista de estudios Iberoamericanos*, n° 2, pp. 87-92.

BISAMA, ÁLVARO (2013): “El libro de los hechos condenados”, 11 agosto 2013, *Rádar (Página12)*  
<<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9048-2022-2013-08-11.html>> (ultima consultazione: 10/10/2018).

BIZZARRI, GABRIELE (2017a): “Hacia una des-categorización de la ‘identidad hispanoamericana’: estrategias queer en Roberto Bolaño y Pedro Lemebel”, *Altre modernità*, n° 17, pp. 19-29.

BIZZARRI, GABRIELE (2017b): “Lo propio y lo alienígena: ciencia ficción e identidad en la construcción imaginaria de Santa Teresa”, *Orillas*, n° 6, pp. 171-183.

BIZZARRI, GABRIELE (2017c): “Muerte y resurrección reescritural de la ‘identidad hispanoamericana’ en Roberto Bolaño”, in Donatella Pini, Gabriele Bizzarri,

- Andrés Vélez Posada, Juan Manuel Cuartas (coords.), *Rescritura. ¿Lógicas de la repetición?*, Medellín, Fondo Editorial EAFIT, pp. 15-39.
- BIZZARRI, GABRIELE (2018): “Para una poética de lo *lost in traslation*: Bolaño y el idiolecto de la globalización”, paper presentado al convegno *Roberto Bolaño regresa a Bellaterra a los 15 años de su muerte*, Universidad Autónoma de Barcelona, 22 maggio 2018.
- BOLOGNESE, CHIARA (2009): *Pistas de un naufragio: Cartografía de Roberto Bolaño*, Chile, Editorial Margen.
- CAMPRA, ROSALBA (2013): *America Latina. L'identità e la maschera*, Salerno, Arcoiris.
- CASTRO-GÓMEZ, SANTIAGO; MENDIETA, EDUARDO (1998): “Introducción: La translocalización discursiva de Latinoamérica en tiempos de la globalización”, in Castro-Gómez; Mendieta (eds.), *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Messico, Miguel Ángel Porrúa.
- CERCAS, JAVIER (2007): “Print the legend”, *Babelia (El País)*, 14 aprile 2007 <[https://elpais.com/diario/2007/04/14/babelia/1176507550\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/04/14/babelia/1176507550_850215.html)> (ultima consultazione 30/07/2018).
- CHRIS ANDREWS (2014), *Roberto Bolaño's Fiction: An Expanding Universe*, New York, Columbia University Press.
- CORRAL, WILFRIDO (2011): *Bolaño traducido. Nueva literatura mundial*, Madrid, Ediciones Escalera.
- CORTÁZAR, JULIO (1984): *Argentina: años de alambradas culturales*, Saúl Yurkievich (ed.), Barcellona, Muchnik.
- CUEVAS VALENZUELA, HERNÁN (2014): “Discurso militar e identidad nacional chilena”, *Polis. Revista Latinoamericana*, n° 38, vol. 13, pp. 467-498.
- DE JONGE, BOB; NIEUWENHUIJSEN, DORIEN (2012): “Forms of address” in José Ignacio Hualde, Antxon Olarrea, Erin O'Rourke (eds.), *The Handbook of Hispanic Linguistics*, Malden (MA), Blackwell Publishing Ltd, pp. 247-262.
- DE LA CAMPA, ROMÁN (2017): *Rumbos sin telos. Residuos de la nación después del Estado*, Santiago de Querétaro, Rialta Ediciones.
- DÉS, MIHÁLY (2002): “Amuleto”, in Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, p. 171-173.
- ECHEVARRÍA, IGNACIO (2002): “Una épica de la tristeza”, in Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 193-196.

- ECHEVERRÍA, IGNACIO (2008): “Bolaño extraterritorial”, in Edmundo Paz Soldán, Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcellona, Editorial Candaya S.L., pp. 447-461.
- ESPINOSA, PATRICIA (2002): “Roberto Bolaño: un territorio por armar” in Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 125-132.
- ESTEBAN, ÁNGEL; MONTOYA JUÁREZ, JESÚS (2008): “A modo de introducción: ¿Narrativa latinoamericana más allá del aeropuerto?”, in Esteban, Montoya Juárez (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert (&nexos y diferencias), pp. 7-15.
- ESTEBAN, ÁNGEL; MONTOYA JUÁREZ, JESÚS (2011): “¿Desterritorializados o multiterritorializados?: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI”, in Francisca Noguerol Jiménez (ed.), *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert pp. 7-13.
- FAVA, FRANCESCO (2012): “Urbanismo magico? O urbanismo macintosh? La città ispanoamericana tra McOndo e Santa Teresa”, *Orillas*, nº 1, pp. 1-16.
- FONTANELLA DE WEINBERG, MARÍA BEATRIZ (1995- 1996): “Los sistemas pronominales de segunda persona en el mundo hispánico”, *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, nº 35, pp. 151-162.
- FRESÁN, RODRIGO (2013): “Boomtown o diario para una relectura de Cien años de soledad y apuntes para un proyecto de serie para la HBO”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/boomtown-o-diario-para-unarelectura-de-cien-anos-de-soledad-y-apuntes-para-un-proyecto-de-serie-parala-hbo/>>.
- FUGUET, ALBERTO; GÓMEZ, SERGIO (1996): “Presentación”, in Fuguet, Gómez (eds.), *McOndo*, Barcellona, Grijalbo, pp. 9-18.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (1990): *Culturas híbridas: Estrategias para salir y entrar de la modernidad*, Messico, Grijalbo.
- GARIBOTTO, VERÓNICA (2015): *Crisis y reemergencia: El siglo XIX en la ficción contemporánea de Argentina, Chile y Uruguay (1980-2001)*, Indiana, Purdue University Press.
- GIGENA, MARÍA MARTHA (2003): “La negra boca de un florero. Metáfora y memoria en *Amuleto*”, in Celina Manzoni (ed.), *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990-2000*, Corregidor, Buenos Aires, pp. 17-31.
- GRAS, DUNIA (2000): “Entrevista con Roberto Bolaño”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 604, pp. 53-65.

- HERRERA, GUSTAVO (2012): “Bolaño en el camino: Viaje como búsqueda de identidad en Los detectives salvajes”, *Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani*, n° 1, pp. 134-144.
- HOSIASOON, LAURA JANINA (2016), “La voz del otro”, in Reindert Dhondt, Dagmar Vandebosch (eds.), *Transnacionalidad e hibridez en el ensayo hispánico: Un género sin orillas*, BRILL, pp. 124-135.
- KUNZ, MARCO (2012), “Cuando Bolaño habla mexicano: en torno a la oralidad fingida en Los detectives salvajes”, pp. 148-175, in José Manuel López de Abiada, Augusta López Bernasocchi, *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum.
- LAGO, EDUARDO (2005), “Sed de mal (Sobre 2666, de Roberto Bolaño)”, *Revista de Libros*, n° 100.
- LAINCK, ARNDT (2014): *Las figuras del mal en 2666 de Roberto Bolaño*, Berlino, Lit.
- LEVINSON, BRETT (2009): “Caso chiuso: Pazzia e dissociazione in 2666”, trad. Manuela Vittorelli, *Archivio Bolaño*, <[http://www.archiviobolano.it/bol\\_2666\\_levinson2.html](http://www.archiviobolano.it/bol_2666_levinson2.html)> [1ª pubblicazione: “Case closed: madness and dissociation in 2666”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 18, n° 2, pp. 177-191]
- LIZAMA-MURPHY, FERNANDO (2016): “El Lonko Quilapán”, 27 ottobre 2016 <<https://fernandolizamamurphy.com/2016/11/27/el-lonko-quilapan/>> (ultima consultazione 10/10/2018).
- LÓPEZ BADANO, CECILIA M.T. (2012): “Roberto Bolaño: la estética polifónica del multiculturalismo”, in Patrizia Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. VI (Hispanoamérica, Stefano Tedeschi e Sergio Botta (eds.)), Roma, Bagatto Libri, pp. 513-518.
- LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL; LÓPEZ BERNASOCCHI, AUGUSTA (2012): *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Editorial Verbum.
- LUDMER, JOSÉFINA (2010): *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Editora.
- MANZONI, CELINA (2002): “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*”, in Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 175-184.
- MARISTAIN, MÓNICA (2006): “El mundo está vivo y nada tiene remedio” in Andrés Braithwaite (ed.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escondidas*, Santiago del Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, pp. 62-72 [prima pubblicazione: *Playboy México*, luglio 2003].

- MASOLIVER RÓDENAS, JUAN ANTONIO (2002): “Espectros mexicanos” in Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 65-69.
- MENESES, JUAN (2014) “Like in the Gringo Movies: Translatorese and the Global in Roberto Bolaño’s *2666*”, in Russell Cobb (ed.), *The Paradox of Authenticity in a Globalized World*, New York, Palgrave Macmillan, pp. 175-185.
- MONTANARO, MARCO (2016): “Mistero Bolaño. Conversazione con Ilide Carmignani”, *Le parole e le cose*, 30 agosto 2016 <<http://www.leparoleelecose.it/?p=24118>> (ultima consultazione 24/07/2018).
- MORA, ROSA (2003): “Muere Roberto Bolaño, un gran renovador de la literatura en español”, *El País*, 16 luglio 2003 <[https://elpais.com/diario/2003/07/16/cultura/1058306402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/07/16/cultura/1058306402_850215.html)> (ultima consultazione 23/10/2018).
- MORENO BONDA (2018): “Identità e multilinguismo. Una lettura antropologica della rappresentazione dell’alterità nelle catabasi letterarie”, *Darnioji daugiakalbystė. Sustainable Multilingualism*, Vytauto Didžiojo Universitetas, pp. 36-60.
- MOZZATO, GIULIA (2014): “Ilide Carmignani: nella traduzione di romanzi-mondo ti serve non solo quello che hai tradotto o letto, ma tutto quello che hai conosciuto in vita tua”, *Wuz*, luglio 2014 <<http://www.wuz.it/intervista-libro/8354/intervista-alla-traduttrice-ilide-carmignani.html>> (ultima consultazione 23/10/2018).
- NEUMAN, ANDRÉS (2016): “Identidad y contradicción”, *Prodavinci*, 30 novembre 2016, <<http://historico.prodavinci.com/blogs/identidad-y-contradiccion-por-andres-neuman/>> (ultima consultazione 23/10/2018).
- NOGUEROL, FRANCISCA (2008): “Narrar sin fronteras”, in Ángel Esteban, Jesús Montoya Juárez (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, (&nexos y diferencias), pp. 19-33.
- OSTRIA REINOSO, OLGA (2012): “La escritura desterritorializada: dos insufribles discursos de Roberto Bolaño”, *Kipus. Revista andina de letras*, n° 31, pp. 97-109.
- PAGE, ALAN (2008): “Natasha Wimmer on Translating Bolaño’s *2666*”, *Vulture*, 14 novembre 2008 <[http://www.vulture.com/2008/11/natasha\\_wimmer\\_on\\_translating.html](http://www.vulture.com/2008/11/natasha_wimmer_on_translating.html)> (ultima consultazione 23/10/2018).
- PAVON, HÉCTOR (2007): “Roberto Bolaño: genio y figura. La leyenda del gran escritor”, *Revista Ñ (Clarín)*, 22 settembre 2007 <<http://letras.mysite.com/rb120909.html>> (ultima consultazione 30/07/2018).
- PENNACCHIO, FILIPPO (2017): “Appunti per una lettura narratologica di *2666*”, *Orillas*, n° 6, pp. 201-212.



- PUJADAS CASAS, MARÍA MERCÉ (2005): “Bolaño auténtico”, *Turia*, n° 75, pp. 241-242.
- RODRÍGUEZ MARIO (2009), “Oír y no leer a Bolaño ‘la entonación oral de la prosa’”, *Revista Universum*, n° 24, vol. 2, pp. 154-171.
- RODRIGUEZ TORRES, MARIO RENÉ (2018): “¿Qué es un escritor latinoamericano para Roberto Bolaño? Algunas reflexiones a partir de su cuento ‘argentino’”, Diana Araujo Pereira, Laura Amato, Laura Fortes, Livia Santos de Souza (eds.), *Estudos de literatura e cultura*, Paraná, Ideação Design, pp. 499-511.
- SÁNCHEZ LOBATO, JESÚS (1994): “El español en América”, ASELE, atti IV, pp. 553-570.
- SÁNCHEZ NOGUERA, JORGE MARIO (2014): “En busca de una ética literaria y vital del desarraigo en los *Detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, *Lingüística y literatura*, n° 65, pp. 191-214.
- SCOTT ESPOSITO, VERONICA (s.d.): “The Natasha Wimmer Interview”, *The Quarterly Conversation*, <<http://quarterlyconversation.com/the-natasha-wimmer-interview>> (ultima consultazione 13/10/2018).
- SESSAREGO, SANDRO; TEJEDO-HERRERO, FERNANDO (2016): *Spanish Language and Sociolinguistic Analysis*, Amsterdam, John Benjamins.
- SHIVELY, A. (2016): “Voseo, tuteo y ustedeo en el español uruguayo: Uso, variación pragmática y cambios generacionales”, *IULC Working Papers*, n° 15, vol. 1, pp. 231–256.
- SILVA, GUADALUPE (2017): “Belano alter ego de Bolaño. Sobre la creación de una identidad literaria en Los detectives salvajes”, *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, n° 2, vol. 9, pp. 297-311.
- SOTO, MARCELO (1998): “Yo me siento chileno”. Entrevista a Roberto Bolaño, 28 luglio 2007, *Archivo Bolaño* [1ª pubblicazione: *Qué pasa*, 20-27 luglio 1998] <<https://garciamadero.blogspot.com/2007/07/yo-me-siento-chileno-entrevista-roberto.html>> (ultima consultazione 23/10/2018).
- TIZÓN, HÉCTOR (1978): “El que vino de la lluvia”, in *El traidor venerado*, Buenos Aires, Sudamericana.
- TORNERO, ANGÉLICA (2014): “Reflexiones sobre ficción, autoficción e identidad en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño”, *Kaleidoscopio*, n° 22, vol. 11, pp.45-56.
- VALLS, FERNANDO (2017): “Roberto Bolaño múltiple: identidades culturales y tradiciones literarias”, *Orillas*, n° 6, pp. 135-160.
- VERES CORTÉS, LUIS (2010): “Metaliteratura e identidad: Roberto Bolaño”, *Amerika*, n° 3.

- VILLORO, JUAN (2002), “El copiloto del Impala”, in Celina Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, pp. 77-79.
- VILLORO, JUAN (2008): “La batalla futura”, in Edmundo Paz Soldán, Gusavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcellona, Editorial Candaya S.L., pp. 71-87.
- VOLPI, JORGE (2008a): “Bolaño, epidemia”, in Eduardo Paz Soldán, Gustavo Faverón Patriau (eds.) *Bolaño Salvaje*, Barcellona, Editorial Candaya S.L., pp. 191-211.
- VOLPI, JORGE (2008b): “Narrativa latinoamericana, INC.”, in Ángel Esteban, Jesús Montoya Juárez (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, (&nexos y diferencias), pp. 99-113.
- VOLPI, JORGE (2009): *El insomnio de Bolívar : cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo 21*, Barcellona, Debate.