




## El enigma de Rimbaud y el poeta como imagen ausente en dos cuentos de *Putas asesinas*, de Roberto Bolaño

*The Enigma of Rimbaud and the Poet as an Absent Image in Two  
Stories from Roberto Bolaño's Putas Asesinas*

 <https://doi.org/10.48162/rev.54.019>

**Enrique Schmukler**

Universidad Católica Argentina  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina  
[enrique.schmukler@gmail.com](mailto:enrique.schmukler@gmail.com)

### Resumen

El presente artículo aborda un tema relevante de la obra del escritor chileno Roberto Bolaño: la presencia del poeta Arthur Rimbaud como un tema central de sus ficciones. Se parte de uno de los mitemas más estudiados de la obra del poeta de Charleville, el “silencio de Rimbaud”, esto es, el momento en que el poeta “s’ en va”, abandona la poesía y se activa el misterio que rodeará su figura para la posteridad. Nuestro propósito es ver el funcionamiento de ese mitema en dos cuentos de Bolaño, “Últimos atardeceres en la Tierra!” y “Fotos” del libro *Putas asesinas* con el objetivo central de pensar la concepción autorial del propio Bolaño y el vínculo entre autor e imagen en estos textos.

**Palabras clave:** Bolaño; autorialidad; Rimbaud; *Putas asesinas*

### Abstract

This article addresses a relevant theme in the work of the Chilean writer Roberto Bolaño: the presence of the poet Arthur Rimbaud as a main subject

of his fiction. The starting point is one of the most studied themes in the work of the poet from Charleville, the "silence of Rimbaud", that is, the moment when the poet "s'en va", abandons poetry and activates the mystery that will surround his figure for posterity. Our purpose is to look at the functioning of this theme in two of Bolaño's short stories, "Últimos atardeceres en la Tierra!" and "Fotos," from the book *Putas asesinas*, with the aim of thinking about Bolaño's own auctorial conception and the link between author and image in these texts.

**Keywords:** Bolaño; authoriality; Rimbaud; *Putas asesinas*

## El enigma de Rimbaud

En el prefacio del *Cahier de L'Herne* dedicado a Jean-Arthur Rimbaud, André Guyaux reconstruye la genealogía del mito de Rimbaud a partir de las interpretaciones que de su obra y de su figura hicieron los poetas franceses, tanto sus contemporáneos como quienes vinieron luego. El crítico parte del argumento maldito: las razones por las cuales Verlaine habría incluido al poeta de Charleville, junto a Tristan Corbière y Stéphane Mallarmé, en la primera serie de "Poetas malditos" publicada en la revista *Lutèce* entre los años 1883 y 1884. Desde un comienzo, Guyaux reconoce no estar del todo seguro si lo que animó a Verlaine fue el interés por difundir una obra muy poco conocida o integrar el nombre de Rimbaud a un proyecto más amplio de recepción de nuevos poetas que "las nuevas formas de censura" alejaban del público (Guyaux, 1993: 3).<sup>1</sup> Porque Verlaine podría haber elegido a otros para componer su libro. Baudelaire, Alphonse Rabbe o Aloysius Bertrand cumplían en igual grado los requisitos para ser considerados en la antología. Sin embargo, se decidió por

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones del texto de André Guyaux son mías.

Rimbaud y, al hacerlo, le otorgó consistencia a una leyenda que había nacido antes, cuando el poeta optó por el silencio literario y dos preguntas surgieron para “animar el misterio” y “activar el mito” que sigue vivo hasta hoy: “¿Dónde está Rimbaud?” y “¿Todavía vive?”. (Guyaux, 1993: 3).

Esas dos preguntas hacían de él un maldito diferente, a tal punto que Verlaine llegó a escribir que Rimbaud “era un maldito por sí mismo” en el sentido de que “la decisión del alejamiento le da a la idea de maldición una resonancia existencial ausente en el resto de quienes la han sufrido” (Guyaux, 1993: 4). Esa “resonancia existencial” se transformaría en poco tiempo en el atractivo principal de su figura, sobre todo entre los poetas. Porque si, como apunta Guyaux, Verlaine ponderaba un Rimbaud “lamartiniano”, un “Rimbaud “virgiliano” y “parnasiano” que había creado una obra maestra de versificación clásica como “Le bateau ivre”, los poetas se interesarían en cambio por el prosaísmo y el exilio: “Es el exilio lo que convoca la fascinación del parisino encerrado, prisionero de esa palabra de la que Rimbaud se había liberado” (Guyaux, 1993: 4).

En el marco de la literatura latinoamericana de las últimas décadas, y aunque nunca llegó a ficcionalizar abiertamente la figura del poeta francés,<sup>2</sup> esa fascinación por Rimbaud y sobre todo por el Rimbaud exiliado<sup>3</sup> se percibe insistentemente en la

---

<sup>2</sup> Me refiero a que Bolaño nunca escribió novelas o cuentos que tuvieran entre sus personajes a Rimbaud, ni tampoco tuvo la iniciativa de ficcionalizar la biografía de Rimbaud como, por ejemplo, Pierre Michon en *Rimbaud, les fils* (Michon, 1991).

<sup>3</sup> Es significativo, en este sentido, el nombre de la editorial que Bolaño y Bruno Montané fundaron en Barcelona, en los últimos años de la década del

obra de Roberto Bolaño que fue, además de narrador, poeta. Se observa justamente en la presencia de poetas y escritores que desaparecen en sus ficciones. Para probarlo solo hace falta recordar que el tema está presente en sus dos grandes novelas. Así como la búsqueda de Cesárea Tinajero,<sup>4</sup> una mítica poeta vanguardista desaparecida, es el leitmotiv de *Los detectives salvajes*,<sup>5</sup> la huida (la desaparición) y la búsqueda del escritor alemán Benno Von Archimboldi (no un poeta en este caso) es la obsesión de una serie de académicos y críticos literarios (Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, Manuel Espinoza y Liz Norton) en la primera parte de *2666*, la otra gran novela de Bolaño.<sup>6</sup>

La desaparición de poetas y escritores y su consecuente búsqueda no se circunscribe a estos dos textos emblemáticos.

---

setenta: *Rimbaud vuelve a casa*. Para consulta, véase el sitio de la Universidad Diego Portales “Cultura digital”: <https://culturadigital.udp.cl/dev/index.php/coleccion/coleccion-roberto-bolano/documento/revista-rimbaud-vuelve-a-casa-la-revolucion-no-llegaria-y-el-renegado-kautsky/>

<sup>4</sup> Cesárea es una de las fundadoras del “realvisceralismo”, trasunto ficcional del “Infrarrealismo”, el grupo de posvanguardia mexicano que Bolaño, junto a otros poetas (Mario Santiago Papasquiaro, entre ellos), fundó hacia mediados de la década de 1970 en México.

<sup>5</sup> Los detectives salvajes, como ha señalado ya la crítica, se denominan Arturo Belano y Ulises Lima. Belano, el *alter ego* de Bolaño, es una referencia muy directa a Rimbaud que ha sido analizada por varios autores, entre ellos Bolognese (2009), un texto descriptivo de la presencia de Francia en la obra de Bolaño, que se detiene en la presencia de Rimbaud en algunos textos, pero no problematiza críticamente el uso del mito por parte del escritor chileno.

<sup>6</sup> Ironía del destino, a pesar del millar de páginas que tiene, *2666* tampoco consigue cerrar el círculo. El misterio de Benno Von Archimboldi queda irresuelto por razones biográficas. Bolaño falleció tempranamente, en julio del año 2003, sin poder concluir la última parte de la novela.

También está presente en *Estrella Distante* (con la búsqueda del poeta esbirro de la dictadura de Pinochet, Carlos Wieder, que desaparece de un día para el otro), en *Nocturno de Chile* y en *Amuleto* (en estos dos casos la referencia es más indirecta) y sobre todo en *Putas asesinas*, el segundo libro de cuentos que Bolaño publicó en el año 2000. En él dos relatos –“Últimos atardeceres en la Tierra”, el tercer cuento del libro, y “Fotos”, el undécimo– abordan el misterio del poeta exiliado como un epifenómeno de la poesía y del oficio de poeta. La diferencia es que en este caso el rol que ocupa la instancia de la lectura es fundamental. En ambos cuentos los personajes principales son lectores de poesía; lectores singulares pues no se interesan tanto por los textos poéticos como por las vidas de los poetas que los escribieron.

### **Retrato y misterio**

De modo que el mito de Rimbaud aparece en estos dos cuentos en estrecha relación con la representación del poeta en tanto exiliado. Ahora bien, esos poetas “leídos”, en uno y otro caso, se presentan como imágenes. En “Fotos”, Belano, “exiliado” en Liberia, África, se interesa por las fotos que ilustran la antología de poesía francófona *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, editada por Serge Brindeau. En “Últimos atardeceres en la Tierra” ocurre algo parecido. B, el personaje, lee una antología de poesía: la célebre *Antología de la poesía surrealista* editada en los años 1950 por el surrealista argentino Aldo Pellegrini y se demora en las fotos de algunos de los mayores exponentes del surrealismo francés como Robert Desnos o André Breton.

Una particularidad digna de mención es que entre las imágenes y los lectores se produce una suerte de

“comunicación literaria”.<sup>7</sup> El resultado de ese diálogo es que los poetas parecen cobrar vida. Ese devenir solo se puede comprender en toda su complejidad si se examina el enigma ontológico que encierran las imágenes y, en particular, el que constituye al tipo específico de imagen del que tanto Belano como B son espectadores: el retrato. En un libro perspicaz sobre el tema, Jean-Luc Nancy sostiene que la esencia del retrato es la alteridad. Todo retrato es, al decir del filósofo francés, *otro-retrato*.<sup>8</sup> Sin embargo, esa otredad es más compleja de lo que parece. Porque en la esencia del género se encuentra la intención representacional del retratista, el deseo de reproducir al otro idéntico a sí mismo, tal cual es, que choca con el hecho de que, al hacerlo, sustituye el sí de la persona representada. De manera que en el retrato convivirían, para Nancy, dos direcciones. Por un lado, la *puesta en presencia*, en cuya realización extrema se conseguiría “la sustitución del modelo por la imagen”, y por otro la “reproducción”, “la semejanza”, es decir, “la comparación con el modelo”, cuya existencia nunca debería ser sustituida si lo que se pretende es

---

<sup>7</sup> En *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, el teórico francés José-Luis Díaz, especialista de la relación entre imagen y autor en la literatura francesa del siglo XIX, piensa esta comunicación como una suerte “mitología recíproca”. Con dicha noción intenta explicar que las figuras de autor son una construcción que resulta de la interacción entre el autor, la imagen de sí, sus textos y un receptor-lector. La figura del autor es, pues, una construcción “colaborativa” entre una imagen emitida por el autor “real” y la percepción de un observador que la construye fantasmáticamente (a la figura) como síntesis (Díaz, 2007: 177).

<sup>8</sup> El título del libro al que se hace referencia aquí es *L'Autre Portrait* (2014). Se trata de toda una definición sobre el carácter paradójico que constituye al retrato. Nancy plantea un juego semántico con la palabra *autoportrait* (autorretrato), subrayando la frontera entre semejanza y diferencia sobre la que discurre ese género pictórico-discursivo.

probar la fidelidad naturalista del resultado (Nancy, 2014: 16).<sup>9</sup>  
Escribe Nancy algunas líneas más adelante:

En última instancia, se podría decir que la lógica de la mimesis, tal como se concentra en el retrato, está siempre suspendida —o tendida— entre un extremo de presencia pura (que aboliría la mimesis) y un extremo de similaridad (donde la mimesis subraya la ausencia del modelo, incluso su desaparición) (17).

La tensión entre ambas lógicas revela el carácter problemático de la idea de identidad, que en el retrato oscila entre la presencia y la desaparición. En “‘su’ retrato” —prosigue Nancy— el otro “se retira [...] mostrándose”, “se retira en el seno de su propia manifestación” (18) de forma tal que el “otro retratado es también el otro retirado y, en consecuencia, el otro reconocido —si la semejanza equivale a reconocimiento— es igualmente el otro vuelto más desconocido que antes de ese reconocimiento” (18).

Esta extrañeza se produce porque el otro, al ser retratado, “es retirado en su alteridad”. Y ese “retiro” no es sino aquello que revela el misterio que el retrato “no devela” sino que “por el contrario revela [en tanto un] misterio [...] que sin duda no es cuestión de revelar” (Nancy, 2014: 18). Al fin de cuentas, el enigma no es sino el abismo en el que cae el modelo (el sujeto) del cual, paradójicamente, el retrato busca rescatarlo:

El retrato no produce sin embargo una resolución del enigma. En tanto se comporta como una máscara mortuoria, no es sino la moldura del enigma como tal. Pero en tanto activa el doble proceso de ‘expresión’ y de

---

<sup>9</sup> Todas las traducciones de *L’Autre Portrait* son mías.

*‘impresión de “rasgos” (líneas, rastros, apariencias, relieves, tez, tonos, tensiones, atenciones, hesitaciones, etc.) elabora, modeliza, figura —es decir, ficcionaliza— eso que es posible denominar “una interpretación” de la persona retratada (Nancy, 2014: 22).*

En “Fotos” y “Últimos atardeceres en la Tierra”, los retratos de los poetas fascinan a Belano y B respectivamente a raíz del secreto que guardan. El misterio que las imágenes no develan es el motor de la narración. En “Últimos atardeceres en la Tierra”, el narrador se limita a señalar que a B “le gustan las fotos de los poetas. La foto de Desnos, la de Artaud, la de Crevel” (Bolaño, 2010: 390) sin explicar por qué, aunque todo el tiempo está regresando a ellas. En “Fotos”, en cambio, el misterio de las imágenes se corrobora porque Belano intenta cristalizarlo mediante comparaciones, metáforas, expresiones poéticas herméticas o simplemente descripciones que intentan definir las figuras de los autores, además del tono y, sobre todo, la estructura del relato. Así, piensa que el poeta Jean Perol tiene “cara de estar escuchando un chiste”; que la expresión de Gérald Neveu es la de alguien deslumbrado por el sol o “como si viviera en una conjunción de julio y agosto” y que Jean-Phillipe Salabreuil “parece un actor de cine”. Vera Feyder, otra de las poetas antologadas, “sostiene y acaricia un gato”. Patrice Cauda, por su parte, tiene “cara de golpear a su mujer” y Jean Dubacq a su vez tiene “cara de empleado de banco triste y sin demasiadas esperanzas”, es un “católico”, mientras que Jacques Arnold tiene cara “del gerente del mismo banco donde trabaja el pobre Dubacq”. Janine Mitaud tiene “boca grande, ojos vivísimos, una mujer de mediana edad con el pelo corto y con el cuello delgado y con cara de humorista fina” y el poeta Philippe Jaccottet es “flaco y tiene cara de buena persona” (Bolaño, 2010: 390-391).



En otro pasaje de *L'Autre Portrait*, Nancy sostiene que el enigma que encierra toda imagen y que el retrato no resuelve solo puede canalizarse mediante la imaginación del espectador. Por ello postula la hipótesis según la cual lo que el espectador hace con el retrato es una caracterización del personaje; una reconstrucción imaginaria, ficcional, vale decir, una figuración de la persona retratada. Dicho de otro modo: el fondo de silencio y de misterio que constituye la esencia del retrato conduce a la ficción. Esto también se evidencia en los cuentos. Si en un primer momento Belano y B experimentan la intriga por las imágenes que tienen ante sí, su desciframiento exige en una segunda instancia una operación fantasmática tendiente a reconstruir la vida de los poetas retratados. Y es en este punto donde vuelve a tener importancia la función del mito de Rimbaud. Porque la imaginación autorial que Bolaño pone en funcionamiento en ambos cuentos no es “pura”; se basa, como hemos adelantado, en el enigma del exilio de Rimbaud, que en su poética condensa el enigma de la poesía. Ese mitema es el sustrato sobre el que ambos personajes de los cuentos reconstruyen los destinos de los poetas que más llaman su atención. En “Fotos”, Claude de Burine, que es “la encarnación de Anita la Huerfanita” (Bolaño, 2010: 391), y secundariamente el poeta Dominique Tron. En “Últimos atardeceres...”, Guy Rosey, de quien B dice que es “feo”, “atildado”, “un oscuro funcionario del ministerio o un empleado de banco” (244).

### **Claude de Burine, *la exiliada***

En “Fotos”, la ficción intenta responder la pregunta por la identidad de la poeta Claude de Burine. Belano se pregunta “¿Pero quién es esta Claude Burine?” (Bolaño, 2010: 391). La

escasez de datos biográficos no contribuye a hallar una respuesta (la antología tan solo informa que nació en Saint-Léger-des-Vignes en 1931, que publicó los poemarios *Lettres à l'enfance* (1957), *L'allumeur de reverberers* (1963) y *Hanches* (1969). Eso es lo que le da vía libre a Belano para esbozar la hipótesis de la desaparición. Se trata de una hipótesis imprevisible porque nada de lo que dice la antología sobre de Burine hace pensar en ese desenlace. De hecho, la nota que acompaña la fotografía, posiblemente escrita por Brindeau, solo añade que “Claude de Burine avant toute autre chose dit l'amour, l'amour inepuisable”. Belano, no obstante, interpreta esas palabras de una manera singular o, mejor dicho, inversa. Intuye que precisamente “alguien que dit l'amour *puede perfectamente desaparecer* a los treinta y ocho años” (Bolaño, 2010: 391).

La hipótesis de la desaparición de la poeta tiene en el cuento dos significaciones, se diría, románticas. En primer lugar, la desaparición parece encontrar una explicación en el vínculo sentimental que Belano imagina entre De Burine y otro poeta, Dominique Tron. Belano descubre cierto aire de familia recíproco en ambos. Se lee:

Vuelve a las fotos y descubre, bajo la foto de Claude de Burine, y entre las fotos de Jacques Reda y la foto de Philippe Jaccottet, a Marc Alyn y Dominique Tron compartiendo la misma instantánea, un segundo de relax, Dominique Tron tan distinta de Claude de Burine, la existencialista, la beatnik, la rockera, y la modosita, la abandonada, la desterrada, piensa Belano, como si Dominique viviera en el interior de un tornado y Claude fuera el ser sufriente que la contempla desde una lejanía metafísica, y nuevamente a Belano le pica la curiosidad y acude al índice y entonces, después de leer né à Biem el Ouidane (Maroc) le 11

decembre 1950, se da cuenta de que Dominique es un hombre y no una mujer, ¡debo estar en plena insolación!, reflexiona Belano mientras se espanta un mosquito (totalmente imaginario) de la cabeza (Bolaño, 2010: 391-392).

Belano imagina un vínculo en el que de Burine encarna el lugar de la *exiliada*, que Bolaño metaforiza a través de la figura del atalaya (“–con el libro firmemente sujeto por ambas manos– [ve] otra vez a Claude de Burine, el busto fotográfico de Claude de Burine, digna y ridícula a la vez, contemplando desde su atalaya [...] el ciclón adolescente que es Dominique Tron, el autor precisamente de *La souffrance est inutile*, un libro que tal vez Dominique escribió para ella” (Bolaño, 2010: 392). La segunda caracterización romántica se observa cuando desde las alturas De Burine juzga el desempeño de Tron, a quien Belano describe como un “ciclón adolescente” que se enfrenta a la experiencia prometeica de la poesía. Lo prometeico está simbolizado por la asociación que –al igual que Rimbaud<sup>10</sup>– el personaje lleva a cabo entre la poesía y el fuego. Lo hace al plantear que *La souffrance est inutile*, el libro que supuestamente Tron escribió para de Burine,

es un puente en llamas que Dominique no va a cruzar pero que Claude, ajena al puente, ajena a todo, sí que cruzará y se quemará en el intento [...] como se queman todos los poetas, incluido los malos, en esos puentes de fuego tan

---

<sup>10</sup> En la primera de las dos *Lettres du Voyant*, con el ruido de fondo de la Commune, Rimbaud le escribe a Paul Demeny que “donc le poète est vraiment voleur de feu” porque “il est chargé de l’humanité, des animaux même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu’il rapporte de là-bas a forme, il donne forme, si c’est informe, il donne de l’informe” (Rimbaud, 2007: 252).

interesantes, tan apasionantes cuando uno tiene dieciocho, veintiún años (Bolaño, 2010: 393).

Belano reflexiona sobre la figura del poeta como la encarnación de una forma de sacrificio adolescente. Esa imagen se asienta en la concepción de la poesía del propio Bolaño, fruto de la lectura de los poetas de la modernidad francesa de finales del siglo XIX, entre ellos de Rimbaud. En una de las primeras entrevistas que concedió en Chile, en el marco de la edición del año 1999 de la Feria del Libro de aquel país, Bolaño ponderaba a Rimbaud y a Lautréamont como los poetas “por excelencia”, afirmando que el camino abierto por ellos era “el camino de la poesía” y que por tanto la poesía era “un acto, un gesto más que un acto, de adolescente, del adolescente frágil, inermes, que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe muy bien qué es, y que generalmente pierde” (Bolaño, 2017).

Bolaño planteaba en esa entrevista ni más ni menos que la relación intrínseca entre el oficio de poeta y el fracaso. Sin embargo, hay que decir que la figura de Rimbaud plantea una novedad respecto de esto. Porque el fracaso en él no supone la extinción vital del poeta sino el silencio que es, según Guyaux, el punto sensible que ha dividido las aguas entre quienes “lo aprueban” y quienes lo deploran (Guyaux, 1993: 4). Esto es fundamental. La reflexión rimbaldiana que Bolaño propone en “Fotos” a través de las figuras de los poetas De Burine y Tron plantea las dos posibilidades. Por una parte, Dominique De Burine encarna el destino sacrificial del poeta a través de la decisión del exilio y, en cierto sentido, el abandono de la poesía. Por otro lado, Tron representa al poeta que cumple su destino a partir de la propia extinción.

## ***Gui Rosey o el riesgo***

El fracaso relacionado con el exilio y la desaparición de un poeta también está presente en “Últimos atardeceres en la tierra”. La temática está condensada en la figura de Gui Rosey o, mejor dicho, en la escena que tiene como protagonista a este poeta surrealista antologado por Aldo Pellegrini, el único por el que B muestra un interés casi obsesivo. Ese interés, de hecho, es el que motiva su imaginación autorial que parece surgir espontáneamente de la observación del retrato del poeta pero más que nada de una breve información extratextual. Se trata del dato, consignado en la antología –que Bolaño solo comenta al pasar– según el cual “Gui Rosey nació en París el 27 de agosto de 1886”, “colaboraba con los surrealistas desde 1932 y fue visto en Marsella en 1941 entre los surrealistas refugiados que esperaban partir de Francia (Pellegrini, 1961: 228). El breve perfil concluye con el siguiente desenlace rimbaldiano: “Desde entonces no se tuvo más noticias de él” (Pellegrini, 1961: 228).

Es posible que la atracción que produce Rosey provenga más de esta breve semblanza que de las fotografías, y que a partir de ella B elucubre sus hipótesis para intentar explicar la desaparición o la supuesta desaparición del poeta.<sup>11</sup> Sea como

---

<sup>11</sup> En efecto, el verdadero destino de Gui Rosey no fue la desaparición a lo Rimbaud. Así lo demuestra en un artículo el traductor francés de Bolaño, Robert Amutio, quien escribe: “Otro ejemplo que me viene a la mente es el caso de Gui Rosey, poeta surrealista, al que se refiere el narrador de uno de los cuentos de *Putas asesinas* (en ‘Últimos atardeceres en la Tierra’, precisamente, que es, para mi gusto, uno de los cuentos más bellos que escribí). Mientras traducía, busqué información sobre este poeta, que figuraba como muerto en 1940 en el libro de Aldo Pellegrini. Pero Gui Rosey no estaba muerto, encontré su rastro gracias a Richard Walter, de la revista

fuere, a partir de esa oración enigmática que cierra la presentación de Pellegrini, B vuelve a hacerse las dos preguntas que al, decir de André Guyaux, activaron el mito de Rimbaud como misterio: ¿dónde está el poeta?” y “¿vive?” (Guyaux, 1993: 3). Trasladándolas al caso Rosey, intenta responderlas imaginando dos hipótesis que explicarían el desenlace de su vida. La primera es que Rosey desaparece repentinamente luego de pasar varios días junto a los surrealistas, en Marsella, a la espera del visado de los Estados Unidos. B desarrolla una breve ficción al respecto: los surrealistas, imagina, entre los que estaban Breton, Tristan Tzara y Péret, se reúnen en un café todas las tardes hasta que un día, sin previo aviso, Rosey deja de aparecer. B conjetura sobre la reacción que pudieron haber tenido sus colegas frente a la desaparición de Rosey. Bolaño escribe que “si bien al principio nadie le hizo en falta” porque “es un poeta menor” y “los poetas menores pasan desapercibidos” (Bolaño, 2010: 252), luego comienzan a preocuparse y salen a buscarlo. La pesquisa no tiene éxito porque en la pensión donde vive no está y tampoco hay rastros de una posible huida deliberada: sus libros y sus valijas siguen en su lugar, intactas. La búsqueda del poeta por parte de sus colegas surrealistas culmina cuando a estos les son concedidas sus visas y la mayor parte decide

---

*Infosurr*, que me puso en contacto con Jean-Pierre Lassalle. Este último había conocido a Gui Rosey y me envió un ejemplar de sus últimas obras de poesía, género a la que el antiguo surrealista había vuelto tras años de silencio. Las dos vidas de Rosey atrajeron a Bolaño, que inmediatamente adoptó y adaptó la segunda, como creo que demuestra la última entrevista que concedió a Philippe Lançon de *Libération*. Hemos visto esta apropiación y expansión en acción: de *La literatura nazi a Estrella distante*, de *Los detectives salvajes a Amuleto* o el cuento ‘Fotos’ de la colección *Putas asesinas*”. Para el artículo completo de Amutio, véase “La traducción del fragmento de Amutio es mía” (Benmiloud y Estève, 2007: 126 y ss).

abordar un barco rumbo a los Estados Unidos. El final es desafortunado: los surrealistas, tanto los que viajaron como los que no porque no pudieron obtener el visado, se olvidan de Rosey para siempre. Claro que el misterio no se termina de resolver. Por más que imagine al detalle las circunstancias de la desaparición, B no consigue “encontrar” a Rosey. Por eso se plantea una segunda posibilidad, preguntándose si el poeta sigue vivo o ha muerto. Allí aparece la hipótesis del suicidio. “Seguramente se suicidó, piensa B. Supo que no iba a obtener jamás el visado para los Estados Unidos o para México y decidió acabar sus días allí” (Bolaño, 2010: 245), escribe Bolaño.

¿Cómo entender estas dos hipótesis sobre el destino del poeta? “Últimos atardeceres en la Tierra” narra dos historias, una principal y otra secundaria. Por un lado, una aventura literaria, marcada por la vida libresca y el vínculo entre el lector, la lectura y los autores; por otro lado, una aventura “vital”, “realista”, que da cuenta de un aprendizaje. En “Últimos atardeceres...”, la historia principal es la de las vacaciones en Acapulco, cuyo relato aparece intercalado solo esporádicamente por el relato de la desaparición de Rosey y del exilio de los surrealistas franceses. La aclaración es importante porque las marcas del mito de Rimbaud en este cuento pueden distinguirse mejor si se analiza un elemento presente tanto en el relato que describe las vacaciones del personaje junto a su padre en México de la finales de la década de 1970, como en la escena de la huida de los surrealistas de la Francia bajo la ocupación nazi, nacida de la lectura de la antología. Ese elemento es el mar.

En la historia de Gui Rosey, el mar significa la posibilidad, para los surrealistas y para él mismo, de sobrevivir al acecho del

nazismo. Rosey supuestamente fue visto con vida por última vez en las cercanías del puerto de Marsella, a la espera del visado que debía de permitirle escapar a los Estados Unidos por vía marítima. Por su parte, en el relato de las vacaciones de B y su padre el mar aparece tres veces. Asoma por primera vez como desafío cuando B desea alcanzar una isla que se encuentra frente a la costa del hotel en el que se hospeda. Dos veces lo intenta y en el segundo intento lo logra. Sin embargo, es particularmente interesante lo que ocurre la primera vez, cuando la correntada le impide continuar avanzando y entonces decide regresar a tierra sin haber alcanzado su objetivo. Se trata de una escena muy significativa del rol del mar que en el cuento supone un espacio indómito, de riesgo; un lugar que, junto con la posibilidad de la salvación, contiene la inminencia del desastre. Esa es la razón, tal vez, de que su presencia sea recursiva. Porque, en efecto, el mar aparece dos veces más. La primera, al día siguiente de la excursión a la isla, cuando B y su padre visitan una playa cerca del aeropuerto de la ciudad. En esa ocasión, el padre de B decide ir a nadar. Lo hace a pesar de las advertencias de un pescador que en la costa le comenta que aquel no era un buen día para meterse al agua. El peligro, que durante la navegación a la isla apenas se insinuaba en medio de un mar calmo, asume ahora otro carácter pues significa la posibilidad cierta de una muerte por ahogamiento en un mar embravecido (sobre todo cuando B, que se ha quedado en la costa observando la escena, pierde de vista a su padre entre las olas).<sup>12</sup> La tercera aparición del mar

---

<sup>12</sup> La atmósfera amenazante se completa con la aparición en el cielo de un avión de pasajeros “de una forma por demás silenciosa” que B contempla “hasta que desaparece detrás de una suave colina de vegetación”. La aeronave produce un efecto ligeramente proustiano. El padre fuera de su vista, B se retrotrae mentalmente al año 1974 —un año antes— cuando el



ocurre casi sobre el final del relato y es clave. B y su padre alquilan un pequeño bote para recorrer la costa frente al hotel en el que se hospedan. A poco de comenzar su aventura la embarcación da una vuelta de campana. En el accidente, inofensivo para los tripulantes, el padre pierde su billetera. Para intentar recuperarla, se lanza del bote y nada hacia el fondo del mar. B, preocupado una vez más por la vida de su padre, se zambulle también. Entonces se produce una escena de mucho valor simbólico. Bolaño describe el lento sumergirse en la separación irreconciliable de un padre y un hijo. Escribe que “mientras B desciende con los ojos abiertos, su padre asciende (y se podría decir que casi se tocan) con los ojos abiertos y la billetera en la mano derecha” (Bolaño, 2010: 257). Y añade que al cruzarse “ambos se miran, pero no pueden corregir, al menos no de manera instantánea, sus trayectorias, de modo que el padre de B sigue subiendo silenciosamente y B sigue bajando silenciosamente” (Bolaño, 2010: 257). El lento alejamiento de los personajes bajo el agua se corresponde con otra distancia que es la que va apartando para siempre las vidas de B y de su padre en la “superficie”, es decir, en la realidad del relato (B reconoce en un alto que aquella iba a ser la última vez que saldría de vacaciones con él). Si se tiene en

---

avión que lo traía de regreso de Chile llevó a cabo una rápida escala en Acapulco antes de llegar a su destino final en el DF. En Chile, B había salvado de milagro su vida durante los días posteriores al golpe de Pinochet, de manera que el avión que acababa de observar, hasta desaparecer, surcando el cielo del caribe mexicano, remitía a otro tipo de desaparición, la desaparición forzada, que por aquellos años pendía como una espada de Damocles sobre la cabeza de muchos jóvenes latinoamericanos. Esta referencia es claramente la más autobiográfica del texto por cuanto remite a la propia experiencia de Bolaño en Chile; experiencia ficcionalizada en casi todas sus novelas, desde *Los detectives Salvajes* a *Amuleto*, pasando por *Nocturno de Chile* y *Estrella Distante*.

cuenta que lo que regula el deambular de B en sus vacaciones es la lectura de la antología de poetas surrealistas, la distancia entre el hijo y el padre también es la que separa en la realidad al poeta del mundo que lo rodea. Lo más significativo ocurre cuando finalmente B inicia el ascenso hacia la superficie del mar. Desde las profundidades, observa que el bote en el que nuevamente se encuentra su padre parece “levitar” y, por momentos, “a punto de hundirse” (Bolaño, 2010: 257).

La perspectiva de B puede leerse como la del testigo de un naufragio. En *Naufragio con espectador*, Hans Blumenberg distingue, entre el conjunto de imágenes con que el hombre ha representado su estar en el mundo, la del naufragio como una variación de la condena prometeica. Así como Prometeo fue castigado por robarle el fuego a las divinidades para devolvérsela a los hombres, así el hombre es castigado con el naufragio por osar transgredir la prohibición que pesa sobre ciertos territorios (el mar) para su especie (Blumenberg, 1994: 13-17). Siguiendo esta reflexión, se podría decir que lo que marca la distancia de B con su padre es esa mirada de náufrago, que bien podría equivaler al punto de vista de todos aquellos que se alejan, de una u otra forma, de la sociedad (como el exiliado Rimbaud en África, por ejemplo).<sup>13</sup> Es esa perspectiva del náufrago que viola el territorio consagrado del mar lo que explica, además, la atracción del personaje por Gui Rosey, poeta que aparentemente desaparece en circunstancias nunca esclarecidas cuyo único testigo

---

<sup>13</sup> Para una reflexión sobre el mito de Rimbaud en *Los detectives salvajes* en la que se hace referencia a la significación del naufragio en la obra de Rimbaud y en la de Bolaño, véase el interesante artículo de Balada Campo (2015).

(espectador) es el mar. En ambos casos, tanto B como Rosey (al igual que Belano en “Fotos”) habitan un afuera desde el que observan cómo el mundo se balancea en su extrañeza.

### **Autor *in absentia*, autor en imagen**

“Fotos” y “Últimos atardeceres en la tierra” pueden leerse como dos respuestas imaginarias, oblicuas, a la pregunta por el exilio de Rimbaud. En ambos cuentos la lectura, que funciona como un vaso comunicante que une el mundo del libro y el mundo de la vida, contagia lo leído con lo vivido creando una serie de correspondencias recíprocas. La figura del poeta Rosey en la Francia bajo la ocupación nazi se va moldeando así como un reflejo, a veces distorsionado, a veces fiel, de las aventuras de B y su padre en el Caribe mexicano que, a su vez, pueden ser leídas en clave a partir del destino trágico del poeta francés. En “Fotos” ocurre algo similar. Belano es un Rimbaud que interpela la poesía francesa de la metrópoli y, desde esa alteridad crítica que es su exilio africano, como en un juego de espejos proyecta sobre las imágenes de los poetas destinos que reescriben el suyo propio (y, acaso, el del propio Bolaño). Por último, cabe añadir que la crítica a la poesía y a la figura del poeta que se lleva a cabo en ambos textos trasluce la concepción autorial del propio Bolaño. Es fundamental en este sentido el hecho de que la relación que B y Belano mantienen con los poetas sea a través de sus retratos, un género ontológicamente constituido por la imposibilidad de representar al autor o, acaso, solo capaz de hacerlo como una figura ausente.

## Bibliografía

- BALADA CAMPO, Jordi. "Ulises y Rimbaud en Roberto Bolaño, 'Los detectives salvajes'". En: *Romanische Studien*, N° 1 (2015): pp. 85-110.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufrage avec Spectateur*. París: L'Arche, 1994.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Estrella Distante*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BOLAÑO, Roberto. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- BOLAÑO, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- BOLAÑO, Roberto. *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- BOLOGNESE, Chiara, "París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la escritura de Roberto Bolaño". En: *Anales de Literatura Chilena*, N° 11 (2009): pp. 227-239.
- BENMILOUD, Karim y ESTÈVE, Raphael (éd.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.
- DIAZ, Jose-Luis. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, París: Honoré Champion, 2007.
- GUYAUX, André (ed.). *Cahier Rimbaud*. París: Éditions de L'Herne, 2001.
- MICHON, Pierre. *Rimbaud, le fils*. París: Gallimard, 1991.
- PELLEGRINI, Aldo. *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1961.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Complètes*. París, Gallimard [Bibliothèque de La Pléiade]: 2007.

---

**Enrique Schumker** es Doctor en Letras por la Universidad de París 8, Francia. Se desempeña como Profesor Titular de la cátedra de "Historia del Arte" de las carreras de Letras y de Historia de la Universidad Católica Argentina y como Profesor Adjunto en la cátedra "Arte, vanguardia e industrias culturales" de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Se especializa en el estudio del concepto de autor y las figuraciones autoriales en un corpus amplio de autores de la literatura contemporánea de América Latina (Aira, Bellatin, Bolaño, Pitol, Levrero, Couve, Piglia, Machado de Assis, entre otros).