

Roberto Bolaño: entre el surrealismo y el acontecer del agua en “Últimos atardeceres en la tierra”¹



Julián Axat

Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina.

María Manuela Corral

Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

Recibido: mayo de 2024

Aceptado: agosto de 2024

Resumen

Este artículo examina el cuento “Últimos atardeceres en la tierra”, incluido en *Putas asesinas* (2017), de Roberto Bolaño, con énfasis en la influencia del movimiento surrealista en la poética del escritor chileno y en la importancia de la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), de Aldo Pellegrini. Asimismo, se aborda la configuración del agua en tanto línea flotante de doble-pinza que actualiza a nivel de la enunciación el tópico de la desaparición del poeta en simultáneo con el acontecer de una escritura automática. El relato narra las vacaciones de B junto a su padre en las playas de la ciudad de Acapulco (México), punto de inflexión a partir del cual se encabalga la historia de la desaparición del poeta surrealista Gui Rosey. A través del tema del viaje, el narrador relata el vagabundeo de los personajes por la ciudad y los desplazamientos por el agua encadenados con pasajes de lectura de la *Antología* y la desaparición de Rosey. El artículo contribuye al campo de estudio de la literatura latinoamericana y la poética de Bolaño.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, surrealismo, Gui Rosey, desaparición, agua.

¹ Una primera versión de este texto se publicó en noviembre de 2023 en *Revista Belbo*. En línea: <<https://riobelbo.com/2023/11/11/roberto-bolano-y-el-rastro-de-gui-rosey/>>.

Roberto Bolaño: between surrealism and the events of water in “Últimos atardeceres en la tierra”

Abstract

This article examines the story “Últimos atardeceres en la tierra”, belonging to *Putas asesinas* (2017) by Roberto Bolaño, focusing on the influence of the surrealist movement on the Chilean writer and the importance of the *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), by Aldo Pellegrini. It also address the configuration of water as a floating double-clamp line that updates at the enunciation level the topic of the poet's vanishing with automatic writing. The story narrates B's vacation with his father in Acapulco beach (Mexico), a turning point where the disappearance story of the surrealist poet Gui Rosey begins. Through the topic of travel, the narrator tells the characters' wanderings through the city and their movements by water, linked to passages from the anthology and the disappearance of Rosey. This article contributes to the field of study of Latin American literature and Bolaño's poetics.

KEY WORDS: Bolaño, surrealism, Gui Rosey, disappearance, water.

Roberto Bolaño: entre o surrealismo e os acontecimentos da água em “Últimos atardeceres en la tierra”

Resumo

Este artigo examina o conto “Últimos atardeceres en la tierra”, de *Putas Asesinas* (2017); de Roberto Bolaño com destaque para a influência do movimento surrealista na escrita do escritor chileno e a importância da *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* (1961), de Aldo Pellegrini. Da mesma forma, a configuração da água é abordada como uma linha flutuante de dupla pinça que atualiza no nível da enunciação o tema do desaparecimento do poeta simultaneamente à ocorrência da escrita automática. A história narra as férias de B com seu pai nas praias da cidade de Acapulco (México), ponto de inflexão a partir do qual começa a história do desaparecimento do poeta surrealista Gui Rosey. Através do tema viagem, o narrador relata as andanças dos personagens pela cidade e seus movimentos pelas águas vinculados à leitura de trechos da Antologia e ao desaparecimento de Rosey. O artigo contribui para o campo de estudo da literatura latino-americana e da poética de Bolaño.

PALAVRAS-CHAVE: Bolaño, surrealismo, Gui Rosey, desaparecimento, água.

Introducción

En la narrativa del escritor latinoamericano Roberto Bolaño (1953-2003) y, particularmente en sus cuentos, confluye una estética cotidiana que, articulada con un humor corrosivo, despliega una nueva cartografía literaria en el continente. Su consagración como escritor se produce con la obtención de los premios Herralde (1998) y Rómulo Gallegos (1999) por la novela *Los detectives salvajes* (1998). No obstante, en el devenir de su escritura radica una paradoja: mientras su configuración como escritor se construye desde una posición anómala respecto del canon y el sistema literario, al mismo tiempo dicha posición lo sitúa como objeto de estudio de la crítica y lo potencia

dentro del circuito económico editorial, con lo cual intensifica su ingreso a dicho canon literario. A la luz de estos hechos, su poética se conforma —además de esa relación problemática con el canon— en continuas tensiones entre la literatura latinoamericana y la literatura universal; la tradición y los diálogos con los movimientos de vanguardias del siglo XX; el cosmopolitismo y su posición ante los residuos del *boom* latinoamericano; los límites entre realidad y ficción: el uso de las intertextualidades, la metaficción y la hibridez de los géneros literarios.

La sola mención a Bolaño convoca un universo de lecturas que abarca una multiplicidad de lectores que bucean lúdicamente los infinitos pliegues de la escritura. El interés por su poética nos propone develar y profundizar los procedimientos narrativos que ponen a funcionar una “máquina ficcional” (Piglia, 2016), es decir, un plan de escritura de intensidades variables constituidas por líneas enmarañadas que devienen en un mapa estallado y desbordan los límites de la expresión literaria. Esta surgiría de cierta posición extraterritorial del autor, ya que nació en Chile, vivió en México y luego residió en España hasta su muerte. En esta dirección, proponemos un análisis del cuento “Últimos atardeceres en la tierra”, perteneciente a *Putas asesinas* publicado en 2001. Esta obra se publica después de *Llamadas telefónicas* (1997), por lo tanto, si nos atenemos a las condiciones de producción, dos acontecimientos marcan una diferencia respecto del anterior libro de relatos. Por un lado, los textos se producen durante un período de legitimación del autor; ya responden a una estética consolidada y manifiestan una articulación interna, es decir, no pertenecen al conjunto de relatos enviados a los concursos provinciales con distintos seudónimos para subsistir como ocurrió con “Sensini” (1997). Por otro lado, el avance de la enfermedad del autor y el presentimiento de la cercanía de la muerte se entrelazan en el cuerpo de la escritura. Así, *Putas asesinas* se compone de trece cuentos y un epígrafe de Horacio que insta a la clave de lectura para leer el conjunto: “La demanda acabará en risas y tú te irás libre de cargos”. En otras palabras, para leer la máquina ficcional sería necesario estar dispuestos a reír, si fuese posible a carcajadas.

Nuestro análisis pone el foco en la influencia del movimiento surrealista dentro de la escritura de Roberto Bolaño, a la luz de la importancia de la *Antología de la poesía surrealista* (1961), del poeta argentino Aldo Pellegrini, explícitamente tematizada en “Últimos atardeceres en la tierra”. Asimismo, aventuramos sentidos en torno de la imagen del agua en el texto, que actualiza, en el plano de la enunciación, el tópico de la desaparición del poeta en simultáneo con el acontecer de una escritura automática. El relato narra las vacaciones del joven B junto a su padre, un hombre maduro pero que no supera los cincuenta años, en las playas de la ciudad de Acapulco (México), punto de inflexión a partir del cual se encabalga la historia de la desaparición del poeta surrealista Gui Rosey. Asumimos que B o Arturo Belano constituyen personajes que representan el *alter ego* del autor. A través del tópico del viaje, el narrador relata el vagabundeo de los personajes por la ciudad, el encuentro con un ex clavadista, las inmersiones en el agua, episodios de seducción y encuentros con mujeres, la visita a distintos bares donde su padre juega a las cartas, una última partida que desata la pelea final entre los personajes y los lugareños. Estos acontecimientos se entretajan con pasajes en los cuales B refiere la lectura de la antología compilada y traducida por Pellegrini, junto con el relato de la extraña desaparición del poeta surrealista Gui Rosey en la ciudad de Marsella hacia 1941. Este hecho se vincula con los distintos pasajes en los cuales los personajes establecen una afectación con el agua, que así habilita la construcción de otras memorias. De ese modo, el cuento transita la relación existente entre la literatura y la memoria, mientras los desplazamientos por el agua difractan, en el nivel de la enunciación, una escritura automática que manifiesta cierto onirismo inspirado por el movimiento surrealista. En el siguiente apartado abordamos los eslabones centrales del movimiento infrarrealista y sus vínculos con el surrealismo.

Bolaño y el surrealismo

La relación entre el escritor Roberto Bolaño y el movimiento surrealista, en términos de influencia, está relacionada con el infrarrealismo mexicano del que formó parte. Se suele citar la propia frase de Bolaño: “El infrarrealismo es un movimiento que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había solo una persona, que era Matta” (2003: 8-9). Años después, el infrarrealismo resurgiría en México a través de un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos, con el propósito de posicionarse como vanguardia, en ruptura con el *establishment* cultural y literario mexicano (Espinosa, 2005). Estas propuestas estéticas son recreadas en la narrativa de Bolaño, principalmente bajo la denominación del grupo “real visceralista” en *Los detectives salvajes* (1998). La mención del pintor chileno Roberto Matta no es casual, puesto que el poeta Gui Rosey estableció un vínculo intelectual y creativo con él. También debe tenerse en cuenta la obra del francés Jean Schuster (1929-1995), con gran influencia en el movimiento poético surrealista mexicano. En pleno trance de disolución del surrealismo, Schuster publicó en 1970 su *Développements sur l'infra-réalisme* de Matta bajo el sello de Éric Losfeld, opúsculo que echa una luz hasta ahora desatendida sobre el origen del movimiento infrarrealista en México (Moreno Villarreal, 2013).

El programa poético y revolucionario de Matta y de Schuster irradia sobre el movimiento que Bolaño, Mario Santiago y Bruno Montané crearon en 1974, y que dos años más tarde se convertirá en un “movimiento de vanguardia” con la aparición del primer manifiesto firmado por Bolaño. En la estela del surrealismo, los *infras* conflúan en la proclama de Breton al sostener que la revolución necesitaba del motor liberador de la poesía. El horizonte de la literatura y el pensamiento surrealistas es ostensible en la concepción de aquel manifiesto, cuyo título-lema remite desde luego a Arthur Rimbaud (palabras que Breton glosó tantas veces): “Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista”, y cuyo contenido fue orientado también por el espíritu de las revueltas de mayo del 68. Bolaño acuña el nombre “infra” en referencia al cuento “La Infra Dragón” (1959), de Georgij Gurevich. El comienzo es una cita textual del cuento y se refiere a la existencia en el cosmos de soles negros o infrasoles, cuerpos oscuros que generan luz propia, aunque estos no sean o no quieran ser percibidos desde el exterior. De allí se deriva la propuesta de cartografiar las “estrellas-pueblos”, es decir, la idea de que los poetas refractan luz desde las entrañas de lo social, pero no forman parte ni del canon, ni del sistema literario.

En la antología de Pellegrini que B lee con insistencia en el cuento, se incluyen poetas como André Bretón, Benjamin Péret, Tristan Tzara, entre otros. Gui Rosey es calificado como un “poeta menor” en el conjunto, pero concita el vivo interés del narrador: “Su foto es la foto de un poeta menor, piensa B” (Bolaño, 2017: 44). Pero en esa declaración, se advierte de qué modo la foto del poeta al cual se le pierde el rastro, es decir, del poeta que “desaparece”, se desdobra en un pliegue histórico que deja de pertenecer al espacio privado, y, en cambio, se resignifica en lo público: aquel instante capturado en la fotografía no cesa de multiplicar significaciones en el presente de la enunciación. Lo que subyace en la frase final y en otros párrafos previos es un vínculo con el nazismo y, en paralelo, con las vidas interrumpidas bajo los regímenes dictatoriales del Cono Sur durante la segunda mitad del siglo XX: “B piensa en Gui Rosey que desaparece del planeta sin dejar rastro, dócil como un cordero mientras los himnos nazis suben al cielo color sangre, y se ve a sí mismo como Gui Rosey, un Gui Rosey enterrado en algún baldío de Acapulco, desaparecido para siempre” (Bolaño, 2017: 63). La fotografía de Rosey conectaría la imagen con los registros fotográficos recuperados y expuestos por los organismos de Derechos Humanos en la medida que se configuran como pruebas de existencia de vida de los desaparecidos.

Este horizonte aparece además en el manifiesto de Mario Santiago, en el cual, bajo la fórmula “Mundos ondas gente que me interesa”, se halla una particular referencia a la Internacional Situacionista. Atentos a las discusiones y acciones situacionistas de los años sesenta habían estado también Roberto Matta y Jean Schuster. El situacionismo, encabezado por Guy Debord entre 1957 y 1972, esclarece importantes aspectos de la actividad infrarrealista en México. Está presente en la divisa de Roberto Bolaño: “Nuestra ética es la Revolución, nuestra estética la Vida: una-sola-cosa” (Bolaño, 1977: 2), así como en la provocación de Mario Santiago: “Convertir las salas de conferencia en stands de tiro”, que no deja de evocar a Dada (al “Bumbum, bumbum, bumbum” del “Manifiesto Dada de 1918” escrito por Tzara [1999: 18]) y al propio Breton: “El acto surrealista más simple consiste en bajar a la calle, empuñar un revólver y disparar al azar, siempre que a uno lo dejen, contra la multitud” ([1930]1980: 164). Para ello, había que actuar directamente sobre la vida cotidiana, el espacio donde ese orden es menos evidente que sólido y actuante, tal cual lo enunció Bolaño en su Manifiesto: “subvertir la realidad cotidiana de la poesía actual”. El poema es concebido en continuo movimiento, “el poema como viaje” (Bolaño, 1977: 3), lo cual implica la fugacidad de la experiencia y al poeta en su arrojo. No menos significativa es la relación entre el arte y la vida, atravesada en la escritura de Bolaño por la tensión entre la vida y la muerte. En consonancia con estos rasgos, se advierte la apropiación de rasgos formales que remiten a los manifiestos surrealistas: uso de entrecorillados, mayúsculas, negritas, frases cortadas, rupturas sintácticas, gramaticales y ortográficas, aquello evocado por el autor como “libros eróticos sin ortografía”, o “creador cotidiano de su loquísima historia y de su alucinante bellas hartes” (Bolaño, 1977: 2-3).

Cabe destacar que después de las visitas a México de Artonin Artaud y André Breton a finales de la década de 1930 y de Robert Desnos a Cuba, el vínculo entre el surrealismo francés y las letras latinoamericanas conformó una alianza ineludible y compleja. Dentro de la poética de Bolaño, el acontecer de una escritura automática se observa principalmente en el devenir del mundo onírico que aparece, por ejemplo, en novelas como *Amuleto* (1999), o en la influencia de otras artes como la pintura o el cine en su escritura. En este aspecto conviene recordar la influencia del manifiesto “La escritura automática” (1929), de Benjamin Péret, donde se lee: “basta de expulsar esa razón encadenado y escribir, escribir, escribir, sin parar, sin tener en cuenta el encadenamiento de las ideas” (en Schwartz, 2002: 460). La escritura automática en la poética de Bolaño manifiesta el mundo onírico y la lectura como un elemento desencadenante. Más adelante nos referiremos a la configuración del agua unida al onirismo surreal, que hace evidente una escritura automática. Así como soñar conlleva zambullirse en el inconsciente, nadar implica, metafóricamente, suspenderse, y luego hundirse en las profundidades, un dinamismo cuya técnica potencial consistiría en dejarse llevar por los movimientos del agua.

Por último, debe tenerse en cuenta la figura de Octavio Paz, también heredero del surrealismo en Latinoamérica, quien para los infras se constituye en un obstáculo e incluso en un “gran enemigo” como poeta mayor. De allí la necesidad de interrumpir sus recitales y boicotear sus apariciones en público, a través de manifestaciones poéticas disruptivas o incluso, como aparece paródicamente en *Los detectives salvajes*, a través del secuestro con la finalidad de acallar su poderosa influencia:

Se me pasó por la cabeza la idea de una acción terrorista, vi a los real visceralistas preparando el secuestro de Octavio Paz (pobre Marie José, qué desastre de porcelanas rotas), los vi saliendo con Octavio Paz amordazado, atado de pies y manos y llevado en volandas o como una alfombra. (1998: 171)

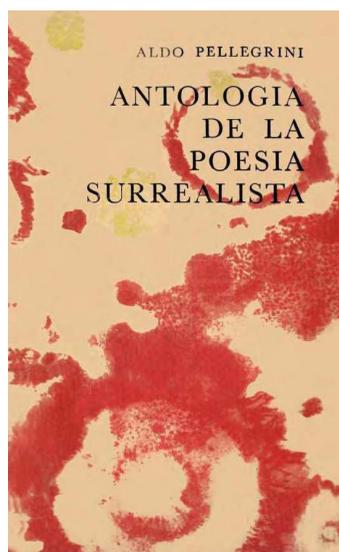
De allí también la contrapuesta fascinación de Bolaño por los poetas menores, como Mario Santiago o, de un modo homólogo, como Gui Rosey, poeta menor frente al Papa del surrealismo, Breton.

Aldo Pellegrini y la *Antología de la poesía surrealista*

La *Antología de la poesía surrealista* elaborada y editada por Aldo Pellegrini (1903-1973) tuvo un gran impacto en el mundo de habla hispana, pues fue la obra que varias generaciones utilizaron para introducirse al surrealismo, entre ellas, la generación de Bolaño. Pellegrini tradujo y compiló un núcleo significativo de la poesía surrealista. Su antología fue publicada originalmente en 1961 por la mítica editorial Fabril Editora, fundada por Jacobo Muchnik, y tuvo sucesivas reediciones hasta hoy bajo el sello Argonauta, de Aldo Pellegrini, continuado por su hijo Mario. El poeta, ensayista y traductor argentino, médico de profesión durante muchos años, trascendió como el impulsor del “primer grupo surrealista en un idioma distinto al francés” y de la primera revista surrealista argentina, *Qué*, con dos números, publicados en 1928 y en 1930 (el surrealismo había sido fundado por André Breton, en París en 1924).² El propio Pellegrini evocó aquellos comienzos en Argentina: “Me llegó el primer número de *La Révolution Surréaliste* y el *Primer manifiesto* de Breton. Por entonces estudiaba medicina y hablé con entusiasmo a mis compañeros David Sussman y Mario Cassano, y después a Elías Piterbarg, quien trajo a su hermano Ismael y a Adolfo Solari. Todos formamos una especie de fraternidad surrealista, la que realizaba experiencias de escritura automática. La actividad de este grupo, totalmente desvinculado de las corrientes literarias de entonces, culminó con la publicación de los dos números de la revista *Qué*” (De Sola, 1967: 32)

La compilación de Pellegrini fue alabada por el propio André Breton. Los motivos que merecieron el halago son muchos, entre ellos, la antología recoge lo mejor de casi setenta poetas del movimiento en Europa, desde 1922 hasta 1961, distribuidos en dos secciones: “Poetas militantes del grupo surrealista” y “Poetas de lenguaje surrealista”, donde podemos encontrar incluso a aquellos autores que prefirieron mantener una independencia respecto del surrealismo. Finalmente, cierra con “Textos en colaboración”, a la vez que culmina con el juego por excelencia del movimiento: el “cadáver exquisito”. La nueva edición de este verdadero diccionario subjetivo (el antólogo se permite pertinentes y autorizados juicios estéticos, por ejemplo, al condenar a Salvador Dalí por sus humoradas intrascendentes y exaltar, en cambio, a Antonin Artaud por conducir al movimiento a su máxima expresión) respeta la brillante edición original aunque enriquecida con un valioso aporte fotográfico. El singular carácter enciclopédico-subjetivo del célebre trabajo de Pellegrini le otorga una identidad que no plantea contradicciones entre pasión y conocimiento, como se advierte al hacer suyas premisas básicas del surrealismo, como la que sostiene que el movimiento está asentado en el amor, la poesía y la libertad o que es una mística de la revuelta.

² Puede verse en línea la versión digitalizada de los dos ejemplares de la revista *Qué*. *Revista de interrogantes* en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), con presentación a cargo de Claudia Román, el índice general y dos artículos críticos sobre la publicación en: <<https://ahira.com.ar/revistas/que/>>. Como señala Román, la revista *Qué* “inició, así, lo que ha sido considerado como un ciclo de publicaciones surrealistas imantadas por la figura de Pellegrini, que atraviesa el siglo y que incluye las revistas argentinas *Ciclo* (1948-1949), *A Partir de Cero* (1952 y 1956, en AHIRA), *Letra y Línea* (1953-1954), *Boa* (1958-1960, AHIRA), *La Rueda* (1967) y *Talismán* (1969)”.



Primera edición de la antología, 1961.

“Últimos atardeceres en la tierra”: el misterio Gui Rosey

Como anticipamos, “Últimos atardeceres en la tierra” relata el viaje de vacaciones emprendido por B y su padre desde la Ciudad de México al balneario de Acapulco en la costa oeste. Además de narrar algunos incidentes que resaltan la distancia emocional existente entre padre e hijo —como lo manifiestan la historia sobre el caballo Zafarrancho o la escena de la pérdida de la billetera en una salida en bote—, el cuento se destaca por el dominio absoluto que la atmósfera de tedio ejerce sobre la experiencia de viaje de B y que anticipa también el “desastre”, es decir, la pelea que se anuncia ominosamente en la línea final del relato.

El texto entretiene dos historias, una principal y otra secundaria. La primera historia cuenta la aventura “vital”, “realista”, que da cuenta de un aprendizaje; la segunda, la aventura literaria, marcada por la vida libresca y el vínculo entre el lector, la lectura y los autores. Ambas historias se complementan, pero sobre todo se interpelan. La primera es un relato de viaje, de iniciación y de despedida a la vez. Un muchacho (B) que sabe por muchos indicios —ninguno de ellos visibles a simple vista— que ese será el último viaje que emprenderá junto a su progenitor y no ignora que, luego de esos días de descanso, ambos tomarán caminos distintos para siempre. El personaje B es un adolescente de veintidós años, nacido en Chile y exiliado en México; su padre, un ex boxeador que no cesa de planificar las vacaciones, las visitas a los bares y a los burdeles. En este sentido, advertimos que la historia se inscribe como el devenir de una experiencia personal de aprendizaje que establece, al modo de muchos relatos de Bolaño, un nexo intenso y a la vez difuso (ya que los hechos narrados no pueden documentarse fehacientemente) entre escritura y vida. No obstante, una línea de proximidad con la muerte ya enunciada en el título —el atardecer como metáfora del ocaso de la vida— no cesa de intervenir sobre la línea del viaje para trazar puntos de fuga. Esto se observa, por ejemplo, en la figura del vehículo en el cual se desplazan: un Ford Mustang de los años setenta que obra como una especie de metonimia del padre de B. Cabe aclarar que, ya durante la década de 1970, la crisis del petróleo a nivel global marcó el final de la generación de los coches deportivos de tales dimensiones. Así el umbral entre la vida y la muerte conecta también con líneas en tensión entre lo viejo y lo nuevo que las imágenes de ruptura con la tradición reiteran en diversos planos: no solo respecto

del canon literario, sino también a través de la diferencia generacional de B con su padre, con la vieja turista norteamericana, con el ex clavalista del rostro ajado, con las jóvenes mujeres de los burdeles.

La segunda historia introduce un tópico importante en la obra de Bolaño: la figura del escritor (que muchas veces es un poeta) presentado como un enigma. Mientras el padre, en el cuento, personifica la adrenalina vitalista, B —siempre un poco alejado de la acción— encarna la aventura literaria porque su único interés verdadero es la lectura obsesiva de la *Antología de la poesía surrealista* de Aldo Pellegrini. Un juego de correspondencias se produce entre los días de Acapulco y lo que el muchacho imagina a partir de la lectura del libro de Pellegrini, acerca de los últimos días de los poetas surrealistas en Marsella, antes de obtener el visado para viajar a Estados Unidos y escapar de la Francia de Vichy. Así como B, en Acapulco, experimenta la agonía de una vida y se prepara, inconscientemente, para la vida de poeta que habrá de deparar un mundo desconocido (Europa), los surrealistas viven a través de la imaginación del lector en el límite entre un mundo que se hunde (Europa bajo el nazismo) y otro, enigmático, que aguarda al otro lado del océano Atlántico.

La articulación entre la línea experiencial y la desaparición del poeta surrealista producen un efecto de suspenso e instala en el lector la percepción de una tragedia inminente para los personajes en un espacio acuático en la ciudad marítima; no obstante, esta se produce en el bar con la pelea final: “¿Qué va a pasar?”, se pregunta el narrador (Bolaño, 2017: 62). En esta dirección, surge la potencialidad narrativa en torno a la desaparición de Gui Rosey. La historia de ese poeta menor conocido por la lectura de la antología de Pellegrini, que B lleva consigo a todas partes, nos interesa ahora para referir un procedimiento literario que conecta a Bolaño directamente con algunos tópicos del surrealismo —y que aparece en otras obras como *La literatura nazi en América*, *Los detectives salvajes* o *2666* acerca de la figura del poeta menor, enigmático y desaparecido, cuya búsqueda se emprende—. Las homologaciones del *alter ego* en sus novelas y relatos (B, Belano, Arturo B) con los heterónimos y desfiguraciones del yo propios de la vanguardia cobran gran relevancia en este cuento: el poeta Gui Rosey favorece un juego propicio con esas operaciones (Rojas Pacha, 2021). No es casual entonces que, en paralelo con el viaje emprendido por los protagonistas, haya momentos que nos sacan del trayecto principal para conducirnos a la lectura afiebrada que B hace de la antología de surrealistas curada por Pellegrini como un viaje paralelo e interior. Dentro de esta lectura, Rosey fulgura por encima de los insignes miembros de aquella cofradía de artistas exaltados.

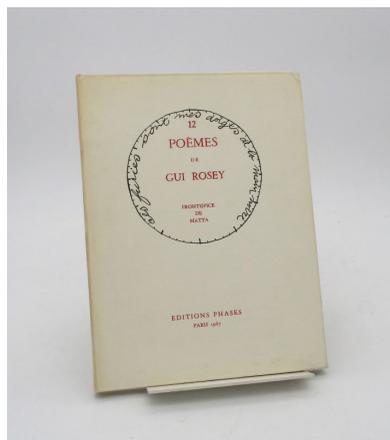
En el cuento, la antología de Pellegrini funciona como un amuleto del protagonista, que le permite matar el tiempo y perderse en el ensueño surrealista. A medida que la historia avanza, Gui Rosey surge como el misterio de un poeta que ha dejado pocas pistas, apenas tres o cuatro libros y una escritura bastante oscura y de índole maldita. El enigma planteado parece un problema típico para detectives salvajes. Todo lo que se sabe de Gui Rosey en el cuento fue apuntado por Pellegrini en una breve nota biográfica: “Nació en París el 27 de agosto de 1896. Colaboró con los surrealistas desde 1932. Fue visto por última vez en Marsella en 1941, entre los surrealistas refugiados que esperaban partir de Francia. Desde entonces no se tuvo más noticias de él” (Pellegrini, 1961: 228). También se mencionan los libros publicados: *La Guerre de 34 ans* (Les Cahiers libres, París, 1932), *Drapeau negro* (Editions surréalistes, París, 1933), *André Breton, poème épique* (Editions surréalistes, París, 1937), *Les Moyens d'existence* (Sagesse, París, 1938).

La desaparición de Gui Rosey en Marsella, antes de subir al barco, es el momento a partir del cual nace el misterio. Escribe Bolaño:

Un día un grupo de surrealistas llegan al sur de Francia. Intentan obtener el visado para viajar a los Estados Unidos. El norte y el oeste están ocupados por los alemanes. El sur está bajo la égida de Pétain. El consulado norteamericano dilata la decisión día tras día. En el grupo de surrealistas está Breton, está Tristán Tzara, está Péret, pero también hay otros que son menos importantes. A este grupo pertenece Gui Rosey. Su foto es la foto de un poeta menor, piensa B. Es feo, es atildado, parece un oscuro funcionario de ministerio o un empleado de banca. Hasta aquí, pese a las disonancias, todo normal, piensa B. El grupo de surrealistas se reúne cada tarde en un café cerca del puerto. Hacen planes, conversan, Rosey no falta a ninguna cita. Un día, sin embargo (un atardecer, intuye B), Rosey desaparece. Al principio, nadie lo echa en falta. Es un poeta menor y los poetas menores pasan desapercibidos. Al cabo de los días, no obstante, comienzan a buscarlo. En la pensión en donde vive no saben nada de él, sus maletas, sus libros, están allí, nadie los ha tocado, por lo que resulta impensable que Rosey se haya marchado sin pagar, una práctica común, por otra parte, en ciertas pensiones de la Costa Azul. Sus amigos lo buscan. Recorren hospitales y retenes de la gendarmería. Nadie sabe nada de él. Una mañana llegan los visados y la mayoría de ellos coge un barco y sale para los Estados Unidos. Los que se quedan, aquellos que nunca van a tener visado, pronto olvidan a Rosey, olvidan su desaparición, ocupados en ponerse a salvo a sí mismos en unos años en los que las desapariciones masivas y los crímenes masivos son una constante. (43-44)

Bolaño volverá a introducir esta mención a Gui Rosey en un poema publicado en *La universidad desconocida* (2007), titulado “La Gran Fosa”, donde recordará el mismo episodio de Marsella, pero en un contexto propiciatorio de lo que será el concepto de fosa metafísica o mal absoluto, tal como lo desarrollará más tarde en la novela *2666*.

Hasta aquí tenemos la desaparición del poeta imaginada por el escritor chileno, a partir de la constancia dejada por Aldo Pellegrini, en la página 228 de la mentada antología publicada en Buenos Aires en 1961 (en México en 1981, por editorial Coma). La cuestión complementaria es qué ocurrió verdaderamente con el poeta Gui Rosey. Ese final incierto suena a conocido si lo vinculamos con el intento de huida de Walter Benjamin por la frontera entre Francia y España, que culminó con su suicidio en Port Bou. Sin embargo, aunque nadie parece haber puesto en duda la versión de Pellegrini reproducida más tarde por Bolaño, no sabemos si ambos tuvieron noticia de que, poco después, Gui Rosey dio señales de vida. Al parecer, volvió a París luego de la guerra y reconstruyó su vida apartado de los círculos surrealistas que antes frecuentaba. En la red figuran dos publicaciones posteriores a 1941: *12 poemas*, publicado en 1967 con ilustración del pintor chileno Roberto Matta (1911-2002) (como indicamos arriba, el propio Bolaño afirma que el infrarrealismo fue creado por Roberto Matta cuando Breton lo expulsa del surrealismo) y *Faits divers fait éternels* (1972), que puede traducirse como “hechos diversos, hechos eternos”, con ilustraciones del pintor y cineasta alemán Hans Richter (1888-1976).



El libro de Gui Rosey *12 poemas* (1967), con ilustraciones de Matta.

El agua y el acontecer de la escritura

En esta instancia proponemos examinar la configuración del agua como una línea de fuga (Deleuze y Guattari, 2015) cuyo vaivén entre la suspensión y el movimiento huye hacia el acontecer de la escritura. El devenir de la desaparición constituye una experiencia corpórea que el cuento activa a partir de un hecho puntual: el ingreso al mar o a las inmediaciones de la piscina que realizan los personajes. El narrador relata el vagabundeo de los personajes por la ciudad, el encuentro de B con una turista norteamericana que lee al poeta Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), la exhibición de clavados donde conocen al ex clavadista, que los conduce al bar en el cual su padre juega a las cartas y cuya última partida desata la pelea final entre los personajes y los rivales desconocidos. Estos acontecimientos se entretajan con pasajes en los cuales B lee la antología de Pellegrini y conoce la extraña desaparición del poeta surrealista Gui Rosey.

Cabe destacar cómo ingresa el tópico surrealista del sueño y su desplazamiento a la zona del olvido. En el primer párrafo del cuento, el narrador expresa: “B no tiene sueños o si los tiene los olvida nada más al abrir los ojos” (Bolaño, 2017: 39). Es posible reconocer en el movimiento “abrir los ojos”, “cerrar los ojos” un doble encadenamiento: por un lado, denota la imposibilidad de soñar; en paralelo, constituye un enunciado que retorna continuamente en el devenir de la narración y produce el efecto del tiempo que se dilata en su transcurrir. Asimismo, cuando B sale del hotel, se dirige a la playa y alquila una tabla para introducirse en el mar, el narrador expresa: “El trayecto entre la playa y la isla dura exactamente quince minutos. B no lo sabe, pues no tiene reloj, y el tiempo se alarga. La travesía entre la playa y la isla parece durar una eternidad” (Bolaño, 2017: 43). El enunciado “el tiempo se alarga” produce un efecto de continuidad que recuerda, en el plano espacial, el cuadro surrealista *La persistencia de la memoria* (1931), de Salvador Dalí. No obstante, la percepción del tiempo difiere con el cuadro de Dalí pues B no posee reloj, por ende, el devenir del tiempo acontece en la difracción. No menos significativo resulta el trucaje perceptivo que invierte los elementos percibidos en el fondo del cuadro “una playa que puede apreciar de arena (...) era de un color de tonos dorados y marrones y la isla es de una arena blanca, refulgente, tanto que hace daño mirarla mucho” (Bolaño, 2017: 43). En el juego perceptivo con el cuadro de Dalí, la tonalidad de las rocas es dorada mientras que el agua es blanca. El efecto de torsión desde la perspectiva del personaje B invierte el agua y las rocas por arena blanca que, en la expresión “hace daño mirarla mucho”, rebota en el efecto de la nieve y, en el encadenamiento de significaciones, compone un pliegue hacia la Cordillera de los Andes, esto es, Chile. Lo mismo se observa cuando B recuerda su regreso de Chile a México,

después del golpe de Estado que destituyó al presidente Salvador Allende (1973). Véanse las siguientes citas: “Cuando B abrió los ojos vio una luz anaranjada (...) supo que estaba en México”, “La arena estaba fría. Cuando abre los ojos ve a su padre que sale del mar” (Bolaño, 2017: 55).

Pero la configuración del agua y el acontecer de una escritura automática bajo la articulación literatura y memoria, alcanza su clímax en el vaivén de las olas que impiden la aproximación a la playa con la arena blanca. Observemos la siguiente cita:

Entonces B deja de remar y se queda quieto, a merced del oleaje, y las olas comienzan a alejarlo paulatinamente de la isla. Cuando por fin reacciona la tabla ha retrocedido y está otra vez a medio camino. Después de calcular las distancias B opta por regresar. (Bolaño, 2017: 43)

“Remar” es un efecto puente hacia el retorno: volver al mar, bucear en las profundidades de la memoria. El personaje, ante la percepción de la arena blanca, permanece quieto y se entrega a merced del oleaje del mar, el cual se configura como una duplicación del proceso de escritura. La línea flotante se bifurca y en el devenir “regresar”, a partir de la imagen de la arena blanca, se encadena hacia el recuerdo de su regreso a México después de escapar dos veces de la muerte: “Estuvieron a punto de matarme, dijo. (...) ¿Cuántas veces?, dijo. Por lo menos dos, respondió B” (Bolaño, 2017: 60). Este retorno se puede visualizar, también, en la escena previa a la pelea final: B abre los ojos y retorna al instante de encuentro con la prostituta en el patio y su ingreso nuevamente al bar, efecto rebote que intensifica y dilata la narración del desenlace fatal.

A la luz de esta configuración, la desaparición del joven poeta surrealista conforma un efecto de “doble-pinza”, estrategia puente hacia la violencia impuesta en el Cono Sur y a la pérdida de una joven generación. Expresa el narrador en torno a la desaparición de Gui Rosey: “pronto olvidan su desaparición, ocupados en ponerse a salvo a sí mismos en unos años en los que las desapariciones masivas y los crímenes masivos son una constante” (2017: 44). En este sentido, la línea flotante se desplaza sobre el vaivén desde y hacia los crímenes del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial y se replica en la instauración de las dictaduras latinoamericanas: “Para B (para la mayoría de los jóvenes de veintidós años), el infierno es el fondo del mar (2017: 57). Dicha línea flotante constituye el devenir de una memoria que se difracta en los enunciados a través de una percepción sobre el agua proyectada en la generación de jóvenes latinoamericanos.

No menos significativa resulta la tensión entre lo viejo y lo nuevo, que se hunde en las profundidades del mar y se encabalga hacia la polémica literaria latinoamericana. Cuando B y su padre regresan en una pequeña embarcación después de visitar la Isla Marqués, esta se tumba y ambos caen al mar. Este hecho no conlleva en sí mismo peligro alguno, pues el narrador señala las habilidades de los personajes para nadar. No obstante, cuando el padre del héroe descubre la ausencia de su billetera se produce una escena a medio camino entre la tragedia y la comedia. Observemos el encadenamiento: el padre de B se arroja al agua para buscar la billetera, B lo imagina buceando en el fondo del mar, el tiempo transcurre y no sale a flote: luego B se sumerge; a mitad de camino, mientras desciende a las profundidades, ve a su padre ascendiendo a la superficie con la billetera en la mano:

... mientras B desciende, con los ojos abiertos, su padre asciende (y podrían decirse que casi se tocan) con los ojos abiertos y la billetera en la mano derecha, al cruzarse ambos se miran, pero no pueden corregir, al menos de manera instantánea, sus trayectorias,

de modo que el padre de B sigue subiendo silenciosamente y B sigue bajando silenciosamente. (2017: 57)

Se advierte en la cita un desplazamiento de la línea paternal familiar hacia la literaria. La “Isla Marqués” y “la billetera” conforman esa “doble-pinza” que obraría como efecto metafórico hacia la literatura que convoca los residuos del *boom* latinoamericano tal como la pensara el autor. Si bien Bolaño reconoce la importancia del *boom* y la estética del realismo mágico, procedimiento que remite a Gabriel García Márquez, se opone a los restos potenciados por el mercado editorial en tanto configuran un mal plagio y una imitación que se produce y reproduce: en el cruce, como la de los personajes en el mar, la trayectoria no puede modificarse. Esto sugiere una polémica implícita acerca del futuro de la literatura y las jóvenes generaciones de escritores. Mientras lo que antecede sale a flote “silenciosamente”, el joven se hunde en silencio en las profundidades de la escritura y narra: “Hay cosas que se pueden contar y hay cosas que no se pueden contar, piensa B abatido” (2017: 56).

El poeta con ojos de funcionario o ¿dónde está el poeta?

El narrador se refiere a una foto de Gui Rosey que figuraría en la antología de Pellegrini. Dice que la imagen se parece a la de un poeta con ojos de funcionario. El poeta con ojos de funcionario es una metáfora más afín al relato principal de “Últimos atardeceres” que al tenor de su poesía o a su trágica e intempestiva desaparición (Schmukler, 2022). Esta es la foto de Gui Rosey que aparece en varias ediciones de la antología.³



Por lo demás, hallamos una ilustración que hizo Man Ray en 1965 de Gui, en la que varias manos envuelven un rostro-máscara con los ojos ahuecados y cuyo título es “Gui Rosey-Électro-magie”:

³ Sobre la cuestión, el hijo del antólogo, Mario Pellegrini, consultado por correo electrónico, señala que el tema de Gui Rosey, en efecto, se trata de un poeta enigmático, sobre todo por las circunstancias de su desaparición. Expresa Pellegrini que “era el clima de la Francia ocupada y de la huida desordenada. Los surrealistas que no huían pasaban a la clandestinidad y a la resistencia. Todos estaban fichados como elementos subversivos. La foto de Gui Rosey aparece en la edición original de Fabril. Yo encontré en el archivo de Aldo la copia original que aparece en tamaño más grande en las ediciones posteriores de Argonauta. No creo que se trate de un personaje inexistente; ya a esta altura los estudiosos del surrealismo hubieran descifrado el misterio, sobre todo los franceses que son bastante obsesivos en sus investigaciones. Para más datos, habría que intentar rastrear en las pocas ediciones del autor publicadas en la posguerra. Las fotos se las enviaban a mi padre algunos miembros del grupo con los que mantenía contacto. Por ahora no se me ocurre nada más. El cuento de Bolaño, en efecto, reavivó el interés por el poeta, aunque de ningún modo se trata de un poeta menor” (M. Pellegrini, comunicación personal, 10 de junio de 2021).



Rosey, por Man Ray, 1965.

En algunos sitios se menciona que Gui Rosey murió en 1981 (así, en la página de autores de la *Enciclopedia de la literatura* en México y en las secciones de ventas por catálogo de manuscritos surrealistas de 1920). Sin embargo, en una nota aparecida en la revista *Primera Plana* (1968), se señala que Gui Rosey no existió, sino que se trataría de un seudónimo utilizado por el rumano-francés Sammy Rosentock, que alternaría con el de Tristán Tzara, nacido en el mismo año que Rosey, 1896. En consecuencia Gui Rosey no habría desaparecido, sino que subió al barco que lo llevó a Estados Unidos junto a André Breton y compañía, y quien se perdiera en la noche de Marsella fue acaso uno de sus heterónimos, que, en un típico juego surrealista, nunca fue hallado porque se trataba del disfraz del mismísimo padre del dadaísmo, Tzara, o bien de Sammy Rosentock (o Rosestein), su nombre verdadero. No obstante, en *Historia del surrealismo*, de Maurice Nadeau, y en la extensa biografía de Breton, de Mark Polizzoti (*Revolución de la mente*, 2009), hallamos referencias a los viajeros que se alistaron para el 20 de abril de 1941, de Marsella a Martinica, en el transatlántico “Capitaine Paul Lemerl” que los llevaría más tarde a América. Allí se encontraban André Breton, Víctor Serge, Claude Lévi-Strauss, Anna Seghers, Wifredo Lam, Alfred Kantorowicz, Braque, Nusch, Paul Éluard y Tristán Tzara. No hay mención alguna al personaje Gui Rosey. Acaso la máscara de Gui Rosey que dibujó Man Ray era el personaje de “otro” que la utilizaba.

El enigma del poeta desaparecido que recuperan Pellegrini y Bolaño se resolvería en el seudónimo utilizado por alguno de los surrealistas. La hipótesis según la cual detrás de la máscara “Gui Rosey” se hallaba Tristán Tzara es plausible; pero el padre del dadaísmo murió en 1963 y, como vimos, existen publicaciones posteriores a esa fecha firmada por Rosey. Contamos con otro testimonio, el del traductor de Bolaño al francés, Robert Amutio, referido por Enrique Schmukler:

... 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 *Infosur*, 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*. (2022: 125-126)

De modo que Gui Rosey sigue siendo un misterio de la poesía surrealista y un acertijo para detectives salvajes.

El efecto desaparición

En este recorrido por “Últimos atardeceres en la tierra” nos propusimos examinar la escritura de Bolaño vinculada con el movimiento surrealista y la influencia de este con el infrarrealismo a través de los manifiestos disruptivos. El elogio del carácter menor de los poetas, o su carácter maldito, establece relación con los personajes que lo fascinaban: Arthur Rimbaud, Gui Rosey o Mario Santiago Papatzi, o —acaso— Cesárea Tinajero o Auxilio Lacouture. En esta dirección, el mito de Gui Rosey es un engendro o proyección de B a partir de la brevísima nota de la antología de la poesía surrealista que le sirve para justificar un procedimiento poético que lo ubique en el margen, como “detective salvaje” ante un poeta que desaparece pero que permite, como figura espectral, un disparador narrativo en la prosa desde la poesía.

Las vacaciones de B con su padre componen el punto de inflexión a partir del cual se recupera la historia de la desaparición del poeta surrealista Gui Rosey. Así, su desaparición se pliega en los distintos pasajes a través de los cuales los personajes establecen una afectación con el agua y así habilitan la construcción de otras memorias.

Por otro lado, hemos podido observar cómo los desplazamientos por el agua difractan en las percepciones oníricas propias del surrealismo desde una mirada latinoamericana. Bolaño compone el gesto disruptivo de la escritura propuesto por el surrealismo en la apropiación perceptiva del agua, al mismo tiempo que fluye la memoria hacia la generación de jóvenes latinoamericanos, siendo aquella “una carta de amor o despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta” (Bolaño, 2004: 37). De esta manera, la desaparición del joven poeta surrealista traza un puente hacia la violencia impuesta en el Cono Sur y la pérdida de aquella joven generación. En consecuencia, la línea flotante se desplaza sobre el vaivén de los crímenes del nazismo durante la Segunda Guerra Mundial para desplegar una línea de escritura que habilite la referencia a las dictaduras latinoamericanas y con ello a las torturas, los secuestros, las desapariciones, los vuelos de la muerte. Esto atañe a la pulverización de los modos de las representaciones hegemónicas en torno a los acontecimientos traumáticos que, a partir de la confluencia de una propuesta entre arte y vida, acontece en una poética de lo cotidiano.

Dejamos aquí uno de los poemas de Gui Rosey, que nos recuerdan el tono de los poemas de Bolaño de *La universidad desconocida* (2007).

Cuando hablo a las divinidades

Cuando hablo a las divinidades anónimas que parasitan la tierra
oh rueda dentada de la sombra en el estuche de la noche
te llamo por todos los nombres del mundo
granjero de la naturaleza que escudriña el cielo sobre las tumbas

Señales del espanto

es acaso la estación donde se detienen las apariciones de la vida
el embriagado con la propia voz ya no encuentra las palabras
de amor
ahora que el frío obliga al misterio a bajar
los cursos de agua

Nieves memorables precediendo la caída de alfileres con cabeza
de ángel
qué confusión de influencias astrales por encima de los osarios
uno de cada dos muros me defiende de las quimeras

El bello crimen pasional cuando las manos del leño se apoderan
del fuego. (Rosey citado en Pellegrini, 1961: 229).⁴

⁴ Según lo consignado en la antología de Pellegrini, este poema pertenece al libro *La Guerre de 34 ans*.

Bibliografía

- » Axat, J. (2020). Buscando a Gui Rosey. *El País Digital*, 20 de agosto. En línea: <<https://elpaisdigital.com.ar/contenido/buscando-a-gui-rosey/27988>> (consulta: 29-8-2024).
- » Bolaño, R. (1977). Déjenlo todo, nuevamente. Primer Manifiesto del Movimiento Infrarrealista. *Revista Menstrual del Movimiento Infrarrealista*, núm. 1, pp. 5-11.
- » Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Anagrama.
- » Bolaño, R. (2003). Bolaño y sus circunstancias (entrevista a cargo de M. T. Cárdenas y E. Díaz). *Revista de Libros de El Mercurio*, 25 de octubre, pp. 8-9.
- » Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Anagrama.
- » Bolaño, R. (2007). *La universidad desconocida*. Anagrama.
- » Bolaño, R. (2017). Últimos atardeceres en la tierra. *Putas asesinas*. Alfaguara.
- » Breton, A. (1980 [1930]). Segundo manifiesto del surrealismo. *Manifiestos del surrealismo*, pp. 153-238. Trad. A. Bosch. Guadarrama.
- » Deleuze, G. y Guattari, F. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. J. Vázquez Pérez. Pre-Textos.
- » De Sola, G. (1967). *Proyecciones del surrealismo en la República Argentina*. Ediciones Culturales Argentinas.
- » Espinosa, P. (2005). Bolaño y el manifiesto infrarrealista. *Rocinante*, núm. 84, s/p. En línea: <<http://www.letras.mysite.com/rb2710051.htm>> (consulta: 29-8-2024).
- » Moreno Villarreal, J. (2013). “Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo”. *Letras Libres*, 7 de junio. En línea: <<https://letraslibres.com/revista-mexico/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo/>> (consulta: 29-8-2024).
- » Pellegrini, A. (1961). *Antología de la poesía surrealista en lengua francesa*. Estudio preliminar, selección, notas y traducciones de A. Pellegrini. Compañía General Fabril Editora.
- » Péret, B. (2002). La escritura automática. Schwartz, J., *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Trad. E. Dos Santos. Fondo de Cultura Económica.
- » Piglia, R. (1986). Tesis sobre el cuento. *Formas breves*. Anagrama.
- » Piglia, R. (2016). Los años felices. *Los diarios de Emilio Renzi*, vol. 1. Anagrama.
- » *Primera Plana* (1968). Aniversarios. Diciembre 24, 1963. Muere Tristan Tzara. Año VII, núm. 313, 24 al 30 de diciembre, p. 96.
- » Rojas Pacha, D. (2021). El enigma Rosey. *Blanco Móvil*, 21 de noviembre. En línea: <<https://blancomovil.com.mx/el-enigma-rosey-por-daniel-rojas-pachas/>> (consulta: 29-8-2024).
- » Roman, C. Presentación de la revista *Qué*. *Revista de interrogantes*. Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA). En línea: <<https://ahira.com.ar/revistas/que/>> (consulta: 29-8-2024).