

# Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia

Compilación, prólogo y edición  
CELINA MANZONI

GONZALO AGUILAR	ELVIO GANDOLFO
CARMEN BOULLOSA	JOAQUÍN MANZI
ROBERTO BRODSKY	CELINA MANZONI
ANDREA COBAS CARRAL	JUAN ANTONIO MASOLIVER
MARCELO COHEN	RÓDENAS
EZEQUIEL DE ROSSO	RODRIGO PINTO
MIHÁLY DÉS	LEONARDO TARIFENO
IGNACIO ECHEVARRÍA	ENRIQUE VILA-MATAS
PATRICIA ESPINOSA	JUAN VILLORO
MARÍA ANTONIETA FLORES	ALEJANDRO ZAMBRA

 CORREGIDOR 2002

## REESCRITURA COMO DESPLAZAMIENTO Y ANAGNÓRISIS EN *AMULETO*

CELINA MANZONI

Pensé: ambos hechos están relacionados, escribir  
y destruir, ocultarse y ser descubierta.

Auxilio Lacouture

Muchos recuerdan todavía a la protagonista de una anécdota popular en el folklore universitario del DF después de septiembre de 1968 y muchos aseguran que se llamaba Alcira, y que era loca o se volvió loca, y que había permanecido encerrada en un baño de la Facultad de Filosofía de Letras de la UNAM durante todo el tiempo que duró la intervención.<sup>1</sup> Con esos elementos, tan característicos de una biografía ínfima, o de las biografías de los hombres infames que recupera Foucault, Roberto Bolaño, en la línea de Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges o Marcel Schwob, construye una biografía imaginaria en uno de los fragmentos que componen *Los detectives salvajes*.<sup>2</sup>

En un trabajo meticuloso que opera sobre la zona de riesgo que de manera casi necesaria se establece en las relaciones entre escri-

<sup>1</sup> En una carta personal Roberto Bolaño manifiesta haberla conocido aunque la nombra como al personaje de su novela, *Auxilio*, y recuerda una anécdota sobre sus vagabundeos en la ciudad de México en la que además hace intervenir a un Cortázar, *flâneur* del DF, que entonces “para nosotros era como Dios nuestro señor” (agosto de 1998).

<sup>2</sup> Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998. El fragmento 4 de la parte II, “Los detectives salvajes (1976-1996)”, se titula “Auxilio Lacouture, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México DF, diciembre de 1976” (190-199).

tura y reescritura, Bolaño retoma ese fragmento, lo desgaja del espacio de inserción original, y, mediante un complejo proceso de transformación lo constituye en otro texto: *Amuleto*.<sup>3</sup> En un movimiento que participa de lo que se podría llamar *autofagia*, el nuevo texto saquea al anterior, lo desmenuza y en el mismo acto lo reconstruye; realiza un deslinde, asimila y amplía restos y detalles con los que construye una nueva textualidad que consigue recuperar zonas ocultas o escondidas en el fragmento original; un procedimiento que a su vez ilumina una nueva lectura de *Los detectives salvajes*.<sup>4</sup>

La relación entre detalle y fragmento podría llevarnos a pensar, siguiendo la hipótesis de Omar Calabrese, en dos órdenes de procedimientos eventualmente antitéticos en tanto cada uno de los términos nombra por lo menos dos modos de producir la divisibilidad: el corte, cuyo resultado es el detalle, y la ruptura que fragmenta. A su vez, estos procedimientos y los resultados implícitos, “corresponden a acciones efectivas o bien a prácticas significantes, a verdaderas *démarches* epistemológicas, incluso a dos estéticas”.<sup>5</sup> En otro registro, aunque no totalmente desvinculado del razonamiento anterior, el detalle adquiriría entidad, se re-definiría en relación con la totalidad a la que pertenece, así esta totalidad sea, como en el caso de *Amuleto*, el resultado de una operación sobre un fragmento arrancado de una entidad mayor, es decir, una nueva totalidad. La focalización en el detalle produce un efecto de co-presen-

<sup>3</sup> Roberto Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999. Todas las citas seguidas del número de página entre paréntesis corresponden a esta edición.

<sup>4</sup> Es un procedimiento similar pero no idéntico al que Bolaño realiza entre un episodio de *La literatura nazi en América*, Barcelona, Seix Barral, 1996 y *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996. Desde otra perspectiva he trabajado ambos textos en “Biografías mínimas/infimas y el equívoco del mal” (Sobre *La literatura nazi en América* de Roberto Bolaño). En William Rowe/Claudio Canaparo/Annick Louis (compiladores), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 2000 y en “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante* de Roberto Bolaño”, en *Reflejos*. Revista del Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos de la Universidad Hebrea de Jerusalén, núm.9, junio de 2001.

<sup>5</sup> Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1987, p.86.

cia en relación con el entero y lo resignifica. Es lo que sucede en ejemplos clásicos de la pintura, la fotografía y el cine aunque la relación pudiera parecer más lábil en la literatura. Son famosos los juegos con la fotografía que Michelangelo Antonioni realiza en *Blow up*, la película que recupera “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, o los recortes y ampliaciones ya no sobre la imagen sino sobre la materia sonora en la menos lograda *Blow out* de Brian de Palma, o la escena de *Blade Runner* (Ridley Scott) en la que el protagonista va re-construyendo el detalle a partir de una dialéctica entre corte y ampliación que en sucesivos movimientos de selección y acercamiento opera sobre lo apenas entrevisto, hasta alcanzar la revelación de la imagen escondida.

En *Amuleto*, por el procedimiento de la reescritura, el espacio de diez páginas que la biografía imaginaria de Auxilio Lacouture ocupa en *Los detectives salvajes*, se expande lo suficiente como para constituir una novela organizada en catorce capítulos. Mantiene como base el monólogo en el que se sustenta el relato original: una primera persona, una voz femenina que narra a veces para sí misma y a veces para un explícito vocativo “amiguitos”, recuperado con una frecuencia relativamente casual. Mantiene el carácter repetitivo, obsesivo y redundante que se atribuye al discurso psicótico, pero también lo expande en un juego de sueños, pesadillas y visiones al que el texto se aproxima en un movimiento que el propio texto prefigura.

En una de las primeras expansiones del monólogo original, la muchacha Auxilio Lacouture, devenida ayudante de limpieza de los exilados españoles León Felipe y Pedro Garfias, se obsesiona con un florero en el que imagina, pese a su apariencia inofensiva, que “ocultaba el infierno o una de sus puertas secretas” (15), y “si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar” (17). La tentación y el miedo la llevan a desplazarse hacia el objeto oscuro “como si trazara una espiral” y cuando se propone destruirlo, dice: “no me aproximé al objeto de mi terror en espiral sino en línea recta, una línea recta vacilante, sí, pero línea recta al fin y al cabo” (16).

Este motivo del traslado de la protagonista en el espacio del relato, un elemento inquietante del entramado textual, adquiere

carácter modélico en la escritura misma del texto, la contiene y al mismo tiempo la realiza como movimiento espacializador; en tanto gestualidad, el movimiento vacilante sea en línea recta, sea en espiral, pasa a constituirse en "centro productor de la escritura considerada [...] como un proceso de espacialización que tiende a producir un sentido".<sup>6</sup> Un rasgo que en 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.

Por otra parte, ésta, como otras expansiones y modificaciones del relato original, suele hacer explícita una contradicción entre una modalidad que se presenta como fuertemente declarativa pero que, a la vez, deja un margen de ambigüedad, como se lee en el párrafo con que abre el texto:

Esta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (11)

Avance en espiral o en línea recta vacilante, repetición, ambigüedad, afirmaciones y desmentidas, desplazamientos por la imaginación en un tiempo y en un espacio que contiene el presente, el pasado y el futuro. La paradoja de un tiempo detenido en el espacio degradado de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, se desplaza como escritura y reescritura —un gesto que al sobresaturar la ocupación del espacio de la página va realizando el progreso de la narración de manera compleja.

<sup>6</sup> En "La perifrástica productiva en *Cien años de soledad*", *Producción literaria y producción social*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975, Noé Jitrik organiza una lectura original del texto de García Márquez a partir del desarrollo del concepto de "centro productor de la escritura" que retomo aquí con algunas libertades.

Una narración en la que la sensibilidad de Bolaño para trabajar sobre los tonos, permite recuperar algunas de las observaciones de Hector Tizón sobre el acento, que "en este país identifica y discrimina".<sup>7</sup> Mientras que los exiliados españoles se expresan con "esa monaquilla ríspida que no los abandonó nunca, como si encirculaban las zetas y las ces y como si dejaran a las eses más huérfanas y libudmosas que nunca", y Remedios Varo habla con sus gatos en catalán, el tono de los jóvenes poetas mexicanos permea todo el relato. Parecería además, que los momentos de peligro traen la recuperación del propio acento; le pasa a Arturo Belano y a la narradora: Auxilio le pregunta a Carlos Coffeen: "¿La conocés?" Y reflexiona: "con acento agudo, más que como un improbable resoldo rioplatense como una forma de protegerme" (126); y antes, el escalofrío le dice: "che, Auxilio (porque el escalofrío era uruguayo y no mexicano)". En la misma línea, los diálogos entre Auxilio y su ángel de la guarda resultan inquietantes: "que curioso, mis escalofríos suelen ser uruguayos, pero mi ángel de la guarda de los sueños es argentino" (138). Un juego delicioso en el que uno de los modos de identificar a la vocecita porteña pasa por su atención a la jerga psicoanalítica y el tono profesoral.

*Amuleto* se propone como la expansión de un *Aleph* trasladado desde una casa en peligro de demolición en Buenos Aires, a una ciudad nocturnal recorrida por la ceniza:

La noche oscura del alma avanza por las calles del DF barriéndolo todo. Ya apenas se escuchan canciones, aquí, en donde todo era una canción. La nube de polvo lo pulveriza todo (21).

Una imagen construida desde un espacio privilegiado y atroz:

Y lo más curioso es que la recuerdo desde mi mirador de 1968. Desde mi atalaya, desde mi vagón de metro que sangra, desde mi inmenso día de lluvia. Desde el lavabo de mujeres de la cuarta

Hector Tizón, "El que vino de la lluvia", en *El traidor venerado*, Buenos Aires, Sudamericana, 1978, p.43. En el mismo cuento, un personaje puede reconocer al otro sólo por la voz, "ya que la voz es patrimonio congénito y ancestral, igual que la locura" (29).

planta de la Facultad de Filosofía y Letras, mi nave del tiempo desde la que puedo observar todos los tiempos en donde aliente Auxilio Lacouture, que no son muchos, pero que son (52).

Si Carlos Argentino Daneri estaba convencido de que el *Aleph* era “uno de los puntos del espacio que contienen todos los puntos”, “el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”, su escéptico interlocutor presiente que los requisitos para su contemplación son, además de humildes, ridículos: “Ya sabes, el decúbito dorsal es indispensable. También lo son la oscuridad, la inmovilidad, cierta acomodación ocular”.<sup>8</sup> El espacio del baño de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras, cumple con las peticiones del texto de Borges; una condición nimia para que el juego se oriente a la exploración de todas las posibilidades que permitan quebrar la rigidez impuesta por Cronos: en septiembre de 1968, la pintora catalana Remedios Varo, muerta en México en octubre de 1963, le aconseja a la narradora: “y deja que tu mente fluya libremente por el tiempo, desde el 18 de septiembre al 30 de septiembre de 1968, ni un día más, eso es todo lo que tienes que hacer” (97).

La fluidez de la mente en el tiempo, pero también en un espacio degradado, como recurso constructivo del relato expande la biografía mínima de Auxilio Lacouture para constituir la en una lectura desenfadada de la cultura mexicana de los años setenta que, entre críticas y homenajes, elabora una teoría de la poesía que atribuye a José Emilio Pacheco, formula profecías sobre el futuro de los libros del siglo XX que se constituye en parodia, quizás involuntaria, de *El canon occidental* de Harold Bloom, percibe “con algunos años de anticipación o con algunos siglos de retraso” (53) señales sobre el destino del teatro latinoamericano; desentierra los esqueletos guardados durante años en el ropero, en un gesto sólo atribuible a la experiencia que invoca con énfasis casi teatral: “Fue en Tlatelolco. ¡Ese nombre que quede en nuestra memoria para siempre!”

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, “El Aleph”, en *El Aleph* [1949], Buenos Aires, Emecé Editores, 1957.

El capítulo segundo de *Amuleto* duplica, dobla, con escasos desplazamientos, la escena original de *Los detectives salvajes*, con lo que desata la fluencia de un relato en el que oído y vista crean una tensión expresiva sostenida por la figura de la repetición; la fuerza anatómica del “vi” que distingue la construcción del período: “vi soldados [...] y vi tanquetas [...] y vi furgonetas [...]. Y luego vi un grupo de secretarías [...] y después vi a un grupo de profesores [...] vi gente con libros en las manos, vi gente con carpetas [...] y vi gente que era sacada a rastras [...]” (30-31). Un tipo de enumeración que por la elaboración de la inmediatez y, casi diría, por su contundente materialidad, parece algo alejada de las series borgeanas.

Cuando pienso entonces en el procedimiento constructivo de *Amuleto*, como en un *aleph*, no me refiero a escenas como la anterior en la que no se cuestiona la experiencia, que se sabe fracasada de antemano, de una simultaneidad que sólo puede ser narrada por la sucesividad de la escritura (“Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”, dice Borges en “El Aleph”). El desafío de Bolaño consiste más bien en la pretensión de una textualidad que fluye por el tiempo y el espacio latinoamericanos desplegando nuevas y originales modalidades del tema clásico del doble, de los espejos y del sueño dentro del sueño, un reto que se cumple en condiciones de inmovilidad y de encierro y de la lucha por la memoria.

La tematización del frío recorre toda la narración en múltiples variantes que se relacionan a su vez con el hielo, los espejos y formas del silencio “que ni los diccionarios musicales ni los diccionarios filosóficos registran”, silencios visuales (diría Truman Capote), que además provocan la sensación de que “el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones” (33). La imagen del tiempo como un rombo que se rompe “en el espacio de la desesperación competitiva”, abre el estallido de memoria en que se constituye la novela:

subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese pobre lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y desplegó el tiempo como un sueño (35).

El nuevo texto satura hasta la exasperación lo que en *Los detectives salvajes* era una frase: "Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado".

El año 68 se convirtió en el año 64 y en el año 60 y en el año 56. Y también se convirtió en el año 70 y en el año 73 y en el año 75 y 76. Como si me hubiera muerto y contemplara los años desde una perspectiva inédita. Quiero decir: me puse a pensar en mi pasado como si pensara en mi presente y en mi futuro y en mi pasado, todo revuelto y adormilado en un solo huevo tibio, un enorme huevo de no sé qué pájaro interior [...] cobijado en un nido de escombros humeantes (35).

Los recorridos que realiza la memoria por entre esos espacios fragmentados pretendiendo atrapar simultaneidades y sucesiones desde todos los puntos posibles del rombo del tiempo y del espejo trizado, constituyen al texto como un *aleph* de la desesperanza pero también de la utopía. En la situación de encierro, la narradora se expande hacia el mundo exterior: "me convertía en un murciélago" (26), una criatura de la nocturnidad que, vagabundeando entre los poetas jóvenes, se sumerge en sus palabras y (en silencioso homenaje a Girondo), "hasta la marmédula", hasta que en la soledad, "me miraba o mejor dicho me buscaba en el azogue de esa baratura, ¡y me encontraba!, allí estaba yo, Auxilio Lacouture, o fragmentos de Auxilio Lacouture" (27). Espejos astillados, cuerpos fragmentados, tiempo y espacio condensados en torno a un punto que lo contiene todo: 1968.

Las expansiones se realizan por ampliación y por repeticiones ligeramente desplazadas, pero también por la intercalación de historias: la de Elena y su amor imposible, la de las idas y venidas de Arturito Belano, joven poeta chileno refugiado en México, la de la pintora Remedios Varo, exiliada republicana, la de Lilian Serpas y la de su hijo, el pintor Carlos Coffeen Serpas, que a su vez introduce el mito de Erígone; historias de los jóvenes poetas que se reúnen en los bares sombríos y marginales de la ciudad entre las que se intercala un pequeño relato de riesgo y aventura en el submundo gay del DF. Cada una de esas narraciones implican recorridos, tiempos y espacios cruzados, mezcla de personajes sobre los que no existen

elementos que se puedan comprobar, con personajes en los que la invención opera sobre biografías más o menos autorizadas. Si en Arturo Belano reconocemos al doble literario de Roberto Bolaño, cuya existencia casi oficializada en *Estrella distante* reaparece en *Los detectives salvajes*, las historias de los exiliados españoles en México, además de unir en el extrañamiento y la derrota por lo menos a dos generaciones, permite que en algún momento se introduzca el concepto de "intemperie", que, dramáticamente tematizado en el imaginario del Caribe por Reinaldo Arenas, aquí estalla en una reflexión desesperanzada: "todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y desesperada" (42-43).

Con la incorporación de elementos de una biografía de Remedios Varo, ingresa al texto el soporte de una de las imágenes más fuertes de lo alucinatorio. El sueño repetido en 1973 de la pesadilla de 1968: "vi un espejo y yo metí la cabeza dentro del espejo y vi un valle enorme y deshabitado [...]"; recupera la descripción como suspendida (y, en parte imaginaria, creo) de un cuadro de Remedios Varo:

yo puedo ver un valle enorme, un valle visto desde la montaña más alta, un valle verde y marrón, y la sola visión de ese paisaje me produce angustia [...] pues yo sé [...] que lo que la pintora me muestra es un *preámbulo*, una escenografía en la que se va a desarrollar una escena que me marcará con fuego [...], lo que intuyo más bien es un hombre de hielo, un hombre hecho de cubos de hielo [...] un huracán de nieve [que le anuncia] lo que has de ver lo verás, pero aún no.

Yo sé que ese paisaje, ese valle inmenso con un ligero aire de fondo renacentista, *espera* (94).

Una espera por aquello que, sobre el final, resuelve uno de los capítulos que propone el relato, y en los que la narradora se involucra

impelida por el misterio que a veces se parece al viento del DF, un viento negro lleno de agujeros con formas geométricas, y otras

veces se parece a la serenidad del DF, una serenidad genuflexa cuya única propiedad es ser un espejismo. (110)

Si se trata de secretos, el mito griego de Erígone, introduce la conjetura sobre la locura homicida y el incesto; el regreso de Arturito Belano, trae los recorridos de la derrota en América Central y en el Cono Sur y la búsqueda de una estética desplazada más allá de los arrabales o de los márgenes, directamente a las alcantarillas.

Las últimas páginas de *Amuleto* expanden la noticia del inicio: "Esta será una historia de terror". En medio de la inquietud, el sueño y el frío del encierro, se materializan las "conjeturas desmesuradas", los peores presagios; la narradora está ahora dentro del cuadro de Remedios Varo entrevisto en su alucinación:

Yo aguanté y una tarde dejé atrás el inmenso territorio nevado y dividí un valle. Me senté en el suelo y miré el valle. Era grande. Parecía como el fondo que se ve en algunas pinturas renacentistas, pero a lo bestia (149).

En el valle el silencio es total, las sombras del crepúsculo cambian los colores, del verde al verde oscuro, del marrón al gris o al negro y un accidente geográfico imposible, un abismo, marca el final del valle. Una multitud de jóvenes, cantando, camina hacia el abismo:

los oí cantar y me volví loca, los oí cantar y nada pude hacer para que se detuvieran, yo estaba demasiado lejos y no tenía fuerzas para bajar al valle, para ponerme en medio de aquel prado y decirles que se detuvieran, que marchaban hacia una muerte cierta (153).

Entre los sueños y pesadillas, las alucinaciones, desvíos, premoniciones y repeticiones de la loca (como en el cuento de Ricardo Piglia), se lee el relato del crimen, que habiendo empezado en 1968 en Tlatelolco, sacrificó a una generación de jóvenes latinoamericanos. También se lee la ilusión de imaginar que si no los olvidamos encontraremos un sentido del valor y hallaremos en el recuerdo y en el poema, en la escritura, un escudo y una protección.

## LA MONTAÑA RUSA

ALEJANDRO ZAMBRA

(PRO). Un par de dudosas cuñas sobre la poesía (qué es, qué debe ser) bastarían (han bastado) para subvalorar *Tres*, el reciente libro de poemas de Roberto Bolaño. 'Prosaísmo' es el grupo —sospecho que el autor lo apoyaría con gusto—, y la conclusión, un chiste de estelar televisivo: 'como poeta es un excelente narrador'. Este tipo de lecturas (favorecidas, entre nosotros, por una paradójica reticencia a la mezcla, que en última instancia manifiesta el muy chileno rechazo por lo chileno, o por todo lo que pueda 'emparentarnos' con Latinoamérica) acaso desconocen que Bolaño, a estas alturas, ha generado *una literatura*, quiero decir, un conjunto de libros que se relacionan entre sí por motivos más poderosos que el mero nombre en la portada y menos visibles que la pertenencia a determinados géneros literarios. La extrema conciencia compositiva que entraña y a veces ostenta la obra de Bolaño, sus raíces líricas, o el solo hecho de que sus novelas, como la buena poesía, conserven esa dosis de ilegibilidad que llama a la literatura, nos permitirían (si esta discusión todavía interesara a alguien) invertir la fórmula: Bolaño, como poeta, es un excelente narrador, pero no cabe duda de que como narrador es un magnífico poeta.

(UNO). Libro de poesía o de prosa (yo estaría dispuesto a defender ambas posiciones, dependiendo del ánimo y de las condiciones atmosféricas), *Tres* es un entramado complejo de escrituras que así como funcionan como un modelo a escala de la obra de Bolaño, se trata de tres textos de mediana extensión, de los cuales el primero destaca como una pequeña obra maestra (y por momentos provoca el feliz recuerdo del Perec de *El hombre que duerme*).