

Rescatar, redistribuir, reanimar

Algunos gestos memoriosos y críticos en la obra de ficción de Roberto Bolaño



Florence Olivier

Centre d'Études et de Recherches Comparatistes, Université Sorbonne
Nouvelle. Paris, Francia.

Recibido: mayo de 2024

Aceptado: julio de 2024

Resumen

Las ficciones de Roberto Bolaño no sólo practican una reescritura justiciera de la historia literaria, sino el ejercicio de la memoria. Pensada como continua batalla contra el tiempo y el olvido, la literatura tiene a sus desaparecidos y sus perdedores, cuya memoria rescata el escritor en cuentos elegiacos, como “Vagabundo en Francia y Bélgica”. La breve novela *Amuleto* también recuerda a escritores y artistas difuntos a la par que a los jóvenes muertos del 68 mexicano, no sin alegorizar y activar la relación entre memoria y olvido, vida y muerte, devenir póstumo de la literatura. El paso de la lectura a la escritura crítica y ficcional revitaliza, cual activa y fantasiosa memoria, las obras y sus autores y, de paso, redistribuye sus valores y sus famas. Otra estrategia para reanimar, no a los difuntos sino a los escritores famosos, cuyos retratos fotográficos o semblanzas biobibliográficas los convierten en espectros de sí mismos, consiste en sacarlos de esos cementerios de papel. En “Laberinto” y “Fotos”, la lectura o la contemplación creativas de fotos desacraliza a los prestigiosos, o bien instauro, más allá de la vida y la muerte, la paradójica intimidad de una comunidad internacional de poetas entre los retratados y el lector-espectador. Frente al canon o las injusticias de la memoria, el trato con los escritores y sus obras sitúa a éstos, al igual que a los narradores, en “la negra espalda del tiempo”, donde no está echada la suerte.

PALABRAS CLAVE: Bolaño, ficción, memoria, escritores, canon.

Rescue, redistribute, reanimate: some memory and critical gestures in the fiction work of Roberto Bolaño

Abstract

Roberto Bolaño's fictions not only practice a fair rewriting of literary history, but also the exercise of memory. Conceived as a continuous battle against time and oblivion,

literature has its disappeared and its losers, whose memory the writer rescues in elegiac short stories, such as “Vagabond in France and Belgium.” The short novel *Amuleto* also remembers deceased writers and artists as well as the young people who died in 1968 in Mexico, not without allegorizing and activating the relationship between memory and oblivion, life and death, and the posthumous future of literature. The transition from reading to critical and fictional writing revitalizes, like an active and fanciful memory, the works and their authors and, in the process, redistributes their values and fame. Another strategy to reanimate, not the deceased but famous writers, whose photographic portraits or biobibliographical profiles turn them into ghosts of themselves, consists of removing them from those paper cemeteries. In “Laberinto” and “Photos”, the creative reading or contemplation of photos desacralizes the prestigious ones, or establishes, beyond life and death, the paradoxical intimacy of an international community of poets between those portrayed and the reader-viewer. Faced with the canon or the injustices of memory, the treatment with writers and their works places them, like the narrators, in “the dark backward of the time”, where the die is not cast.

KEY WORDS: Bolaño, fiction, memory, writers, canon.

Resgatar, redistribuir, reanimar: algumas memórias e gestos críticos na obra de ficção de Roberto Bolaño

Resumo

As ficções de Roberto Bolaño não praticam apenas uma justa reescrita da história literária, mas o exercício da memória. Concebida como uma batalha contínua contra o tempo e o esquecimento, a literatura tem seus desaparecidos e seus perdedores, cuja memória resgata o escritor em contos elegíacos, como “Vagabundo na França e na Bélgica”. O romance *Amuleto* também lembra escritores e artistas falecidos, bem como os jovens mortos do mexicano 1968, não sem alegorizar e ativar a relação entre memória e esquecimento, vida e morte, e o futuro póstumo da literatura. A passagem da leitura para a escrita crítica e ficcional revitaliza, como uma memória ativa e fantasiosa, as obras e seus autores e, nesse processo, redistribui seus valores e fama. Outra estratégia para reanimar, não os falecidos, mas os escritores famosos, cujos retratos fotográficos ou perfis biobibliográficos os transformam em fantasmas de si mesmos, consiste em retirá-los daqueles cemitérios de papel. Em “Laberinto” e “Fotos”, a leitura criativa ou a contemplação das fotos dessacraliza os prestigiosos, ou estabelece, para além da vida e da morte, a intimidade paradoxal de uma comunidade internacional de poetas entre os retratados e o leitor-espectador. Diante do cânone ou das injustiças da memória, o trato com os escritores e suas obras situa-se a esses, assim como os narradores, na “espalha negra do tempo”, onde a sorte não está lançada.

PALAVRAS-CHAVE: Bolaño, ficção, memória, escritores, cânone.

Abramos desde afuera dos ventanucos entre los muchos que dan a fragmentos donde se lee la concepción del tiempo que habita la obra de Roberto Bolaño. El primero, aunque no menciona la palabra tiempo, se halla en “Intento de agotar a los mecenas” (Bolaño, 2004: 193-195). Tras enumerar estereotipados mecenas en un desfile satírico, el texto da un brinco hacia lo alegórico para evocar al último y verdadero mecenas:

“Si uno tiene la suficiente paciencia como para llegar hasta allí, tal vez lo pueda ver. Y si lo ve probablemente acabe defraudado. No es el diablo. No es el Estado. No es un niño mágico. Es el vacío” (*Ibid.*: 195). Otro nombre del vacío podría ser “la Inmensidad”, ella sí mencionada en el breve y radical discurso del crítico Iñaki Echavarne sobre la mortalidad de las obras que abre el capítulo 23 de *Los detectives salvajes*. Hacia ella se dirige ineludiblemente la obra, por acción del tiempo:

Acercarse a [la Obra], navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero Otra Crítica, otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediabilmente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia. (Bolaño, 1998: 484)

Como aportando una contradictoria réplica al crítico Echavarne, la obra de Roberto Bolaño libra una continua batalla contra el olvido y el tiempo. No sólo practica una reescritura justiciera de la historia literaria, sino que ejerce la memoria —literaria, histórica y política— como imperativo ético, por vano que parezca el combate. Y lo hace a sabiendas de que la memoria está hecha del mismo material que la amnesia, su hermana siamesa, y que ambas salen de la misma “negra espalda y abismo del tiempo” (Shakespeare, 1998: 1170. Nuestra traducción).¹ Como sabemos, al titular una novela suya *Negra espalda del tiempo*, Javier Marías le imprime un peculiar sentido² a esta metáfora shakespeariana de *La Tempestad*. No poca coincidencia de miras parecería tener Roberto Bolaño con el novelista madrileño sobre tal percepción del pasado como fuente de lo que pudo ser.

Devolverles la vida a las obras y a sus autores no sólo significa rescatar a difuntos escritores caídos en el olvido sino también arrancar de los vivos la carga mortífera de su fama, abogar por escritores desconocidos o despreciados, así como por los anónimos lectores. La obra de Bolaño emprende así, no sin lúdico desparpajo, una justa redistribución tanto de los valores atribuidos a las obras como, en el ámbito aún más amplio de la república mundial de las letras, de aquellos atribuidos a las literaturas y las culturas de tal o cual metrópoli respecto de sus antiguas colonias, o de tal convencional centro respecto de tal, no menos convencional, periferia.

Gestos memoriosos (y críticos)

Pensada como lucha contra el vacío y la desmemoria, la literatura tiene a sus desaparecidos, a sus combatientes caídos en el anonimato, a sus perdedores, a quienes Bolaño dedica cuentos elegiacos, o simplemente memoriosos. Uno de éstos, “Vagabundo en Francia y Bélgica”, recogido en *Putas asesinas* (2001), se dedica a rastrear la figura del neovanguardista poeta belga Henri Lefebvre. El oratorio poético que es *Amuleto*, dedicado en 1999 al recién fallecido Mario Santiago, acentúa y amplía la empresa memoriosa de la ficción al alegorizar y activar la relación entre memoria y olvido, vida y muerte, devenir póstumo de la literatura, para recordar a escritores y artistas difuntos a la par que a los jóvenes muertos del 68 mexicano. De hecho, ambas piezas, el cuento y la novela breve, comparten un gesto que asocia, según la lógica de los vasos comunicantes, la memoria política a la memoria literaria, cuando no transmuta la una en la otra.

1 Nuestra traducción. La versión original es la siguiente: “In the dark backward and abyss of the time”.

2 Coincidimos con las interpretaciones del estudio que le dedica Antonio Candeloro al manejo que hace Javier Marías, tras su maestro Juan Benet, de la frase de Shakespeare. Marías la entiende como la metáfora, no del pasado sino del tiempo no venido o sea de lo que pudo ser. Las referencias completas se hallan en la bibliografía.

Rescatar: “Vagabundo en Francia y Bélgica”

El mismo título del cuento “Vagabundo en Francia y Bélgica”, parecería hacer eco a la crónica autobiográfica de George Orwell *Sin blanca en París y Londres* [*Down and Out in Paris and London*, 1933]. Sólo que, en el cuento de Bolaño, el vagabundo B dispone de suficiente, aunque no abundante, dinero como para resolver pasar una temporada en Francia en unas condiciones de total disponibilidad a lo que venga, ya sea la aventura o el mero ocio. El gastar ese dinero, el agotarlo, incluso, forma parte intrínseca del proyecto o, mejor dicho, de la disposición de B. Una frase nominal define tal postura: “Sacrificio ritual, acto gratuito, aburrimiento” (Bolaño, 2001: 81). Pese a ser escritor, B no planificó su estancia en Francia para dedicarse a escribir. Abierto al azar, lee novelas policiales en francés, idioma que malentendiendo, en una suerte de lectura lúdica y gozosa, que oscila entre la diversión y el aburrimiento. Una lectura feliz por ser gratuita, por ignorar deliberadamente lo que suele entenderse por “perder el tiempo”. Ejemplar de cierto ethos surrealista o infrarrealista, el comportamiento de ese lector-escritor hace de B un verosímil alter ego de Bolaño, una de sus hipóstasis de ficción, pero ante todo lo predispone a derrochar el tiempo. Pronto, el vagabundeo de B por las calles de París lo conduce a una entre sus querencias de lector, las librerías de viejo, donde el hallazgo del número 2 de *Luna Park*, revista belga de la neovanguardia de los setenta, terminará orientando sus pasos. El relato remeda allí la primera lectura que hace B de *Luna Park*: se transcriben los datos editoriales de la revista, el tema del número, “dedicado a los grafismos o a las grafías” (*Ibid.*: 82), la lista de sus colaboradores. Desde luego, se expande lo narrativo, junto con lo rítmico, al referirse las reacciones de B ante los nombres de los autores, que de inmediato sirúa entre los famosos y los menos conocidos, y clasifica entre aquellos a quienes leyó y aquellos a quienes no. B demuestra ser un lector erudito en lo que toca a las vanguardias setentistas y un crítico acerado que no duda en interrogar la relación entre la fama de los autores y el valor literario de sus obras. Tampoco se rehúsa a darle rienda suelta a sus fantasías, a recordar sus pasadas aficiones de lector joven y algo ingenuo, ansioso de parecerse a Pierre Guyotat —“Ese Guyotat calvo y poderoso. Ese Guyotat dispuesto a comerse a cualquiera en la oscuridad de una chambre de bonne” (*Ibid.*: 82)— o de veinteañero enamorado, junto con su amigo L, de la poeta belga Sophie Podolski. Esa inicial: L, asociada a la que nombra a B, no puede sino recordarnos el argumento de *Los detectives salvajes*, donde los veinteañeros Lima y Belano contagian a los demás infrarrealistas su amor por la figura y la obra de la poeta prodigio y suicida. También en *Amberes*, le rinde homenaje el polifacético narrador de la novela. El interés de B por las neovanguardias de los setenta mucho se asemeja al de Bolaño, su querencia hacia las librerías de viejo, a la de los real visceralistas. Tan es así que, *mutatis mutandis*, se repite un mismo esquema dramático bolañesco en “Vagabundo...” y en *Los detectives salvajes*: el viaje en busca de un perdido autor o perdida autora de poesía visual y vanguardista. Sólo que, al lanzarse Belano y Lima en su busca, la ficticia Cesárea Tinajero, real visceralista de los veinte, aún está viva mientras que, al vagar B tras las huellas de un muy real poeta belga de los sesenta y setenta, éste ya está muerto.

Entre los colaboradores del número 2 de *Luna Park*, sólo uno le resulta del todo desconocido a B: Henri Lefebvre cuyo nombre menciona —¿lee? — justo antes del de Sophie Podolski, quien parecería ser la Virgilio que lo guió hasta la revista. Y, fruto de la curiosidad cuando no de la avidez lectora de B, ese desconocer se convierte en una iluminación: “su nombre, en aquella librería de viejo, se ilumina de pronto como una cerilla en un cuarto oscuro.” (*Ibid.*: 83) El relato hila la metáfora de la luz hasta que B vislumbra la relación entre Lefebvre y la escritura como un “eclipse”, una oclusión de la imagen que interrumpe la “imagen soleada” “que [él] tiene de esos días perdidos” (*Ibid.*: 83). La imagen del eclipse en torno a la relación entre Lefebvre y la escritura puede leerse de modo al menos doble: el eclipse traduce el enigma que encierra tal relación; y también: el eclipse en los gozosos y soleados días del tiempo perdido oscurece la despreocupación de B, perturbando su relación con

el tiempo, exiliándolo del presente para devolverlo al pasado. De hecho, la lectura o la observación de los indescifrables grafismos de Lefebvre provoca en B inciertos e involuntarios recuerdos de su infancia chilena en unos “campos perdidos” (*Ibid.*: 83) Pronto, al leer la breve nota biográfica sobre Lefebvre, se entera B de la fecha en que éste murió, que coincide con el Golpe de Estado en Chile: 1973. Como ganando terreno, el eclipse, aunque B no se lo formula así, parece afectar su memoria: no logra recordar *su* año 1973. Subrepticamente, se entretrejerán en adelante los motivos de las correspondencias entre la desmemoria literaria en torno al poeta belga de escasísima obra publicada y la parcial amnesia traumática de B en cuanto a su experiencia propia dentro de la historia política chilena. Antes de lanzarse a los caminos de Bélgica, como movido por un imperioso llamado, en busca de las huellas del malogrado Lefebvre, B lanza su imaginación tras los traumas históricos que el poeta belga pudo vivir en su adolescencia. Ésta coincidió con la ocupación alemana. Se relacionan así, mediante sutiles paralelos, las historias europea y latinoamericana a través de la callada experiencia que del terror político tuvo el lector chileno y la que acaso vivió durante la Segunda Guerra Mundial el leído belga.

Si bien pareciera seguir siendo errático el recorrido de B por Bélgica, puesto que, callando sus motivaciones e intenciones, el relato se limita a referir sus deambulaciones, éstas distan de ser gratuitas. Imperceptiblemente, el aparente vagabundear de B se torna peregrinación. Al actualizar en el espacio geográfico los datos biográficos leídos en *Luna Park*, al visitar los lugares donde vivió el olvidado Lefebvre, B hace obvio acto de memoria y justicia. Su simple presencia de lector y escritor vivo en Bruselas o Masnuy, lugares que no guardan huella alguna del paso del poeta, rescata la memoria de aquel perdedor de la fama literaria. En Bruselas B se hospeda en un hotelucho de los desastrosos barrios del norte, donde residió Lefebvre. En Masnuy, pueblo natal del poeta, ni la casa familiar de Lefebvre se identifica a ciencia cierta ni la biblioteca municipal se asemeja a la que éste pudo frecuentar antes de la guerra; B, sin embargo, las busca, convirtiéndolas en lugares de memoria. Solapadamente, el viaje se hace espejo de los tumbos que da su propia memoria, del mismo viajar de su mente por el tiempo en el que, deducimos, su experiencia del exilio produjo un eclipse. Apenas aludido, ese pasado se trasluce en su relación con M, hija de un lejano y difunto amigo chileno quien, exiliado en Bélgica, la tuvo con una ugandesa. Juntos, B y la joven recorren museos a instigación de ésta, no visitan un cementerio por la renuencia del viajero a hacerlo, viajan a Masnuy. De hecho, los lugares que institucionalizan la memoria, ya sea la de los difuntos o la de la historia nacional belga, marcada por la colonización de África como lo recuerda el Museo de Ciencias Naturales junto al Leopold Park, sólo dejan indiferente a B, mientras que el viaje a Masnuy le resulta irrenunciable. Y, como tras una lección mayéutica, en Masnuy es donde, al hilo de una conversación, M y B se sitúan en el tiempo histórico, donde se intersecan la vida casi anónima de Lefebvre, la historia chilena y la de dos generaciones de chilenos exiliados o nacidos en el exilio: en 1973, dice B, él estaba viajando; en 1973, dice M, ella no había nacido. Así es cómo, en el rescate de la memoria de un perdido escritor belga, ambos recobran la memoria propia y, por ende, ciertas señas de identidad. Así es cómo el reparar la memoria literaria acude en su auxilio para remendar el roto tejido entre la historia y su memoria individual, entre el pasado y el porvenir. El que una inconsciente transmisión de la memoria se ha dado entre el uno y la otra, se lee en el final abierto de “Vagabundo en Francia y Bélgica” que pareciera presagiar la posibilidad de que su relación se torne más cómplice e incluso amorosa. Emblemáticamente, mientras B y M van reconociéndose y acompañándose, los une una recíproca seducción latente, que recuerda la tácita comunión en el duelo que, en “Sensini”, cuento incluido en *Llamadas telefónicas* (1997), envuelve al narrador y a Miranda, la hija del difunto escritor argentino quien, exiliado en España, volvió a Argentina para morir poco después sin mayor reconocimiento literario. Si bien en “Vagabundo”, la reparación de la memoria literaria confluye con la de la memoria

histórica, según una lógica de vasos comunicantes, tal dinámica sólo se insinúa en el relato mediante estrategias de calculado silencio y disimulo. Al hallarse en una postura de inconciencia similar a la de los personajes, la lectora o el lector se ven incitados a asociar libremente los elementos del argumento para interpretar el alcance moral y político de las peripecias narradas. Tal es el pudor literario de Bolaño, tal es su absoluto rechazo de la indecencia que, a sus ojos, inflige a la literatura lo explícito e ideológico y, desde luego, lo abiertamente patético. El desenlace del cuento exorciza la tentación de lo patético al presentarlo como una posible falta de pudor de B, quien, al contestarle a M, le confía que si se preocupa por Henri Lefebvre es “Porque nadie más lo hace [...]”. Y porque era bueno” (*Ibid.*: 96).

Rescatar, redistribuir: *Amuleto*

Frente a la tentación o la fatalidad del olvido, lo sabemos, el monólogo de Auxilio Lacouture, la narradora de *Amuleto*, se mueve entre pasado, presente y futuro. Orbita, sin embargo, en torno a los días de septiembre de 1968 en que la andariega poeta uruguaya está encerrada en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM mientras el ejército mexicano ocupa la Ciudad Universitaria para reprimir el movimiento estudiantil. Si el acontecimiento que más se presta al olvido, voluntario o impuesto, es el que dispone el terror político, mayor es, para quien sufrió éste, la necesidad de la memoria, con la que se confunde la propia Auxilio al afirmar, enfática, poco antes de concluir su monólogo: “yo soy el recuerdo” (Bolaño, 1999: 146). Aunque el recuerdo no existe sin futuro, como bien lo muestra el errático paseo por el tiempo de la poeta uruguaya. Antes de su proclamada fusión con el recuerdo, exhortada en sueños por una voccecita de inflexiones porteñas, Auxilio vaticina el porvenir de la literatura del siglo XX, que allí no pasa del segundo siglo del segundo milenio. Hilarante por el asombroso trastrueque de valores que implica, el conjunto de profecías de la pitonisa envalentonada es escandido por fechas que señalan los destinos de las obras y los autores europeos y americanos del siglo XX: aquellas se extinguen, sobreviven o reaparecen en otro continente, de tradición poco prestigiosa en los actuales centros de la cultura; éstos en ocasiones llegan a reencarnarse en extranjeros, muy lejos de su lugar de origen. Y si bien se limita a dos continentes aquella muestra parcial de la literatura mundial, cuya perspectiva latinoamericana acomoda a Roberto Arlt, Oliverio Girondo o Alejandra Pizarnik junto a Marcel Proust, Thomas Mann o André Breton, no falta algún niño chino para reencarnar a James Joyce en 2124. En la coreografía que dispone la lista entre tiempos y lugares, intercambian herencias e identidades los norteamericanos, latinoamericanos y europeos; algunos escritores de vanguardia se convierten en poetas de masas, y los famosos o canónicos en autores secretos; otros, los malditos y suicidas, los rebeldes o tráfugas, los que cambiaron de lengua de escritura o fueron bilingües, merecen una reiterada interrogación sobre la posibilidad de que los lean en 2059. La actual jerarquía del canon occidental se ve puesta en jaque; la supuesta inmortalidad de la literatura, denegada en provecho de una aleatoria y a veces irrisoria supervivencia, no por ello menos heroica.

Así, alternan al menos dos movimientos temporales en el parlamento de Auxilio, el retrospectivo de la memoria, que, al actualizar una y otra vez su estancia en el baño de la facultad, hace del trauma de 1968 un perdurable momento de resistencia; el prospectivo de la profecía que reanima, metamorfoseando su recepción, algunas obras de la literatura occidental del siglo XX y, en ocasiones, sólo predice su desaparición. Trátese de la historia política o de la historia literaria, este doble movimiento señala la necesidad de la transmisión pese a la fuerza inconmensurable del tiempo que a la postre condena las obras al olvido y decuplica el silencio que encubre los crímenes políticos. A la perspectiva histórica del tiempo mensurable se agrega otra, que deja vislumbrar un tiempo desmedido, metafísico, fuera del alcance de toda memoria.

El año 2666 de *Amuleto* no sólo cifra el mal por venir sino el mismo tiempo como mal, o sea como fuerza de desmemoria, olvido de los muertos por los muertos, transcurso de lo acaecido e incluso de lo escrito hacia la Nada. Ese implacable patrón de medida deja a los libros un plazo de gracia apenas mayor que el concedido al recuerdo de los hechos históricos más traumáticos para una generación. Entre las predicciones literarias de Auxilio, sin embargo, se afirma la capacidad de supervivencia, si no de determinadas obras, de la misma poesía: “Metempsicosis. La poesía no desaparecerá. Su no-poder se hará visible de otra manera” (*Ibid.*: 134). Y la poeta uruguaya, que, en una visión final, presencia cómo se dirigen hacia un abismo y se despeñan cantando unos jóvenes o niños latinoamericanos quienes, formados en legión o ejército, marchan a la guerra, reivindica ese canto como amuleto al discernir, tras sus acentos guerreros, la misma poesía. Para ese envío elegíaco, en el que fusiona la transtemporalidad de la poesía con la historia de los militantes y guerrilleros de los sesenta, el relato escapa del movimiento temporal retrospectivo o prospectivo para entrar en un tiempo onírico o tiempo del deseo, tiempo del acto o el decir poético que, de subjetivo, se torna colectivo en la oración final de la poeta: “Y ese canto es nuestro amuleto” (*Ibid.*: 154).

Gestos críticos (y memoriosos)

La relación crítica que mantiene la obra de Bolaño, ya no con olvidados autores difuntos sino con escritores vivos y famosos o registrados en antologías literarias, conoce en ocasiones, más allá de sus alcances satíricos, algunos matices laudatorios. Como si se tratara de rescatar ya no la memoria sino la vitalidad o la real fuerza subversiva de aquellos cuya fama amenaza con convertirlos en espectros de sí mismos, los cuentos “*Laberinto*”, recogido en *El secreto del mal* (2007), y “*Fotos*”, incluido en *Putas asesinas* (2001), infunden vida a personajes de escritoras y escritores cuyas semblanzas biobibliográficas o retratos fotográficos lee y contempla el narrador o el protagonista. En “*Laberinto*”, la contemplación imaginativa de la foto de un grupo literario desacraliza y descentra a los prestigiosos, salvándoles de un temprano embalsamamiento; en “*Fotos*”, se instaura, más allá de la vida y la muerte, una comunidad internacional de poetas que le brinda un inesperado amparo al protagonista abismado en la lectura y la observación de fotos de una antología poética de autores franceses y francófonos. Ambos cuentos interrogan y ponen en vilo no sólo la fama de determinados autores sino la centralidad modélica de la literatura francesa. “*Laberinto*” instala como contrapunto a la celebridad de los parisinos y muy reales autores retratados el ejemplar caso de un ficticio escritor centroamericano; al abordar la poesía de lengua francesa, “*Fotos*” explora con sutil y certera ironía las contradicciones que implica el pertenecer a una misma gran tribu poética más allá de la historia colonial que le ha dado origen.

Reanimar, redistribuir: “*Laberinto*”

“*Laberinto*”, cuento póstumo de Bolaño, crea un relato ficcional a partir de la activa, cuando no ávida, contemplación de una fotografía del grupo de la revista *Tel Quel*, tomada en los años setenta.

Engañoso, el inicio del cuento parecería limitarse a describir minuciosamente la imagen, al transcribir textualmente el narrador la leyenda de la fotografía, enumerando las identidades de las y los retratados: “Están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha: J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M. Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade, y M. Devade. La foto no tiene pie de autor” (Bolaño, 2007: 65).

Pero de inmediato el régimen hipotético-deductivo que rige el comentario de la fotografía le imprime un giro ficcional, al postularse la fecha de la imagen, el lugar donde

se hallan reunidos los miembros de la redacción de *Tel Quel*, y hasta sus nombres, cuando, pese a su erudición, los ignora el narrador. Éste actualiza la imagen a su antojo, proponiendo su propia interpretación de los elementos de lo visible, que así van cobrando un valor dramático. Enunciados en primera persona del plural, tales postulados se plantean apelando a la complicidad del destinatario del relato.

Fingiéndose seguir la leyenda de la fotografía, el narrador se dedica a armar ocho retratos a modo de écfrasis. Los completa con los datos biobibliográficos que tiene en mente o a la mano puesto que mucho sabe de aquella mítica vanguardia literaria parisina. Inspirado fisionomista, pretende interpretar los rasgos, poses, gestos, prendas de las escritoras y escritores para adivinar su personalidad y su vivacidad intelectual, cuando no su ethos y su devenir físico. Cual mirón, se demora en los detalles que podrían denotar la sensualidad de tal o cual, y aprecia los atributos eróticos de Marie-Thérèse Réveillé, Julia Kristeva, o C. Devade. Tal apropiación cuasi depredadora de los sujetos fotografiados convierte a los miembros de *Tel Quel* en unos personajes a medio camino entre lo real y lo ficcional. Lo señala con clara agudeza Chris Andrews al comentar que el narrador los trata “*almost if they were figurines*” (Andrews, 2014: 64). Con no poca malicia, aquel anónimo lector, espectador y narrador atrapa así a los escritores en la celada de su propia celebridad mediática, usando con habilidad su estatus de objetos en la imagen.

Acentuando aún más el giro ficcional del relato, el narrador se interesa luego en la dirección de las miradas de los retratados, hacia el fuera de campo lateral o hacia el lente de la cámara. Ello justificará ulteriores anécdotas. Asimismo, el narrador estudia, en un salvaje ejercicio semiológico, los lugares que los miembros del grupo ocupan unos respecto de otros, la proximidad entre sus cuerpos, la distribución de algunos objetos, que acceden al estatus de signos e incluso de símbolos. Los aseverados lazos amistosos o conyugales entre unos y otras se pasarán por el tamiz interpretativo de tales signos, dando lugar a la inventiva narración de múltiples anécdotas. Transgrediendo del todo la convención de la écfrasis, el narrador rompe la fijación temporal y espacial de la instantánea, dispersa al grupo reunido en ella, y se dedica a inventar historias cruzadas tan anodinas como vodeviles: “Imaginemos a J.-J. Goux, por ejemplo, a J.-J. que nos observa desde el fondo de sus gruesos anteojos submarinos. Lo vemos caminar, vacío un instante el espacio que ocupa en la foto, por la rue de l'École de Médecine, con dos libros bajo el brazo, como no podía ser menos, hasta desembocar en el Boulevard St-Germain” (Bolaño, 2007: 72).

“Laberinto” adopta desde luego el principio de la bifurcación de los argumentos mediante el paso del universo del narrador al mundo de los retratados, restituidos éstos a la vida, reanimados por el relato ficcional. No se requiere, para ello, efecto fantástico alguno, ni metalepsis que haría pasar al narrador de uno a otro universo. Si bien se multiplican las peripecias y anécdotas, deben éstas su existencia a la fértil imaginación y al virtuosismo del narrador quien detecta en la fotografía, o le atribuye, un alto número de potencialidades dramáticas, motivadas por los datos visibles. Anclado en el universo del espectador, adonde invita a su cómplice lector, se divierte en postular *affaires* amorosos y escenas de escritura o conversación entre los diversos miembros de *Tel Quel*. Si en un inicio su relato finge observarlos desde lejos, como en un plano de conjunto cinematográfico, pronto combina una sucesión de planos cercanos con su juego de deducciones e hipótesis para adentrarse en los sentimientos, emociones y pesadillas de los retratados. Mientras tanto la fotografía parece continuar con su vida de objeto inerte al hilo de los días y las noches que vive el narrador. El retorno del relato a la observación de la foto escande así los sucesivos argumentos propuestos, abandonados, reanudados tras la ruptura espacio-temporal de la imagen fija. En un recuerdo del registro fantástico, “Laberinto” pareciera prestarle vida propia, de modo en extremo furtivo, a la imagen fotográfica. El relato pareciera dudar entre afirmar la

objetiva existencia de tal vida e insinuar que sólo la mirada del narrador le infunde vida a la imagen. Como vampiro y como enfermero, éste se nutre de la foto al tiempo que le da vida. Aquel inestable motivo remite a la vital y subjetiva relación entre la imagen y el espectador. Tal relación permite que la nada o la muerte que implica el definitivo estatismo de la foto, mientras no la anima ninguna mirada, se vean sustituidas por un relato gracias a la viva imaginación del narrador. La sutil huella de lo fantástico también hace coincidir las fases nocturnas o diurnas de la imagen con el espacio-tiempo de los argumentos dedicados a la vida de los retratados, que así se salvan del estatismo de la fotografía. Mediante las variaciones o sucesiones cronológicas de los argumentos, se establece un paralelo entre los crepúsculos y los amaneceres del narrador, que ocuyen o iluminan la imagen, y las actividades nocturnas o diurnas de los retratados, que ya abandonaron la foto para vivir su vida de personajes. Ese discretísimo motivo fantástico oculta e ilumina la mediación del narrador entre su propio universo y el de la ficción. La fotografía, cual cofre del tesoro del que pueden sacarse historias una y otra vez, se ve así dotada de la singular vida que le otorga la intermitente y atenta mirada del narrador ligada al paso del día a la noche, de la vigilia al sueño.

Soberano en el ejercicio de su fantasía interpretativa y la invención de sus ficciones, éste cumple aquí con una maliciosa y simbólica revancha sobre la mediatización de los escritores famosos. Lo hace en nombre de todos los anónimos, ya sean simples espectadores, lectores o escritores desconocidos, o trátase, incluso, del autor de la fotografía. Con este mismo gesto libera a los miembros de *Tel Quel* de su prematuro embalsamamiento. Rinde homenaje a la vivacidad de aquella vanguardia literaria parisina, a la vez revolucionaria y consolidada en los años setenta.

Pero hay más. El narrador también abre el tiempo de la ficción a un pasado ligado al fuera de campo de la fotografía. De hecho, una vez quebrado su estatismo, se ven transgredidos todos los límites espaciales y temporales del instante y el lugar que fijó la foto. Un episodio, situado en el centro del laberinto narrativo, relata el decepcionante encuentro de un joven escritor centroamericano con la vanguardia parisina de *Tel Quel*. Designado con la inicial Z, este personaje sale aún más cargado de rencor de su entrevista con Philippe Sollers y Marc Devade. Invisible en la foto, tan inexistente en la realidad, ha de suponerse, como indigno de ser fotografiado y memorable, este personaje debe su furtiva y fugaz evocación a la forma de justicia poética, y al arte satírico, que ejerce la ficción al postular su existencia y su presencia fuera del encuadre de la imagen. Apenas esbozado en el relato, su destino ilustra la marginalidad, traducida en términos de invisibilidad, en la cual permanecerían los escritores latinoamericanos que intentan, tan vana como torpemente, acceder a los círculos exquisitos de la literatura europea.

Postular lo que habría quedado fuera del encuadre le permite al narrador crear el *punctum* de su relato, que se torna ejemplar. Pues lo que aquí se completa y endereza es el gran relato central, emblemáticamente parisino, de la fama y la historia literarias. Entre los anónimos se cuentan desde luego los lectores y espectadores; entre los excluidos, los escritores menores o los aspirantes a escritores llegados, por ejemplo, de la violentísima historia centroamericana o de “los extramuros de la civilización” (Bolaño, 1998: 240), como lo dice el personaje de Michel Bulteau, poeta de otra vanguardia parisina, en *Los detectives salvajes*.

“Laberinto” pone en tensión lo vivo y lo muerto, la suspensión del tiempo y su flujo en la narración, lo visible y lo narrable, lo objetivo y lo subjetivo, la relación del arte con la realidad. Lleva, además, estas cuestiones a los campos de la historia política y literaria, subrayando la perenne desigualdad entre países o continentes, entre territorios culturales, entre literaturas, pese a la pretendida universalidad de lo mundial, en la que la guerra sigue siendo la sintaxis de la cultura. Y mientras

tanto, reanima la energía de una vanguardia de los sesenta, en un remedo escrito del cine de Godard.

Reanimar, reanimarse: “Fotos”

“Fotos” pareciera proponer de modo más convencional el relato de una lectura asociada a la contemplación de unas fotografías: Arturo Belano, solo en una aldea africana asolada por la guerra, hojea una antología de poesía contemporánea en lengua francesa ilustrada con los retratos fotográficos de los autores catalogados —se sabrá al final que Belano se encuentra en Liberia en el año 1996; de ahí que pueda relacionarse el cuento con el proyecto de escritura y la trama de *Los detectives salvajes*—. Lo insólito de la situación se debe a que se produce una inesperada confrontación entre tres universos distantes, que no parecen incompatibles desde las convenciones del realismo sino irreconciliables desde un punto de vista ético. En el mundo de la barbarie guerrera en África, real e inmediato, es donde ocurre la lectura de un Arturo Belano quien, traumatado y agotado, experimenta su entorno como una pesadilla. El mundo de la civilización o la cultura —aquí, la poesía contemporánea en lengua francesa, con autores de varios continentes, incluida África— se halla distante y mediatizado por el texto y por las fotos que atestiguan su existencia en otros tiempos y otros lugares. De este mundo el poeta y lector Belano tiene no pocas y exactas referencias. Por fin, entre los primeros dos mundos se entromete el mundo mexicano, distante en el tiempo y en el espacio, aunque presente en la memoria de Belano, puesto que allí vivió su formación poética en la incómoda intemperie de la marginalidad.

“Fotos” crea así un alto contraste, al modo de vasos comunicantes cuyos contenidos no dejan de mezclarse, entre distintos planos de la realidad, la inmediata y la mediata, haciendo confluir en la conciencia del lector Belano su circunstancia presente, su acceso a la poesía contemporánea por la mediación del libro ilustrado con fotos, su propia experiencia de la poesía, sea ésta vital o libresca, por la mediación de su memoria. Los pasos entre estos planos heterogéneos de lo real, alterados por la perturbada conciencia de Belano, surten un efecto de laberinto narrativo, aunque no menor es el efecto de inestabilidad de lo real. Se verá que, pese a todo, el otrora joven poeta logra reconciliar los tres mundos en un saludable gesto de supervivencia.

Desde la narración en tercera persona que sigue el flujo de los pensamientos del personaje se instala de entrada un contraste entre la distraída percepción física que Belano tiene del desolado entorno de la aldea y la intensidad de su avidez lectora y contemplativa tras el improbable hallazgo del libro. Con agudo sentido de la ironía que encierra su situación, Belano medita sobre el modo en que se relacionan la utopía poética de esta literatura francófona, en gran parte poscolonial, y la realidad de la guerra en que se halla inmerso.

De hecho, el relato consta de una sola, sinuosa y larguísima oración cuya parataxis sostiene el ir y venir intermitente entre el universo del lector, o sea la aldea africana, y el del libro que contempla y consulta: o sea las fotos y, en ocasiones, las fichas biobibliográficas de las y los poetas de lengua francesa. Así como en *Amuleto* la recurrente visión de un rayo de luna en las baldosas de los baños escande el relato justificando cambios de escenarios en la conciencia y el discurso de Auxilio Lacouture, asimismo acompasa “Fotos” la recurrente atención que presta Belano al paisaje de la aldea —cambiante color de la tierra, paso de apacibles nubes por el cielo, aves de presa en los árboles—. Así como en “Vagabundo en Francia y Bélgica” sucede con *Luna Park*, en “Fotos” las referencias editoriales o bibliográficas, las transcripciones y citas en francés de pasajes de la antología poética, son exactas, casi copiadas de la presentación editorial del libro, y dan lugar a comentarios del lector Belano que son otros tantos pretextos narrativos.

La lectura se convierte en relato. Así como ocurre en “Laberinto” con los miembros de *Tel Quel*, la contemplación de las fotos de las y los poetas de lengua francesa excita, aunque no como en un calculado juego, la imaginación del espectador. Entre uno y otro abrir y cerrar los ojos, entre los breves retornos de Belano al mundo circundante y las alusiones a su estado de febrilidad y angustia, se enumeran los nombres de los poetas retratados y contemplados —38 en total—. Nos hallamos ante una nueva muestra de las numerosas manifestaciones del virtuosismo con el que Bolaño maneja en su obra la poética de la lista. Belano interpreta los gestos de las y los poetas, imagina sus destinos, provoca encuentros ficticios entre una y otro, dialoga imaginariamente con ellos, y corrobora sus fantasías, o las afianza, consultando las fichas biobibliográficas de algunos. Como en “Vagabundo en Francia y Bélgica”, señala a quienes leyó, confirmando así su erudita familiaridad con la variopinta tribu de los poetas contemporáneos de lengua francesa. Mencionada de paso al averiguar Belano las publicaciones del prolífico Dominique Tron, la fecha de publicación del compendio dista de ser anodina: 1973. Con tal señuelo de la memoria, Belano no puede menos que evocar su juventud y compararse con Tron: “Belano piensa en su propia juventud, cuando era una máquina de escribir igual que Tron, incluso puede que más guapo que Tron” (Bolaño, 2001: 200). México aflora entonces en su memoria, condensado en la visión poética de “un torrente de charros espectrales” (*Ibid.*). Más adelante, Belano experimenta su lectura de la parte dedicada a los poetas árabes de lengua francesa como un “entra[r] de golpe [...] en el reino de las mil y una noches de la literatura y también el de la memoria” (202). Esa memoria, en gran parte visual, es la del poeta y lector joven que fue Belano en México, confundiendo la juventud con la experiencia de la formación literaria. El lector de Bolaño, por su parte, no deja de reconocer a Auxilio Lacouture/Alcira Soust Scaffo en la uruguayaya que “llevó consigo a todas partes en México, un libro de tapas ocre o amarillas como las arenas del desierto” (*Ibid.*: 202), libro en el que Belano vio por primera vez las fotos de muchos poetas árabes de lengua francesa. Esos embates de la memoria libresca y vital del poeta que fue en su tiempo mexicano le recuerdan su deseo juvenil de pertenecer a una comunidad internacional de lectores y poetas. Al mismo tiempo le permiten adentrarse más aún en el reino de la literatura desde el presente de su lectura que actualiza pasadas lecturas. Así logra distraerse del callado terror que le provoca la realidad circundante para ampararse en las fantasías eróticas que le provocan las fotos de las libanesas Nadia Tuéni y Vénus Khoury. Confrontado con la contundencia del tiempo histórico al consultar la ficha biobibliográfica de Nadia Tuéni, nacida en 1935, se conmueve hasta las lágrimas al privilegiar la transtemporalidad de la lectura. En una como alucinación auditiva, percibe cómo las palabras dedicadas a la obra de la poeta “l’air torride, habituée aux chimères”, resuenan literalmente en su realidad presente, como trascendiendo todas las coordenadas espaciotemporales que lo separan de Nadia Tuéni. Benevolente y detenida en el tiempo de su retrato, ésta le aparece entonces “como la musa accidental de algunos poetas, o como la musa provisional, la que dice no te preocupes” (*Ibid.*: 204). Entre ominosas percepciones del entorno, donde imaginarios zopilotes mexicanos sustituyen a las reales aves africanas, y la extrema necesidad de franquear las fronteras de una realidad temporal en la que teme la inminencia de su muerte, se impone a Belano un tiempo otro, poético, el de la memoria y el del amor por encima de los siglos. El cuento concluye con la esperanzada o desesperanzada marcha que emprende un agradecido Belano hacia el oeste de la costa, “con el libro de los poetas de lengua francesa bajo el brazo” (*Ibid.*: 205): su amuleto.

Sirvan estas muestras de algunos gestos memoriosos y críticos entre los que despliega la ficción de Roberto Bolaño para ilustrar cómo, sin cejar, el escritor asume una función justiciera respecto de la Biblioteca. Rescata la memoria de olvidados escritores de vanguardia mientras, en filigrana, convoca aquella de los muertos y

desaparecidos de los violentos episodios que jalaron la historia latinoamericana de los años sesenta y setenta del siglo pasado. Asimismo, no sólo reanima la fuerza subversiva de escritores que en vida pasaron a formar parte del canon, sino que redistribuye, equitativa y libertariamente, valores literarios entre obras, autores e incluso literaturas de unos y otros continentes, unas y otras lenguas.

Bibliografía

- » Andrews, C. (2014). *Roberto Bolaño's Fiction. An expanding universe*. Columbia University Press.
- » Bolaño, R. (1997). *Llamadas telefónicas*. Anagrama.
- » Bolaño, R. (1998). *Los detectives salvajes*. Anagrama.
- » Bolaño, R. (1999). *Amuleto*. Anagrama.
- » Bolaño, R. (2001). *Putas asesinas*. Anagrama.
- » Bolaño, R. (2004). *Entre paréntesis*. Anagrama.
- » Bolaño, R. (2007). *El secreto del mal*. Anagrama.
- » Candeloro, A. (s.f.). El enigma del tiempo en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Instituto Virtual Cervantes. En línea: <https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_148.pdf> (consulta 22-7-24).
- » Marías, J. (1998). *Negra espalda del tiempo*. Alfaguara.
- » Olivier, F. (2015). *Poesía + novela = poesía. La apuesta de Roberto Bolaño*. Universidad Veracruzana.
- » Olivier, F. (2015b). Tiempo desmedido, tiempo mensurable y tiempo vivo en la obra de Roberto Bolaño. Durante, E. (comp.), *Los meridianos de la globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamericana contemporánea*, pp. 49-60. Presses Universitaires de Louvain.
- » Olivier, F. (2019). La photographie à la source de la fiction: de Quiroga à Cortázar à Bolaño. „Littératures palimpsestuelles : le texte et ses liens“. *Crisol*, núm. 7. En línea: <<https://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/132>> (consulta: 22-7-2024).
- » Orwell, G. (2003 [1933]). *Dans la dèche à Paris et à Londres*. 10x18.
- » Shakespeare, W. (1988 [1623]). *The Tempest*. William Shakespeare. *The Complete Works*. Clarendon Press.

