



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA

Tesis doctoral

TODO DENTRO DE TODO: CINE Y MEMORIA EN ROBERTO BOLAÑO



Josué Hernández

Las Palmas de Gran Canaria, 2015



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Departamento de Filología Española, Clásica
y Árabe



Tesis doctoral

Programa: Literatura y Teoría de la literatura

Departamento de Filología Española, Clásica y Árabe

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Título: Todo dentro de todo: cine y memoria en Roberto Bolaño

Autor: Josué Hernández

Directora: Ángeles Mateo del Pino

Las Palmas de Gran Canaria, noviembre de 2015

A mis padres y mis hermanos y demás familia, a Rocío por su apoyo constante, a Octavio por ser nuestro hombre en Las Palmas, a Berenice por la palabra clave para mis traducciones del francés, a Sara por la logística de urgencia de última hora, a mis amigos todos, los que me leen y los que no me leen.

A Ángeles por confiar en esta tesis en todo momento, por poner el café, las observaciones y las correcciones desde la atalaya, por la conversación fuera de los capítulos y las bibliografías.

Al Teatre Lliure por facilitarme una copia del DVD de la grabación de una de las funciones de *2666*.

A Narcís Serra, Alicia Scherson y A. G. Porta por la generosidad de sus palabras sobre Roberto Bolaño y el cine.

A Roberto, que todo lo vivió, todo lo imaginó, todo lo escribió, incluido el cine. Por hacer de esta investigación un trabajo apasionante.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	10
2. VIDA Y MILAGROS DE SAN ROBERTO DE TROYA	19
2.1. Roberto Bolaño, poeta troyano	21
2.2. A modo de biografía I: prehistoria	26
2.3. A modo de biografía II: emergencia editorial	38
2.4. A modo de biografía III: otra vida	44
3. DE LA LITERATURA AL CINE Y VUELTA: INFLUENCIA, ADAPTACIONES, ITINERARIOS	51
3.1. En el origen, la literatura	53
3.2. Una poesía de la mirada y el sueño	59
3.3. Primera influencia <i>de vuelta</i> : John Dos Passos	68
3.4. Borges fue al cinematógrafo	73
3.6. El cine adentro de Manuel Puig	84
4. MEMORIA, HISTORIA Y LÍMITES EXPRESIVOS	93
4.1. Memoria	95
4.2. Historia	102
4.2.1. Fase documental	103
4.2.2. Fase de explicación/comprensión	108
4.2.3. Fase de escritura	111
4.3. Límites expresivos	112
4.4. Ejercicios de memoria	118
5. EL CINE EN BOLAÑO	133
5.1. El cine como parte del plan	135
5.2. Los cines de Bolaño I (1980-1995)	143
5.2.1. <i>Amberes</i>	143
5.2.2. <i>Monsieur Pain</i>	145
5.2.3. <i>Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce</i>	148
5.2.4. <i>La pista de hielo</i>	152
5.2.5. <i>El Tercer Reich</i>	155

5.2.6. <i>Los sinsabores del verdadero policía</i>	156
5.2.7. <i>La literatura nazi en América</i>	157
5.3. Los cines de Bolaño II (1996-2003)	158
5.3.1. <i>Estrella distante</i>	158
5.3.2. <i>Llamadas telefónicas</i>	168
5.3.3. <i>Los detectives salvajes</i>	183
5.3.4. <i>Amuleto</i>	192
5.3.5. <i>Putas asesinas</i>	204
5.3.6. <i>Nocturno de Chile</i>	215
5.3.7. <i>El secreto del mal</i>	217
5.3.8. <i>2666</i>	222
5.3.9. <i>Una novelita lumpen</i>	232
5.3.10. <i>El gaucho insufrible</i>	235
6. TODO DENTRO DE TODO: BOLAÑO Y MEMORIA	240
6.1. Bolaño, su proyecto de memoria	242
6.2. <i>Amuleto y Nocturno de Chile (y Corrida)</i>	262
6.3. <i>Amuleto + Nocturno de Chile + Shoah = Memoria</i>	269
7. UNA MIRADA AL FUTURO	280
7.1. Gastón Bolaño, personaje cinematográfico	282
7.3. La parte de Bolaño según el Teatre Lliure	297
7.4. El verdadero policía	302
8. CONCLUSIONES	313
9. BIBLIOGRAFÍA Y CINEMATOGRAFÍA	320
9.1. Bibliografía del autor	322
9.2. Bibliografía general	323
9.3. Cinematografía	332
10. ICONOGRAFÍA	335
ANEXO: ENTREVISTAS	342

1. INTRODUCCIÓN

Empecé a leer a Roberto Bolaño en el invierno de 2007. Recuerdo que estaba en Francia, muy cerca de la frontera con Bélgica, mientras leía nada menos que *Los detectives salvajes*, en unas circunstancias muy propicias, por lo demás, para dejarse atrapar por la lectura de las vidas y los milagros de los real visceralistas, con Arturo Belano y Ulises Lima a la cabeza: afuera hacía frío y llovía durante días, semanas de cielos encapotados, meses cubiertos por un gris obstinado, en contraste con los cielos azules, despejados, de la juventud de los poetas mexicanos, las noches sin fin, los desiertos de Sonora. También recuerdo viajar en tren rumbo a una playa de la Costa Brava en el verano de 2008 y apartar de vez en cuando la mirada del libro que estaba leyendo para posarla unos segundos sobre el brillo cegador del sol en el mar en calma. El libro en cuestión era *Putas asesinas*, donde di con el relato “Días de 1978”. Le dije a un amigo que en uno de los relatos se contaba una película y él me respondió que se trataba de *Andrei Rublev*, de Tarkovski. Ahí empezó todo. Me pregunté por qué alguien contaría toda una película en mitad de un cuento y sentí de inmediato el poderoso aguijón de la curiosidad. Pensé que el cine y la literatura así combinados era algo que de verdad me interesaba y empecé a tirar del hilo. Por aquellos años Bolaño comenzaba a despertar cierto interés entre la crítica y una considerable masa de lectores. Había habido unas jornadas sobre su escritura en alguna parte, ya era posible encontrar tres o cuatro libros que recopilaban artículos de diversos autores sobre su obra, de entre quienes sonaban con fuerza los nombres de Celina Manzoni y Patricia Espinosa. No era todavía, en cualquier caso, lo que es ahora.

Después de una primera aproximación a la cuestión durante el trabajo de investigación para la obtención del DEA (Diploma de Estudios Avanzados), a la que se incorporó la cuestión de la memoria con poca antelación con respecto a los plazos de entrega y defensa, sentí que el tema todavía daba mucho más de sí, que merecía una indagación más prologada y una mayor profundización en determinados aspectos.

La elección del tema se debe por una parte a un interés personal tanto en la obra de Roberto Bolaño (1953-2003), que considero precursora en muchos aspectos de las narraciones que vendrán y ciertamente inspiradora para los críticos, los escritores y los lectores en general, como en el fenómeno de la intermedialidad entre literatura y cine, que considero en sí misma un desafío para la labor crítica, ya que sus límites aún no han sido delimitados con claridad ni lo serán probablemente a medio plazo, por lo que

transitarla se convierte, en cierto modo, en una especie de recorrido por campos minados. Por otra parte, dicha elección busca asimismo ofrecer una panorámica que pueda servir de marco de estudio para futuras investigaciones al respecto, en términos generales y respecto a una producción literaria, la de Bolaño, de la que se han venido privilegiando otros aspectos tanto o más interesantes. Me concernía igualmente de forma particular el factor ético de la cuestión, que considero, si no necesario, relevante.

El tema se podría resumir de forma sucinta en el análisis de la presencia del cine en la obra de Bolaño, un autor que, por lo demás, planificaba minuciosamente sus proyectos literarios, de lo que cabe deducir que el importante volumen de argumentos, actores y actrices, directores e incluso procedimientos más técnicos relativos a la narración audiovisual, está dispuesto de manera premeditada, en función de unos temas o unas estructuras determinadas. De ahí también el tema de la memoria en relación con las cuestiones sobre el alcance del horror y los límites expresivos que se plantearon a raíz de la Segunda Guerra Mundial, concretamente después de la liberación de los campos de exterminio nazi, a las que trataron de dar cumplida respuesta determinadas películas documentales como *Noche y niebla* y *Shoah*.

Son muchas las novedades con respecto a la memoria de investigación que defendí en noviembre de 2011 y por la que obtuve el DEA. A grandes rasgos, aquel trabajo incipiente ha experimentado un considerable desarrollo de contenidos y alcance. En este sentido, he llevado a cabo una mayor profundización en el tema de la memoria y la historia, sobre todo en el plano teórico, que ha dado como resultado una mayor solidez a los progresos posteriores. Además, me ha sido posible realizar un primer intento de sistematización de las muy abundantes referencias y planteamientos cinematográficos contenidos en el corpus narrativo bolañesco, que evidencian una abrumadora presencia del cine en su obra.

Un trabajo que la editorial Aduana Vieja publicó ese mismo año con el título de *Roberto Bolaño, el cine y la memoria*. En dicho libro aparecen ya esbozados algunos de los planteamientos contenidos en los capítulos tercero y cuarto, sobre todo en lo relativo al recorrido que aquí se reformula por las relaciones entre literatura y cine, así como en cuanto al tema de la memoria fílmica y al concepto derridiano del “ello-mismo ahí”, que considero fundamental.

Sobre el uso alternado de la primera persona del singular y del plural, cedo la palabra a Paul Ricoeur, que me ha servido de faro a lo largo de buena parte de este trabajo, cuando afirma: “Escribo preferentemente «yo» cuando asumo un argumento, y «nosotros» cuando espero atraer en mi seguimiento al lector” (2010: 15).

“**Vida y milagros de San Roberto de Troya**” quiere ofrecer una primera aproximación a la doble figura del autor Roberto Bolaño y del escritor Roberto Bolaño en el conjunto de su biografía y su obra, aspectos sobre los que el escritor chileno no hacía mayores distinciones, fiel a su concepción romántica de una vida literaria. Adelanta asimismo cuestiones que servirán para establecer posteriores conexiones, ofreciendo al mismo tiempo algunas claves de lectura que considero sumamente rentables. En función de todo ello he considerado oportuno recoger numerosos testimonios de críticos, amigos y del propio autor, en la convicción de que resultan en suma relevantes y dotan de una mayor cohesión al conjunto del capítulo.

El tercer capítulo, “**De la literatura al cine y vuelta: influencias, adaptaciones, itinerarios**”, realiza un recorrido *grosso modo* por las intersecciones que se han dado entre la literatura y el cine a partir de la invención de este último, con especial interés en la influencia del cine en la literatura, un tipo de influjo que he decidido llamar, acaso de forma provisional, “de vuelta”. Para ilustrarlo he seleccionado al pionero John Dos Passos, como caso paradigmático, a quien siguen Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Manuel Puig, todos ellos autores cuya lectura Bolaño consideraba imprescindible, y cuya obra manifiesta procedimientos y temas dentro de la órbita fílmica.

Le sigue “**Memoria, historia, límites expresivos**”, un capítulo dedicado a profundizar en la cuestión historiográfica haciendo hincapié en las diferentes fases de recopilación, fijación y escritura de la historia, así como en una serie de conceptos e ideas que se aplicarán explícita e implícitamente al *corpus* bolañesco. Entre los autores que servirán de guía a este propósito destaca el filósofo francés Paul Ricoeur, cuya exhaustiva obra *La memoria, la historia, el olvido* ha contribuido en gran medida a trazar el camino a seguir. No menos importante es la aportación teórica del crítico judío alemán Walter Benjamin y sus planteamientos sobre el “continuum de la historia” y el “tiempo-ahora”, así como determinados trabajos de Sigmund Freud, en concreto *Duelo y melancolía*

(1917 [1915]) y *Moisés y la religión monoteísta* (1939 [1934-38]), y sus propuestas acerca del proceso de duelo, que trascienden el plano individual y alcanzan los procesos históricos de la memoria colectiva, Jacques Derrida y la capacidad del cine para representar la huella, el fantasma y el “ello-mismo ahí”, según la reveladora entrevista que concedió a la revista *Cahiers du Cinema* en abril de 2001, Tzvetan Todorov y los abusos de memoria, además de algunos historiadores vinculados a la escuela francesa de los *Anales* como su fundador Marc Bloch y su discípulo Jacques Le Goff. A modo de cierre, después de unas consideraciones someras sobre los problemas expresivos a la hora de afrontar la memoria traumática, recopiló algunos ejemplos de memoria ejercida en literatura y cine posteriores a la Segunda Guerra Mundial, que es donde Bolaño parece ubicar uno de los puntos de partida de su propio contínuum de reflexión en torno a una violencia recurrente, cíclica.

“**El cine en Bolaño**” es probablemente el capítulo bolañesco por excelencia, el más exhaustivo y agotador. La idea de partida era rastrear referencias y dispositivos cinematográficos a lo largo de la producción narrativa del escritor chileno, obviando para ello la parte poética y ensayística, toda vez que los géneros en su obra se desdibujan, de modo que el trabajo de sistematización llevado a cabo sobre sus narraciones podría ser perfectamente funcional aplicado al resto de sus textos. En este sentido llama la atención un texto titulado “Un narrador en la intimidad”, incluido en *Entre paréntesis* (2004), en el que Bolaño lleva a cabo una somera descripción, en ocasiones cargada de humor —un humor que el propio autor reivindicaba siempre y que tal vez daría lugar a otra tesis—, del espacio simbólico desde el que escribe, a modo de poética. Allí “la memoria y la ética (o la moral, si se me permite usar esa palabra) juegan un juego cuyas reglas desconozco”. También allí, junto a los techos abovedados y a la infinidad de mesas y los reflectores antiaéreos y las teas, “no faltan zonas oscuras en donde solamente se vislumbran sombras anhelantes o amenazantes, y grandes pantallas en las cuales se observan, con el rabillo del ojo, películas mudas o exposiciones de fotos” (Bolaño 2004a: 321-322).

Partiendo de esta premisa, mi intención ha sido sentarme en algún viejo sillón de la cocina literaria de Bolaño y echar un vistazo a esas películas que se proyectan día y noche en la pantalla grande. Para hacerlo más accesible, he seguido el orden de la cronología creativa que se propone en el catálogo de la exposición *Archivo Bolaño*.

1977-2003, ateniéndose a los años de escritura de sus textos, publicados o no, según la cual el primero a tener en cuenta sería el relato “Diario de bar”, escrito a cuatro manos con A. G. Porta, seguido por la recopilación de poesía *La Universidad Desconocida* y por la novela experimental *Amberes*. Igualmente he dividido su obra narrativa en dos bloques, antes y después de *Estrella distante* (1996), considerada en más de una ocasión por críticos y lectores un punto de inflexión, la novela que marca y delimita temas, estructuras y alcances, idea que comparto.

En “**Todo dentro de todo: Bolaño y memoria**” se plantea la cuestión de la memoria como proyecto literario. Memoria de la generación de jóvenes latinoamericanos nacidos en los años 50, la suya propia, que fueron traicionados por los líderes de los movimientos revolucionarios cuyas causas apoyaron para, a continuación, ser masacrados por el ejército y sus agentes. Ese “todo dentro de todo” del título de alguna manera hace referencia a la estrategia de proliferación, de solapamiento, de muñeca rusa de materiales y referencias heterogéneas que dispone el chileno en sus textos. Una proliferación que no se da solo en cuanto a películas y directores, actores y actrices, sino también respecto a otros escritores y sus textos, músicos y canciones, pintores y cuadros, fotógrafos y fotografías, como pudo comprobarse al ofrecerse un vistazo a una pequeña parte de los cuadernos en los que escribía y reescribía con motivo de la cuidada muestra *Archivo Bolaño. 1977-2003*, que tuvo lugar en el CCCB de Barcelona en 2013 y en el Matadero de Madrid en 2015.

De nuevo Benjamin y Ricoeur participan de este capítulo, así como una serie de conceptos relacionados con la memoria y la historia tal como han sido desarrollados a lo largo del capítulo 4, además de establecer una serie de analogías discursivas con la película *Shoah*.

A modo de sincronía he tratado de aportar una mirada que contemple todos los tiempos posibles, tanto el pasado como el futuro, haciendo que confluyan en el presente. Por eso “**Una mirada al futuro**” supone un intento de completar este trabajo echando un vistazo a las proyecciones de Bolaño y de sus textos en diferentes producciones audiovisuales: *Soldados de Salamina*, la adaptación cinematográfica a cargo de David Trueba de la novela del mismo título de Javier Cercas, en la que Roberto Bolaño aparece como un personaje más; *El futuro*, la primera adaptación cinematográfica de

una novela del escritor chileno, *Una novelita lumpen* (2002), llevada a las salas por Alicia Scherson; el impresionante montaje teatral basado en *2666* (2004) por el Teatre Lliure; o la primera temporada de la serie *True Detective* de la cadena estadounidense HBO, que contiene un inconfundible aire bolañesco tanto en su trama como en su estructura narrativa. En suma, productos muy relacionados con el medio audiovisual, entendido en un sentido amplio, que hablan de forma elocuente de la vigencia de la obra de Bolaño en la actualidad.

Por último, después de las conclusiones, la bibliografía y la iconografía, que desgrana las abundantes imágenes que ilustran esta investigación, se incluye asimismo un anexo con una serie de entrevistas que realicé Narcís Serra, dueño del videoclub donde Bolaño alquilaba periódicamente sus películas en Blanes, a Alicia Scherson, directora de *El futuro*, y a A. G. Porta, con quien escribió *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), novela que ya aglutina numerosas referencias cinematográficas. A todos ellos quedo infinitamente agradecido por su generosa aportación a este trabajo, contribuyendo en gran medida con su tiempo y sus valiosas respuestas a arrojar luz sobre algunas de las cuestiones planteadas.

2. VIDA Y MILAGROS DE SAN ROBERTO DE TROYA

Poetas troyanos
Ya nada de lo que podía ser vuestro
Existe
Ni templos ni jardines
Ni poesía
Sois libres
Admirables poetas troyanos

“Entre las moscas” (Bolaño 2000b: 112)

2.1. Roberto Bolaño, poeta troyano

Roberto Bolaño era poeta. Aunque el grueso de su obra se pueda considerar narrativo. Aunque el libro por el que probablemente se le recuerde, al menos por un tiempo, sea una novela, *Los detectives salvajes*. O 2666, tanto da. O no. Ni siquiera sin duda una novela, sino un texto con apariencia de novela, híbrido de géneros.

Y no solo poeta, sino poeta troyano para más señas, uno que convierte la derrota en victoria. De su derrota nacen las leyendas, las estatuas, las elegías. De su derrota, tal vez un nuevo comienzo, la libertad total o un atisbo de esperanza.

En cualquier caso, una paradoja muy del gusto de Bolaño. Sobre esta contradicción se levanta, de hecho, buena parte de sus novelas, libros de relatos, ensayos críticos y compilaciones de poesía —una poesía, en cualquier caso, muy prosaica, unos ensayos muy narrativos, unos cuentos y unas novelas por momentos muy críticas, por momentos muy líricas.

La contradicción empieza a llenarse de matices y lo hará hasta aparecer como el marco de una *utopía*, como la forma generadora de una utopía. La rotunda afirmación de la derrota en sus textos, el repetido fracaso de cualquier proyecto de cambio, ha llevado a negar la presencia de toda utopía en la obra de Bolaño; por el

contrario, creo que en ella se ofrece un ejemplo extraordinario de lo que puede ser la energía de lo utópico lejos de idealizaciones: la conciencia de imposibilidad como motor incesante de la acción (Casado 2015: 17-18).

Si se asume la paradoja derrota-utopía que propone Casado y la proyectamos en el ámbito de la vida y obra de Bolaño, en el fondo indisociables, se puede ver que se mantiene perfectamente funcional. La literatura misma como fenómeno artístico ético y estético es derrota y es al mismo tiempo utopía, por tanto, se acoge igualmente a estos parámetros. Y así parece confirmarse, según Bolaño:

La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura (*cf.* Braithwaite 2006: 90).

¿Por qué troyano y no chileno o mexicano, argentino, español o catalán? En numerosas ocasiones Bolaño abordó la doble cuestión de la nacionalidad y del exilio. De naturaleza apátrida, itinerante y contradictoria, la respuesta en muchos casos fue afirmar que su patria eran sus hijos. En otros momentos se consideraba sencillamente latinoamericano, pero con matices¹. Es decir, troyano.

Se ha escrito mucho, muchísimo, sobre Roberto Bolaño, sobre su vida, sobre su obra, sobre cómo en su obra su vida queda inevitablemente imbricada. Se ha escrito y se seguirá escribiendo más todavía. El propio Bolaño escribió mucho al respecto. Por eso hay frases de Bolaño, cantidades ingentes de palabras de Bolaño que despegan de sus libros, de sus innumerables cuadernos de escritura, de su correspondencia con Antonio Di Benedetto, con Enrique Lihn, con Mónica Maristain, de los archivos contenidos en el disco duro de su ordenador y de sus conversaciones telefónicas, ofreciendo su propia

¹ En una entrevista, a la pregunta en una entrevista de dónde se alineaba, si entre sus pares latinoamericanos o entre los españoles, respondió: “Básicamente entre los latinoamericanos, pero a veces también entre los españoles. Yo no comparto la división entre latinoamericanos y españoles. Todos habitamos la misma lengua” (*cf.* Braithwaite 2006: 52).

versión, muchas veces obstinadamente contradictoria, configurando una voz muy personal, reconocible.

Del mismo modo, reflexionó abundantemente sobre su actividad creadora, en el contexto de una obra que, por lo demás, ya de por sí reflexiona bastante sobre la literatura, sobre otras escrituras y otros autores, reales o ficticios, sobre los textos, los lectores, los editores y los críticos que la transitan, convertidos muchas veces en personajes.

Durante el discurso que ofreció en Caracas con motivo de la recepción del premio Rómulo Gallegos en 1998, una disertación que se convertirá en punto de referencia constante a lo largo de este trabajo, se refirió de forma categórica al conjunto de su producción en los siguientes términos:

Todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era (2004a: 37).

De nuevo irrumpe la contradicción, la paradoja solo en apariencia: “lo mucho que teníamos, lo poco que teníamos”, “a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en realidad no lo era”. Asimismo se atisba la consciencia de un ideal de derrota y contiene, en cualquier caso, la utopía futura cifrada en el mismo acto de escritura.

Como sea, este fragmento ya alude a una cuestión fundamental si se quiere abordar la producción del escritor chileno como proyecto narrativo, histórico, veladamente autobiográfico. En efecto, adentrarse en la obra de Roberto Bolaño supone hacerlo, de algún modo, en su propia vida. No solo eso, sino que constituye una mirada lúcida a su generación, a la que otorga además una voz no siempre reconocible como la suya. ¿Puede entonces considerarse autobiográfica su obra? Sí y no. Igualmente es parte de la

historia, es a un tiempo testimonio individual y memoria colectiva. En este caso, a pesar de la paradoja, estaría acercándome a la verdad o, al menos, a una verdad.

Vida y obra, obra y vida. En el fondo, un ejercicio de coherencia con una elevada concepción de la literatura, probablemente la más romántica, la más pura, si bien de un romanticismo lúcido, no exento de autocrítica y cierto pragmatismo. Para Bolaño la literatura era un asunto muy serio, a la que debía consagrarse la propia vida o, como mínimo, una cierta predisposición y unas grandes dosis de disciplina. Al mismo tiempo, era perfectamente consciente de sus sombras, de sus trampas. “La literatura”, aseguraba en una entrevista de 2001 a la revista *El péndulo* de Logroño, “sobre todo en la medida de que se trata de un ejercicio de cortesanos o que fabrica cortesanos, de cualquier especie y de cualquier credo político, siempre ha estado cerca de la ignominia, de lo vil, y también de la tortura” (cf. Braithwaite 2006: 92).

Sobre la importancia que se le debe conceder a cuanto pueda haber de su biografía en su obra, Chris Andrews advierte con acierto que la cuestión va más allá de la mera mitificación:

Bolaño’s work insistently invites us to construct a figure of the autor, which we should distinguish conceptually from the writer Roberto Bolaño [...]; but in Bolaño’s case autor and writer have much in common, and to be curious about the relations between them is not necessarily to be under a naïve illusion². (2014: x)

Un aspecto al que también alude Rodrigo Fresán cuando nos habla de “su necesidad impostergable de ser persona y personaje”, al tiempo que le resta relevancia a esa otra cuestión, la de “dónde termina Bolaño y comienza Belano”, para, acto seguido, ofrecer la siguiente revelación:

² “La obra de Bolaño nos invita insistentemente a construir una imagen del autor, que deberíamos distinguir conceptualmente del escritor Roberto Bolaño [...]; pero en el caso de Bolaño autor y escritor tienen mucho en común, y tener curiosidad por las relaciones entre ellos no significa necesariamente estar bajo una ilusión superficial” (traducción propia).

Lo que importa es que el primero haya creado al segundo para que lo sobreviva y que no se haya quedado en la imaginación de alguien quien, por momentos, jugueteaba *románticamente* con la posibilidad de que incluso Bolaño fuese un personaje de Bolaño [...] incluso [...] con la posibilidad [...] de, en verdad, haber fallecido diez años antes de su muerte [...] y que la última década de su existencia —conteniendo casi la totalidad de su “vida de escritor” [...]— no fuera otra cosa que un delirio agónico³” (2008: 295-296).

Arturo Belano es el álgter ego literario habitual de Bolaño, junto con B. Aparece en las novelas *Estrella distante* (1996, en cuyo prólogo se le señala como coautor de la misma), *Los detectives salvajes* (1998) y *Amuleto* (1999), además de en los relatos “Fotos”, incluido en *Putas asesinas* (2001), “El viejo de la montaña”, “Muerte de Ulises” y “Las jornadas del caos”, recogidos en *El secreto del mal* (2007). En ocasiones también se le supone la condición de narrador de muchos otros relatos, como la monumental novela póstuma *2666* (2004). Así, al menos, lo reseña Ignacio Echevarría en su “Nota a la primera edición”:

Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunto aislado: «El narrador de *2666* es Arturo Belano». Y en otro lugar añade, con la indicación para el final de *2666*: «Y esto es todo, amigos. Todo lo he hecho, todo lo he vivido. Si tuviera fuerzas, me pondría a llorar. Se despide de ustedes, Arturo Belano» (Echevarría en Bolaño 2004b: 1125).

En efecto, Bolaño recupera la concepción de la literatura como forma de vida y restablece asimismo, en justa coherencia, el vínculo entre el escritor y la figura del autor que cada uno de sus lectores se compone durante la lectura, es decir “not the historical

³ La idea desmesurada y lúdica que expone Fresán de los últimos diez años de vida de Roberto Bolaño como un constructo delirante del propio Bolaño durante los últimos momentos agónicos de su enfermedad remite necesariamente a *La escalera de Jacob* (1990, Adrian Lyne), película de terror psicológico que narra la historia de un ex combatiente de la guerra de Vietnam, Jacob Singer, que al volver a Estados Unidos, traumatizado por la experiencia, comienza a sufrir todo tipo de alucinaciones y pesadillas demoníacas. Al final de la cinta se descubre que Singer nunca ha abandonado la guerra, donde ha sido abatido, que todo el desarrollo posterior a la misma se debe en parte a un supuesto experimento del ejército estadounidense con sustancias alucinógenas en sus tropas, en parte a encontrarse en estado de shock ante la inminencia de la muerte.

individual who sat down and wrote it (the writer), but the kind of person we imagine him or her to have been as we read (the autor)⁴” (Andrews 2014: 22). Devuelve al escritor, en definitiva, su condición mítica, pero no “al mero escritor como sujeto biográfico, sino el complejo que forma su vida y su obra, su fórmula, su estilo” que, como muy bien apunta César Aira, es, al mismo tiempo, “un modo de servir a la Historia” (2001: 34).

En un ejercicio de perseverante autorreferencialidad, encontramos diseminados en sus textos los relatos de muchos episodios biográficos que podríamos considerar confirmados, sobre todo aquellos relacionados con los que se han venido juzgando de forma unánime sus álgos literarios, Arturo Belano y B. Episodios más bien sombríos como su detención en Chile pocos días después del golpe de estado perpetrado por el general Augusto Pinochet o el periodo convulso de militancia poética dentro del grupo infrarrealista en México D. F., así como su época noctámbula como vigilante de un cámping en la Costa Brava llamado Estrella de Mar.

2.2. A modo de biografía I: prehistoria

Nací en 1953, el año en que murió Stalin y Dylan Thomas.

“Autorretrato” (Bolaño 2004a: 19)

Roberto Bolaño nació, por tanto, un poco a la manera del poeta chileno Vicente Huidobro⁵:

Yo nací en Santiago pero nunca viví en Santiago, viví en Valparaíso, luego en Quilpué; en Viña; en Cauquenes, una zona llena de alcohólicos y espiritistas. Bio-

⁴ “No el individuo histórico que se sentó y lo escribió (el escritor), sino el tipo de persona que imaginamos que ha sido mientras leemos (el autor)” (traducción propia).

⁵ En el prefacio de su poemario *Altazor*, el poeta vanguardista y fundador del creacionismo escribe: “Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo/nací en el Equinoccio, bajo las hortensias y los aeroplanos del calor” (1931: 9).

Bio es la tierra de mis mayores, como diría Serrat, y es el lugar a donde llegó al menos la parte paterna de mi familia, a Mulchén, porque yo viví en Los Ángeles (*cf.* Maristain 2012: 26).

Pasa su infancia en Los Ángeles, entre Viña del Mar y Valparaíso, hasta 1968, cuando se muda con su familia —padre, madre y una hermana— de Chile a México, al D. F. Una infancia aparentemente feliz en el seno de una familia obrera, una infancia de lector precoz —aprendió a leer con apenas tres años— y voraz —al parecer un médico le prescribió dejar de leer “por su adicción enfermiza” (López-Linares 2010).

En una entrevista, se le pregunta cómo llegó siendo niño a otro tipo de lecturas digamos de mayor calado intelectual si se tiene en cuenta que su madre, Victoria Ávalos, leía novelas muy comerciales y su padre, León Bolaño, solo novelitas de vaqueros. “Seguramente porque era un niño, un adolescente muy sensible”, responde Bolaño. “Entonces sólo me quedaban el cine y los libros, y de niño me dediqué básicamente a ver mucho cine y a leer mucho” (*cf.* Braithwaite: 2006: 34-35).

El mismo año de su mudanza a México D. F. tiene lugar en esa misma ciudad, a modo de amargo recibimiento, los luctuosos acontecimientos conocidos como la Matanza de Tlatelolco, durante la que grupos paramilitares, por orden de altos cargos del gobierno, y el ejército mexicano abrieron fuego contra la multitud durante una manifestación de estudiantes y obreros en la plaza de las Tres Culturas⁶.

Al poco tiempo de instalarse con su familia en el D. F. decide convertirse en escritor. Comprende que la universidad no le va a enseñar nada, que quiere ser escritor y no hay más que hablar. Abandona sus estudios en la escuela preparatoria y se dedica a tiempo completo, obstinada, disciplinadamente, a robar libros, leer, escribir y ver películas. Una jornada habitual en la vida de Roberto Bolaño durante este periodo aparece descrita de forma pormenorizada y no exenta de ironía en el relato “El Gusano”, a través de Arturo Belano en calidad de narrador:

⁶ La cifra oficial de muertos fue de 20 en su momento, si bien estimaciones posteriores la sitúan entre los 200 y 300 asesinados. Como señal de protesta, el poeta Octavio Paz renunciará a su puesto como embajador de México en la India.

Mi rutina consistía en ser levantado temprano, desayunar con mi madre, mi padre y mi hermana, fingir que iba al colegio y tomar un camión que me dejaba en el centro, donde dedicaba la primera parte de la mañana a los libros y a pasear y la segunda al cine y de una manera menos explícita al sexo (1997: 71).

Una actividad cotidiana que se confirma tanto en la serie de entrevistas realizadas al propio Bolaño o a sus compañeros infrarrealistas, a partir de la interesante investigación llevada a cabo por la periodista chilena Monserrat Madariaga (2010), como en la vívida descripción que realiza el escritor también chileno Jaime Quezada, que vivió entre 1971 y 1972 en la casa de la familia Bolaño:

Allí, en esa casa de esa callecita del Distrito Federal, lo conocí y lo padecí (o él me padeció a mí), muchacho de 18, 19 años, neurótico lector con los siete tomos de Proust al cateo de su ojo, intolerable (aunque tolerable) como el que más, superdotado sin tasa ni medida, necesitado de ternura que va del querer intenso al odio y viceversa, impaciente de imaginarios sueños, fumándose la noche entera cigarrillo tras cigarrillo, bebiéndose su mañanero vaso de leche, escribiendo una obra de teatro para enviar a un concurso cubano y, en fin, retrato de artista adolescente con Joyce y todo (2007: 115-116).

Leía mucho, sí, pero ¿qué leía Bolaño entonces? Mucha poesía mexicana. Probablemente leía a los estridentistas, a Amado Nervo, Alfonso Reyes, Salvador Novo, Efraín Huerta, Octavio Paz. ¿Y qué películas veía? Mucho cine mexicano. Películas protagonizadas por Pedro Armendáriz y María Félix, por Jacqueline Andere e Ignacio López Tarso, o producciones de los Estudios Churubusco. Pero no solo de literatura y cine mexicano se nutría el joven Bolaño. Leía a Baudelaire y Rimbaud, a César Vallejo y Nicanor Parra, a Kafka, Puig, Borges y Cortázar. ¿Alguna lectura en concreto? Le marcó profundamente *La caída* (1956) de Albert Camus:

De esas brumas, de esos asaltos sigilosos, recuerdo muchos libros de poesía. [...] Pero fue una novela la que me sacó y me volvió a meter en el infierno. Esta novela

es *La caída*, de Camus, y todo lo que concierne a ella lo recuerdo como atrapado en una luz espectral, luz de atardecer inmóvil, aunque ya la leí, la devoré, iluminado por aquellas mañanas privilegiadas del D.F., que son o que eran de una luminosidad roja y verde cercada por ruidos, en un banco de la Alameda, sin dinero y con todo el día, es decir, con toda la vida, a mi disposición. Después de Camus todo cambió (2004a: 318).

Para completar una adecuada aproximación a ese Bolaño adolescente, sumido en los férreos horarios del dramaturgo, del poeta, dominado por una profunda convicción en su destino de escritor que le acompañaría por el resto de su vida, e igualmente a ese otro Bolaño en que habría de convertirse al cabo de unos pocos años, hay que añadir sus fervorosas lecturas y traducciones de Kerouac, Ginsberg y, en suma, de los *beatniks*.

Dos años después de su llegada a México conoce al artista multidisciplinario Alejandro Jodorowsky, escritor, director de cine y sanador psicomágico, una técnica curativa de su invención que aúna teatro, psicoanálisis y ritos chamánicos. Jodorowsky se convierte por un breve lapso de tiempo en su mentor cinematográfico, ya que el joven Bolaño quiere aprender a dirigir películas. Su efímera etapa como discípulo de Jodorowsky deviene anécdota cáustica en el relato “Pasos de baile”, incluido en el volumen *Putas asesinas* (2001: 207-216).

En 1973 regresa a Chile con la intención de apoyar al recién electo gobierno presidido por Salvador Allende, embarcándose en un largo viaje por carretera, un viaje *beat*, que le llevará a cruzar toda Centroamérica y gran parte de América del Sur. Muy poco tiempo después de su llegada a Santiago asiste al golpe de estado encabezado por el general Augusto Pinochet. Los primeros días intenta en vano formar parte de alguna célula de resistencia. Más tarde, durante un trayecto en autobús de Los Ángeles a Concepción, es detenido y encarcelado durante ocho días. Al parecer, su acento mexicano, los dólares que llevaba consigo y su ropa habían levantado sospechas de terrorismo. Una vez liberado, gracias a la intervención en su favor de dos policías, antiguos compañero de secundaria, regresa a Ciudad de México.

De vuelta en el D. F. funda en 1976, junto al mexicano Mario Santiago y al chileno Bruno Montané, entre otros, el grupo poético infrarrealista⁷, muy influido por las vanguardias en general y por los estridentistas mexicanos y el grupo vanguardista peruano Hora Zero en particular. Veinte años después, Bolaño publicaría el relato de la aventura infrarrealista en la novela *Los detectives salvajes*, rebautizada literariamente para la ocasión como real visceralista.

La importancia de los infrarrealistas supone un punto de inflexión en la formación personal y literaria de Bolaño, hasta tal punto que mantendrá a lo largo de su vida una cierta lealtad, no exenta de lucidez crítica, hacia el espíritu del grupo, así como una profunda coherencia con algunos de sus principios –lo que no debería extrañar, ya que el propio Bolaño, al parecer, se erigió a sí mismo el principal motor intelectual del grupo, como prueba haber sido el autor del manifiesto más reconocido⁸.

También Bolaño se encargaría a medias con Mario Santiago de la tarea de reclutar a potenciales infras en el perímetro de los talleres de escritura que proliferaban en el terreno universitario. ¿Qué buscaban en aquellos que habrían de engrosar las filas infrarrealistas? Montserrat Madariaga ha establecido aquí una curiosa conexión con los *beatniks*, trayendo a colación el célebre fragmento de la novela *En el camino*, de Jack Kerouac, en el cual el narrador manifiesta su interés por “la gente que está loca por vivir, loca por hablar, loca por salvarse, con ganas de todo al mismo tiempo” (2005: 16).

Así irán entrando en la órbita infrarrealista Bruno Montané, José Rosas Ribeyro, Lisa Johnson, las hermanas Mara y Vera Larrosa, José Vicente Anaya, Rubén Medina, los hermanos Ramón y Cuauhtémoc Méndez, Guadalupe Ochoa, Alcira Soust Scaffo, Darío Galicia, Juan Pascoe y Carla Rippey, por mencionar a algunos de ellos, la mayor parte poetas. Entre sus actividades como grupo se cuentan los recitales, las revistas, los

⁷ Según sus propias declaraciones, en ese momento todavía se consideraba a sí mismo exclusivamente poeta. Acerca del grupo, Bolaño dirá a Carmen Boullosa en una entrevista: “En algún momento hubo mucha gente, no solo poetas, sino pintores y sobre todo vagos y ociosos, que se consideraron a sí mismos como infrarrealistas, pero en realidad el grupo solo lo integrábamos dos personas: Mario Santiago y yo” (cf. Braithwaite 2006: 101).

⁸ José Vicente Anaya asegura haber disentido: “[...] propuse que cada uno de los miembros escribiera su manifiesto. [...] Bolaño se opuso tajantemente a mi propuesta. Dijo un no rotundo y que el único que sabía lo que era el Infrarrealismo era él y que por tanto él iba a escribir el manifiesto”. El resultado, según Mónica Maristain, fue que para finales de 1975 “hubo tres manifiestos infrarrealistas que se escribieron de forma simultánea: el de Roberto Bolaño, el de Mario Santiago y el de José Vicente Anaya” (cf. Maristain 2012: 99).

manifiestos, las antologías literarias, los sabotajes de actos oficiales. En este último sentido, el grupo poético infrarrealista encabezará una oposición frontal, muy combativa, a los círculos del poder literario mexicano, aglutinados en torno a la figura paternal y omnipotente de Octavio Paz, alineándose para ello del lado de Efraín Huerta, quien, por una parte, padecerá el boicot infra a una lectura poética de su hijo en la Casa del Lago –el centro cultural de la UNAM donde solían reunirse informalmente los infrarrealistas– y, por otra, escribirá la presentación de la antología infra *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos* (1979). Una de cal y otra de arena infra. En definitiva, efrainitas contra octavianos, según la taxonomía de Carmen Boullosa, si bien con matices: “Los exquisitos frente a los callejeros, aunque ninguno de los dos bandos era propiamente lo dicho” (2008: 419).

En el apartado de publicaciones, contarán con la antología *Pájaro de calor, ocho poetas infrarrealistas*, de 1976, el único número de la revista *Correspondencia infra, revista mensual del movimiento infra*, de octubre/noviembre de 1977 –en el que aparece por primera vez impreso el célebre manifiesto infrarrealista a cargo de Bolaño⁹–, y la ya mencionada antología *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego. Once jóvenes poetas latinoamericanos*, además de otras publicaciones dispersas en revistas más o menos relevantes como *Plural* –que curiosamente había sido dirigida entre 1971 y 1976 por el mismísimo Octavio Paz.

En dicho manifiesto puede leerse, a modo de poética lírica y vital, pero sobre todo vital:

Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la *entrada en aventura*: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes. La ternura como un ejercicio de velocidad. Respiración y calor. La experiencia disparada, estructuras que se van devorando a sí mismas, contradicciones locas (cf. Madariaga 2010 [1976]: 145).

⁹ Como ya se ha comentado, hubo otros dos manifiestos: uno a cargo de Mario Santiago, que aparece en la antología “Seis jóvenes infrarrealistas mexicanos” publicada por *Plural* en 1976, y de la que Bolaño queda por motivos de nacionalidad excluido, y el otro firmado por José Vicente Anaya, titulado “Manifiesto infrarrealista. Por un arte de vitalidad sin límites”.

Y se puede leer como declaración política de principios:

Los burgueses y los pequeños burgueses se la pasan en fiesta. Todos los fines de semana tienen una. El proletariado no tiene fiesta. Solo funerales con ritmo. Eso va a cambiar. Los explotados tendrán una gran fiesta. Memoria y guillotinas (cf. Madariaga 2010 [1976]: 146-147).

Por último, apelando a la autenticidad del poeta:

El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose. Nunca demasiado tiempo en un mismo lugar, como los guerrilleros, como los ovnis, como los ojos en blanco de los prisioneros a cadena perpetua.

[...] O. K.

DÉJENLO TODO, NUEVAMENTE

LÁNCENSE A LOS CAMINOS (cf. Madariaga 2010 [1976]: 150-151).

La lectura de sus manifiestos, tan vanguardistas, viene a confirmar lo que muchos han comentado al respecto del grupo, del *infra* Ramón Méndez al crítico literario Ignacio Echevarría: más que constituir una estética, los *infras* se proponían una actitud frente a la vida y a la literatura (cf. Maristain 2012: 83 y 186).

Bolaño, por su parte, edita su primer poemario en 1976, en la imprenta de Juan Pascoe, el Taller Martín Pescador, con portada de Carla Rippey. Se trata de la edición artesanal de un largo poema dividido en nueve partes bajo el título *Reinventar el amor*.

La aventura poética del movimiento *infrarrealista* se interrumpe bruscamente en 1977, al menos para Bolaño, que abandona México y se instala en España. La interrupción en sí no puede ser más *infra*, más fiel al principio del grupo de dejarlo todo y lanzarse a los

caminos. Los mismos caminos que llevaron a Bolaño a Barcelona, donde ya residía su madre y se había instalado el también infrarrealista Bruno Montané¹⁰.

De entre sus residencias en la Ciudad Condal, probablemente la más emblemática sea la de la calle Tallers, 45, en el barrio del Raval, donde el escritor chileno recibía “humildemente, en un espacio de apenas quince metros cuadrados y sin nadie más que el propio Bolaño para servirte un té o un café soluble [...], para charlar y acometer grandes empresas literarias y cinematográficas”, como recuerda el novelista catalán Antoni García Porta (2013: 43). Empresas que consistían en proyectar la escritura a cuatro manos de novelas, relatos y guiones fílmicos:

De nuestra época de escritores de guiones que nadie nos había encargado y que no sabíamos tampoco cómo podríamos rodar, puedo contar poca cosa, porque por algún motivo nos quedábamos siempre en el planteamiento inicial. Tal vez fuimos capaces de escribir alguna escena, pero poco más (Porta 2015. Entrevista en anexo).

En Barcelona conoce al ya mencionado Antoni García Porta, con quien reedita por un tiempo la amistad entre pares, entre compañeros de batallas en el viaje literario con quien compartir trabajos, proyectos y publicaciones que constituyó otra constante en su vida, a la manera de sus admirados Paul Verlaine y Arthur Rimbaud, o a modo de sus igualmente admirados Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: Roberto Bolaño y Mario Santiago —es decir, Arturo Belano y Ulises Lima en *Los detectives salvajes*—, Bruno Montané y Roberto Bolaño —Felipe Müller y Arturo Belano—, Bolaño y A. G. Porta.

El escritor chileno anda y desanda la ciudad. Comienza a emplearse en lo que encuentra. Trabaja como lavaplatos, botones, camarero, descargador de barcos, vigilante nocturno en el camping La Estrella de Mar en Castelldefells. Por aquellos años viaja mucho, hace la vendimia en Francia, recorre Marruecos en compañía de su abuela:

¹⁰ Bolaño y Montané se habían conocido en 1976 en el D. F., adonde la familia de este había llegado huyendo de la dictadura militar chilena. De hecho, la reunión fundacional del infrarrealismo se celebró en el piso de la familia Montané-Krebs.

Viajé con mi abuela, que al final resultó mucho más viajera que yo. Ella había estado en España y quería hacer un viaje a ese país. Y fue impresionante. En un momento pensé que no saldríamos con vida de Marruecos. Cruzamos el Atlas en uno de esos autobuses con gallinas. Mi madre nos había asegurado que en Marruecos hacía calor, que de hecho hacía, pero no hacía en el Atlas. Allí hacía un frío bestial (*cf.* Braithwaite 2006: 60).

La Ciudad Condal le permite mantener una disciplina de escritura que ya había ensayado en México. Una escritura constante, infatigable, sustentada en un interminable proceso de redacción, revisión y reescritura que abarca cientos de cuadernos. En el fondo, se trata de vivir para escribir, de hacer de la propia vida una obra literaria, que no es sino una manera de dar continuidad a los fundamentos infrarrealistas.

Dichos cuadernos suponen un perfecto acercamiento a la progresiva expansión de su universo narrativo, por el que su obra, todavía incipiente, empieza a conformar un auténtico laberinto narrativo. Me refiero aquí a un proceso meticuloso de escritura, corrección y reescritura por el que en ocasiones, por ejemplo, Bolaño escribe un primer borrador y, ya en la página siguiente del cuaderno, una nueva versión, mejorada, como en el caso del poema “El amigo Berebere” (*cf.* Insua 2013: 78-79). Un proceso a través del cual es posible ver con cierta claridad cómo Bolaño va configurando y depurando su particular mundo literario, cada vez más suyo, cada vez más dueño de una voz propia, cada vez más reconocible en estilo, estructuras, temas y personajes.

Sobre esta disciplina de escritura existen numerosos testimonios, como el de Enrique Vila-Matas —quien no obstante conoció a Bolaño algo más tarde, en 1996— cuando asegura: “no exagero si digo que, en sus últimos años, nadie podía arrancar por la noche a Bolaño de su mesa de trabajo” (2008: 47).

También en Barcelona el Bolaño escritor, sólido poeta que ya había abandonado el teatro durante su etapa mexicana, se acerca a la narrativa. “Sueño con una novela”, suspira el escritor chileno en un cuaderno de 1978, tal como recoge Valerie Miles (*cf.* Insua 2013: 16).

En 1980 se muda a Girona, donde conocerá a Carolina López, “la desconocida” de su poemario *Tres* (2000), quien con el tiempo se convierte en su esposa y en madre de sus dos hijos, Lautaro y Alexandra. En Girona comienza a escribir textos que aún permanecen inéditos, como las novelas *DF*, *La Paloma*, *Tobruk* (1983) o *Diorama*, en la cual estuvo trabajando dos años, entre 1983 y 1984, y cuya trama gira en torno a Remo Morán —incluido años más tarde como personaje en *La pista de hielo* (1993)—, un exiliado chileno a quien se le ofrece trabajar en calidad de operador y vigilante en una vieja sala de cine en ruinas. Otros trabajos de aquella época sí vieron la luz con posterioridad, como en el caso de *Monsieur Pain* y *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrito a cuatro manos con A. G. Porta.

Una vez en Girona se dedica a concursar en cuanto premio literario municipal se le presenta a lo largo de la geografía española como forma alternativa de subsistencia, a rachas incluso la única fuente de ingresos. Todo ello quedará reflejado en el magistral relato “Sensini”:

En aquella época yo tenía veintitantos años y era más pobre que una rata. Vivía en las afueras de Girona. Vivía con lo que había ahorrado durante el verano y aunque apenas gastaba mis ahorros iban menguando al paso del otoño. Tal vez eso fue lo que me impulsó a participar en el Concurso Nacional de Literatura de Alcoy, abierto a escritores de lengua castellana, cualquiera que fuera su nacionalidad y lugar de residencia. El premio estaba dividido en tres modalidades: poesía, cuento y ensayo. Primero pensé en presentarme en poesía, pero enviar a luchar con los leones (o con las hienas) aquello que era lo que mejor hacía me pareció indecoroso. Después pensé en presentarme en ensayo, pero cuando me enviaron las bases descubrí que éste debía versar sobre Alcoy, sus alrededores, su historia, sus hombres ilustres, su proyección en el futuro y eso me excedía. Decidí, pues, presentarme en cuento y envié por triplicado el mejor que tenía (no tenía muchos) y me senté a esperar (1997: 13-14).

El premio al que se refiere el narrador es en realidad el Alfombra de cuento, de Teruel, en el que Bolaño logra el tercer accesit con su relato “El contorno del ojo”. El segundo accesit será para Antonio Di Benedetto, Sensini en el cuento, escritor argentino al que el

chileno consideraba de primera línea, un caso, el del escritor reputado que debe buscar fortuna en los concursos de provincias, que lo dejó bastante impresionado. La siguiente pregunta que se hace es inevitable: “¿Cómo es posible que Antonio Di Benedetto, un grandísimo escritor, traducido casi a todas las lenguas, esté tan mal como para mandar un premio a un concurso de provincias?” (López-Linares 2010). Las respuestas posibles, desde luego, no contribuyen a despejar las dudas ni la inquietud que siente respecto a sus propias aspiraciones literarias, sino más bien todo lo contrario.

Pasan los años y la escritura continúa, en apariencia inasequible al desaliento. Los premios lo mantienen, no sin apuros, a flote. En 1984 gana el premio *Ámbito Literario*, que le permite publicar la novela *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrita en colaboración con García Porta. Ese mismo año gana igualmente el premio Félix Urabayen, por el que publica otra novela, *La senda de los elefantes* —reeditada posteriormente, en 1999, como *Monsieur Pain* por Anagrama.

Sin embargo, Girona marca un nuevo punto de inflexión, en este caso como escritor, el de su “mayoría de edad”, es decir, tal como advierte Valerie Miles: “[...] cuando Bolaño se aísla y halla su rumbo, y empieza a aplicar más extensamente algunas ideas sobre la fragmentación, las estructuras, las nociones del tiempo, del caleidoscopio” (cf. Insua 2013: 19).

En Girona se acentúa, probablemente debido al profundo aislamiento en que vivía — más literario que personal, lo que le lleva a tratar de recuperar el contacto al menos epistolar con algunos antiguos amigos o conocidos escritores—, una proverbial inclinación a mantener largas conversaciones telefónicas, las cuales podían prolongarse durante horas. Una actividad de la que han dejado constancia Juan Villoro, Rodrigo Fresán, Javier Cercas e Ignacio Echevarría, entre otros. Al parecer, solía llamar de forma intempestiva, a deshoras, para hablar de:

[...] los decadentes hábitos culinarios de algún César; las últimas investigaciones sobre el crimen de la Dalia Negra (lo que lo llevaba a James Ellroy); la preguerra y la guerra y la posguerra de Iraq; Stendhal; el final de *El sexto sentido* [...]; las teorías psicotemporales de Philip K. Dick (que, en más de un caso, compartía); las

novedades en la última edición de *Gran Hermano*; y —claro— todo aquello que a uno le preocupaba (Fresán 2003: 71).

Un día de 1985 se muda junto a su esposa a Blanes, donde acabará fijando su residencia. La vida en Blanes no se rige para Bolaño según el rigor o la bonanza estacionales de los emplazamientos turísticos. La familia le impone nuevos biorritmos. Allí se dedica plenamente a la escritura, alquila un pequeño despacho en el carrer del Lloro. En ocasiones frecuenta las cafeterías, donde se toma una manzanilla, o pasa por la librería local, o alquila algunas películas en el videoclub *Serra, la botiga del cinema*. Al cabo de un tiempo entabla una buena relación con el propietario del establecimiento, Narcis Serra, a quien considera su “asesor cinematográfico”, tal como asegura el propio Serra. Según cuenta, Bolaño y él, cinéfilos empedernidos, solían hablar sobre “directores, cinematografías desconocidas, de serie B. Y de malas películas que en el fondo eran buenas. Y sobre todo de actrices italianas de la década de los 70, como Laura Antonelli, Ornella Mutti, Edwige Fenech” (Serra 2015. Entrevista en anexo).

Por aquella época ya se han acumulado numerosos rechazos editoriales que, sin embargo, no logran hacer mella en la férrea voluntad de Bolaño. En un poema fechado en 1990, titulado “Mi carrera literaria”, Bolaño escribe:

Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad
también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnik,
Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... Todos los lectores...
Todos los gerentes de ventas...
[...] Escribiendo con mi hijo en las rodillas.
Escribiendo hasta que cae la noche
con un estruendo de los mil demonios.
Los demonios que han de llevarme al infierno,
pero escribiendo (2007b: 7—8).

Sin embargo, todavía habrían de pasar seis años desde “Mi carrera literaria” para que uno de sus libros recibiese el visto bueno de una editorial de prestigio. La novela en

cuestión es *La literatura nazi en América*; la editorial, Seix Barral –la de los escritores del *boom*, la de Manuel Puig.

Pero antes llegan los premios, como decía. 1993 es un buen año en términos literarios para el chileno, que parece obtener así un primer reconocimiento. Logra el premio Ciudad Alcalá de Henares por su novela *La pista de hielo*, editada primero en España por la Fundación Colegio del Rey y por Planeta en Chile después. También ese año su poemario *Los perros románticos* corre una suerte parecida al ser publicado por la Fundación Social y Cultural Kutxa —la edición le permite asimismo ganar el Ciudad de Irún en 1994. En resumidas cuentas, Roberto Bolaño está en racha. Con el dinero recibido comienza a vivir exclusivamente de la escritura a partir de ese año.

2.3. A modo de biografía II: emergencia editorial

De vuelta en 1996, encontramos a un Bolaño tan entusiasmado con la noticia de la inminente publicación de *La literatura nazi en América* que envía a la misma editorial el manuscrito de *Estrella distante*. Será rechazado¹¹. Para entonces Jorge Herralde, de Anagrama, también había recibido y leído el manuscrito de *La literatura nazi en América* remitido a la convocatoria de 1996 del premio Herralde de novela de la editorial, considerándolo un serio candidato. No obstante, Bolaño no tarda en ponerse en contacto con Anagrama para hacerles saber que dicho libro estaba ya comprometido con Seix Barral. El propio Herralde le escribe para proponerle un encuentro. Bolaño acepta y, poco después, el escritor chileno le ofrece *Estrella distante*, que Anagrama decide editar de inmediato¹².

¹¹ Al respecto, el poeta y crítico literario Pere Gimferrer, en Seix Barral desde 1970, declarará: “*Estrella distante* ya fue contratada por otra editorial, porque erróneamente la percepción que tuvimos, debo reconocerlo, Mario Lacruz y yo, es que era un libro más para el público chileno que para todo el público, a diferencia de *La literatura nazi en América*” (López-Linares 2010).

¹² Poco después, Bolaño recibe la llamada de Carlos Orellana, editor de Planeta en Chile, interesado en publicar *Estrella distante*, que le había llegado a través de Jaime Quezada, a quien le había enviado el manuscrito el propio Bolaño meses antes. Bolaño declina la posibilidad. Orellana afirma: “Lamenté sólo a medias el haber perdido la oportunidad de publicar *Estrella distante*, porque es evidente que su destino no habría sido el mismo de haber aparecido entre nosotros” (2008: 240-241).

Este es el momento clave. Nunca sabremos a ciencia cierta lo mucho o lo poco que faltó para que todo se truncase, para que nada de lo que vino a continuación se produjera, de lo que sigue acaeciendo en torno a Bolaño y del porvenir de su literatura y del canon de la literatura latinoamericana.

A partir de este momento se inicia una etapa prolífica en cuanto a publicaciones, llegando a contabilizar un total de once en siete años. Un dato que se ha interpretado considerando la incansable actividad productiva de Bolaño a que me refería anteriormente: con toda probabilidad algunas de estas obras estaban ya escritas o en un estado muy avanzado de gestación. Una hipótesis que contradice la minuciosa cronología realizada con motivo de la exposición *Archivo Bolaño* (cf. Insua 2013: 28-29), sobre la que hablaré más adelante.

Como sea, en 1997 aparece en las librerías el volumen de relatos titulado *Llamadas telefónicas*, entre los que se cuentan el ya mencionado “Sensini”, “El Gusano”, “William Burns”, “Detectives”, “Compañeros de celda”, “Joanna Silvestri” o “Vida de Anne Moore”, entre otros.

A propósito de *Llamadas telefónicas*, un Bolaño ya curtido por los años de escritura incansable, a la intemperie, perfectamente consciente de su propio proceso de escritura tanto como de los mecanismos y estrategias narrativas a su alcance, explica algunas de sus claves en una entrevista de 1998 para la revista *Lateral* —con motivo de la edición de *Llamadas telefónicas* y justo antes de la irrupción de su siguiente novela, *Los detectives salvajes*:

Cada cuento tiene su reverso, pero ceñido con una disciplina de hierro. Porque de lo contrario no hubiera podido escribir los catorce cuentos de este libro, hubiera escrito catorce novelas. Y, probablemente, catorce novelas infinitas. Por ejemplo, “Vida de Anne Moore”, el último cuento de *Llamadas telefónicas* es, en su reflejo, una novela-río de aproximadamente seiscientas páginas. Suceden cosas que se pueden contar en seiscientas páginas, pero con tranquilidad perfecta (cf. Dés 2005: 150).

En este punto, con apenas tres libros publicados, se puede ya rastrear una línea discontinua que los interconecta, de “fractalidad” según Ignacio Echevarría (2008: 433), una constante que será característica dentro de la producción del chileno en su propósito de generar una obra total de creación de un universo propio. Si *Estrella distante* es la proyección en el tiempo del último capítulo de *La literatura nazi en América*, titulado “Ramírez Hoffman, el infame”¹³, “Joanna Silvestre” es la prolongación de un interrogatorio paralelo a *Estrella distante*, que se menciona en la novela, a cargo de uno de sus personajes, el detective chileno Abel Romero, en su persecución implacable del asesino Ramírez Hoffman/Wieder.

Su proyecto literario, que en ocasiones será calificado de delirante o, como mínimo, desmesurado, ya está en marcha. Aunque lo cierto es que llevaba ya mucho tiempo en marcha, a juzgar por las declaraciones del propio Bolaño cuando advierte de que “mi proyecto es algo que yo traigo desde hace muchísimos años, y además mi proyecto literario y mi vida ya están totalmente confundidos. Es uno solo” (cf. Dés 2005: 138).

En 1998 se le concede finalmente el premio Herralde por *Los detectives salvajes*. La publicación le abre las puertas de lectores, de la crítica más influyente, de las editoriales extranjeras, de la maquinaria promocional. Un año después, se le concede por unanimidad el premio Rómulo Gallegos. Bolaño se consagra con la fuerza de una onda expansiva.

A simple vista, todo ha cambiado para el Bolaño escritor. Sin embargo, algunas imágenes permanecen. Por ejemplo, los hábitos del escritor disciplinado, noctámbulo, que escribe sin pausa en cuadernos o frente a la pantalla de su ordenador obsoleto. Sobre esta disciplina de escritura abundan los testimonios, como se ha dicho, poniendo como ejemplo el anteriormente citado de Vila-Matas.

Bolaño sabe para entonces que padece un grave trastorno hepático después de un fuerte shock en 1993 que lo puso al borde de la muerte. Una enfermedad que precisamente Vila-Matas, cercano en aquella época, relaciona con un notable incremento en su de por

¹³ En la nota introductoria de Bolaño a *Estrella distante*, con un espíritu manifiestamente borgiano que conecta igualmente con *La literatura nazi en América*, nos dice que el capítulo “Ramírez Hoffman, el infame” había sido narrado quizá “demasiado esquemáticamente”, “como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía”, y que un tal Arturo B, que es quien le cuenta este relato a Bolaño según la misma nota, “deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma” (1996b: 11).

sí entregada rutina de escritura. En este sentido también se manifiesta Rodrigo Fresán, presente en la vida del escritor chileno entonces, cuando conjetura que “la constante amenaza del final resultó en el alumbramiento de una de las obras más enérgicas de las que se tenga memoria dentro de la literatura en castellano” (2008: 296).

El rastro que interconecta el mundo narrativo bolañesco continúa por la senda de *Los detectives salvajes* –no en vano, uno de los personajes protagonista es Arturo Belano. El otro, Ulises Lima. Asimismo, la novela gana dos premios importantes que llaman poderosamente la atención de las editoriales, la crítica y los lectores, el Herralde y el Rómulo Gallegos de novela.

Un año después de *Los detectives salvajes* aparece *Amuleto*, resultado de una nueva “fractalidad” o ampliación del relato contenido en uno de los capítulos de aquella novela, concretamente el cuarto, en el que Auxilio Lacouture ofrece su testimonio acerca del devenir de Arturo Belano y Ulises Lima, álter ego literario de Mario Santiago.

En el 2000 llega *Nocturno de Chile*, que se podría considerar parte de un díptico de la memoria dentro de la obra de Bolaño, en la medida en que ambas novelas contienen el extenso monólogo de sus respectivos narradores, que devienen a la vez testigos y supervivientes, si bien de diferente signo. Mientras que la narradora de *Amuleto* presencia el horror de la represión desde el lugar de las víctimas, el sacerdote chileno del Opus Dei y crítico literario, Sebastián Urrutia Lacroix, narrador de *Nocturno de Chile*, asiste al mismo del lado de los verdugos, a modo de cómplice.

Como curiosidad, vale la pena añadir que para Bolaño, en una entrevista concedida a Rodrigo Pinto, tanto *Amuleto* como *Nocturno de Chile* comparten idéntica estructura musical y teatral, “en diálogo con la tridimensionalidad que es parte de nuestro destino”, y que ambas habrían sido pensadas con miras a formar parte de una trilogía junto con una tercera novela “que posiblemente ya no escriba y cuyo título iba a ser *Corrida*¹⁴” (2001).

¹⁴ Del título es posible suponer que Bolaño proyectara completar la trilogía con un relato situado en España, su segundo país de acogida, después de México, el primero, y Chile, su tierra natal, en el contexto amplio —antes, durante o después— de la guerra civil española, dándole voz a la figura del verdugo.

Ese mismo año publica el poemario *Tres*, que cuenta con tres partes: “Prosa del otoño en Gerona”, “Los neochilenos” y “Un paseo por la literatura”. Paralelamente la editorial Lumen reedita *Los perros románticos* con una presentación de Pere Gimferrer, así como con una minuciosa revisión por parte del autor. El movimiento editorial sugiere que la poesía de Bolaño empieza a despertar interés, lo cual denota, a su vez, que su producción narrativa ya ha logrado consolidar un nicho de mercado propio, según la terminología editorial al uso.

Anagrama publica un segundo volumen de relatos en 2001. Se trata de *Putas asesinas* e incluye, entre otros, “El Ojo Silva”, “Últimos atardeceres en la tierra”, “Días de 1978”, “Prefiguración de Lalo Cura”, “El retorno”, “Fotos” y “Carnet de baile”. Siguiendo el rastro de la obra total no resulta insignificante apuntar que “Últimos atardeceres en la tierra” y “Días de 1978” están protagonizados por B —tal vez el mismo Arturo B al que se refiere la nota introductoria de *Estrella distante*—, mientras que “Fotos” es uno de los relatos de Belano en África y en “Carnet de baile” el narrador es nada más y nada menos que el hijo de María Victoria Ávalos Flores —es decir, el propio Roberto Bolaño.

Al final de ese mismo año aparece la traducción al alemán y al italiano de *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, lo que parece propiciar, como apunta Chris Andrews, que ambas novelas se publiquen igualmente en Francia. Durante ese año el editor inglés Christopher Maclehose de Harvill Press compra los derechos *Nocturno de Chile* para Reino Unido, que no aparecerá hasta 2003.

El año 2002 ve la publicación de dos libros más. Mientras que, por un lado, *Amberes*, escrita en 1980, resulta una obra de difícil clasificación genérica, una narración profundamente fragmentaria, de claro espíritu vanguardista, *Una novelita lumpen*, por su parte, es una novela escrita por encargo de Mondadori en el marco de un proyecto de colección de libros ambientados en diferentes ciudades, para la que Bolaño se decantó por Roma. Será asimismo la última obra que Bolaño publicará en vida.

En 2003 muere el Bolaño escritor. Sin embargo, la historia del Bolaño autor continúa hasta hoy. Y continuará muy probablemente por algún tiempo, al menos hasta el año 2666, cuando, a la manera de su admirado Borges —según las visiones de Auxilio Lacouture, narradora de *Amuleto*, sobre la posteridad literaria y el porvenir de la

literatura—, Bolaño “será leído en los túneles” (1999b: 134). Comienza a partir de aquí lo que Valerie Miles llama su “otra vida de manuscritos inéditos” (*cf.* Insua 2013: 17).

La temprana muerte de Roberto Bolaño a los cincuenta años de edad ha acarreado además tres corolarios más o menos predecibles y, aunque de signo opuesto, absolutamente complementarios: por un lado, se desencadenan de inmediato la consagración definitiva y la inevitable mitificación que lleva aparejada, se dice que Bolaño es galáctico y estratosférico; por otro, a modo de reacción o consecuencia del anterior, se produce la sacralización de su legado, de su figura y su obra, es decir, esto no se puede hacer o decir, no todo es admisible —son tan complementarios que, en ocasiones, las mismas personas han contribuido con entusiasmo y recelo a partes iguales a favorecer una y otra postura—; el tercero en discordia, igualmente como reacción, acaso más visceral, solo que en esta ocasión al primero y al segundo, agrupa a la legión de detractores, atrincherada en el extremo opuesto.

Un fenómeno, el de la fama póstuma, que, de forma periódica, se cumple a rajatabla. Roberto Bolaño no es el primero. Antes de Bolaño, Walter Benjamin; antes de Benjamin, Franz Kafka. Hannah Arendt, a propósito del segundo, sostiene que una gloria semejante debería considerarse la menos sospechosa de todas, por ser la menos azarosa, ya que el principal beneficiado no recibirá ganancia alguna. Se trata además de “algo demasiado extraño como para culpar a la ceguera del mundo y a la corrupción del medio literario” (1990: 140). El mismo autor escapa a cualquier clasificación, supone un punto de inflexión irreplicable, lo cual explica tanto la fama póstuma como la reprobación social. Por eso, para sortear el error de recomendar abiertamente a Bolaño como novelista y escritor de relatos, convendría quizá dedicarle razones y palabras tan inspiradas y cargadas de saludable ironía como las de Arendt a Benjamin:

Para describir su trabajo en forma adecuada y a él como autor dentro de nuestro usual marco de referencia, tendría que hacer varias declaraciones negativas, tales como: su erudición fue grande, no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no lo atraía mucho la religión pero sí la teología y el tipo de interpretación teológica para la que el texto en sí es sagrado, pero no era teólogo y no sentía un interés particular por la Biblia; era un escritor nato, pero su mayor ambición fue producir una obra que consistiera solo en citas;

fue el primer alemán que tradujo a Proust (junto con Franz Hessel) y St.—John Perse, y antes de eso había traducido los *Tableaux parisiens* de Baudelaire, pero no era traductor; revisó varios libros y escribió una serie de ensayos sobre escritores vivos y muertos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y dejó un estudio sin terminar sobre el siglo XIX francés, pero no era historiador, ni de la literatura ni de otros aspectos; trataré de demostrar que pensaba en forma poética, pero no era ni poeta ni filósofo (1990: 141-142).

Como sea, el poeta troyano que aprendió tanto a luchar como a resistir como a caer derrotado en las Termópilas, consciente de brindar con su gesto una posibilidad de futuro, al menos una oportunidad entre mil de un mundo utópico para los suyos, el poeta troyano o el samurái romántico, según Rodrigo Fresán, sigue presentando batalla futura, al decir de Juan Villoro, en su otra vida de manuscritos inéditos.

2.4. A modo de biografía III: otra vida

Precisamente el Bolaño escritor, el gran vitalista, a quien le hubiese hecho feliz, según recuerda Fresán que dijo el chileno, seguir “adentro de una estructura tipo Terminator¹⁵, escribir desde una estructura que lo hiciera inmortal” (cf. Maristain 2012: 218), precisamente él, digo, sigue librando la batalla literaria, la batalla por la utopía, mucho después de su muerte.

Todavía en 2003 se publica el último libro que el Bolaño escritor entregó personalmente a su editor. Se trata de *El gaucho insufrible*, un volumen de relatos entre los que se incluyen el cuento que le da título, “El policía de las ratas”, “El viaje de Álvaro Rousselot” o “Literatura + enfermedad = enfermedad” (incluida en la segunda parte del volumen bajo el título, o más bien la advertencia de la manipulación de las fronteras genéricas, de “Conferencias”).

¹⁵ Se refiere aquí al célebre film de ciencia ficción *Terminator* (1984, James Cameron), en el que se envía, desde un futuro distópico de guerra entre seres humanos y máquinas, a un robot con apariencia humanoide, bajo la que se oculta un poderoso exoesqueleto, con la misión de asesinar a la madre del líder del bando enemigo, que a su vez envía a un soldado para protegerla.

Igualmente en edición póstuma ve la luz la monumental, la multipremiada novela *2666*. La obra definitiva que compendia la evolución de Bolaño como escritor, así como todos los planteamientos narrativos, todos los temas. En suma, la novela total que Bolaño había perseguido durante años, que gana los premios Ciudad de Barcelona y Salambó el mismo año de su publicación, 2004, un año después el premio Altazor en Chile y, en 2008, el *National Book Critics Circle Award* en Estados Unidos.

La novela aparece vinculada tanto a *Putas asesinas* como a *Los detectives salvajes* a través del personaje de Lalo Cura, natural de Villaviciosa como El Gusano, si bien de forma contradictoria. En el relato “Prefiguración de Lalo Cura” se nos cuenta que es hijo de un cura renegado y una ex actriz porno, mientras que en *2666* se sugiere que sus padres podrían ser Arturo Belano o Ulises Lima.

Ese mismo año, en 2004, se publica en Reino Unido la traducción de *Estrella distante* que, como su antecesora en el mundo editorial anglosajón, *Nocturno de Chile*, recibe una buena acogida por parte de la crítica, aunque una más bien discreta recepción por parte de los lectores.

Una suerte que cambia en 2006, cuando vea la luz en Estados Unidos una selección de relatos de *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas*, traducida por Chris Andrews, bajo el título de *Last Evenings on Earth*, escogido por el propio Bolaño poco antes de su muerte. El libro recibe elogios entusiastas por parte de la crítica estadounidense que favorecen la publicación en 2007 de *Los detectives salvajes* seguida, en 2008, por la de *2666*, que supone, en palabras del propio Andrews, todo un “acontecimiento” literario en Estados Unidos (2014: 2).

Andrews ha tratado igualmente de explicar el fenómeno en Estados Unidos, a menudo comparado con la irrupción de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez unos cuarenta años antes. Para afrontar este cometido recurre a una serie de variables que desgrana una a una y que, a excepción de la americanidad del autor, su traductibilidad y su oportunismo –al ocupar un vacío en la literatura norteamericana– quizá sean extrapolables al éxito que ha cosechado en el resto del mundo. Entre ellas que Bolaño sea un escritor excepcional, que se haya convertido en mito, que pueda haber diferentes grados de interés entre hombres y mujeres a la hora de acercarse a las lecturas de Bolaño y, por último, que haya sido leído mal por lectores, críticos y

editores y, por lo tanto, haya sido sobrevalorado. Su conclusión es que semejante éxito no podía preverse, mucho menos explicarse de forma incuestionable, en virtud del “principio de incertidumbre” que rige el mundo editorial:

As it happens, the uncertainty principle is illustrated in the fiction of Roberto Bolaño, who wrote obsessively about writers and their fortunes. In Bolaño’s fictional universes, the talent of a writer and the quality of his or her work can be uncertain, even for the writer’s inner circle, while reputations are both unreliable and unstable over time¹⁶ (2014: 26).

Para ilustrarlo remite a dos relatos “Henri Simon Leprince” y “Dentista”, incluidos en *Llamadas telefónicas* y en *Putas asesinas* respectivamente, y a la novela *Amuleto*, en concreto al momento ya mencionado en que la narradora, Auxilio Lacouture, parece estar en trance e hila una sucesión de visiones mediante las cuales, con grandes dosis de ternura e ironía, predice la posteridad literaria de muchos escritores, de Jorge Luis Borges a Vicente Huidobro, pasando por Valdimir Maiakovski o Marcel Proust.

En 2007 aparecen dos libros más: el volumen que recoge los relatos encontrados en el disco duro de su ordenador bajo el título de *El secreto del mal*, en el que es posible encontrar cuentos en diferentes estadios del proceso de escritura, unos más acabados que otros, como “El hijo del coronel”, “Sabios de Sodoma”, “La habitación de al lado”, “Derivas de la pesada” o “Playa”; y el volumen de poesía titulado *La Universidad Desconocida*, que incluye tanto textos inéditos como poemas ya aparecidos en libros anteriores *Los perros románticos*, *Tres* o *Amberes*, en algunas antologías o en diversas revistas literarias.

También en 2007 la obra de Bolaño se sube a un escenario de la mano del grupo Teatro Lliure, de Barcelona, que realiza una meritoria adaptación de *2666* dirigida por Àlex

¹⁶ “En efecto, el principio de incertidumbre aparece en la ficción de Roberto Bolaño, que escribió obsesivamente sobre escritores y sus destinos. En el universo ficticio de Bolaño, el talento de un escritor y la calidad de su trabajo pueden ser inciertos, incluso para el círculo íntimo del escritor, mientras que las reputaciones son tan poco fiables como inestables en el tiempo” (traducción propia).

Rigola, de la cual hablaré más en profundidad en el capítulo 6 de esta investigación. El montaje dura cinco horas, una por cada parte en que se divide la novela.

En 2010 se edita otra novela, *El Tercer Reich*, escrita en 1989. Todo parece indicar que Bolaño tuvo la oportunidad de publicarla con anterioridad, si bien prefirió en aquel momento entregar otros manuscritos.

Un año después, llega a la librerías *Los sinsabores del verdadero policía*, un proyecto de novela fuertemente ligada a *2666* cuyas partes se encuentran, asimismo, en diferentes grados de desarrollo. Curiosamente, el trabajo literario más prolongado acometido por el Bolaño escritor, ya que trabajó en él a lo largo de trece años desde 1990, si seguimos la muy completa cronología creativa que documenta el catálogo de la interesante muestra *Archivo Bolaño* mencionada anteriormente.

Preguntarnos aquí por la identidad del policía a quien alude el título propicia igualmente una interesante reflexión sobre el papel del lector de la obra de Bolaño. La respuesta nos llega a través de una de sus notas: “El policía es el lector” (cf. Insua 2013: 22). De nuevo, al igual que anteriormente en boca de sus narradores o personajes de ficción, o en reseñas, o en entrevistas, Bolaño pone de manifiesto la convicción de que la pervivencia de una obra pasa precisamente por el lector. Sus escritos, en este sentido, dialogan casi de forma permanente, infatigable, con sus lectores, así como en ocasiones los esperan agazapados, los desafían a colocar las piezas del rompecabezas que compone el relato, su estructura narrativa, la imagen del autor que cada lector, inevitablemente, arma. Así, se presagia de algún modo el futuro de la obra de Bolaño, cifrado en sus lecturas.

Presagios que recuerdan de nuevo a los encadenados por la narradora de *Amuleto*, Auxilio Lacouture, basándose directamente en la reencarnación de los autores y o en la pervivencia de sus textos a través de los lectores, de los espectadores, como en el caso de Jorge Luis Borges, que “será leído en los túneles en el año 2045”, o de Adolfo Bioy Caseres, que “verá toda su obra llevada al cine en el año 2105”:

Arno Schmidt resurgirá de sus cenizas en el 2085. Franz Kafka volverá a ser leído en todos los túneles de Latinoamérica en el año 2101. Witold Gombrowicz gozará

de gran predicamento en los muros del Río de la Plata allá por el año 2098 (1999b: 134-135).

Dos años después de la publicación de *Los sinsabores del verdadero policía* se estrena la primera adaptación cinematográfica de un libro de Bolaño, *Il futuro* (2013, Alicia Scherson), que recrea los personajes y los acontecimientos narrados en *Una novelita lumpen*, y a cuyo análisis dedico un epígrafe del capítulo 6.

El mismo año se lleva a los escenarios teatrales una nueva adaptación, nuevamente a cargo de Àlex Rigola para Teatre Lliure, basada en el relato “El policía de las ratas”, que a su vez hace un guiño y prolonga el relato de Franz Kafka “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones” (1924).

Es 2014 y Félix Pons, de la compañía Tantarantana, también de Barcelona, ha adaptado *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Probablemente solo la primera novela de muchos más textos todavía, a juzgar por la abundancia de cuadernos, manuscritos, cartas y demás materiales originales —hasta conformar un total de 14.374 páginas, entre las que se cuentan veintiséis relatos inéditos, seis novelas y numerosos poemas— que presentó la exposición *Archivo Bolaño. 1977—2003* en 2013 en Barcelona y en 2015 en Madrid.

En 2015 aún se lee a Bolaño.

En 2016 se representarán adaptaciones de novelas de Bolaño en teatros independientes de Estados Unidos¹⁷.

La segunda adaptación cinematográfica de una novela de Bolaño también podría estar cerca, toda vez que, aparcado indefinidamente el proyecto de llevar a la pantalla *Los detectives salvajes* —la rumorología apuntó en su momento a Francis Ford Coppola como productor, y sigue señalando al actor mexicano Gael García Bernal en calidad de productor y posible protagonista, con el también mexicano David Pablos en la dirección—, Alicia Scherson ha reconocido estar planteándose volver a adaptar un

¹⁷ Acaba de anunciarse una nueva versión teatral de unas cinco horas de duración de 2666 en Estados Unidos, que se representará en el independiente Goodman Theatre de Chicago del 6 de febrero al 13 de marzo de 2016.

trabajo de Bolaño, en esta ocasión *El Tercer Reich* (Scherson 2015. Entrevista en anexo).

Larga vida a Roberto Bolaño, admirable poeta troyano.

**3. DE LA LITERATURA AL CINE Y VUELTA:
INFLUENCIA, ADAPTACIONES,
ITINERARIOS**

*Disons que le cinéma avait besoin d'être inventé pour combler un certain désir de rapport aux fantômes. La rêve en a précédé l'invention*¹⁸.

Jacques Derrida, "Le cinéma et ses fantômes"

3.1. En el origen, la literatura

Para Jacques Derrida no puede entenderse el cine sin pensar juntos fantasma y capital, que es, a su vez, algo espectral, y añade que la experiencia cinematográfica, al mismo tiempo comunitaria, de masas, e íntima, de soledad frente al fantasma, así como la inmediatez de las apariciones y las emociones, fue anticipada, soñada, anhelada por las otras artes, la literatura, la pintura, el teatro, la filosofía, mucho antes de la invención técnica del cinematógrafo (2001: 79-80).

Entre 1894 y 1895, los visionarios hermanos Lumière, retratistas fotográficos franceses, inspirados a su vez por los avances del norteamericano Edison en este terreno, desarrollaron el cinematógrafo, un ingenio capaz de grabar, revelar y proyectar imágenes en movimiento en una pantalla. Para probarlo decidieron rodar lo que se conoce como *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon*, una toma en blanco y negro, sin sonido, de apenas un minuto de duración. El resultado fue la primera película de la historia, la cual se proyectó para el gran público en París el 28 de diciembre de 1895.

Por razones técnicas, en un principio el cinematógrafo no podía grabar el sonido junto con la imagen. La solución fue acompañar las proyecciones de un relator o una orquesta. Igualmente por razones técnicas, esta vez relacionadas con la duración del

¹⁸ (Derrida 2001: 80) "Digamos que el cine tenía necesidad de ser inventado para satisfacer un cierto deseo de relación con los fantasmas. El sueño ha precedido a la invención" (traducción propia).

metraje —tal vez también por falta de imaginación—, ni siquiera llegaría a plantearse en un primer momento la posibilidad de contar una historia.

Así, las primeras películas se limitan a captar un momento mudo, apenas un minuto, una escena, la llegada de un tren a la estación. El desembarco de unos congresistas en el puerto. La merienda de un bebé. Una partida de petanca. Un hombre riega con una manguera el jardín, un muchacho aparece a su espalda y pisa la manguera, el hombre inspecciona la salida del agua ante la repentina falta de fuerza, y en ese preciso instante el muchacho levanta el pie. Poco a poco se abre paso la anécdota, la broma, el chiste visual. En suma, la necesidad de narrar historias.

Así, el terreno queda abonado para la entrada en escena del ilusionista Georges Méliès, que ya se encontraba entre el público invitado a aquel primer estreno parisino y supo entrever parte de las posibilidades que atesoraba el nuevo artilugio. En 1902 produce *Viaje a la luna*, una película de aproximadamente quince minutos de duración en la que relata el viaje, no exento de aventuras, de unos científicos a la luna. Inspirada en la novela de Julio Verne, supone un hito por su empleo de los efectos especiales, la introducción del color pintado a mano en cada fotograma y su narratividad. En efecto, Méliès nos está contando una historia visual, si bien de una forma muy rudimentaria en su teatralidad y su linealidad. Precisamente en su teatralidad, que el poeta y crítico literario Pere Gimferrer cifra de forma somera en “la asimilación [...] del espacio visual del encuadre al espacio escénico” (1999: 13). Una teatralidad que consiste a grandes rasgos en una sucesión de planos fijos, la cámara estática frente a los diferentes cuadros escénicos que van a enmarcar el desarrollo de la trama.

Sin embargo, pronto se va a reivindicar desde diferentes vanguardias artísticas la especificidad del cine frente a la excesiva dependencia que el nuevo arte adolecía de la representación teatral naturalista. El papel de pioneros en este sentido recae en el futurista italiano Ricciotto Canudo y en surrealistas franceses como Jean Epstein, que van a apelar al potencial poético, musical y onírico del cine:

Las posibilidades tecnológicas y estéticas que el cinematógrafo dominaba ya en los años 20 —disolvencias, sobreimpresiones, contrastes insólitos de imágenes, variaciones del punto de vista— debían permitirle abandonar el rancio realismo y

mostrarse como lo que era: el más poderoso instrumento, se dirá reiteradamente, para expresar lo imaginario, lo irreal o lo soñado (Peña-Ardid 1992: 58).

La actitud combativa de los vanguardistas, tanto a la hora de trazar las primeras líneas fronterizas entre el cine y el teatro como en cuanto a impulsar un primer desarrollo de la cuestión del lenguaje cinematográfico, sería secundada más adelante por Sergei M. Eisenstein, André Bazin y Béla Balázs, entre otros, siendo este último, el dramaturgo y guionista húngaro, a quien Peña-Ardid atribuye el primer intento sistematizado de separar al cine del teatro, con observaciones acerca de “la incorporación de la Naturaleza a la escena fílmica o de actores nuevos como los niños y los animales, difícilmente adecuados para un escenario teatral” (1992: 58-59).

Sin embargo, es otro pionero, el director estadounidense D. W. Griffith, quien sienta de manera casi definitiva las bases de un nuevo lenguaje narrativo puramente visual. Para ello, se inspira en la obra del novelista inglés Charles Dickens a la hora de concebir, explicar y justificar —frente a los ejecutivos de su productora, la Biograph— su “montaje paralelo” o “acción paralela”. Un tipo de montaje hasta entonces inédito en cine por el que se alternan dos acciones que transcurren al mismo tiempo en diferentes lugares y que tienden a coincidir en una única acción final. Una técnica que Griffith va depurando a lo largo de su filmografía hasta alcanzar un desarrollo pleno en películas como *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Como muy bien observa el crítico inglés A. B. Walkley, Griffith pudo perfectamente haber tomado dicho planteamiento de muchos otros escritores, victorianos o no, entre los que se cuenta a Tolstoi o Balzac, ya que en el fondo se trata de un recurso que es “común a toda la ficción” (citado por Eisenstein 1986: 190). Pero fue Dickens, el autor favorito de Griffith además de uno de los escritores más influyentes de su tiempo, el elegido y no otro.

Al fin y al cabo, para Griffith el cine no era tan diferente de la literatura, en la medida en que lo concebía como historia fotografiada, novela en cuadros. El mundo del cine y, sobre todo, el público le darían la razón. Unos espectadores, por lo demás, acostumbrados al modo de narrar de Dickens, Balzac o Dostoievski, como advierte Gimferrer, autores a quienes se leía con genuina devoción, al tener la literatura entonces

“muchos menos competidores que hoy como recurso para matar el aburrimiento” (1999: 14). Resulta inevitable considerar que esta concepción primigenia del cine según Griffith pronto se manifestó especialmente conveniente y, a la postre, sumamente rentable.

En cualquier caso, para Eisenstein la influencia va mucho más allá de la puntual incorporación de la acción paralela:

Aun con un conocimiento superficial del trabajo del novelista inglés, se puede dar uno cuenta de que Dickens puede haber dado, y de hecho le dio, mucha más orientación a la cinematografía que la que la llevó al montaje de la acción paralela únicamente (1986: 190).

¿A qué tipo de orientación se refiere el director ruso? Lo primero que apunta Eisenstein es que Dickens ya disfrutaba de una condición muy parecida a la de una estrella cinematográfica mucho antes de la invención del cinematógrafo, que la expectación que despertaban sus publicaciones solo puede compararse a la posterior atmósfera que se crea en torno a una película de éxito, sugiriendo así que, en términos de fama y *star system*, el novelista inglés fue un claro precursor de, por ejemplo, Chaplin.

La segunda cosa que menciona es la “plasticidad” que caracteriza la obra de Dickens, la “calidad óptica” de su obra, la “capacidad de observación” del narrador inglés (1986: 193). No solo eso, Eisenstein también valora una maestría en el montaje, una totalmente intencionada puesta en escena y la recurrencia del primer plano.

Sin embargo, al director ruso no se le escapan los peligros de llevar demasiado lejos “las analogías y los parecidos”, ya que “pierden convicción y encanto”. Y sigue: “Lamentaría mucho perder la convicción respecto a la afinidad entre Dickens y Griffith permitiendo que esta abundancia de rasgos comunes se convirtiera en un juego de parecido anecdótico de signos” (Eisenstein 1986:197). Me interesa aquí especialmente el uso de la palabra “analogía”, que retomaremos más adelante.

Para entonces, en las primeras décadas del siglo, ya se cotizaba de forma conveniente el filón comercial del nuevo arte cinematográfico en un mundo vertiginoso, estimulante,

optimista, en el que los ingentes adelantos científicos y técnicos se habían puesto al servicio del mercado, el bienestar y el progreso. Era el siglo XX y todo era posible. Un optimismo que encontraría paradójicamente su reverso poco tiempo después tras la Segunda Guerra Mundial, durante la que se emplearon muchos de esos avances en la destrucción material y espiritual del mundo.

Dentro de ese contexto de industrialización, adelantos científicos y técnicos, y optimismo materialista, ya en literatura y fotografía se habían explorado las posibilidades de la reproducción industrial de la copia en un margen de tiempo relativamente breve. Con la irrupción del cine dichas copias irán casi de inmediato al encuentro de la masa, confiriéndole de forma tal vez precoz la categoría de espectáculo masivo.

A partir de ese momento, la obra de arte será concebida en función de su reproductibilidad, de su futura exhibición, lo que condicionará a su vez de forma definitiva la recepción por parte de los espectadores. En palabras de Walter Benjamin, este proceso “trajo consigo un cambio en la función del arte” que, debido al debate estéril sobre si tanto la fotografía como el cine podían considerarse disciplinas artísticas, quedaría eclipsado, “fuera del campo de visión del siglo” (2008: 108).

No resulta difícil imaginar de qué modo la invención del cine supuso para la literatura un acontecimiento crítico similar al que había experimentado, algo más de medio siglo antes, la pintura con la fotografía. En efecto, la fotografía y el cine debieron pelear por ganarse un puesto dentro de la república del arte, si bien la fotografía lo había afrontado con algunas décadas de antelación al cine. El camino, no obstante, será el mismo: obtener una identidad y un estatus.

En cuanto al cambio en la función del arte al que se refiere Benjamin, este se produce del valor de culto al de exhibición, del ritual, mágico o religioso, a la política, si nos atenemos a la terminología empleada por el filósofo alemán. Una transformación que conlleva para el espectador desorientado la necesidad de hallar una clave familiar para la interpretación icónica a través de las coordenadas facilitadas por el vínculo entre imagen y texto. ¿Y dónde se encontró dicha familiaridad? En la sucesión de imágenes dentro de una estructura narrativa más o menos convencional, de inspiración literaria decimonónica. Es decir, en las novelas de Dickens.

Ahora bien, ¿de qué modo se incorpora esta estructura de la novela decimonónica al cine? ¿De qué manera se puede hacer efectiva una traducción del material literario al medio de expresión audiovisual? En última instancia, ¿cómo influye la literatura en el cine?

Conviene advertir cuanto antes que la mayor parte de las aportaciones de Griffith al lenguaje cinematográfico siguen vigentes hoy en día. Lo explica de forma muy elocuente Gimferrer cuando afirma que el cine solo ha conocido dos épocas, “la anterior a Griffith y la posterior a él” (1999: 11):

Entre por ejemplo, *Faust et Marguerite* (1897), de Georges Méliès, y *Tiburón* (1975), de Steven Spielberg, realizada unos ochenta años más tarde —es decir, más o menos el tiempo que media entre las primeras obras personales de Balzac y el inicio de la publicación de *En busca del tiempo perdido* de Proust— han ocurrido en el cine muchas cosas, sin duda; pero la única verdaderamente decisiva, la única que hace que Spielberg y Méliès se diferencien en algo más que en el perfeccionamiento técnico, ha sido la aparición de Griffith (1999: 12-13).

Balás, por su parte, lleva a cabo un estudio sistematizado de las aportaciones fundamentales que la obra de Griffith hizo a la cinematografía, esto es, de todo cuanto supuso una ruptura con respecto a la propuesta fílmica de los hermanos Lumière y de Méliès y, por tanto, provocó la evolución hacia el cine que en la actualidad conocemos. Uno de sus principales frentes de argumentación se centra en aquellos aspectos que constituyen una verdadera emancipación como medio de expresión artística genuino y autónomo, con un lenguaje propio. Para ello, retoma los tres principios formales del teatro —a saber: visión completa del espacio escénico, “sin divisiones espaciales”; “distancia determinada e invariable” para el espectador; y, por último, ángulo de visión y perspectiva también invariables— y los confronta con los cuatro nuevos principios del cine, “que comienza donde aquéllos acaban”:

1. Distancia variable entre el espectador y la escena dentro de la misma. De ello resulta un tamaño variable de la escena, que encuentra su lugar en un marco y en la composición de la imagen.
2. División de la escena en planos separados.
3. Encuadre variable (ángulo y perspectiva) de las imágenes detalladas dentro de la escena.
4. El montaje es la unión de las tomas separadas para formar una serie ordenada, en la que no sólo se suceden escenas completas (tan cortas como sean) [algo parecido a lo que ocurre en las obras de Shakespeare], sino incluso el encuadre de pequeños detalles de una escena. Así nace la escena como una unidad, como las piezas de un mosaico colocadas en orden cronológico (Balázs 1978: 27).

De este modo, Balázs da carpetazo a la breve primera etapa de la todavía incipiente historia del cine, anterior a Griffith. Una primera fase marcada por el importante influjo formal del teatro y el vodevil de la época, y franquea definitivamente el paso a la segunda, post Griffith, que se caracteriza por la formulación y el desarrollo de un lenguaje cinematográfico, y se prolonga hasta nuestros días.

3.2. Una poesía de la mirada y el sueño

En efecto, las vanguardias encuentran en el cine un medio idóneo para representar la poesía y los sueños, si bien esta asociación natural no va a producirse en un primer momento —de forma inesperada, ya que, de hecho, la primera oleada vanguardista, cifrada entre 1905 y 1933, y el cine son rigurosamente contemporáneos. Además, el cinematógrafo constituía en sí mismo un objeto idóneo para ser instrumentalizado por los diferentes movimientos de vanguardia en sus respectivas búsquedas y propuestas. Por su condición de ingenio técnico, industrial, el cine encajaba a la perfección dentro de los postulados futuristas. Por su dominio de determinados efectos especiales — disolvencias, sobreimpresiones, contrastes insólitos de imágenes, variaciones del punto

de vista— capaces de subvertir la realidad, el cine se prefiguraba asimismo como un instrumento ideal para representar los planteamientos surrealistas. Más difícil de conciliar sería el dadaísmo, “la expresión más radical de las vanguardias”, como apunta Sánchez-Biosca (2004: 91).

Con todo, después de la inicial indiferencia mutua entre vanguardias y cine, “cuando la chispa entre ambos estalla, uno y otras se aprestan a recuperar el tiempo perdido en las más diversas direcciones”, una indiferencia que se explica en parte por hacerse quizá “extensiva a toda la cultura popular en toda la primera generación de vanguardias” (Sánchez-Biosca 2004: 20), acaso debido a la apropiación del cine por parte de la industria como instrumento de representación realista de la realidad o sencillamente como “eficaz maquinaria narrativa” (Sánchez-Biosca 2004: 87).

Será el director español Luis Buñuel, mucho tiempo después de las primeras vanguardias, concretamente en 1958, quien recuerde cierto vínculo original entre cine y literatura. Este parentesco fundamental dio un espaldarazo al recién nacido medio de expresión en aquellos primeros compases en que se jugaba su estatus artístico y su identidad. Y aunque las vanguardias no eran movimientos exclusivamente literarios, sí que encontraron una amplia repercusión en literatura. No en vano, Buñuel había comenzado su obra en 1922 en el terreno de las letras, para después iniciar un viraje hacia el cine que culminaría totalmente en 1933 con una total dedicación como director, a tenor de la cronología establecida por Antonio Sánchez Vidal. Tal vez por todo esto para Buñuel fuese tan importante reivindicar el cine “como instrumento de poesía”, que para el director aragonés estaba vinculada con “el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto”. No solo eso, sino también el medio “que mejor imita el funcionamiento de la mente en estado de sueño” (Sánchez Vidal 1982: 185).

Una de las manifestaciones más evidentes de esta proyección poética en el cine la encontramos precisamente en *Un perro andaluz* (1929), película surrealista de Luis Buñuel, un clásico del cine y un título paradigmático de la vanguardia cinematográfica, concretamente la escena icónica en que el propio Buñuel, en este caso en calidad de actor, cercena con una hojilla de afeitar el ojo de una mujer después de contemplar una nube fina y alargada que se interpone entre a la luna y la mirada, seccionándola a su paso.

Más interesante si cabe es un profundo arraigo de los planteamientos poéticos surrealistas en la filmografía posterior de Buñuel, agotada ya esta estética, tal como apunta Sánchez Biosca, aplicados en esta ocasión a cuestiones éticas y sociopolíticas, como puede apreciarse en títulos como *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) o *Los olvidados* (1950), o incluso en películas más tardías como *El ángel exterminador* (1962) y *Tristana* (1970), en las que la realidad representada desborda los límites de la realidad misma.

Parece que, de manera evidente, la poesía, la novela y el teatro se encuentran imbricados bien a modo de influencia, de punto de partida o de analogía constante, en los mismísimos orígenes del cine, sentando en gran medida las bases de su propio lenguaje y su narrativa. Lo que significa que dicha influencia debería mantener su vigencia hoy día, y así parece ser: la puesta en escena, el montaje, los planos, los efectos especiales, tal como fueron planteados por Méliès y Griffith entre otros, siguen conformando buena parte del producto cinematográfico final.

Conviene dedicarle unas líneas a la principal aportación literaria al cine a partir de Griffith, el montaje, es decir, el modo de estructurar temporalmente la narración, que el director estadounidense habría tomado, como se ha dicho, de la novela decimonónica, y conocerá posteriores y originales desarrollos una vez integrado en el lenguaje cinematográfico.

En efecto, Griffith habría explicado y justificado a través de su lectura atenta de Dickens los tipos de montaje alternado —de acciones simultáneas que acaban confluyendo— y paralelo —cuya relación corresponde establecer al espectador, ya que en principio no tienen por qué ser simultáneas ni confluir—, una técnica narrativa que, por lo demás, según Paz Gago, se remonta a la épica medieval y se encuentra ampliamente en la novela moderna, “desde el *Quijote* hasta *Madame Bovary*” (2004: 210).

Esta corriente de influencia de la literatura hacia el cine se revertirá con el desarrollo del lenguaje cinematográfico a partir de los años veinte, cuando “sus peculiares formas de narrar contagiarán a su vez a la novela, que habiendo usado los mismos procedimientos los recrea de nuevo a la luz proyectiva del nuevo arte narrativo”, algo que es posible

rastrear tanto en la discutida *Lost Generation* estadounidense¹⁹ como en el *Nouveau roman* francés (Paz Gago 2004: 211-212).

Con todo, tal vez sea preciso reconocer, en cualquier caso, la prerrogativa de la literatura en su influencia sobre el cine, así como “su supuesta independencia absoluta para encontrar en la propia tradición incluso aquellos recursos que parecen cinematográficos” (Peña-Ardid 1992: 101). Pero sería igualmente interesante plantear llegados a este punto que las transposiciones de dichos códigos narrativos tal vez reviertan en la literatura, una vez transformados por el carácter audiovisual del cine, por un lado, y por su doble naturaleza representativa y narrativa, por otro, mediante la poderosa atracción que el medio fílmico ha ejercido sobre los escritores a lo largo del siglo XX y principios del XXI. En este fenómeno residiría lo que considero una influencia *de vuelta* del cine en la literatura.

Un arte de la narración y de la representación, nada menos. Si se enfoca así tal vez permita entender mejor las reticencias iniciales, cuando no una hostilidad declarada, que hubo por parte de los escritores y buena parte de los críticos literarios hacia el nuevo ingenio. De repente, había irrumpido una dura competencia —en cualquier caso no artística, sino de mercados, en este caso editorial, si bien las discrepancias resultantes sí llegaron a ser una cuestión artística.

Una situación que ha mantenido un considerable predicamento en general, toda vez que la crítica literaria ha tratado de mantener una cierta prevalencia de la literatura frente al cine. El cine, por su parte, a través de teorías fílmicas de diversa índole, ha llevado a cabo una voluntariosa búsqueda que le permita presentarse como un arte genuino y autónomo provisto de un lenguaje propio, un lenguaje cinematográfico que, en todo caso, asuma y transforme las influencias de otras disciplinas artísticas, especialmente si dichas influencias vienen de la literatura. Este empeño provocó que la crítica fílmica se gestase con una vocación “esencial y *necesariamente* comparatista” (Peña-Ardid 1992: 52), la cual se ha mantenido desde entonces, como puede apreciarse en los escritos de Sergei M. Eisenstein (1958, 1986).

¹⁹ A propósito de la cual Claude-Edmond Magny articula su estudio de 1948 *L'âge du roman américain*, “uno de los ensayos que tendría mayores resonancias negativas —y algunas positivas— en los medios de la literatura, tanto por lo novedoso del enfoque —la repercusión de algunos procedimientos narrativos del cine en la novelística americana de la *Lost Generation*— como por la falta de rigor de que muchas veces hace gala su autora” (Peña-Ardid 1992: 82).

Los argumentos que han prolongado esta situación suelen apoyarse en una mayor tradición literaria frente a un arte considerado principiante, todo ello unido al carácter técnico del cine, a la necesidad de contar con un importante presupuesto y un amplio equipo humano para llevar a cabo una película, frente al trabajo artesanal y solitario del escritor. Encontró además cierto predicamento la idea de que el cine quería “parasitar” a la literatura en su búsqueda de prestigio y de historias que contar. No en vano, el propio término de adaptación cinematográfica de un texto literario ha mantenido una cierta relación jerárquica de dependencia que no ha pasado desapercibida a Paz Gago (2004: 200).

Por otro lado, un argumento que entre parte de la crítica cinematográfica ha tenido vigencia al menos durante cierto tiempo gira en torno a las teorías del *précinéma*, que encuentran precedentes literarios a las técnicas que los teóricos del cine, en su afán por establecer y delimitar cuanto consideraban específicamente fílmico, defendían como genuinas –encuadres, *travellings* o panorámicas– en las obras de Homero, Cervantes o Flaubert²⁰, algo que, según Peña-Ardid, la crítica literaria no tuvo mayores reparos en aceptar, en contraste con su reticencia a reconocer el influjo del cine en obras literarias contemporáneas “obviamente mucho más expuestas a recibir su «influencia»” (1992: 81). Paz Gago atribuye este hecho, alineándose para ello con Umberto Eco (1970 [1962]), en la homología estructural de ambas disciplinas artísticas a la hora de articular la narración, con independencia de que la literatura narre verbalmente y el cine represente visualmente:

Los interminables debates sobre las técnicas narrativas que la novela ha prestado al cine o que, por el contrario, éste ha descubierto al relato; sobre si tal estrategia aparentemente cinematográfica ya había sido explotada por la narrativa verbal anterior al cinematógrafo o si tal otra la utiliza el cine sin haberla tomado de ninguna tradición de ficción escrita; la eterna cuestión de las *influencias* de la novela sobre el cine primero y del cine sobre la novela después, nos conducen a una hipótesis central: la narratividad es una propiedad abstracta, única y general,

²⁰ Es conocida, por citar un ejemplo, la disección técnica que Leglise realizó en clave cinematográfica del Primer Canto de la *Eneida*, como apunta Peña-Ardid (1992: 78).

que poseen los diferentes lenguajes, cuyas posibilidades adoptan y adaptan los diversos sistemas expresivos para narrar historias (Paz Gago 2004: 207).

En cualquier caso, no contribuyó demasiado a despejar el panorama el hecho de que, como consecuencia de la moda de los estudios precinemáticos, en no pocas ocasiones se hayan considerado cinematográficas de forma indiscriminada técnicas literarias “olvidadas o no suficientemente aprovechadas” (Urrutia 1984: 41), e incluso se les hayan aplicado términos fílmicos al establecer una nomenclatura.

Urrutia aprovecha la ocasión para llamar a la prudencia frente al impulso de “limitarse a extraer de un texto una determinada construcción y adjetivarla como cinematográfica [...] sin considerar la obra o los códigos correspondientes [...] en su totalidad”, lo que “motiva afirmaciones tales como que [...] el cambio de punto de vista en determinado novelista se debe a la influencia del cine (aunque los films de su época se elaboraran con encuadre fijo y sin montaje)” (1984: 37) —lo que, sin embargo, solo sería un argumento válido en escritores que desarrollaron su obra durante la primera etapa del cine, previo a Griffith.

Tal como argumenta Paz Gago (2004: 201-202), no será hasta la aparición de la nueva literatura comparada, a partir de la segunda mitad del siglo XX, especialmente en el área académica americana, que se tendrán en cuenta las relaciones entre cine y literatura: largamente olvidado el cine a la hora de enumerar de forma explícita los medios expresivos cuyas relaciones con la literatura merecían convertirse en objeto de análisis por parte de la crítica literaria comparatista, solo encontrará su lugar en este ámbito a partir de las teorías de Fokkema en torno al nuevo paradigma de la literatura comparada. Un cambio que, en Europa, Peña-Ardid cifra a partir de los trabajos semiológicos de Christian Metz que, a lo largo de los años sesenta y setenta, familiarizaron a la crítica con el lenguaje cinematográfico, con su búsqueda estructuralista articulada alrededor de la cuestión de un código fílmico común a todas las películas, propiciando trabajos pioneros sobre cine y literatura, como los de Umberto Eco, Manuel Alvar, Franz-Joseph Albersmeier o Seymour Chatman, entre otros (1992: 86). Con todo, frente a la propuesta homogeneizadora de Metz se planteará una noción de código más amplia y heterogénea, que comprende infinitas manifestaciones y un

diálogo intertextual, según Eco y Barthes, respectivamente (citado por Peña-Ardid 1992: 90).

Ya Umberto Eco, en su artículo pionero “Cine y literatura: la estructura de la trama”, advierte que el cine ha impuesto a las demás artes un determinado tratamiento del tiempo narrativo, esto es, “un nuevo modo de entender la sucesión y la contemporaneidad de los acontecimientos” (1970 [1962]: 197). Como sea, Eco prefiere hablar de homologías estructurales narrativas en ambos medios. Pone a modo de ejemplo un *best seller* de la época, la novela policiaca titulada *En la vorágine del tiempo*, de B. S. Bailing, quien propone “un determinado tipo de novela, posible solamente en una cultura provocada por el cine, y que ha alcanzado su especial calidad narrativa precisamente aceptando homologías de estructura con el film” (Eco 1970 [1962]: 198).

El empleo de técnicas o modelos expresivos cinematográficos obliga, por su parte, a formular una serie de cuestiones previas con objeto de dilucidar en última instancia si, en efecto, puede el cine influir en la literatura y, en caso afirmativo, de qué manera, según los interrogantes planteados por Albersmeier (Peña-Ardid 1992: 101). Esta indagación exige poner especial atención, en un sentido semiológico, a la influencia mutua que se puede dar en dos sistemas semióticos distintos, aunque homólogos, como en el caso concreto de la literatura y el cine, e incluso tratar de depurar la misma noción de procedimiento cinematográfico y, a la hora de señalar una posible influencia técnica del cine en la literatura, hasta qué punto se habla metafóricamente cuando se recurre a la terminología fílmica:

A un nivel crítico esta utilización de expresiones metafóricas es correcta; más aún, en la medida en que la crítica es una disciplina que no puede proceder a través de comprobaciones cuantitativas, sus valoraciones no pueden expresarse, en general, más que a través de metáforas. El error empieza cuando de este uso empírico de una metáfora se pasa a una teorización en la que la metáfora se considera válida, confiriéndole valor literal (Eco 1970 [1962]: 195).

A partir de ese momento no ha dejado de reivindicarse un debate profundo que implique, como punto de partida, la neutralización de la jerarquía aún vigente para poder afrontar un estudio comparado en igualdad de condiciones. En este sentido, Paz Gago apuesta por ejercer una crítica comparada marcadamente interdisciplinar entre la literatura y otras disciplinas artísticas, que incorpore no solo los marcos específicos de la teoría literaria y la literatura comparada, la narratología y el análisis textual, sino también otros campos conceptuales de los estudios culturales como la historia, la música, el cine, etc. (2004: 203).

En esta frontera se mueve el trabajo de François Jost, que reivindica para sí una puesta en práctica de una verdadera narratología comparada, bidireccional, “válida tanto para el análisis cinematográfico como para el análisis literario” (2004: 25). Para ello, introduce conceptos relevantes no exclusivos como “focalización” o punto de vista — término que hunde sus raíces en el narratólogo Gérard Genette—, es decir, aquello que se sabe, “ocularización” o lo que se ve, y “auricularización” o lo que se oye, ambas en el plano de la percepción, así como retoma la idea de *grand imagier* fílmico de Albert Laffay, traducida al español como “constructor de imágenes”, que cinematográficamente equivale al autor implícito en literatura.

Una crítica híbrida, y en esto parecen coincidir tanto Peña—Ardid como Paz Gago, que sea capaz de distinguir lo que haya de influencia entre ambos medios expresivos, los paralelismos estéticos y las interrelaciones mutuas que puedan establecerse, esto es, que considere en todo momento las convergencias, divergencias e interferencias entre dos sistemas semióticos completamente distintos, como son el de la literatura y el del cine, sin desdeñar cuestiones como la adaptación fílmica o las relaciones de los escritores con el cine:

Si un escritor introduce referencias fílmicas en sus obras es bastante probable el acierto crítico, pero se puede acudir además a otras ayudas quizá de valor relativo mas siempre orientador: la investigación de los contactos directos o indirectos que dicho escritor tuvo con el cine o con los cultivadores de ese arte, las opiniones y ensayos que pudo dedicar al tema, su educación cinematográfica, o su conocimiento técnico y estético del medio (Peña-Ardid 1992: 110).

Todo esto permite sin duda vislumbrar un camino en el que un estudio comparativo de la proyección o la influencia del cine en la literatura sea posible si se observan determinadas garantías, es decir, cierto rigor investigador. Y permite del mismo modo establecer una serie de indicios en orden de mayor a menor relevancia, ya mencionados por Peña—Ardid, como primera aproximación a un *modus operandi* crítico que haga posible el estudio de una influencia *de vuelta* del cine en la literatura:

- *intertextualidad* o las influencias y las referencias directas o indirectas en su obra;
- *acercamiento* o los contactos documentados del autor con el mundo del cine;
- *abstracción* o sus opiniones y ensayos al respecto;
- *formación* o una determinada educación cinematográfica;
- *noción* o un cierto conocimiento de técnicas y planteamientos cinematográficos.

A dicho camino, en todo caso, habré de volver más adelante. Ahora continúo con la recepción del nuevo ingenio por parte de los escritores y con esa primera incorporación en un movimiento artístico amplio, las vanguardias, en igualdad de condiciones con la literatura, la pintura o la fotografía.

Si bien se le asignó al cine el cartel de séptimo arte casi de inmediato, no sin una clara intención comercial, este entusiasmo se topó en un primer momento con la fría acogida que le dispensaron los escritores de la época. Una indiferencia que contó con la salvedad de quienes militaban en las vanguardias, sobre todo surrealistas y futuristas, que, como se ha dicho, hallaron en el cine un medio expresivo mucho más afín a sus diferentes propuestas que el literario.

Sin embargo, los años 20 se nos presentan como el momento clave en que la atención de los escritores hacia el medio cinematográfico experimenta un cambio decisivo. En concreto a partir de 1925. Tal como afirma Jeanne-Marie Clerc: “L’idée d’une influence

généralisée du cinéma, non seulement sur le roman mais encore sur les modes de vie et la sensibilité, semble communément admise en 1925”²¹ (1993: 21).

Me interesa aquí la amplitud de la influencia a que se refiere Clerc sobre aspectos diversos de la vida cotidiana y sobre una nueva sensibilidad visual no tan novedosa que habrá de configurar lo que más adelante se llamará la *civilización de la imagen*, y que había sido ya forjada, antes del cine, por las tentativas cubistas y las audacias del arte abstracto. Una nueva sensibilidad no tan nueva en virtud de las vanguardias, y aquí Clerc enumera un serie de ejemplos como las perspectivas multiplicadas, los telescopios de imágenes simultáneas o las tentativas de restitución dinámica, a través del grafismo o la poesía, si bien corresponderá al cine consolidar esta forma de ver, representar y sentir, contribuyendo con sus aportaciones técnicas “à l’enrichissement du monde visuel”²² (1993 : 24).

Con todo, el interés vanguardista por el hecho cinematográfico se proyectó directamente en el cine a través de una serie de películas muy experimentales, vinculadas al dadaísmo o al surrealismo, como *Entr’acte* (1924, René Clair), *Anémic Cinéma* (1926, Marcel Duchamp), *L’Étoile de Mer* (1928, Man Ray) o la ya mencionada *Un perro andaluz* (1929, Luis Buñuel). Al fin y al cabo, los vanguardistas se consideraban artistas en un sentido amplio y, en justa coherencia con esa idea, experimentaban con diferentes disciplinas artísticas. De hecho, detrás de la película de Buñuel está también el pintor surrealista español Salvador Dalí en calidad de coguionista y actor.

¿Pero qué hay del interés de los escritores? ¿Cuándo este interés revertirá en la literatura? ¿A partir de qué momento puede hablarse de una verdadera influencia del cine en la literatura? ¿Recaerá esta influencia en el cine en algún momento?

3.3. Primera influencia de vuelta: John Dos Passos

²¹ “La idea de una influencia generalizada del cine, no solo sobre la novela sino también sobre los estilos de vida y la sensibilidad, parece comúnmente admitida en 1925” (traducción propia).

²² “al enriquecimiento del mundo visual” (traducción propia).

Vuelvo al año 1925. Al momento en que se produce un cambio de mentalidad por parte de los escritores por el que, lejos de ver al cine como una amenaza, empiezan a considerarlo un aliado capaz de representar como ninguna otra forma artística realidad y sueño:

Dès lors, on ne peut s'étonner que, pour beaucoup, le 7^e Art soit apparu comme une solution possible aux problèmes auxquels s'affrontait alors le roman, cet art à la fois représentatif et narratif : celui—ci, loin de redouter, dans le cinéma, un rival, y voyait plutôt un exemple et une source de renouvellement²³ (Clerc 1993: 26).

Es posible encontrar esta predisposición favorable, este cambio de mentalidad en una importante nómina de escritores estadounidenses del periodo de entreguerras. En William Faulkner, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald o John Dos Passos. Todos ellos de una época post Griffith en que el cine ya conocía y practicaba los planos y el montaje. Sin ánimo de exhaustividad, bastaría solo glosar el caso paradigmático de Dos Passos para ofrecer una idea bastante cabal de la magnitud de este nuevo interés.

Un autor, Dos Passos, a quien la proyección de *El nacimiento de una nación* (1915, D. W. Griffith) dejó una profunda impronta en su juventud; que además llevó a cabo numerosos intentos de trasladar técnicas cinematográficas a su obra literaria, especialmente a su novela *Manhattan Transfer* (1925) y a su *Trilogía USA*, compuesta por las novelas *El paralelo 42* (1930), *1919* (1932) y *El gran dinero* (1936); y que reconoció en el cine un medio idóneo para propiciar el cambio cultural en la época moderna (Seed 2009: 128).

¿Pero qué técnicas cinematográficas buscaba Dos Passos adaptar a la novela? Principalmente el montaje, tal como lo concebía quien consideraba su otra gran influencia fílmica después de Griffith: Eisenstein. Para el director soviético debía ser el propio espectador —el lector para Dos Passos— quien estableciera el vínculo —el sentido— entre dos planos diferentes y del mismo modo fuera capaz de reconocer la

²³ “Así, no es de extrañar que para muchos el séptimo arte se haya presentado como una posible solución a los problemas que enfrentaba entonces la novela, un arte a la vez representativo y narrativo: aquellos que, lejos de encontrar en el cine un rival, vieron más bien un ejemplo y una fuente de renovación” (traducción propia).

importancia de cada unidad dentro del conjunto. Un montaje, en suma, que se encadena por colisión, por conflicto.

Así lo recordaba el propio Dos Passos:

Somewhere along the line I had been impressed by Eisenstein's documentary films like the *Crusier Potemkin*. Eisenstein used to say that his master in montage was Griffith of the *Birth of a Nation* fame. Montage was the word used in those days to describe the juxtaposition of contrasting scenes in motion pictures. I took to montage to try to make the narrative stand off the page²⁴ (citado por Seed 2009: 137).

La cuestión que se plantea ya a partir de Dos Passos, apenas treinta años después de la invención del cinematógrafo, es la siguiente: ¿se puede afirmar que, después de la influencia fundamental de la literatura sobre el cine, el cine influirá *de vuelta* a la literatura? Todo parece indicar que así es. De inmediato, otras cuestiones quizá más urgentes se abren paso. Por ejemplo, ¿cómo se produce esta influencia? Y, en un sentido aun más amplio, ¿qué puede aportar el cine a la literatura?

Sabemos que John Dos Passos fue un ávido espectador de películas no solo del ya mencionado Griffith, Eisenstein o incluso de Charlie Chaplin, sino también de los inevitables noticieros y documentales previos a la proyección del título principal, lo que en el ámbito anglosajón se conoce como *newsreel* y en España bajo el nombre de nodo. Precisamente "Newsreel" será el título de sesenta y ocho segmentos o partes de las novelas que conforman la *Trilogía USA*.

Tenemos constancia de que frecuentó un importante círculo dentro del mundo del cine, el de los directores soviéticos de Moscú, durante el periodo de entreguerras, con Eisenstein y Vsévolod Pudovkin y Dziga Vertov a la cabeza. Si del primero tomaría la idea de montaje, como hemos visto, así como la dispersión de la acción en un colectivo

²⁴ "En algún momento me había quedado impresionado por las películas documentales de Eisenstein como *El acorazado Potemkin*. Eisenstein solía decir que su maestro en el montaje era el Griffith de *El nacimiento de una nación*. Montaje era la palabra utilizada en aquellos días para describir la yuxtaposición de diferentes escenas en las películas. Tomé el montaje para tratar de materializar la narrativa una vez fuera de la página" (traducción propia).

de personajes, la célebre propuesta del ojo-cámara o *kino-eye* de Vertov inspiraría el título “The Camera Eye” de otros cincuenta y un segmentos de carácter marcadamente autobiográfico en su trilogía.

Además, reconoció abiertamente en numerosas ocasiones la influencia del cine en su obra como parte de una estrategia narrativa, vinculada a su vez con las vanguardias, encaminada a representar a través de la novela el pulso de la ciudad moderna, en su caso Nueva York. Otras fuentes que la crítica ha podido reconocer serían las de los pintores Umberto Boccioni, futurista italiano, Georg Grosz, dadaísta alemán, y Fernand Léger, cubista francés, así como las de los fotógrafos vanguardistas estadounidenses Alfred Stieglitz y Paul Strand (Suárez 1999: 44).

Además, se puede recurrir a su narrativa. Al adentrarse en la lectura de *Manhattan Transfer* teniendo presente la definición de montaje tal como la entendía Eisenstein a partir de Griffith, es posible observar una tentativa sistemática de empleo del mismo. No es necesario ir muy lejos:

Tres gaviotas giran sobre las cajas rotas, las cáscaras de naranja, los repollos podridos que flotan entre los tablones astillados de la valla. Las olas verdes espumajean bajo la redonda proa del ferry que, arrastrado por la marea, hiende el agua, resbala, atraca lentamente en el embarcadero. Manubrios que dan vueltas con un tintineo de cadenas, compuertas que se levantan, pies que saltan a tierra. Hombres y mujeres entran a empellones en el maloliente túnel de madera, apretujándose y estrujándose como las manzanas al caer del saetín a la prensa.

La enfermera, llevando el capacho en el brazo estirado, como si fuera un orinal, abrió la puerta de una gran sala excesivamente recalentada. En el aire impregnado de olor a alcohol y a yodoformo, ásperos berridos subían en espiral de otros capachos a lo largo de las paredes verdosas. Al dejar el capacho en su sitio le echó una mirada con los labios fruncidos. El recién nacido se retorció débilmente entre algodones como un nido de lombrices (2007 [1925]: 9).

Se trata del principio del capítulo primero, sección primera, titulado “Embarcadero”. Así empieza la novela, que se abre con un plano de la llegada de un grupo de inmigrantes al embarcadero de Nueva York. Acto seguido, sin apenas transición, se pasa a un hospital, con enfermera y recién nacido. Ha habido un desplazamiento en el espacio y, por lo poco que se sabe, quizá también en el tiempo. Al proseguir la lectura se descubre que la escena del hospital podría corresponder a la del primer día en la vida de uno de los personajes, Ellen Thatcher, aunque justo después del dicho fragmento se vuelve al embarcadero para asistir a la llegada de otro personaje, Bud Korpenning.

Si se analizan con detenimiento estos fragmentos es posible desgarnar los puntos de contacto con el montaje cinematográfico. Para empezar, el marcado carácter visual del texto. En efecto, parece que el lector se convierte en espectador de ambas escenas y, cuando la narración alude a la descripción de sonidos y olores, este se mantiene dentro del ámbito más sensitivo. Por otro lado, la misma extensión de cada fragmento, de una brevedad que podría traducirse en unos diez o quince segundos de metraje cinematográfico, acentúa su carácter fragmentario. Por último, ambas producen, así dispuestas, un efecto de colisión que acentúa con fuerza su cariz dramático y crea en efecto, al menos, un sentido más allá de las imágenes, cumpliendo con la definición de montaje que Eisenstein formuló a partir de Griffith. Como vemos, coinciden la llegada de los inmigrantes con el nacimiento de un bebé. Las dos están vinculadas a la idea de una nueva vida, solo que, lejos de transmitir libertad y esperanza, las imágenes que resultan de la descripción provocan el efecto contrario: fatalidad, desaliento.

Por lo demás, la escena de la llegada de los inmigrantes recuerda a *Charlot, emigrante* (1917, Charlie Chaplin), si bien despojándola completamente del cariz cómico del cortometraje de Chaplin, acentuando, para ello, solo el lado más trágico del mismo. A su vez, la parte del hospital remite de forma controvertida al plano recurrente de la cuna en *Intolerancia* (1916, D. W. Griffith), aunque en dicha película se emplee como símbolo de esperanza y en la novela de Dos Passos sea de signo opuesto. Así relacionados, llama la atención el hecho de que tanto uno como otro caso subvierten el sentido de dos imágenes icónicas en la época de escritura de *Manhattan Transfer*, desestabilizando el juego referencial e instalando la narración dentro de un principio de incertidumbre.

El caso de John Dos Passos se ha convertido en canónico de la influencia del cine en la literatura. Cumple, por así decirlo, con los “requisitos” esbozados por Carmen Peña-Ardid, citados y comentados brevemente en el capítulo anterior y que retomaré a continuación: intertextualidad, acercamiento, abstracción, formación, noción. Dos Passos cumple claramente con todos y cada uno de ellos. El propio autor se encargó de afianzar esta conclusión con numerosas declaraciones al respecto.

3.4. Borges fue al cinematógrafo

He leído toda la obra de Borges, al menos dos veces, y casi todos los libros que se han escrito sobre él, y hay una cosa que tengo más o menos clara: Borges era un humorista, tal vez el mejor que hemos tenido, sobre todo cuando se juntaba con Bioy, aparte de ser un gran poeta y el más grande cuentista y un gran ensayista.

Roberto Bolaño

Casi al mismo tiempo que Dos Passos cerraba su trilogía, en Buenos Aires, Jorge Luis Borges publicaba *Historia universal de la infamia* (1935). En el prólogo a la primera edición, en una declaración que sería retirada de ediciones posteriores, confesaba:

Los ejercicios de prosa narrativa que integran este libro fueron ejecutados de 1933 a 1934, derivan, creo, de mis relecturas de Stevenson y de Chesterton y aun de los primeros films de Von Sternberg y tal vez de cierta biografía de Evaristo Carriego. Abusan de algunos procedimientos: las enumeraciones dispares, la brusca solución

de continuidad, la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas (1989 [1935]: 289).

En el momento en que suscribe esas líneas, Borges colabora además como crítico literario con la revista *Sur*, en donde ocasionalmente publica notas en las que reflexiona sobre cine o reseña películas que ha visto. Sin embargo, la relación de Borges con el medio audiovisual fue, y así lo advierte Edgardo Cozarinsky en su inevitable libro *Borges y el cinematógrafo*, “tan laberíntica e inesperada como la de sus personajes con el tiempo” (2002: 7).

Y en el momento de escribir sus reseñas, Borges ya atesora asimismo un amplio bagaje como espectador, que le viene de los orígenes del cine, del cine mudo y de la época de afiliación al ultraísmo, vanguardia literaria de origen español, a grandes rasgos afín al futurismo y opuesta al modernismo.

Si se indaga en sus notas para la revista *Sur*, se descubre un enorme interés por el director de origen austriaco Josef Von Sternberg, cuya filmografía sigue con una fidelidad cada vez más desencantada y cuyos primeros títulos coloca como centro y medida de sus preferencias cinematográficas. Entre estos, destaca en más de una ocasión *La ley del hampa* (1927), considerada la primera película de *gangsters* de la historia, *Los muelles de Nueva York* (1928) y *La redada* (1928), cuyo visionado y revisión, confiesa Borges, le producen auténtico “goce intelectual” (citado por Cozarinsky 2002: 27). Se nos revela asimismo como feroz crítico también en lo cinematográfico, como escritor fascinado con la narratividad del nuevo medio y como espectador con una particular predilección por el film policial y por la épica —tan afín a la gauchesca— del wéstern. A estas facetas habría que sumar la del Borges guionista.

Pero Borges no solo se limitó a escribir reseñas. En 1955 publicó dos guiones cinematográficos, *Los orilleros*. *El paraíso de los creyentes*. Más adelante firmaría dos más, *Invasión* y *Los otros*. Los cuatro escritos a dos manos con Adolfo Bioy Casares, de los cuales solo tres, de momento, conocieron una versión cinematográfica, quedando solo sin filmarse *El paraíso de los creyentes*.

Borges cinéfilo. Llegados a este punto conviene hacerse las preguntas clave. ¿Influyó de algún modo el cine en su obra? En caso afirmativo, ¿de qué modo? El propio Borges ya

lo había confesado en el prólogo a *Historia universal de la infamia* antes referido. De nuevo, como en Dos Passos, aparece el montaje, o al menos una idea de montaje vinculada con fuerza a la narratividad. Que era precisamente lo que a Borges le interesaba de un medio, como el cinematográfico, del cual valoraba su capacidad para contar historias con eficacia o no —si nos atenemos a sus reseñas, plagadas de una especial atención a aquellos planteamientos fílmicos que coincidían con sus propios intereses narrativos. De las cuestiones más técnicas se limitó a apuntar aquí o allá si la fotografía era buena —por fotografía se refería con toda probabilidad a ciertos planos, la puesta en escena: “la del amanecer ya preciso, la de las bolas monumentales de billar aguardando el impacto, la de la mano clerical de Smerdiakov, retirando el dinero” (citado por Cozarinsky 2002: 26), enumera a propósito de la producción alemana de 1931, dirigida por Fedor Ozep, *Karamazov, el asesino*)—, a modo de valor añadido aunque sin concederle demasiada importancia. Tampoco parecía desconocer aspectos cinematográficos aún más técnicos como cuando comentaba *Billy the Kid* (1930, King Vidor): “hecha sin otro mérito que el acopio de tomas panorámicas y la metódica prescindencia de *close-ups*, para significar el desierto” (citado por Cozarinsky 2002: 31). No era, sin embargo, el principal objeto de su interés cuando acudía al cinematógrafo.

En una reseña titulada “Un film abrumador”, dedicada a *Ciudadano Kane* (1941, Orson Welles) poco tiempo después de su estreno, Borges escribe:

Abrumadoramente, infinitamente, Orson Welles exhibe fragmentos de la vida del hombre Charles Foster Kane y nos invita a combinarlos y a reconstruirlo. Las formas de la multiplicidad, de la inconexión, abundan en el film: las primeras escenas registran los tesoros acumulados por Foster Kane; en una de las últimas una pobre mujer lujosa y doliente juega en el suelo de un palacio que es también un museo, con un rompecabezas enorme. Al final comprendemos que los fragmentos no están regidos por una secreta unidad: el aborrecido Charles Foster Kane es un simulacro, un caos de apariencias [...]. En uno de los cuentos de Chesterton [...] el héroe observa que nada es tan aterrador como un laberinto sin centro. Este film es exactamente ese laberinto (citado por Cozarinsky 2002: 61—62).

Probablemente la película de Welles era, en ese sentido, mucho más de lo que Borges podría haber deseado ver. Un laberinto infinito. Aquí convergen plenamente con el planteamiento cinematográfico desplegado por Orson Welles no solo buena parte del proyecto literario de Borges sino también sus principales ideas respecto de la novela y el cuento²⁵.

Apenas tres años después del visionado de *Ciudadano Kane*, Borges publica un volumen de cuentos bajo el título de *Ficciones*, que incluye entre otros “El jardín de senderos que se bifurcan”, un relato sobre el descubrimiento de un laberinto infinito. Cinco años más tarde, en 1949, aparece otro libro, *El Aleph*. El relato homónimo que le da título recoge el descubrimiento por parte del propio Borges de una esfera que contiene y proyecta las imágenes de todos los ángulos del universo, el Aleph, en el sótano de la casa de Buenos Aires donde vivía su amada Beatriz Viterbo, ya fallecida. Al comienzo el narrador anticipa su primera visita a la casa tras el deceso:

De nuevo aguardaría en el crepúsculo de la abarrotada salita, de nuevo estudiaría las circunstancias de sus muchos retratos, Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz, con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; Beatriz, el día de su boda con Roberto Alessandri; Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del Club Hípico; Beatriz, en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino; Beatriz, con el pekinés que le regaló Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo; la mano en el mentón (1989 [1949]: 617).

A través de la mirada del narrador observamos fragmentos de la vida de Beatriz Viterbo, solo que, a diferencia del montaje de Welles antes referido, en ellos sí existe un orden, una conexión, en este caso vagamente cronológica, vagamente biográfica, que le da finitud, una finitud que ya ha confirmado la muerte. Dichos fragmentos son, por un

²⁵ En no pocas ocasiones el Borges poeta y cuentista manifestó un rechazo inapelable hacia la novela, que justificaba en oposición a la poesía y al cuento, por ser mucho más concisos, más de su gusto. Es ya célebre su explicación al respecto en el prólogo a *Ficciones*: “Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros existen y ofrecer un resumen, un comentario” (1989 [1944]: 426).

lado, marcadamente visuales en la descripción, y aparecen, por otro, hilvanados en una suerte de montaje elíptico, es decir con “saltos de imagen (*jump cuts*) de una acción a otra o de un lugar a otro” (Konigsberg: 332). Sin embargo, el célebre corte del descubrimiento de la esfera en sí aparece escrito como sigue:

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó (1989 [1949]: 625).

Y continúa en una interminable sucesión de escenas, ahora sí, inconexas más allá de su pertenencia al universo infinito. Y lo logra mediante una técnica narrativa que recuerda al mismo objeto que describe, el Aleph, pero también al montaje cinematográfico, un montaje en cualquier caso imposible en su pretendida simultaneidad, pero que resulta lo más aproximado a lo que Borges busca expresar. Llama mucho la atención, en la medida en que contribuye a reforzar esta idea, el hecho del marcado componente visual del texto, que gravita en torno a la repetición del verbo ver en primera persona, o aquello que Celina Manzoni denomina “la fuerza anafórica del «vi»” (2002: 181), sobre la que volveré más adelante.

De vuelta en la actitud de Borges frente al cinematógrafo, es posible observar que para el escritor argentino lo verdaderamente admirable del cine de su admiradísimo Von Sternberg es que se trata de “novelas cinematográficas” (1989 [1932]: 221). Para este autor el cine gravita en torno a la literatura. Importa el argumento, su efectividad, es decir, el espectáculo. En este sentido, se atiene siempre a las convenciones más literarias, que se conforma así como el principal, casi único, punto de referencia. Para él el cine no debe necesariamente forjar su propio lenguaje narrativo, más audiovisual que escrito. Quizá por eso el nuevo medio expresivo comienza pronto a desencantarle y ya en 1945 empieza a referir “la decadencia mundial del cinematógrafo”: “*Sightseeing is the art of disappointment*, dejó anotado Stevenson; esa definición conviene al

cinematógrafo y, con triste frecuencia, al continuo ejercicio impostergable que se llama vida” (Cozarinsky 2002: 69). Un desencanto que explicaría que retirase del prólogo de *Historia universal de la infamia* la ya citada confesión acerca de una posible influencia de las películas de Von Sternberg. Buena prueba de esta decepción sería en última instancia su insatisfacción con las películas basadas en su obra que alcanzó a ver, empezando por *Días de odio* (1954, Torre Nilsson), inspirada en el relato “Emma Zunz”, con colaboración en el guión del propio Borges.

3.5. Bioy Casares y *El año pasado en Marienbad*

Bioy Casares, que escribe la primera novela fantástica y la mejor de Latinoamérica, aunque todos los escritores latinoamericanos se apresuren a negarlo.

Roberto Bolaño

Quien sí comprendió la necesidad de autonomía artística del cine fue Bioy Casares. Durante los procesos de elaboración de guiones a dos manos con Borges pudo comprobar que la intención de adecuar la trama a un lenguaje más cinematográfico que literario supondría un escollo entre ambos. Así lo expresa el propio Bioy:

Esta noche ocurre mi primera desinteligencia con Borges sobre la redacción de un texto. Las hubo, tal vez, cuando quería amontonar bromas en Bustos Domecq; yo sabía que arruinaba el texto, pero el agrado de las bromas, el gusto de reír, allanaba

el camino. Hoy quiere que los personajes dialoguen en monólogos, en discursos, de frases muy redactadas, precisas y concluidas (2006: 1300).

Y, ante la insistencia por parte de Borges en fortalecer la trama mediante largos diálogos explicativos, Bioy sentencia: “El argumento que gusta a la gente es el que se despliega ante sus ojos, no el referido en diálogos” (2006: 1301).

Al parecer, no solo Bioy Casares sufría estas desavenencias. El director de *Los otros* (1974, Hugo Santiago), después de una discusión con Borges, se expresa en términos de “descrédito” y, a continuación, se pregunta “¿Cómo voy a hacer un film así?” (Bioy Casares 2006: 1300). Esto se debe principalmente, según David Oubiña, a que “Bioy Casares intuye que es preciso dialogar con los films de la misma manera que con la obra de los grandes pintores o los grandes compositores” (2007: 145). El escritor argentino, en cualquier caso, se muestra elusivo al respecto cuando se le interroga por una gran influencia del cine durante la época en que escribió sus novelas *La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945): “Yo sé que el cine me ha acompañado a lo largo de mi vida. Mis recuerdos más íntimos están combinados con recuerdos de películas. Pero no sé en qué medida ha influido en mis narraciones” (Martínez 2007: 12).

Sea o no capaz de calibrar la influencia del cine en su obra, lo cierto es que la trama de su novela *La invención de Morel* dialoga abiertamente con el medio audiovisual, en la medida en que se sostiene casi por completo sobre el cinematógrafo. Y no solo el argumento:

La astucia de una novela como *La invención de Morel* para negociar con el cine, por ejemplo, no radica sólo en que hace de él su tema central sino, sobre todo, en que incorpora el mecanismo cinematográfico de reproducción como motor narrativo del texto. La capacidad de duplicación y la potencia de repetición del registro fílmico se adscriben al modo de funcionamiento de la memoria. En ese sentido, *La invención de Morel* es una novela escrita bajo el signo del cine; no podría existir sin él. Bioy descubre eso: que es preciso reabsorber el concepto de lo fílmico como una modalización del relato (Oubiña 2007: 145-146).

En la novela, un prófugo de la justicia llega a una isla desierta sobre la que aparentemente se ha cernido una amenaza en forma de epidemia. Una vez allí descubre que la isla no está desierta, como le habían asegurado, ya que comienza a otear a una serie de personas que interactúan en torno a un complejo de edificios en lo alto de una colina. Los edificios, no obstante, parecen haber sido abandonados tiempo atrás. Entre los desconocidos que observa a una distancia prudencial destaca Justine, de quien se enamora sin remedio. Llevado por sus sentimientos, el prófugo decide arriesgarse y hablarle, encontrándose una y otra vez con una indiferencia total por parte de la amada. Ante lo insólito de la situación, comienza una investigación que le lleva a Morel, un científico que ha desarrollado un ingenio de reproducción tridimensional y sensorial de cosas, animales y personas en función de una megalómana aspiración de inmortalidad. Se descubre así que Justine, Morel y el resto de personajes que pueblan la colina no son más que una extraordinaria proyección que se repite en bucle. Sin embargo, la pretensión última de Morel de registrar y proyectar para siempre no solo la figura, el tacto, los sabores y los olores, sino el alma del sujeto encuentra su contrapartida en forma de trágicas consecuencias: la exposición continuada a su aparato durante el proceso de grabación supone una muerte segura. La gravedad de los hechos lleva al prófugo a tomar la decisión irrenunciable de usar la máquina de Morel para grabarse junto a su amada.

Las referencias al cine son múltiples y directas, sobre todo en la grandilocuente explicación que de su invención lleva a cabo el propio Morel a sus invitados:

En aras de la claridad osaré comparar las partes de la máquina con: el aparato de televisión que muestra imágenes de emisores más o menos lejanos; la cámara que toma una película de las imágenes traídas por el aparato de televisión; el proyector cinematográfico [...] Estaba seguro de que mis simulacros de personas carecerían de conciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica) (1972: 85-86).

El cine se convierte así en un sólido punto de referencia a lo largo de la novela, que aborda así las cuestiones de la memoria, en forma de testimonio, y del fantasma, ambas

estrechamente vinculadas a la imagen. Es posible incluso sostener que sin una lectura en clave cinematográfica, *La invención de Morel* perdería no solo muchísimos matices, sino buena parte de sus implicaciones más importantes.

En este sentido, uno de los planteamientos de partida más interesantes consiste en colocar al narrador en primera persona en el punto de vista del espectador con todas las consecuencias. El lector asiste a las diferentes proyecciones de Morel, sin saberlo, al menos en un primer momento, padece las mismas limitaciones visuales y auditivas que el narrador y accede, por tanto, a un flujo limitado de información sobre lo que está sucediendo. La deducción del sentido de las imágenes que contempla es en esencia conductista y, por tanto, eminentemente cinematográfica.

Oí algunas exclamaciones francesas. Después no hablaron. Estuvieron como súbitamente entristecidos, mirando el mar. El hombre dijo algo. Cada vez que una ola se rompía contra las piedras, yo daba dos o tres pasos, rápidamente, acercándome. Eran franceses. La mujer movió la cabeza; no oí lo que dijo, pero indudablemente era una negativa; tenía los ojos cerrados y sonreía con amargura o con éxtasis (1974: 45).

En un plano más anecdótico aunque no menos determinante, todo parece indicar que en el origen de *La invención de Morel* se encuentra la pasión desmedida que sentía Bioy Casares por la actriz estadounidense Louise Brooks²⁶, que el autor explica en los siguientes términos:

De estos amores imposibles, el que tuve por Louise Brooks fue el más vivo, el más desdichado. ¡Me disgustaba tanto creer que nunca la conocería! Peor aún, que nunca volvería a verla. Esto precisamente fue lo que sucedió. Después de tres o cuatro películas, en que la vi embelesado, Louise Brooks desapareció de las

²⁶ Nacida en 1908, comenzó su carrera cinematográfica en Hollywood, donde interpretó una veintena de películas. La fama, no obstante, le llegó de la mano del director austríaco Georg Wilhelm Pabst, de cuyos films clásicos *La caja de Pandora* y *Tres páginas de un diario*, ambas realizadas en 1929, fue protagonista. De vuelta en Hollywood, su carrera experimentó un brusco declive, que la llevó a abandonar el cine en 1938.

pantallas de Buenos Aires. Sentí esa desaparición, primero, como un desgarramiento; después, como una derrota personal (1994: 43).

No resulta descabellado suponer entonces que su novela, así como la invención que contiene y le da título, supone una solución cuanto menos imaginativa a tamaños desvelos. Bioy habría cumplido así con su máxima aspiración: “Como todo enamorado yo quería verla permanentemente” (Martínez 2007: 12). Todo ello convierte a *La invención de Morel* en una novela sobre el tiempo y la memoria, la eternidad y el fantasma, temas directamente implicados en la propia naturaleza del fenómeno cinematográfico.

Tampoco parece desatinado señalar un interesante paralelismo entre *La invención de Morel* y un film francés posterior, *El año pasado en Marienbad* (1961, Alain Resnais), en lo que supondría una doble influencia *de vuelta*: de la literatura al cine, del cine a la literatura. Muy pronto en la novela de Bioy aparece ya mencionado el famoso balneario checo de Marienbad:

Anoche, por centésima vez, me dormí en esta isla vacía [...] Me dormí tarde y la música y los gritos me despertaron a la madrugada. La vida de fugitivo me aligeró el sueño: estoy seguro de que no ha llegado ningún barco, ningún aeroplano, ningún dirigible. Sin embargo, de un momento a otro, en esta pesada noche de verano, los pajonales de la colina se han cubierto de gente que baila, que pasea y que se baña en la pileta, como veraneantes instalados desde hace tiempo en Los Teques o en Marienbad (1974: 15).

Todo parece apuntar a que el film de Resnais recibe una importante influencia de *La invención de Morel*, ya que en 1953 Alain Robbe—Grillet, novelista francés y futuro guionista de *El año pasado en Marienbad*, reseña para la revista *Critique* la traducción al francés de la novela en un artículo titulado “Adolfo Bioy Casares: *L’invention de Morel*”.

Pero hay mucho más de la novela de Bioy en la película de Resnais: el mismo triángulo amoroso: el narrador fugitivo-Faustine-Morel por un lado y M.-A.-X. por otro; las

minuciosas descripciones espaciales del museo de Morel por un lado y del castillo de Marienbad por otro²⁷; los diálogos repetitivos, circulares; la situación compartida de tiempo suspendido, proyectado una y otra vez por el ingenio en la isla de Morel o reiterado hasta la saciedad cada verano por los personajes de Marienbad.



Fig. 1. Fotograma de *El año pasado en Marienbad* (1961)

En suma, la impresión final que produce en el lector de *La invención de Morel* el visionado de *El año pasado en Marienbad* sería la de encontrarse ante una obra original y, al mismo tiempo, experimentar una fuerte sensación de *déjà vu*. En cierto modo, es como si se estuviera asistiendo *de nuevo* a la proyección de Morel, solo que en esta ocasión se estaría ocupando el lugar del fugitivo, el narrador, en última instancia el espectador.

²⁷ A Robbe-Grillet, en su comentario a la novela de Bioy, le llama precisamente la atención el empeño del narrador, del prófugo, por ser extremadamente minucioso en su testimonio. Esto confiere a la narración, con sus descripciones y, sobre todo, sus diálogos, de una neutralidad y un desapasionamiento casi abstracto, desconectado del presente, al tener que ser reconstruido por la mirada del prófugo, también espectador (1953: 174).

3.6. El cine adentro de Manuel Puig

Soñé que iba caminando por el Paseo Marítimo de Nueva York y veía a lo lejos la figura de Manuel Puig. Llevaba una camisa celeste y unos pantalones de lona ligera, azul claro o azul oscuro, depende.

Roberto Bolaño

Si para Borges el cine no pasaba de ser un curioso entretenimiento y para Bioy una fuente inagotable de fascinación y de inspiración, el también argentino Manuel Puig lleva la influencia del cine un paso más allá. No en vano reconoció sin vacilar en numerosas entrevistas que el cine suponía una influencia principal en su obra. El primer aspecto interesante en este sentido es que él mismo, como artista, pero también como persona, realiza una búsqueda vital y artística que le lleva del cine a la literatura.

Desde su infancia Puig encontró refugio en el cine. Refugio y consuelo a su vida en Coronel Villegas, un pueblo aislado en mitad de La Pampa, donde existía un sistema de poder machista y oligárquico que rechazaba de plano. En una conferencia titulada “Primera persona singular” afirmaba:

Yo fui al cine y allí encontré una realidad que me gustó. Hubo un momento, no sé cómo sucedió, en que yo decidí que la realidad era esas películas de ficción —las películas de Hollywood— y que la realidad del pueblo era una película de clase B que yo me había metido a ver por equivocación (Corbatta 1988 [1979]: 27).

Ese anhelo por una realidad que solo conoce a través del cine le lleva a Buenos Aires, donde solo encuentra una ampliación de la sociedad provinciana que aborrecía, y, más tarde, a Roma, a cursar estudios de cinematografía que pronto, frente al dogmatismo

imperante de los últimos estertores del neorrealismo, abandona. Comienza así a alternar trabajos en películas con escritura de guiones y traducciones. Una de sus primeras experiencias en el mundo de cine, como ayudante de dirección en *Adiós a las armas* (1957, Charles Vidor), le disuade de realizar sus propios proyectos: de nuevo, su resistencia a tener que imponerse frente a otros, en este caso imponer la visión del director frente a la de los actores, el guionista, el director de fotografía y, en suma, todo el equipo humano que conforma una producción cinematográfica, le supone un escollo insalvable. La soledad, la autonomía del escritor se le aparecen así como el medio de expresión, de indagación y búsqueda, idóneo. Sus referentes temáticos y estructurales seguirán siendo, en cualquier caso, más cinematográficos que literarios:

No tengo modelos literarios evidentes porque no ha habido, creo, influencias literarias muy grandes en mi vida. Ese espacio está ocupado por las influencias cinematográficas. Yo creo que, si alguien se tomara el trabajo, va a encontrar influencias de Lubitsch en ciertas estructuras mías, de Von Sternberg en ese afán por ciertas atmósferas, Hitchcock mucho, pero lo demás, no sé (citado por Corbatta 1983: 596).

Una lectura, siquiera superficial, de su novela más conocida, con toda probabilidad también la más leída de un escritor bastante popular en su momento, *El beso de la mujer araña* (1976), revela la enorme complejidad del entramado cinematográfico que la sustenta. La novela recoge las conversaciones que mantienen a lo largo de dos meses dos presos comunes en una prisión de Buenos Aires, Luis Alberto Molina, homosexual acusado de corrupción de menores, y Valentín Arregui, activista político de izquierdas. Buena parte de dichas conversaciones giran en torno a películas que Molina le narra a Valentín justo antes de dormir, hasta un total de ocho films. De las ocho solo dos tienen una clara correspondencia con sendas películas reales, ambas dentro del género de terror. La primera se corresponde con *La mujer pantera* (1942, Jacques Tourneur) y la quinta con *Yo anduve con un zombi* (1943, Jacques Tourneur). El resto de las películas son una mezcla de argumentos y referentes más o menos evidentes, al tiempo que recrean tópicos y convenciones de ciertos géneros como el melodrama, si bien resultan en esencia una contribución original del autor.

El beso de la mujer araña es una completa anomalía literaria, en la medida en que se trata de una auténtica novela-*movie*. No solo el cine impregna toda la obra de principio a fin. No solo su trama gira en torno a una serie de películas, reales, recreadas o inventadas del todo. No solo supone una brillante adaptación, o traducción, si se quiere, de imágenes en palabras. Es todo eso y mucho más. Pero voy por partes.

Lo primero que llama la atención es la ausencia de un narrador externo en tercera persona. La novela comienza en mitad de una conversación en la que ya se está contando la primera película, el lector desconoce los nombres de las personas que hablan, dónde y en qué momento se encuentran. En cierto modo, se podría decir que el lector—espectador llega con la película ya algo empezada. Una sensación que viene reforzada por el hecho de que los relatos fílmicos tengan lugar en medio de la completa oscuridad de la celda una vez se hayan apagado todas las luces, justo antes de dormir, lo que a todos los efectos convierte de forma deliberada la celda en una sala de proyección. En un momento dado, Molina advierte a Valentín: “Veo que tengo que hacerte un planteo más claro, porque por señas no entendés”; a lo que este replica: “Aquí en la oscuridad me hacés señas, me parece perfecto” (1991 [1976]: 23).

La forma dialogada se mantendrá, excepto en contadas excepciones en que se presentarán documentos alternativos, a lo largo de toda la novela. Esto supone, por un lado, una adecuación al formato del guión cinematográfico que Puig conocía a la perfección por haberlo estudiado primero y luego practicado; por otro, Puig prescinde del narrador al uso²⁸, un planteamiento que en sí lleva aparejada una nueva coincidencia con el lenguaje narrativo cinematográfico.

Incide en este sentido no solo la preeminencia de la forma dialogada, sino el hecho de que dichos diálogos reproduzcan con fidelidad los diferentes idiolectos que caracterizan a los dos protagonistas, así como el uso continuado del tiempo presente en los relatos de las películas “con vistas a reflejar la ‘simultaneidad’ de las imágenes” debido “al afán ‘visualizador’ del narrador, su deseo de poner ante los ojos del receptor las imágenes fílmicas” (Garrido 2000: 97).

²⁸ Si bien esto es relativo, ya que a partir del capítulo tres, después de que Valentín asegure que “yo de gente de tus inclinaciones sé muy poco” (1991 [1974]: 66) se van presentando una serie de notas a pie de página a través de las cuales se va dando cuenta de diversas teorías psicoanalíticas y sociológicas acerca del origen de la homosexualidad. Este planteamiento ya implicaría a un narrador objetivo o supernarrador según Y. Macchi (1982).

Ahora bien, si el desarrollo de las películas resulta descriptivo en la yuxtaposición de planos, en el esfuerzo de Molina por lograr que su interlocutor visualice sus relatos traduciendo imágenes en palabras, por otro, también la descripción de Molina y Valentín viene dada solo a través de la relación que se establece entre ambos personajes. Esto se cumple de forma paradójica, puesto que la parte de las películas funciona así de un modo más literario mientras que la parte de la novela resulta más fílmica, lo que en sí supone una evidente, relevante influencia del cine en la novela de Puig:

La descripción de los personajes protagonistas de las diferentes películas es llevada a cabo por el narrador con verdadera minucia en algunos casos, puesto que hay que visualizar verbalmente a los personajes y ambientes para que adquieran consistencia en la imaginación del receptor. En cambio, el diseño de los personajes novelescos responde a un patrón marcadamente conductista: el lector ha de deducir su idiosincrasia a partir de la relación con el otro personaje (sea en el plano verbal o en el de la conducta). Es lo habitual en el cine, entre otras razones porque al menos en lo que se refiere a su aspecto exterior, la imagen es suficientemente exhaustiva en términos informativos (Garrido 2000: 86).

La novela *El beso de la mujer araña* está montada como una película, de manera por lo demás harto evidente mediante el empleo de líneas de puntos suspensivos que dividen diferentes escenas de un mismo capítulo, secuencias que por lo general retoman la parte donde quedó en suspenso el relato de la película la noche anterior y terminan con ambos presos dándose las buenas noches.

Otro aspecto importante de la novela es el referente al punto de vista, a la forma en que Molina respeta y mantiene el punto de vista del espectador a la hora de contar las películas, sobre todo en aquellos momentos en que este es significativo en un modo cinematográfico. Los ejemplos en este sentido abundan en la novela, baste quizá referir la escena de la piletta de la historia de la mujer pantera. Es la primera de las películas de Molina, la historia de Irena, que conoce a un joven arquitecto de quien se enamora y con quien posteriormente se casa. Sin embargo, a Irena, de origen rumano, la atormentan unas historias transilvanas sobre la existencia legendaria de una estirpe de mujeres panteras a la que cree pertenecer. El joven arquitecto, además, mantiene una

buena amistad con una compañera de trabajo también arquitecta, quien es por lo demás su confidente y ha sido su pretendiente. Después de haber sorprendido al arquitecto con su amiga en el estudio, en actitud cómplice, Irena la sigue hasta su casa. La colega del arquitecto baja a la piscina que hay en el sótano para darse un baño:

Se está acomodando el pelo para colocarse la gorra de baño cuando oye pasos. Pregunta, un poquito alarmada, si es la portera. No hay contestación. Entonces se aterroriza, larga la salida de baño y se zambulle. Mira desde el medio del agua a los bordes de la pileta, que están oscuros, y se oyen los rugidos de una fiera negra que pasea enfurecida, no se la ve casi, pero una sombra va como escurriéndose por los bordes (1991 [1974]: 39-40).

La escena recrea con mayor fidelidad la película de Tourneur, más que otras partes del relato de Molina. Una lealtad intencionada por parte del autor que aquí busca respetar las reglas del cine clásico de terror, el verdadero motor visual del suspense de estas películas que residía en la dicotomía de tradición platónica luz/oscuridad –en este sentido también conocido/desconocido. Un respeto por las fuentes de la emoción de una época y un género por los que Puig sentía una particular predilección. Según Andrew Syder, el cine clásico de terror “acknowledges that there are potentially unknown things in the world, things that potentially threaten the laws of the world as we know them, but positions those things as discrete and separate from a known world in which we can trust” (2002: 83)²⁹.

Por lo demás, ya el primer film que Molina le cuenta a Valentín anticipa el patrón a seguir para la selección de títulos, historias de amores imposibles con desenlaces trágicos en las cuales los personajes femeninos se sacrifican por el hombre al que aman, no sin antes experimentar algún tipo de transformación, sea física o ideológica. Una pauta que, a su vez, vaticina un final análogo para la propia historia marco de los dos reclusos.

²⁹ “reconoce que hay cosas potencialmente desconocidas en el mundo, cosas que potencialmente amenazan a las leyes del mundo tal como lo conocemos, pero las dispone separadas de un mundo conocido en el que podemos confiar” (traducción propia).

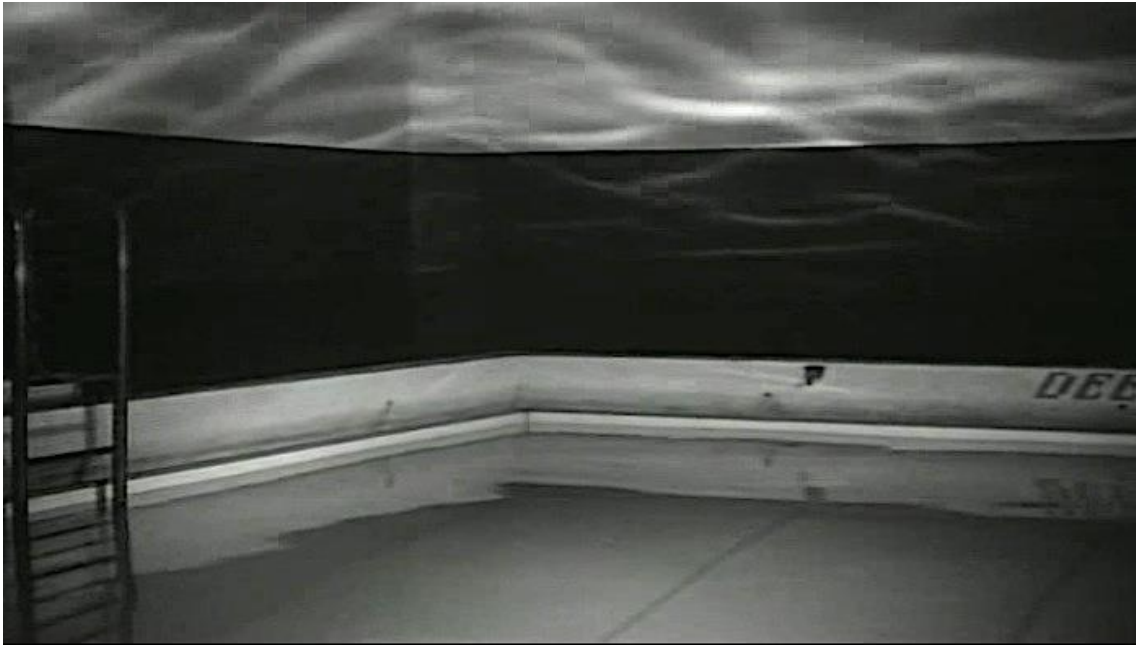


Fig. 2. *La mujer pantera* o el terror que no se ve

Una lectura de la novela en esta línea contribuye a reforzar la interpretación conductista acerca de la relación entre los dos personajes protagonistas, en la medida en que Molina intenta iluminar con sus “proyecciones” la oscuridad de la celda que comparte con Valentín, para, en un primer momento, en calidad de confidente del alcaide, ganarse la confianza de este y hacerle confesar, y, posteriormente, a medida que los lazos afectivos entre ambos presos se van estrechando, adoptar una actitud protectora hacia su compañero, una postura que mantendrá hasta sus últimas consecuencias.

Cabe reseñar igualmente *El beso de la mujer araña* (1985, Héctor Babenco), la célebre adaptación cinematográfica de la novela de Puig para Hollywood, con la que el novelista argentino no quedó muy satisfecho a pesar de haber colaborado en un principio con el guionista Leonard Schrader. La película, no obstante, obtuvo cuatro nominaciones a los Oscar en categorías principales, las correspondientes a mejor película, mejor director, mejor actor secundario y mejor guión adaptado, recibiendo en última instancia solo el galardón para el actor estadounidense William Hurt por su magnífica interpretación de Luis Molina.

La película del director brasileño traslada la acción a un centro penitenciario de Brasil, con toda probabilidad en algún momento entre 1964 y 1985, es decir, en plena dictadura

militar, dado el opresivo clima político de persecución que retrata. Comienza directamente por el segundo film que Molina le cuenta a Valentín en la novela, la historia de Leni, la actriz y cantante francesa que se enamora de un oficial nazi durante la ocupación de París.

La propia naturaleza del texto literario de Puig hace de *El beso de la mujer araña* una película por fuerza metacinematográfica, de cine dentro del cine, en la que se disponen varios niveles de representación, de manera que se ve a William Hurt interpretando a Luis Molina completamente metido en el papel de Leni Lamaison. No obstante, conserva la palabra, convertida en voz de *off* de Molina, para narrar las películas que ahora sí se presentan cinematográficamente, mientras que la caracterización de ambos presos se sigue mostrando a través de sus gestos, sus acciones y las complejas relaciones que se establecen entre ellos.



Fig. 3. William Hurt interpretando a Luis Molina interpretando a Leni Lamaison

En términos jostianos, el film de Héctor Babenco posee una estructura narrativa complejísima, heredada a su vez de la brillante novela de Manuel Puig, en la medida en que se articula un relato doble —triple, si se incluye la película en sí, interpretada por William Hurt, Raúl Juliá y Sonia Braga. La historia de la relación entre los dos presos,

Molina y Valentín, se narra en modo de focalización externa, es decir, en función de la creación de una intriga basada en el principio de incertidumbre acerca de los pensamientos, las motivaciones y los objetivos de los personajes. Y todo ello *al mismo tiempo* o paralelamente al desarrollo de los acontecimientos de la historia de Leni Lamaison, que progresa como focalización interna, explicada por la voz de Molina en *in* y en *off* alternativamente —en función de si la propia adaptación, en un tercer nivel de lectura, muestra directa o indirectamente la película de Leni.

Esta observación puede trasladarse en los mismos términos al texto de Puig, lo que supone de hecho una nueva validación de la funcionalidad sistémica de los planteamientos del profesor y semiólogo francés, en la medida en que resulta efectiva tanto para el análisis literario como para el análisis cinematográfico, cumpliendo así con su pretensión original de establecer una verdadera narratología comparada.

4. MEMORIA, HISTORIA Y LÍMITES EXPRESIVOS

4.1. Memoria

Para llevar a cabo un acercamiento teórico a la cuestión de la memoria conviene indagar en las complejas relaciones que se establecen en torno a determinados conceptos que a la postre resultarán particularmente rentables. Hablo de nociones que comportan inevitables indagaciones posteriores hacia otras ideas con las que mantienen importantes vínculos, aunque discontinuos; tales como memoria, que recientemente se ha venido considerando “matriz de la historia” (Ricoeur 2010: 119), y que puede ser bien individual, bien colectiva, ora escrupulosa, ora espectacular —respecto de la cual sería necesario preguntarse asimismo por el lugar que ocupa el olvido—; concepciones como historia, de la que cabría preguntarse si existe en sí misma, objetiva y autónoma, esto es, una verdad histórica absoluta, o se trata de un constructo sujeto a intereses más particulares —sociales, políticos, económicos y, en suma, culturales— y, por tanto, puedan existir, incluso de forma simultánea, diferentes discursos históricos, diferentes historias; o como testimonio —y, junto al mismo, ¿cómo habrían de incorporarse también la memoria, el archivo y la prueba?

Igualmente para abordar con ciertas garantías de éxito el asunto, conviene tener en cuenta el soporte, es decir, el medio a través del cual dichos conceptos de historia, memoria y testimonio se presentan ante el mundo, con mayor o menor impacto, y la forma de intervenir en ellos, de modificarlos literaria, pictórica, fotográfica, cinematográficamente. En este sentido, se estaría considerando *cómo* se recuerda.

Por último, si bien sirve asimismo a modo de vínculo con las cuestiones iniciales sobre *qué* se recuerda —y aquí estoy operando, soy consciente de ello, a la manera fenomenológica de Ricoeur en su intensiva obra *La memoria, la historia, el olvido* (2010)—, será preciso convocar de nuevo el *quién*, esto es, al menos las voces más representativas y personales que recuerdan, que nos cuentan a través de los diversos soportes literarios, pictóricos, fotográficos, cinematográficos.

Ya en los planteamientos de filósofos griegos como Platón la memoria estaba relacionada, en gran medida, con la imagen, lo visible, lo no-escondido. Un estatus del que puede deducirse una relación estrecha con la verdad, o al menos con su posibilidad, aspecto que no solo concierne a la memoria sino igualmente a la historia. “De este

modo, se preservan las posibilidades de un icono verdadero”, tal como advierte el filósofo francés Paul Ricoeur (2010: 30). Aparece así en este punto una distinción fundamental que me resulta particularmente interesante entre copia o semejanza fiel y fantasma o simulacro, la cual, llevada al terreno de la representación, se articula entre arte icónico y arte fantástico.

Más adelante, Aristóteles hace dos aportaciones clave. Por un lado, vincula la memoria al pasado, es decir, al tiempo. Por otro, hace una primera distinción entre “evocación simple”, *mnemne* o memoria accidental, y “esfuerzo de rememoración”, *anamnesis* o memoria activa (Ricoeur 2010: 38).

En esta línea, precisamente en el marco del binomio aristotélico evocación/búsqueda — según el cual evocación sería una afección, algo que se recibe de forma pasiva, que se padece y, por tanto, soportaría el peso del misterio que reside en la paradoja de origen platónico de “la presencia actual de lo ausente percibido” (Ricoeur 2010: 47)—, se circunscribe la gradación que lleva a cabo el filósofo francés Henri Bergson y que va de la “rememoración laboriosa” a la “rememoración instantánea”, es decir, entre “el grado cero de la búsqueda” y su máxima expresión (Ricoeur 2010: 48).

Sin embargo, queda todavía sin resolver la paradoja de lo ausente presente, e incluso se ahonda en el enigma inherente a la misma con dichas aportaciones. La pregunta puede formularse de manera sucinta como sigue: ¿cómo se presenta algo que ya no está? Una cuestión radical que contiene en sí todos los aspectos hasta aquí esbozados y problematiza los modos de representación de la memoria.

¿Cómo no recordar aquí, para lo que pueda servir en adelante, la concepción psicológica del tiempo según San Agustín, a partir de la cual solo es posible hablar de un tiempo, el presente, que se articula así en forma triple: memoria o presente del pasado, intuición o presente del presente, espera o presente del futuro?

Dicha problemática alcanza del mismo modo al filósofo francés Jean-Paul Sartre, y llega aún más allá, cuando afirma que existe “una diferencia esencial entre la tesis del recuerdo y la de la imagen. Si recuerdo un acontecimiento de mi vida pasada, no lo imagino, *me acuerdo* de él, es decir, que no lo planteo como *dado-ausente*, sino como *dado-presente* en el pasado” (citado por Ricoeur 2010: 78). Como vemos, la tesis de Sartre tiene como consecuencia una radical separación entre recuerdo e imagen, esto es,

entre memoria e imaginación —y, en última instancia, entre historia y ficción— que también lleva a cabo Bergson, con el mérito añadido, en su caso, de mantenerlos al mismo tiempo interconectados sin menoscabar un ápice su propio planteamiento:

Imaginar no es acordarse. Indudablemente, un recuerdo, a medida que se actualiza, tiende a vivir en una imagen; pero lo recíproco no es cierto, y la imagen pura y simple no me llevará al pasado más que si he ido efectivamente a buscarlo en el pasado, siguiendo así el proceso continuo que le ha llevado de la oscuridad a la luz (1977: 49).

Para Bergson de hecho existe una categoría denominada imagen-recuerdo, la cual se encontraría a medio camino entre el recuerdo puro y el recuerdo reinscrito en la percepción, siendo el primer tipo el equivalente a una memoria repetitiva y el segundo a una memoria que actualiza. La diferencia se produce entonces en términos de relación con el presente: “En líneas generales, [...] el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a comprender el presente y a prever el futuro: es un esclarecedor de la acción” (1977: 60).

La unión se produce precisamente en torno a la intermedia imagen-recuerdo, a través de la obsesión en la memoria colectiva y la alucinación en la memoria individual o privada —dos patologías de la memoria que resultan de particular interés para este estudio—, en el sentido de que todas ellas muestran o hacen ver, en la línea aristotélica del “poner ante los ojos” —la *opsis* que caracteriza al mito y prefigura tanto a la tragedia como a la epopeya (Ricoeur 2010: 77).

Además de los diversos aspectos digamos fenomenológicos que he venido apuntando, quisiera profundizar ahora en la dimensión ética de la memoria, una nueva conciencia que interpela también a la historia frente al supuesto carácter científico con que se ha investido el historicismo tradicional, y que encuentra su pleno sentido en dar voz a los vencidos, pasados y presentes, en mantener vivas las preguntas morales hasta que se den las condiciones favorables para que sea posible hacer justicia o, en palabras de Reyes Mate, “para hacer actual la injusticia pasada y para marcar un sentido al futuro” (2013: 287).

La importancia de este proyecto de memoria tal como viene siendo reformulado en los últimos años —cuyo origen cifra Reyes Mate en los planteamientos sobre historia de Walter Benjamin recogidos en sus *Tesis sobre la historia*³⁰— entronca de forma particular con esta investigación y se constituye como uno de los pilares que me permitirá sostener mi hipótesis. Sin embargo, nuevas preguntas se precipitan. ¿En qué términos puede articularse esa aspiración de futuro? y ¿en qué medida una legítima reivindicación de justicia puede desembocar en abuso?

Recuerda, parecen interpelarnos las voces del pasado, de los que ya no están, es decir, de las víctimas, al hilo de esta argumentación. Se trata del deber de memoria, fundado en la idea de deuda. Pero ¿cuándo hay que recordar? ¿En qué momento ejercer la memoria se convierte en nuestro deber individual o colectivo? Una respuesta posible la encuentra Todorov, para quien la memoria no solo es un derecho: “Cuando los acontecimientos vividos por el individuo o por el grupo son de naturaleza excepcional o trágica, tal derecho se convierte en un deber: el de acordarse, el de testimoniar” (2000: 18). En esta deuda reside precisamente el proyecto de futuro a que aspira toda memoria, que no es otro que tratar de reparar la injusticia para poder reconciliarse con el pasado, con la ausencia, atribuyéndole un rol o un valor útil en el presente. ¿De qué valor estamos hablando? Según Ricoeur, en diálogo abierto con el texto de Todorov: “Es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro y del imperativo” (2010: 120).

Respecto al abuso de memoria, según Ricoeur puede darse desde la propia idea de justicia que se adopte, bien a través de la apropiación de la demanda de las víctimas con otros fines, digamos más espurios, bien mediante la llamada “obsesión conmemorativa”, tan característica de nuestra época. De dicho frenesí por el recordatorio acabaría en última instancia siendo víctima la propia historia, en tanto en cuanto quedaría desplazada del ámbito de la memoria para finalmente ser reemplazada por esta (Ricoeur 2010: 123). ¿A qué llamamos delirios conmemorativos? Todorov habla de museos que se inauguran a diario, de la sobreabundancia de fechas celebratorias en el calendario, y

³⁰ Considerado el último texto escrito por Benjamin, también conocido como *Sobre el concepto de historia*, según el título que le dio Theodor W. Adorno, fue redactado poco antes de su muerte en 1940 y publicado por primera vez en Los Ángeles, Estados Unidos, en 1942.

señala a Europa, y en particular a Francia, como los principales afectados por este “culto a la memoria” (2000: 50).

Para Todorov, por su parte, existe una distinción plausible entre uso y abuso de memoria, la cual reside en su ejemplaridad. Que uno u otro episodio histórico se considere ejemplar dependerá de su comparación con otros acontecimientos con los que se puedan establecer una serie de concomitancias o divergencias. Ahora bien, existe un riesgo intrínseco en relacionar justicia y ejemplo, cuando la justicia es tomada al pie de la letra, es decir, por la vía penal. El tipo de justicia por la que tanto Ricoeur como Todorov abogan se deriva de la enseñanza. Al fin y al cabo, como apunta el filósofo francés de origen húngaro, “los tribunales son menos adecuados para esa labor que los libros de historia” (2000: 57).

El objetivo último de una buena memoria, de una de las memorias felices según Ricoeur, debe ser entonces otro más allá de la afirmación de una identidad propia, incomparable y, por tanto, excluyente; encontrar su razón de ser en el presente y servir para el futuro; servir, al fin y al cabo, “no para pedir una reparación por el daño sufrido sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas” (2000: 58).

Un planteamiento que entronca con las tesis sobre historia que dejó Walter Benjamin a modo de legado. Su programa, además de historiográfico, integra un componente ético e involucra al materialista histórico frente al historiador historicista, dos figuras antagónicas cuya diferencia radical reside en su concepción del tiempo. Mientras que para el historiador historicista el pasado se compone de sucesivos compartimentos estancos totalmente desligados del presente que van cerrando sus esclusas al paso de la historia, para el materialista histórico el pasado es también ahora, esto es, el “tiempo-ahora” benjaminiano, un tiempo pleno, heterogéneo, constituido por una amalgama de momentos (Benjamin 1989: 188).

Las consecuencias de uno y otro pensamiento pueden sintetizarse en que el historiador historicista, por un lado, va a *simpatizar* con la estirpe de los vencedores, esto es, de los opresores —“Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie” (Benjamin 1989: 182)—; por otro, los materialistas históricos van a *cuestionar* de nuevo una y otra vez todas las victorias de los dominadores que han sido

y serán, ya que dentro del tiempo-ahora se da igualmente cabida al futuro entendido como posibilidad de redención:

La felicidad que podría despertar nuestra envidia existe sólo en el aire que hemos respirado, entre los hombres con los que hubiésemos podido hablar, entre las mujeres que hubiesen podido entregárenos. Con otras palabras, en la representación de la felicidad vibra inalienablemente la de redención. Y lo mismo ocurre con la representación del pasado, del cual hace la historia asunto suyo. El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra (Benjamin 1989: 178).

Es decir, Benjamin está hablando, con la precocidad que caracteriza a su visión, precisamente de esa memoria feliz a la que aludían Todorov y Ricoeur, representada por el cumplimiento de esa cita secreta. ¿Pero qué debe acometer entonces el materialista histórico para atender esta exigencia del pasado? El filósofo de origen alemán da una respuesta a esta cuestión en el enunciado “hacer saltar el continuum de la historia” (1989: 188).

Para Benjamin la historia no es continua, no encadena un hecho tras otro en una sostenida sucesión de causas y efectos. Muy al contrario, concibe una historia discontinua, fragmentaria, hecha de cabos sueltos, que precisa, por tanto, de una nueva lectura, un nuevo montaje de las imágenes producidas por los hechos históricos que ponga en evidencia su carácter crítico, aporte nuevas significaciones y equivalga en última instancia a hacer justicia. Al fin y al cabo, tal como asume Todorov a modo de punto de partida de cualquier indagación histórica, “los hechos no revelan por sí solos su sentido” (2002: 9).

Un planteamiento que, por lo demás, confirma Jacques Le Goff cuando propone la teoría de las edades míticas como introductora de las ideas de periodo histórico y de periodización, esto es, la idea de encadenamiento en la sucesión de los periodos. La primera consecuencia de dicha noción tiene que ver con la problematización de la

transición entre periodos —“¿cómo y por qué se pasa de un periodo a otro?” (1991: 45), se pregunta Le Goff—, del motor de la historia y de su significación.

El historiador francés entiende por edades míticas la Atlántida platónica, las islas Afortunadas de la antigüedad grecolatina y paralelamente de los guaraníes, así como de las cartografías medievales, y el ideal de edad de oro renacentista (1991: 14). La “Arcadia antes del hombre”, en palabras de Roberto Bolaño que analizaré más adelante (2004b: 917). Estas representaciones pueden ser al mismo tiempo pasado o futuro, nostalgia y anhelo: mientras los nostálgicos proponen una historia cíclica basada en el concepto de eterno retorno, por lo general subestimada, los visionarios proyectan una historia lineal, escatológica.

Al respecto de la escatología entendida como el destino último individual o colectivo de un pueblo o una nación, el francés cuestiona el “monopolio de la lógica de la historia” por parte de las escatologías del tiempo dirigido, en la medida en que las considera responsables de determinados episodios de abuso histórico en el doble sentido, tanto de la propia disciplina historiográfica como de algunas sociedades históricas:

Además, porque las teorías y las prácticas de un tiempo lineal y orientado han podido no sólo hacer ilegibles ciertas evoluciones históricas, sino —y los hombres lo han aprendido cruelmente en la historia— someter a ciertas sociedades a una opresión bárbara, allí donde los aduladores de un progreso implícita o explícitamente escatológico percibían un instrumento de liberación (1991: 84).

Antes de acceder al epígrafe dedicado a la historia, creo que convendría desgranar unas últimas consideraciones entre memoria e historia que permitan establecer una diferenciación clara entre una y otra, distinción que, por lo demás, ya se ha venido preparando de forma implícita a lo largo de estas líneas dedicadas a la memoria por las que ya se ha venido infiltrando la historia.

Para Pierre Nora la historia, en su aceleración, dentro de unas dinámicas más amplias de globalización, democratización y comunicación de masas, amenaza con arrastrar a la memoria, anticipa su fin. El historiador francés lleva a cabo una oposición sistematizada entre la memoria, que se vive cotidianamente, se hace cuerpo a través de la repetición

de pequeñas ceremonias diarias en las sociedades más tradicionales, cristaliza en lo concreto, lo visible, es decir, en los lugares, las acciones, las imágenes, y la historia que, por su parte, es selección, distancia, mediación, busca las continuidades, los desarrollos y las correspondencias temporales:

Memoria, historia: lejos de ser sinónimos, tomamos consciencia de que todo lo opone. La memoria es la vida, siempre encarnada por grupos vivientes y, en este sentido, está en evolución permanente, abierta a la dialéctica del recuerdo y de la amnesia, inconsciente de sus deformaciones sucesivas, vulnerable a todas las utilizaciones y manipulaciones, capaz de largas latencias y repentinas revitalizaciones. La historia es la reconstrucción siempre problemática e incompleta de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un lazo vivido en el presente eterno; la historia, una representación del pasado (2008: 20-21).

4.2. Historia

No solo en el último tramo del anterior capítulo sino ya desde el principio, la deriva de la propia indagación me ha llevado a abordar aspectos directamente relacionados con la historia, a la que, por lo demás, se hace preciso distinguir de la memoria.

Para Ricoeur, de cuya mano avanzaré también en este capítulo, el eje distintivo se concentra en “la intención de representar en verdad las cosas pasadas” por parte de la historia (2010: 180). El objetivo último, por tanto, reside en la verdad de la historia, frente al “objetivo de veracidad o, si se quiere, de fidelidad de la memoria” (2010: 178). Por su parte, la escritura anterior, solapada o incluso simultánea a la voluntad investigadora de la historia se corresponde a su vez con lo que se ha venido considerando acertadamente archivo, después del que vendría la redacción de la

historia. Igualmente preliminar a la intención historiográfica es su origen, que, por falta de una datación precisa —ya que residiría en los albores de la escritura misma—, se va a considerar de naturaleza mítica. Ricoeur distingue así entre origen y comienzo de la historia (2010: 182-183).

Con la intención de abordar el proceso historiográfico, el filósofo francés distingue tres fases que, sin embargo, insiste, no se encuentran dispuestas en orden cronológico, sino más bien interconectadas por mutuas combinaciones como *fuera del tiempo*, a saber:

- la fase documental, relacionada con el archivo;
- la fase de explicación/comprensión, dedicada a preguntarse y responderse los motivos o “la que concierne a los usos múltiples del conector «porque» que responde a la pregunta «¿por qué?»: ¿por qué las cosas ocurrieron así y no de otra manera?” (2010: 179);
- la fase representativa o de escritura, la historiografía entendida, por tanto, como indagación, como investigación.

4.2.1. Fase documental

¿Pero sobre qué se investiga? Ricoeur esboza un determinado proceso por el cual, en primer lugar, se recoge el fruto de la memoria declarativa, es decir, el testimonio oral, que a su vez se redacta y se almacena en el archivo —el cual si bien no se compone en exclusiva de testimonios, sí se nutre principalmente de dicha fuente historiográfica. Dicho testimonio va a confrontarse con otros testimonios, muchas veces necesariamente opuestos, en virtud de esa búsqueda de verdad que se atribuye a la historia. Este proceso se da, por tanto, en la ya mencionada fase documental. A partir de aquí entraríamos de lleno en la fase de explicación/comprensión.

Sin embargo, antes convendría dedicar cierto empeño a la cuestión espacial y temporal de la memoria. La primera, la espacialidad de la memoria, concreta el vínculo que existe entre el “espacio corporal” y el “espacio del entorno”, es decir, entre “memoria íntima” y “memoria compartida entre próximos” (2010: 194). De algún modo, los lugares

contribuyen vivamente a anclar los recuerdos, a fijar su impronta en nuestra memoria. Así, recordamos haber vivido en una u otra parte del mundo, haber visitado una u otra ciudad. Del mismo modo, se consagran lugares de memoria, espacios fuertemente ritualizados, allí donde tuvo lugar uno u otro episodio histórico y ahora se conmemoran esos hechos del pasado. A medida que se tira del hilo de la madeja de la espacialidad, aparece igualmente la concepción del espacio arquitectónico como espacio narrativo que puede leerse y establece relaciones de intertextualidad con su entorno —tanto más complejas en función de su propia complejidad urbanística, siendo la ciudad su máximo exponente. “El espacio es el medio de inscripción de las más lentas oscilaciones que conozca la historia” (2010: 200), advierte el pensador francés más adelante, en torno al concepto más amplio de geohistoria —y de las ideas de medio y cultura de que a grandes rasgos se compone—, desligada en parte de los espacios íntimos.

Con respecto a la segunda, la temporalidad, Ricoeur hace especial hincapié en la importancia de la procedencia del tiempo histórico, que cifra en el doble proceso de transición de la memoria vivida, por un lado, y de la especulación sobre el tiempo cósmico, universal, por otro, hacia la operación historiográfica. Para llevar cabo dicha transición, el historiador recurre a una serie de unidades, de conectores, de “instrumentos de pensamiento” tales como el calendario, relativo a la memoria colectiva, pero sobre todo “archivos, documentos y huellas” (Ricoeur 1996: 783). Estas unidades conectan, por tanto, el tiempo vivido con el tiempo universal, entre los cuales se encuentra el tiempo histórico.

De este modo ambas, la ubicación en el espacio y la datación en el tiempo, tejen la declaración proverbial del que da testimonio cuando asegura “yo estaba allí”. A las que se añaden otras como “creedme” y “si no me creéis, preguntad a otro”. El testimonio en sí se configura según estos términos. En ellos se concentran “la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí con respecto al aquí” o lo que Ricoeur considera el triple déctico de la autorreferencialidad (2010: 214); la demanda de certificación de veracidad del testimonio, precedida por la sospecha; y la disponibilidad del testimonio para ser contrastado con los de otros testigos. No solo eso, sino también para ser sostenido, repetido en el tiempo: “El testigo fiable es el que puede mantener en el tiempo su testimonio” (2010: 215). Precisamente la fiabilidad confiere al testimonio su estatus de institución social, de hábito cotidiano proyectado paralelamente

a los ámbitos judicial e historiográfico. Se suma en este punto la idea de sentido común, que consistiría, en primer lugar, “en fiarse de la palabra del otro; después, dudar si empujan a ello fuertes razones” (2010: 216). Irrumpe aquí como problemática, como anomalía, la figura del testigo histórico de acontecimientos extraordinarios, de quienes asistieron a algunos de los episodios atroces del siglo XX:

Más aún, en ciertas formas contemporáneas de declaración suscitadas por las atrocidades masivas del siglo XX, el testimonio no solo resiste a la explicación y a la representación, sino incluso a la reservación archivística, hasta el punto de mantenerse al margen de la historiografía y de proyectar una duda sobre su intención veritativa (2010: 211).

Una singularidad que se sustenta en los límites imprecisos entre testimonio y relato, esto es, entre realidad y ficción. Dicha imprecisión, por su parte, viene favorecida por la demanda de que el testimonio sea especialmente significativo. Anómala, por tanto, al eludir el destino fundamental del testimonio —además de otros usos posibles como “el relato, los artificios retóricos, la configuración en imágenes” (2010: 211)—, la constitución del archivo.

El archivo representa el acceso a la fase de escritura del testimonio —que es, por definición, oral. Una vez escrito se deposita en el archivo, donde será compilado, preservado y catalogado, es decir, se convierte en huella, elemento capital de todo proyecto historiográfico, en la medida en que posibilita la comprensión del pasado en el presente: “El archivo se presenta así como un lugar físico que aloja el destino de esta especie de huella [...], la huella documental” (2010: 219). Un vestigio que remite a su productor y a la acción llevada a cabo en el momento de dejar su rastro.

Derrida, que a todo alude, que todo lo menciona y lo anticipa, caracteriza al archivo no solo como depósito de la memoria del pasado, sino como proyecto de futuro vinculado a la legalidad, al lugar mismo desde donde se archiva y se impone la fuerza de la ley y se hace justicia desde el origen de la palabra griega, primero, y después latina; un futuro incluido en el archivo a través de las técnicas de archivación, sobre todo de las nuevas

tecnologías —menciona el correo electrónico a modo de ejemplo—, las cuales al mismo tiempo que registran, producen archivo.

El principal impedimento para dicho porvenir reside de forma paradójica en el propio archivo, en su propia pulsión de destrucción, de muerte, en términos psicoanalíticos, ya que a fuerza de reproducirse —en suma, en la repetición misma que se aloja en la propia naturaleza de la archivación—, da cabida al olvido mismo, una patología que el filósofo francés nacido en Argelia llama *mal de archivo*. “El archivo trabaja siempre y *a priori* contra sí mismo”, concluye (Derrida 1997: 20).

Sin embargo, no toda huella de interés histórico se presenta como texto escrito. Se incluye aquí una serie de testimonios no transcritos —pero aún así diferentes de los orales—, un inventario de objetos relacionados con la arqueología como “cascos, herramientas, monedas, imágenes pintadas o esculpidas, mobiliario, objetos funerarios, restos de viviendas, etc.” (2010: 223-224).

No son las únicas categorías distintivas, ya que es posible también hablar de testimonio voluntario e involuntario, como hace Marc Bloch. Si bien ambos se presuponen documentos valiosos para los historiadores, no resulta menos cierto que el primero, el testimonio voluntario —“Heródoto, las Memorias del mariscal Joffre o los comunicados perfectamente contradictorios que dan en estos días los periódicos alemanes y británicos sobre el ataque de un convoy en el Mediterráneo”—, se considera más expuesto a la sospecha, toda vez que se le presupone un interés, declarado o no, mientras que el testimonio involuntario —“las fórmulas de los papiros de los muertos [...] el hombre de los palafitos que tiraba los desechos de su comida en el lago cercano [...] la bula de exención pontificia” (Bloch 2001: 83-84)— ofrece más garantías de veracidad y contaría con un mayor grado de confianza por parte del historiador. Para el historiador francés, ejecutado por el ejército alemán durante la ocupación de Francia por pertenecer a la resistencia, el factor que marca la diferencia de confianza presumible entre uno y otro tipo es la intencionalidad, cuando no un objetivo, en la consciencia de estar produciendo un texto para la posteridad. Una solución que propone Bloch para combatir el recelo que suscitan estos testimonios voluntarios sería cambiar el punto de vista, interrogar a los textos sobre cuestiones fuera de lo que realmente querían contarnos, “un gran desquite de la inteligencia sobre lo dado”:

Pero desde el momento en que ya no nos resignamos a registrar pura y llanamente las palabras de nuestros testigos, desde el momento en que nos proponemos hacerlos hablar, aun contra su voluntad, más que nunca se impone un cuestionario. Tal es efectivamente la primera necesidad de toda investigación histórica bien llevada a cabo (2001: 86).

Una confianza cuestionada, como ya se ha comentado con anterioridad, en el caso concreto de los supervivientes de los campos de exterminio nazis durante la Segunda Guerra Mundial: “cuya archivación es objeto de discusión, hasta el punto de suscitar una verdadera crisis del testimonio” (2010: 231). El motivo que explica esta problemática se encuentra en el carácter extraordinario de la vivencia sobre la que se atestigua. Un testimonio que desborda al receptor, ya que el superviviente no ha sido solo testigo sino víctima de unos hechos que, por su propia naturaleza de experiencia límite de una violencia extrema, inhumana, supera la experiencia del ser humano común, dificultando su comprensión. El testimonio entra así en crisis al producir “la extrañeza absoluta que engendra el horror” (2010: 232).

Aparece ya aquí manifestado —en un estadio temprano del proceso historiográfico, el de la fase documental— el problema de los límites expresivos del lenguaje, del testimonio. Frente a semejante documento de barbarie solo queda hacerse preguntas. ¿Por qué? ¿Cómo es posible que algo así haya sucedido?

Antes de abandonar, por así decirlo, la fase documental hay que abordar la cuestión de prueba, ligada al proyecto de verdad de la historia. Con el propósito de probar una huella o un testimonio que abandona el ámbito oral para incorporarse al archivo, para convertirse, por lo tanto, en documento, se hace necesario confrontarlo con preguntas, interrogarlo.

El historiador, cuya figura emerge decisiva a esta altura del proceso, se encuentra aún lejos de haber concluido su labor. Accede de esta manera en la siguiente fase, la de explicación/comprensión. A fin de cuentas, el acontecimiento real, documentado según el complejo procedimiento ya trazado, y su construcción histórica no coinciden plenamente. El acontecimiento, “aquello a propósito de lo cual alguien atestigua” (2010:

237), solo sirve de base al hecho histórico, es decir, lo que dice el historiador sobre lo dicho a través del testimonio, y se levanta sobre la huella, en primera instancia, y a continuación sobre el documento. Es precisamente en este punto cuando puede todavía hablarse en términos de verdadero o falso, donde se sitúan, por ejemplo, los negacionistas de los campos de exterminio nazis. Se produce así una crisis de la confianza en la palabra dada que confluye en una crisis del testimonio, a la que la historia opone la crítica del testimonio, “la manera rigurosa de la historia documental de contribuir a la curación de la memoria, de proseguir con el trabajo de curación y con el trabajo de duelo³¹” (2010: 238).

¿En qué consiste dicha crítica del testimonio? Básicamente, en la comparación, en el careo. Se trata de cotejar testimonios divergentes que permitan establecer “un relato probable, plausible” (2010: 239).

Al fin y al cabo, ¿hasta qué punto es posible dudar de todo testimonio si se tiene en cuenta que la desconfianza en un testimonio se da sobre la base de la confianza en otro testimonio?

4.2.2. Fase de explicación/comprensión

La fase de explicación/comprensión gira, a grandes rasgos, en torno a la pregunta “¿por qué?” y a todas las variedades que ofrece el conector “porque”. El objetivo último será contrastar los diversos documentos, verificar así o no los hechos y otorgarles la categoría de prueba. Precisamente es en este momento cuando la historia se reafirma en una mayor independencia con respecto a la memoria, cuando más evidente se hace la práctica de un método —del mismo modo que ocurre en otras disciplinas científicas

³¹ Duelo en el sentido freudiano de *Tótem y tabú* (1913) o *Moisés y la religión monoteísta* (1939), entre otras obras del psicoanalista de origen austriaco, solo que extrapolado de las patologías individuales del paciente a los traumas de la memoria colectiva, una analogía a la que el propio Freud nunca se opuso, al sugerir “adoptar el supuesto de que en la vida del género humano ha ocurrido algo semejante a lo que sucede en la vida de los individuos” (1986: 77). La prácticas del duelo supondrían, en última instancia, la reconciliación con el objeto perdido.

sociales como la Antropología o la Sociología, a las que tanto se aproxima en esta etapa— en su búsqueda de la verdad.

Conviene insistir, tal como propone Ricoeur, en la idea de que explicación y comprensión ya no son conceptos incompatibles; más bien al contrario, ya que se producen de forma simultánea a lo largo de toda esta fase de la operación historiográfica.

También aquí vuelve a resultar crucial interrogarse por el objeto de estudio de la historia. Afrontar la realidad humana como hecho social, por un lado, la ubica de lleno en el ámbito de las ciencias sociales, mientras que el interés manifiesto de la historiografía por el cambio, por otro, la distingue de aquellas. Un cambio —desviación, fractura, crisis o revolución, entre otros términos afines— que es pura manifestación temporal, que conduce a la *construcción* de duraciones y se aleja, así, de “la experiencia viva de la duración que caracteriza a la memoria” (2010: 242), bien mediante la rígida jerarquía de duraciones apiladas, lineal y continua, que ha caracterizado a la historiografía “historizante” tradicional, bien a través de las tentativas de dispersión en duraciones múltiples llevadas a cabo por la historiografía contemporánea, en su voluntad de convertir a las prácticas sociales y sus representaciones en el foco de atención.

Sobre las diversas problemáticas que debe afrontar la historiografía moderna occidental Michel de Certeau apunta la concepción lineal del tiempo, la separación del pasado y el presente —es decir, del acontecimiento y su representación—, y un “proceso de selección entre lo que puede ser «comprendido» y lo que debe ser *olvidado* para obtener la representación de una inteligibilidad presente”. Un procedimiento marcado no solo por un ideal de proyecto íntimamente relacionado con el poder político de un determinado lugar propio, sino del mismo modo por una férrea voluntad de trasladar a la escritura un sistema de interpretación propio en nombre del progreso como estrategia de oposición a la muerte, esto es, al pasado. Según el historiador francés, sin embargo, lo descartado, lo inadecuado, resiste, sobrevive en los márgenes del discurso de la historia, adelantando en cierto modo su regreso (2006: 18).

Otro aspecto interesante para el desarrollo de esta investigación que pone de manifiesto Michel de Certeau, apoyándose en Sigmund Freud y su obra *Moisés y el monoteísmo*,

tiene que ver precisamente con el hecho de que en el texto del “pasado y presente se agitan en un mismo lugar, polivalente” (2006: 298), al igual que lo individual y lo colectivo e incluso la naturaleza de su trabajo, a medias novela, ficción, fantasía, historia rigurosa, analítica, anulando de esta manera toda ruptura en el tiempo, en el hecho social y en el propio acto de escritura. Tal como se refiere al mismo el historiador francés se trata de un texto mosaico, fragmentado, en suma, de una novela histórica.

En este punto Ricoeur introduce la noción de representación, más conceptual, científica y dialéctica que la de mentalidad, por cuanto añade la idea de estabilidad y seguridad a la de cambio e incertidumbre y ofrece, en última instancia, una mirada más amplia sobre la operación historiográfica, entendida como historia de la interacción social: “En contra, pues, de la idea unilateral, indiferenciada y masiva de mentalidad, la idea de representación expresa la pluralencia, la diferenciación, la temporalización múltiple de los fenómenos sociales” (2010: 301).

Por último, el filósofo francés asume, asimismo, una ambigüedad controlada en el empleo del término, que abarca dos posibles significaciones:

- la “representación-objeto” del discurso histórico cuyo origen se encuentra en el concepto de mentalidad y que se puede sintetizar en la idea de “hacer historia”;
- la “representación-operación” vinculada a la escritura de la historia o “hacer la historia” (2010: 304).

Una imprecisión que se concentra en el carácter mimético común a ambas representaciones, de imitación en un sentido pragmático del proceder historiográfico, de hacer indisociables las representaciones y las prácticas mediante las cuales los agentes sociales instituyen el vínculo social y le confieren plurivocidad, según el cual el historiador imitaría creativamente los discursos que los emisores originales elaboraron para comprenderse mejor a sí mismos y a su mundo en el pasado. Es decir, ¿no estarían los historiadores imitando el discurso del pasado para comprenderse mejor a sí mismos y a su mundo en el presente?

4.2.3. Fase de escritura

La escritura desborda la propia fase de escritura, ya que toda la historia es escritura, del documento de archivo al texto historiográfico. Consecuentemente como tal, como escritura, se establecen los vínculos entre representación histórica y ficción literaria, una relación problemática que remite a la dificultad de discernir entre recuerdo e imagen con respecto a la memoria.

Esta conexión se basa en la correspondencia narrativa que en ocasiones se aprecia entre el relato y el texto histórico. En este sentido, Ricoeur apunta posibles equivalencias en el marco de la coherencia narrativa, de la articulación de la trama y de la disposición de los personajes del relato en función del concepto de acontecimiento entendido a modo de motor o agente narrativo, de la capacidad de emitir un juicio al respecto de los hechos narrados, etc.

Asimismo, reconoce en el discurso histórico dos vertientes retóricas de evidente raigambre literaria como el empleo de recursos estilísticos –“principalmente la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía” (2010: 330)–, y el uso de formas de argumentación retóricas. Ambas pugnarían abiertamente por contrarrestar la marcada pulsión de apego a la referencialidad –“la ilusión referencial”, tal como apostillaron los teóricos del *Nouveau Roman* francés (Ricoeur 2010: 331)– del lado de la historiografía, sobre todo en cuanto al problema de los límites expresivos a la hora de abordar acontecimientos extraordinarios en su monstruosidad.

El acontecimiento monstruoso de referencia es, por supuesto, el de los campos de exterminio nazis, también conocido como Shoah u Holocausto, que supuso el asesinato sistemático de “más de seis millones de víctimas” entre judíos, gitanos y deficientes mentales (Todorov 2002: 17).

Ricoeur sostiene, basándose en la obra de Samuel Friedlander *Probing the Limits of Representation: Nazism and the “Final Solution”* (1992), que se hace preciso reconocer los límites externos primero para, acto seguido, ser capaces de trazar los límites internos de la representación. Por límites externos se entiende aquellos derivados de una verdadera reivindicación del propio acontecimiento desde su propio origen a ser representado, por tanto, retóricamente extralingüísticos; los límites internos serían

resultado directo de la extenuación de los modos de representación que ofrece nuestra cultura para investir a dicho acontecimiento de legibilidad y visibilidad.

La Shoah, que así hay que llamarla, propondría a la reflexión, en este estadio de nuestra discusión, a la vez, la singularidad de un fenómeno en el límite de la experiencia y del discurso, y la ejemplaridad de una situación en la que no sólo se pondrían al descubierto los límites de la representación en sus formas narrativas y retóricas, sino también toda la empresa de escritura de la historia (2010: 338).

4.3. Límites expresivos

A lo largo de los capítulos precedentes se ha podido comprobar que la cuestión de los límites expresivos ha hecho acto de presencia de modo intermitente como problema historiográfico a la hora de abordar acontecimientos límite, extraordinarios, de compleja formulación retórica, debido a su carácter esencialmente monstruoso, de una violencia inhumana a pesar de haber sido ejercida por unos seres humanos contra otros seres humanos. En realidad, se está hablando sobre todo de los campos de exterminio nazis, pero también de otros episodios luctuosos que han tenido lugar a partir de la segunda mitad del siglo XX, como los asesinatos y las desapariciones durante la represión de las dictaduras latinoamericanas a partir de los años setenta, los campos de la muerte de los jemereros rojos en Camboya entre 1975 y 1979, el genocidio de Ruanda de 1994 o los feminicidios de Ciudad Juárez desde, al menos, 1993 hasta la actualidad, por citar solo algunos casos tristemente célebres. Así pues, en función de esta cronología de la barbarie, se ha venido considerando el proyecto nazi de exterminio étnico el primer acontecimiento en provocar una serie de hondas preocupaciones que no solo irradian los ámbitos sociopolíticos, estéticos y morales, sino que implican igualmente de forma directa a la memoria y la historia. En este sentido, la llamada *solución final* perturba

doblemente por su radical modernidad, por haber sido concebida como proyecto de aniquilación y al mismo tiempo de borrado de toda huella, es decir, como proyecto sistemático de olvido, que más tarde heredarían las dictaduras latinoamericanas a partir de los años setenta.



Fig. 4. Sobre el proyecto de exterminio y olvido en la película *Shoah*

Llama la atención que en una obra de largo alcance como *La memoria, la historia, el olvido* —que, fiel a su espíritu fenomenológico, debe dirigirse cada tanto a los textos, a los casos concretos, a los ejemplos prácticos—, el problema de los límites se manifiesta con regularidad. Allí Ricoeur ha analizado de forma brillante tanto la historia como el estado de la cuestión y su porvenir. Así, asume la existencia de límites expresivos externos e internos, siendo el primero “un *claim to truth* que carga sobre la representación el peso de sus exigencias, las cuales revelan los límites internos de los géneros literarios” (2010: 339), y un agotamiento de las fórmulas expresivas de que se dispone, el segundo.

Semejante problemática ha generado posicionamientos encontrados, narrativos, por un lado, y antinarrativos, por otro. Los primeros desechan las fórmulas heredadas sobre todo de la tradición realista y naturalista de finales del siglo XIX como única vía, así

como un excesivo apego a la referencialidad con respecto al hecho histórico. Entre ellos se alinea, con reservas, Ricoeur, ya que si bien propone romper abiertamente, por un lado, con los modos de un realismo al cual tilda de ingenuo y considera periclitado, por otro, juzga necesario un cierto predominio de la referencialidad frente a las formas del posmodernismo que imposibilitan el reconocimiento de la realidad *estable*, “en nombre de la polisemia repetida indefinidamente del discurso, de la autorreferencialidad de las construcciones lingüísticas” (2010: 340). En cuanto a los planteamientos antinarrativos, unos abogan por la crónica literal de los acontecimientos, mientras que otros defienden las incertidumbres que genera el posmodernismo a modo de cauce perfecto, en su coincidencia, para acceder y transferir significados a la opacidad moral de Auschwitz. En este punto Ricoeur se pregunta justamente qué hay no solo de dicha opacidad sino del carácter inadmisibile de la *solución final*, es decir, de su componente ético.

A modo de voluntariosa conclusión, Ricoeur afirma que se puede escribir la historia de la Shoah, eso sí, teniendo siempre presentes los límites que la condicionan. Para ello, el historiador debe remontarse hacia atrás, rebobinar de la fase de la escritura a la de documentación, pasando por la de explicación/comprensión, y una vez en el punto de partida, incorporar todos los testimonios, las voces de los verdugos, de las víctimas, de los supervivientes, de los testigos. Asimismo, sin renunciar a la narratividad, considera inaplazable “estimular la exploración de modos de expresión alternativos, vinculados eventualmente a otros soportes distintos del libro dado para leer: escenificación teatral, film, arte plástico” (2010: 346).

Convendría también volver la vista atrás, al origen. ¿Cuándo y por qué empieza a hablarse de los límites expresivos? Aarón Rodríguez Serrano, de manera impecable, por lo demás, propone, como detonante una emisión del 27 de mayo de 1953 de *This Is Your Life*, un programa del canal estadounidense NBC —National Broadcasting Company—. Dicha emisión estuvo dedicada al reencuentro del ama de casa Hanna Bloch Kohner con algunos familiares a quienes hacía años que no veía. Más de ocho años. La particularidad del caso reside en que la señora Bloch, de la costa oeste norteamericana, era además una superviviente de los campos de exterminio, y que su hermano Gottfried, a quien al principio del programa todavía sueña con volver a ver, también sobrevivió al genocidio nazi. Durante la emisión, un número considerable de televidentes asistirá al temblor de Hanna Bloch Kohner mientras el presentador, Ralph

Edwards, desgrana los hechos de su biografía como parte de ese momento de la historia llamado Tercer Reich, llamado Segunda Guerra Mundial, llamado Birkenau, a la emoción del reencuentro con Eva Herzberg Florsheim, su compañera en cuatro campos de concentración —Westerbork, Theresienstadt, Auschwitz y finalmente Birkenau—, al apogeo del reencuentro final con el hermano diez años después de separarse.

La presencia de Hanna Bloch en pantalla supuso, y sigue suponiendo, muchas cosas. No solo el reencuentro entre los hermanos Kohner, sino la apertura del medio televisivo, del gran público, en definitiva, al tema de los campos, del que entonces en general se sabía muy poco, además de una corriente de sensibilización que cristalizó en una serie de donaciones en masa a asociaciones de víctimas del genocidio, así como el comienzo del debate acerca de los límites de la representación. El propio medio televisivo, el formato afectado del programa, la manipulación sentimental planeada al milímetro, palabra por palabra, plano a plano, harán saltar las alarmas frente a una posible banalización de la memoria del exterminio. Para Rodríguez Serrano, sin embargo:

No se trata solo de que se escriba una pequeña historia (Hanna y Gottfried, que nunca sabremos si se hubieran abrazado de la misma manera, si hubieran pronunciado las mismas palabras de no haberse encontrado bajo los focos de alto voltaje) sino de que la Historia misma se arroja por los canales de difusión de masas y salpica con su exceso lacrimógeno —pero también, y eso es lo inquietante, con su exceso de Verdad— millones de hogares al mismo tiempo (2015: 76).

De hecho, Hanna Bloch Kohner se sigue proyectando en el presente de cada uno de los casi dos mil usuarios que han visto la emisión de *This Is Your Life* por YouTube, entre los que me incluyo, sobre todo mientras leo la sección de cultura del diario *El País* del 21 de septiembre de 2015, y doy por casualidad con un titular que reproduce las palabras del escritor británico Martin Amis a propósito de la publicación en España de su última obra, *La zona de interés*, que dice “Ya no veo lejanas a las víctimas del Holocausto”, una novela que una vez más reaviva la polémica sobre los límites una vez más, quién sabe si por motivos promocionales, debido a su acercamiento irónico al tema

y tras haber sido rechazada por las editoriales que han venido publicando al autor en Francia y Alemania, aduciendo motivos de calidad y económicos.

¿Qué contar y qué no? ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo no hacerlo? ¿Dónde hay que fijar un límite? ¿Es posible establecer límites inobjctables? ¿Quién decide y bajo qué potestad sobre estas cuestiones?

Por un parte, parece existir un cierto consenso acerca de la complejidad de tratamiento de las víctimas del genocidio nazi —“siempre supe que sería difícil”, reconoce Martin Amis al respecto de escribir sobre las víctimas (*cf.* Mars 2015)—; por otra, se critica una excesiva sacralización del acontecimiento, que partiría de las mismas reminiscencias religiosas que contiene el propio nombre con que se designa, tanto la designación hebrea la hispánica o la anglosajona, y que eventualmente incide en el debate sobre la banalidad de la representación del mal, la insuficiencia del lenguaje, la importancia del archivo, qué mostrar y qué ocultar.

En efecto, la discusión de los límites se manifiesta incluso en la propia etimología. Giorgio Agamben ha rastreado el origen de ambas palabras, tanto Shoah como Holocausto. El término judío “Shoah”, que para el filósofo italiano constituye en sí un eufemismo —luego ambiguo por definición— capaz de atenuar la horrible verdad, significa literalmente ‘devastación’, ‘catástrofe’, si bien implica la idea de castigo divino con que suele emplearse en la Biblia. Por su parte, “Holocausto”, no menos eufemístico, contiene en sí el sentido de ofrenda a sacrificios rituales, por tanto, sagrados, con frecuencia asociado históricamente al pueblo judío, término que Agamben considera más bien una burla y cuyo uso no solo desaconseja sino que, en cierto modo, amonesta (2009: 28-31).

Un nuevo límite, en este caso el del vocablo Holocausto para designar el acontecimiento de los campos de exterminio alemanes en donde seis millones de personas fueron sistemáticamente asesinadas, en su mayoría judíos. Un límite que para Agamben reside en una cuestión de sensibilidad y para los detractores de la sacralización del acontecimiento se concentra en las implicaciones religiosas de la palabra.

Límites. La propia página en blanco lo es. O el silencio. No todos los supervivientes se decidieron a hablar, no todos quisieron o sencillamente fueron capaces de ofrecer su testimonio. Se trata del límite de la muerte, del azar, del que impone la propia

experiencia límite o de la insuficiencia del lenguaje. Abundan los casos en los cuales la víctima es perfectamente consciente de esta problemática, en ocasiones incluso al mismo tiempo que se están desencadenando los hechos. Agamben glosa el particular hallazgo del diario del prisionero Salmen Lewental, miembro de los *Sonderkommando*³² en Auschwitz y parte de una de la más importante revuelta en un campo de la que tenemos noticia. En una de las escasas páginas conservadas del diario, encontrado medio quemado y enterrado diecisiete años después de la liberación del campo, es posible leer:

Ningún ser humano puede imaginarse los acontecimientos tan exactamente como se produjeron, y de hecho es inimaginable que nuestras experiencias puedan ser restituidas tan exactamente como ocurrieron... nosotros, un pequeño grupo de gente oscura que no dará demasiado que hacer a los historiadores (citado por Agamben 2009: 8).

Este fragmento del cuaderno de Lewental se sitúa exactamente entre el silencio y el testimonio, refleja todos los límites posibles. Así, al mismo tiempo que escribe en la intemperie, sin apenas esperanza de ser leído, reflexiona sobre los límites de la experiencia límite, sobre las remotas posibilidades de su pequeño —por insignificante— grupo de gente oscura —en un doble sentido: por el color de la piel, los ojos, el cabello, en contraposición a la gente aria, y por ocultada, silenciada— a entrar a formar parte del contínuum de la historia.

Y sin embargo, todo parece indicar que seguirá ocupando a los historiadores indefinidamente. En parte por lo que Agamben llama la aporía del conocimiento histórico, es decir, “la no coincidencia entre hechos y verdad, entre comprobación y comprensión” (2009: 9); en parte, tal como se propone demostrar Rodríguez Serrano, por la naturaleza reflectante de los campos, de espejo “sumergido en el agua sobre el que se reflejan los pequeños actos de la Historia, los tics de nuestra vida cotidiana, las brechas por las que emergen las conductas que estaban escritas en los verdugos y las

³² Formaban los *Sonderkommando* grupos de prisioneros forzados a trabajar en las cámaras de gas y los crematorios de los campos. Después de un periodo de tiempo de algunos meses eran a su vez ejecutados y reemplazados.

víctimas” (2015: 31). En efecto, de algún modo, la Shoah nos pertenece, nos interpela, nos da alcance, configura, nos guste o no, la historia posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta el presente.

Más límites. Dominick LaCapra censura el empleo del término “barbarie” para referirse a la *solución final*, ya que lo considera un engaño tranquilizador de conciencias. Según el historiador estadounidense, su uso contribuiría en gran medida a hacer creer que se trató en todo momento de una anomalía, de una enajenación, por tanto, de una reducción al área de responsabilidad del otro, en este caso del pueblo alemán. Para LaCapra es muy probable que ese término esgrimido de forma recurrente, barbarie, “se comprenda mejor como un siniestro retorno de lo reprimido bajo la forma de rituales fóbicos”, en la medida en que “cualquier rasgo de la sociedad considerado como deseable debe ser recurrentemente recuperado, mientras que los menos deseables amenazan con reaparecer bajo distintas formas a lo largo del tiempo” (2009: 15—16).

4.4. Ejercicios de memoria

Por ejercicios no entiendo las diversas estrategias mnemotécnicas a las cuales recurrimos para grabar en nuestra memoria un número de teléfono, la contraseña de la tarjeta de crédito, la letra de una canción. Tampoco la gimnasia mental que seguimos para mantener nuestra memoria en forma. Me refiero aquí en todo momento a la memoria practicada en el orden del paso del tiempo. Se seguirá, por tanto, un enfoque pragmático, de uso de la memoria, un manejo que, como muy bien apunta Ricoeur, implica en sí la posibilidad del abuso (2010: 82).

Mi intención es esbozar a continuación un recorrido a partir de la memoria de los campos de exterminio por tratarse de un acontecimiento coyuntural que se sitúa exactamente entre la memoria y la historia, como muy bien apunta Dominick LaCapra (2009: 14), que desencadena la crisis de los límites ya comentada, tan pertinente en

cuanto a la praxis de la memoria, y por su condición de proyecto historiográfico de duelo aún en curso.

La fotografía y el cine fueron los primeros medios expresivos en llegar a los campos, en documentar las últimas huellas de la devastación que había dejado tras de sí el ejército alemán en retirada. En esa ocasión la literatura llegó más tarde. En su inmediatez y oportunismo, el cine se ha atribuido una especie de prerrogativa sobre la memoria del Holocausto, estableciendo unos vínculos que a medio plazo han arraigado en el imaginario colectivo. Para Jacques Derrida, en una entrevista concedida a la revista *Cahiers du cinéma* (2001: 74—85), esta inclinación se explica mediante la memoria espectral fílmica, en el sentido de que el cine está preparado para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Asimismo, apunta que estos fantasmas son incorporados por los “competidores” del cine, de muy diversas y muy creativas maneras, en la misma medida en que el cine trabaja cada vez más referencias literarias, pictóricas o fotográficas. La primera implicación de estas palabras del filósofo francoargelino sería una invitación a llevar a cabo lecturas fílmicas de obras literarias, y sobre todo lecturas fílmicas de obras literarias que abordan el exterminio, los campos de concentración y, por extensión, todos los acontecimientos luctuosos de la historia.

La introducción del tema de la Shoah es fundamental. Si bien los primeros conflictos armados del siglo XX, esto es, la Primera Guerra Mundial y la Guerra Civil, fueron documentados sobre todo fotográficamente, la Segunda Guerra Mundial contó con un despliegue fílmico sin precedentes, no solo documental sino también en el terreno de la ficción, incluso durante los años en que se prolongó el conflicto. Cabe señalar, a este respecto, la cobertura que doscientos cuarenta operadores de cámara soviéticos llevaron a cabo “en el frente, en las ciudades sitiadas, en las fábricas de armas”, produciendo horas ingentes de material fílmico que se materializó en la película *Veinticuatro horas de guerra en la URSS*. Otra batalla, cinematográfica, se libraba en el frente.

Se veía en él a la vez los combates en las nieves polares, el alba naciendo sobre Moscú, Leningrado en los más duro de un asedio que duró dos años, un herido que sangraba tirado de un avión, los actores representando para la tropa, y la marcha a

Sebastopol entre lilas floridas de tropas que sostenían desde hacía muchos meses un combate desigual. Aquel notable cuadro no disimulaba los horrores de la guerra: mostraba no semidioses invulnerables sino hombres decididos a vencer. El film, amplio y directo, rebasaba por su logro en un “unanimismo” procedente de Vertov las fronteras habituales de los documentales (Sadoul 2004: 282).

En este sentido, una de las coberturas más amplias se realizó con motivo del progresivo descubrimiento, por parte de los aliados en su avance, del horror en los numerosos campos de concentración y exterminio diseminados por la Alemania nazi y los territorios que había ocupado, con el objetivo de ejecutar la llamada *solución final* del problema judío, que implicaba tanto la aniquilación sistemática de la población judía de Europa como la posterior eliminación de todo rastro incriminatorio. En este sentido, era un proyecto de olvido. Como resultado del conocimiento de este plan siniestro, para abolir precisamente cualquier posibilidad de olvido, se han realizado numerosos films, títulos memorables como *Noche y niebla* (1955-56, Alain Resnais) y *Shoah* en el terreno del documental, y *La lista de Schindler* (1993, Steven Spielberg) y *El pianista* (2002, Roman Polanski) en el de la ficción.

Los vínculos entre cine y Holocausto se fundamentan en el concepto de visibilidad que, a través de las películas, imposibilita la aspiración última del exterminio, concebido como plan sistemático para ser ejecutado y borrar a continuación todas las huellas. La consecuencia lógica, en justa contrapartida, reside en la obligación de replantear y reformular el cine en términos estéticos y éticos. Y no solo el cine. Al respecto de los modos de aproximarse a la intersección entre cine y exterminio, Jean-Michel Frodon señala:

It is possible to draw up a schematic list of these approaches: the cinema as archive; the cinema as material for historical research; the cinema as material for constructing one or several realms of imagination; the cinema as method of investigation and/or revelation; the Shoah as the subject of film; the Shoah as a backdrop to films whose “subjects” is or appears to be something else; the Shoah as a question mark on an ethic of representation or of narration; the Shoah as a test

of the limit to the possibility of representing things, as a threshold to the possibility of the image³³ (2010: 4).

Los primeros documentos cinematográficos en representar los campos de exterminio fueron una serie de películas realizadas a pocos años vista de la liberación de los mismos y todavía algunos años antes de la emisión de *This Is Your Life* dedicada a Hanna Bloch Kohner, es decir, antes de la crisis de los límites. Una de ellas, *La última parada* (1947, Wanda Jakubowska), dirigida y escrita por dos supervivientes del genocidio —la ya mencionada realizadora y coguionista polaca junto a la comunista alemana y también coguionista Gerda Schneider—, se rodó entre las ruinas del mismo campo de Birkenau con intérpretes que en muchos cientos de casos habían sobrevivido igualmente a la Shoah.

Ni en su momento ni después, se discutieron los límites que debía respetar el film de Jakubowska, la profanación del lugar de la tragedia, la alteración de algunos hechos a favor de la épica dramática y la catarsis.

En literatura, una de las obras más sólidas sobre la memoria del exterminio corresponde a Primo Levi. Autor de *Si esto es un hombre* (1947), *La tregua* (1963) y *Los hundidos y los salvados* (1986), entre otros. Levi, químico italiano superviviente de Auschwitz, reconoció pronto la importancia de testimoniar el horror. El caso de Levi resulta cuanto menos curioso, el del escritor inopinado, casi contra su propia voluntad, al menos en un primer momento. Transita así el camino que lo convierte de superviviente en cronista, hasta llegar a convertirse en el autor de ficción de sus últimas obras, de las cuales destacaba precisamente el hecho de haber conseguido depurarlas de toda referencialidad.

Caminos de ida y vuelta. Albert Camus, por su parte, recorre, en cierto modo, el sentido inverso al del italiano produciendo uno de las primeras aproximaciones literarias, acaso

³³ “Es posible elaborar una lista esquemática de estos enfoques: el cine como archivo, el cine como material para la investigación histórica, el cine como material para la construcción de uno o varios ámbitos de la imaginación, el cine como método de investigación y/o revelación; la Shoah como argumento de una película; la Shoah como telón de fondo en películas cuyos ‘argumentos’ son o parecen ser otros; la Shoah como signo de interrogación sobre una ética de la representación o de la narración; la Shoah como una prueba del límite a la posibilidad de representar las cosas, como un límite a las posibilidades de la imagen” (traducción propia).

anecdótica, al exterminio con *La caída* (1956), el del autor consagrado que para entonces había ya publicado novelas importantes como *El extranjero* (1942) y *La peste* (1947), que además ganaría el premio Nobel de literatura al año de ver la luz *La caída*, precisamente la novela que generó una profunda impresión en Roberto Bolaño adolescente, recién llegado a México y lector casi exclusivo de poesía. Al poco de comenzar a hacer memoria desde el bar México-City de Ámsterdam, Jean-Baptiste Clamence, narrador y protagonista, toca inevitablemente, con la ambigüedad que caracteriza su relato, la desaparición de la población judía al poco de consumarse la ocupación de Francia por parte del ejército alemán:

Yo vivo en la judería, o en lo que así se llamaba hasta que nuestros hermanos hitlerianos despejaron el lugar. ¡Qué limpieza! Setenta y cinco mil judíos deportados o asesinados, es la limpieza por el sistema del vacío. ¡Admiro esa dedicación, esa metódica paciencia! Cuando no se tiene carácter hay que seguir un método. Aquí hizo maravillas, sin discusión, y yo vivo en el emplazamiento mismo de uno de los más grandes crímenes de la historia (2012: 14).

Un año antes de que salga a la venta la novela de Camus se estrena el documental *Noche y niebla*. La película, de apenas media hora de duración, fue escrita por Jean Cayrol, antiguo miembro de la resistencia francesa contra la ocupación alemana y superviviente del campo de Gusen, en colaboración con Chris Marker, acreditado solo como ayudante de dirección.

Noche y niebla se abre con un listado, en letras blancas sobre fondo negro, que detalla el origen del archivo que se ha empleado en la película justo antes de los títulos de crédito. A continuación, parte de una breve reflexión inicial acerca del paso del tiempo sobre las imágenes en color registradas por Resnais durante tres semanas en las ruinas del campo de Auschwitz, entre otros. A partir de aquí, siempre a través de las imágenes de archivo, en blanco y negro, alternándose con planos en color de las ruinas de los campos, la mayor parte del metraje lleva a cabo un somero pero terriblemente efectivo recorrido por el que se da cuenta de una serie de hechos desde 1933, con la victoria del partido nazi, hasta su derrota y la liberación de los campos en 1945, pasando por el año de

1942, en que Himmler oficializa con su visita a los emplazamientos el comienzo de la *solución final*, el eufemismo con que los nazis designaron su proyecto de exterminio ordenado y sistemático de la población judía, así como de la organización y la vida cotidiana en una sociedad modelada por el miedo, con su violencia y su miseria también entre las propias víctimas, sin llegar en cualquier caso a los extremos de que hacían gala los verdugos. En el último tramo de la película se hace explícita la necesidad de una reflexión profunda acerca del sentido, la significación de los hechos que conforman el acontecimiento de la Shoah, de nuevo sobre las imágenes en color de las ruinas rodadas por Resnais.

La técnica empleada por el director francés recuerda en parte a la del *collage*, no solo en cuanto al recurso del contraste temporal entre imágenes en blanco y negro y en color, sino a la voz en *off* del narrador, Michel Bouquet, que va desgranando no sin cierta ironía puntal las meditaciones, los datos minuciosos, las cifras escalofriantes —“Trois mille Espagnols sont morts pour construire cet escalier qui mène à la carrière de Mauthausen³⁴” (1955)—, a la banda sonora compuesta por Hanns Eisler, que en numerosas ocasiones ejerce de desconcertante contrapunto a la narración.

Con respecto a los límites de la expresión, el film de Resnais es perfectamente consciente de los mismos y los incorpora de forma explícita a la narración. En un determinado momento comienza a pormenorizar los diferentes usos de la ropa y los objetos de las víctimas. Nada se tiraba, todo se recuperaba. Así, vemos montañas de brochas de afeitar y de zapatos, luego montañas de cabello de mujer, que usaban para fabricar telas, y montañas de huesos calcinados, que usaban, o al menos lo intentaron, como fertilizantes. Entonces, sin previo aviso, llevados por una música de flauta se diría que alegre, juguetona, aparecen los cuerpos sin vida, ominosos, reconocibles, amontonados, y la voz del narrador se quiebra por un segundo frente a la imagen traumática: “Avec les corps... mais on ne peut plus rien dire... avec les corps, on veut fabriquer du savon” (1955).

³⁴ “Tres mil españoles murieron construyendo esta misma escalera a la cantera de Mauthausen” (traducción propia).



Figs. 5 y 6. Los límites de la expresión en *Noche y niebla*

La fase final de reflexión gira en torno a la cuestión de la responsabilidad, en última instancia de la justicia, y se formula sobre la imagen de la ruina, una ruina todavía amenazante, a través de apelaciones a nuestra mala memoria —“notre mauvaise mémoire”—, preguntas que nos interpelan directamente, una y otra vez a nosotros, en un presente para siempre, la expresión perfecta del tiempo-ahora benjaminiano —“Qui

de nous veille de cet étrange observatoire pour nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre?³⁵—, y concluye:

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux montre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin³⁶ (1955).



Fig. 7. La ruina de los crematorios en Auschwitz

³⁵ “¿Quién de nosotros vigila desde este extraño observatorio para advertirnos de la llegada de nuevos verdugos? ¿De verdad tienen un rostro diferente al nuestro?” (traducción propia).

³⁶ “Somos nosotros quienes miramos con sinceridad estas ruinas como si la vieja vitrina de la concentración estuviese muerta bajo los escombros, nosotros quienes pretendemos llevar esperanza a esta imagen que se aleja, como si estuviésemos curados de la plaga de la concentración, nosotros que pretendemos creer que todo esto pertenece a una sola época y un solo país, y no pensamos mirar a nuestro alrededor ni oír a aquellos cuyo grito no cesa” (traducción propia).

En 1971 se estrena el documental francosuizo *La pena y la piedad* (1969, Marcel Ophüls), heredero en cierto modo de los planteamientos formales y del alcance desarrollados por *Noche y niebla*. El film explora la responsabilidad del pueblo francés en los acontecimientos que se desencadenarían durante la Segunda Guerra Mundial, con especial atención a los fenómenos del colaboracionismo y la resistencia, así como hacia el proceso que va del antisemitismo a la persecución de los judíos y al exterminio, alternando imágenes de archivo con material rodado en el momento, ambos en blanco y negro. Para ello, limita el marco de acción/reflexión a la pequeña capital de provincia Clermont-Ferrand, más alejada de París que de Vichy, capital de Francia durante la ocupación alemana de gran parte del país, que se convierte así, según el director de cine francés y miembro de la Resistencia en dicha ciudad Claude Lanzmann, en “ciudad símbolo de la colaboración”. Lanzmann interviene a su vez como testigo detallando previamente algunos episodios de la lucha y tachando, en última instancia, esta decisión filmica de “herejía”, ya que, bien al contrario, fue en todo caso “una cima de la Resistencia en Auvernia y en Francia”. Así se lo comentará al director de *La pena y la piedad*: “Lo he hablado con franqueza con mi amigo Marcel Ophüls, quien me dijo que, aun siendo el realizador del film, no pudo evitarlo, ya que fueron otros quienes llevaron a cabo la investigación preparatoria” (2011: 37).

Introduce además un elemento que no se encuentra en la película de Resnais como es la entrevista a los testigos, a los supervivientes, a uno lado y otro de la línea Maginot de defensa francesa en las fronteras con Alemania e Italia. La persona, el cuerpo del entrevistador apenas aparece a lo largo del metraje, si bien es posible escuchar sus preguntas y, en ocasiones, es posible entreverlo mientras camina de espaldas a la cámara, acompañando a uno de los entrevistados o reflejado en un espejo. Otra veces, sin embargo, se escuchan directamente las respuestas, de las cuales pueden deducirse las preguntas formuladas con anterioridad. Esta estrategia evidencia el proceso de investigación y selección de materiales e imbrica los hechos del pasado en el presente, favoreciendo así una reactualización constante de los acontecimientos. A primera vista, por lo demás, podría parecer que a lo largo del film no se emite juicio alguno acerca de los hechos o de este o aquel testimonio, salvo por el montaje y la puesta en escena de las entrevistas, un montaje deliberadamente intencionado, consagrado a mostrar una fuerte tensión interna por contraste. A la declaración ufana y patriótica de un importante

empresario acerca de los motivos por los que luchaban, le sigue, por ejemplo, la de un campesino que reconoce con humildad, mientras rastrilla pesadamente la tierra, no saber muy bien para qué peleaban. En cuanto a la puesta en escena, resultan cuanto menos elocuentes, como el caso del banquete de la gran boda alemana o la reunión en el salón de la acomodada familia francesa.

Así, *La pena y la piedad* va poco a poco, con una morosidad que no ofrece *Noche y niebla* —más concisa y directa— reproduciendo todo el proceso de ocupación militar alemana, analizando todas las causas que favorecieron la instauración del régimen de Vichy, afín al Tercer Reich, presidido por el héroe de la Primera Guerra Mundial el mariscal Philippe Pétain, la tensión entre la incipiente resistencia y la colaboración — producto de la fascinación y la adhesión que despertaba la propaganda del régimen nazi entre la ciudadanía, así como de los proverbiales antisemitismo y anglofobia—, los comienzos de la persecución a la numerosa comunidad judía francesa, los traslados masivos en trenes a los campos de exterminio y, por último, una vez Francia es liberada, las represalias contra los colaboracionistas.

Con todo, el film de Ophüls supone un antecedente directo de *Shoah* (1985, Claude Lanzmann). *Shoah* la absoluta, la monumental, lugar de memoria en sí misma, ficción de lo real. Una película de aproximadamente nueve horas de duración que se articula casi exclusivamente sobre el testimonio de las víctimas, de los testigos indirectos, de los verdugos, siguiendo escrupulosamente el formato de la entrevista realizada por el propio Lanzmann. El film prescinde completamente de las imágenes de archivo, e incluso cuando precisa de algún documento escrito fuera del testimonio, este es de inmediato actualizado mediante la lectura del mismo frente a la cámara, como la carta del rabino Jacob Schulmann del 19 de enero de 1942, que Lanzmann lee de espaldas a la sinagoga de Grabow, en Polonia, donde transcurrieron los hechos —lugar, por tanto, de la memoria.

Shoah se sustenta, por tanto, sobre el testimonio, con un montaje y una puesta en escena tanto o más elaboradas que en *La pena y la piedad*. Sin embargo, en otro aspecto estratégico se reconoce del mismo modo el precedente de *Noche y niebla*, el relativo al lugar de la memoria, a la ruina de los campos de exterminio, a los escenarios de la vida

cotidiana mucho después del genocidio, a la “re-presentificación”, siguiendo la terminología derridiana, de la huella, del “ello-mismo ahí”:

Shoah aurait été beaucoup moins fort et crédible en tant que document purement audible. La présentation de la trace n'est ni une simple présentation, ni une représentation, ni une image: elle prend corps, accorde c'est geste à la parole, raconte et s'inscrit dans un paysage. Les fantômes ont survécu, ils sont re-présentifiés, ils apparaissent dans toute leur parole phénoménale, fantastique, c'est-à-dire spectrale (des survivants-revenants). La force de *Shoah*, avant d'être historique, politique, archivistique, est donc essentiellement cinématographique. Car l'image cinématographique permet à la chose même (un témoin qui a parlé, un jour, en un lieu) d'être non pas reproduite mais produite de nouveau «elle-même là». Cette immédiateté du «lui-même là», mais sans présence représentable, produit à chaque vision, est l'essence du cinéma comme du film de Lanzmann (Derrida 2001: 81)³⁷.

En efecto, tanto la cámara de Resnais como la de Lanzmann recorren las aristas de las ruinas, los restos monolíticos de un pasado que permanece, que se resiste, que nos escruta y nos interroga en largos *travelings*, largos de tiempo y largos de espacio, de un pasado de nuevo en el presente, en su propio rastro sobre la tierra. La reflexión inicial de Cayrol, retomada luego muy cerca del final de la cinta, sobrevuela las imágenes llenas de reminiscencias y de presagios, pasado y futuro sobre el presente, que la voz del narrador hace explícitos. En el film de Lanzmann, la voz o el canto o el silencio de los testigos, y entonces solo el canto de las aves o el susurro del viento al deslizarse por entre las ramas de los árboles, acompaña del mismo modo los diferentes planos de los

³⁷ “*Shoah* habría sido mucho menos fuerte y creíble como documento puramente audible. La presentación de la huella no es ni una simple presentación, ni una representación, ni una imagen: toma cuerpo, hace coincidir ese gesto con la palabra, relata y se inscribe en un paisaje. Los fantasmas han sobrevivido, son re-presentificados, aparecen en toda su palabra fenomenal, fantástica, esto es, espectral (sobrevivientes-aparecidos). La fuerza de *Shoah*, antes que histórica, política, archivística, es entonces esencialmente cinematográfica. Puesto que la imagen cinematográfica permite a la cosa misma (un testigo que habló, un día, en un lugar) no ser reproducida, sino producida de nuevo «ella-misma ahí». Esta inmediatez del «ello-mismo ahí», aunque sin presencia representable, producido en cada visión, es la esencia tanto del cine como del film de Lanzmann” (traducción propia).

escombros ya cubiertos por la vegetación, el compungido salón familiar, la concurrida peluquería en algún lugar de Israel, huella sobre huella sobre huella.

La novedad con respecto a documentales anteriores como *Noche y niebla* o *La pena y la piedad* —precisamente uno de los aspectos que ha generado mayor adhesión y mayor controversia al mismo tiempo— reside en el hecho de que su director haya renunciado de forma consecuente a utilizar imágenes de archivo, esto es, a representar lo irrepresentable, y se limite a recoger no solo la voz y la presencia física de los supervivientes sino su regreso a los campos de exterminio, ya sea físico, con motivo del mismo rodaje, ya sea a través del recuerdo.

La relación con el lugar de los hechos, de reconocimiento y extrañamiento a la vez, genera de inmediato el conflicto de lo inconcebible con su modo de expresión, al mismo tiempo que se resuelve, de forma diría que imperceptible en apariencia, mediante el acto de comunicación activa que despliega la película en toda su amplitud. El estupor que genera dicho conflicto lleva en ocasiones al superviviente a recurrir a ciertas descripciones que se aproximan al relato fantástico, en los límites del cuento de terror, sin que por ello pierda un ápice su capacidad de generar el “ello—mismo ahí” derridiano, más bien al contrario, como en el caso del testimonio de Richard Glazar, superviviente del campo de Treblinka. Simon Srebnik, uno de los únicos dos supervivientes del campo de Chelmno y el primer testigo de la película en comparecer, encarna a la perfección este conflicto cuando es llevado al menos treinta años después de los hechos hasta el lugar que albergaba las cámaras de gas y los hornos crematorios, y una vez allí descubre que apenas quedan unos restos de cimientos ocultos entre el bosque y la vegetación mientras que la calma bucólica del emplazamiento sigue siendo la misma:

Es difícil de reconocer, pero era aquí. [...] Es algo que no se puede contar. Nadie puede imaginarse lo que ocurrió aquí. Imposible. Y nadie puede comprender esto. Incluso yo mismo, hoy día... No me creo que yo esté aquí. Aquí, todo estaba tan tranquilo, siempre. Cuando cada día se quemaba a dos mil personas, judíos, estaba también tranquilo. Nadie gritaba, cada uno hacía su trabajo. Era un lugar silencioso. Apacible. Como ahora (Lanzmann 2003: 17-18).



Fig. 8. “No me creo que yo esté aquí”

Precisamente *Shoah* establece un vínculo con la llamada literatura del testimonio que se desarrolló a partir de los años sesenta en Latinoamérica a través de novelas como la pionera *Operación Masacre* (1957) del argentino Rodolfo Walsh o *La noche de Tlatelolco. Testimonios de historia oral* (1971) de la francomexicana Elena Poniatowska, alcanzando el norte del continente, en donde *A sangre fría* (1966) de Truman Capote se instituye como libro de referencia.

El encuentro tiene lugar allí donde la película de Lanzmann deja de interesarse por la mayor o menor fidelidad de los testigos con respecto a los acontecimientos narrados para insistir en un proceso de controversia que les impele en última instancia a posicionarse sobre su responsabilidad en el presente. En este sentido, los narradores del testimonio, con Poniatowska a la cabeza, asumen la composición de un libro de testimonios como un necesario proceso de filtrado de las palabras de los testigos hasta conseguir la versión definitiva, la más clara y razonada, según Richard Cándida Smith:

The *testimonio* literature that emerged in Latin America during the 1960s similarly eschews the illusion that the narrators, whose spoken recollections provide the bases for a series of powerful books in the lives of the poor, necessarily are going to tell the whole truth and nothing but the truth³⁸ (2008: 180).

³⁸ “La literatura del testimonio que surgió en Latinoamérica durante los años 60 evita igualmente la ilusión de que los narradores, cuyos recuerdos orales proporcionan el material para una serie de libros poderosos sobre la vida de los pobres, por fuerza van a decir toda la verdad y nada más que la verdad” (traducción propia).

5. EL CINE EN BOLAÑO

5.1. El cine como parte del plan

El cine aparece como una constante en la obra de Bolaño, lo cual es decir mucho en una producción que en sí misma aparece enmarcada por una serie de constantes que le confieren solidez, cohesión, al universo narrativo creado por el autor, además de configurar el reconocible estilo de Bolaño.

Pero ¿de qué modo aparece el cine en Bolaño? A grandes rasgos, se mencionan títulos, se caracterizan personajes según su parecido con actores o en función de la fisonomía característica de un determinado estereotipo fílmico, se representan situaciones por su correspondencia con uno o varios géneros cinematográficos, se narran completamente o en parte películas existentes o inexistentes, se reflexiona sobre la naturaleza del cine, sobre su historia, sobre sus constantes y su porvenir, se trasladan propuestas formales y éticas dentro de los márgenes de la literatura, se emplea profusamente un punto de vista firmemente determinado por su condición audiovisual.

Interesa en este capítulo llevar a cabo la tentativa de descifrar el lugar que le corresponde dentro de lo que Nora Catelli ha llamado “Bolaño’s fiction-making system”, algo así como el sistema de producción de ficción de Bolaño (citado por Andrews 2015). Detrás del concepto subyace la idea de la aparente naturalidad, aparejada a la de la facilidad, con la que fluyen las historias que Bolaño nos narra, que podría dar la impresión errónea de tratarse de unos textos poco elaborados, cuando un análisis detenido de los mismos parece indicar precisamente lo contrario. El propio término implica, en efecto, una sistematización que quizá cabría enriquecer con nuevas aportaciones, pero que en sí, tal como la propone Andrews, resulta perfectamente funcional, además de esclarecedora.

Para Andrews (2015), si se realiza una lectura genética, la narrativa de Bolaño evidencia en su conjunto la recurrencia de cuatro constantes, a saber: expansión —*expansion* en el original en inglés—, personajes recurrentes —*circulating characters*—, metarrepresentación —*metarepresentation*— y sobreinterpretación —*overinterpretation*. Pero ¿en qué consistiría cada una de ellas?

Por “expansión” Andrews entiende la dinámica compositiva según la cual Bolaño ampliaría partes o capítulos de novelas anteriores con nuevos textos. Un ejemplo

paradigmático y ampliamente reconocido es el de la novela *Estrella distante* (1996b), que se concibe como una expansión del capítulo titulado “Ramírez Hoffman, el infame”, incluido en la anterior *La literatura nazi en América* (1998b: 203-233). Otro caso profusamente citado es el de *Amuleto*, que surge del capítulo del testimonio de Auxilio Lacouture en *Los detectives salvajes* (1998a: 190-199). Es posible igualmente reconocer el camino inverso, por el que una novela como *Estrella distante*, en sí ya una expansión, se re-expande, a su vez, en el relato “Joanna Silvestri” de *Llamadas telefónicas* (1997: 159-174).

Se trata de un procedimiento que ha sido identificado con anterioridad por la crítica, de la que ha recibido diversas denominaciones, como “autofagia”, según Manzoni (2002: 175-176), o “fractalidad”, para Echevarría (2008: 433), o lo que Adriana Castillo de Berchenko calificó de “vasos comunicantes” que recorren la obra de Bolaño, por los que “de una historia sale otra y de ésta, otra más” (2005: 43). Un tipo de proceso recurrente en la producción literaria de Roberto Bolaño mediante el cual algunas partes de sus textos nutren futuros desarrollos narrativos, aprovechando así todas las posibilidades que potencialmente ofrecía, en una estrategia de exploración hacia la novela total o la consideración de su propia obra como palimpsesto, tal como advierte Alexis Candia, para quien “la vieja imagen del palimpsesto recuperada por Gérard Genette [...] contribuye a explicar la producción de Bolaño como un enorme sistema interconectado, cuyos procedimientos de transtextualidad vinculan sus obras” (2005).

En cuanto a “personajes recurrentes”, Andrews entiende que los personajes de Bolaño circulan libremente de un texto a otro. No está de más añadir que, por motivos evidentes, este aspecto podría incorporarse o al menos plantearse como consecuencia del anterior, la “expansión”.

El traductor y crítico estadounidense afirma que los personajes de Bolaño “circulan” por su obra siguiendo tres patrones: regreso —*return* en el original—, cambio de nombre —*renaming*— y transfiguración —*transfiguration*. Respecto al primero, pone como ejemplo a Abel Romero, el detective chileno que aparece por primera vez en *La literatura nazi en América*, para reaparecer más tarde en *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*, de forma reconocible, es decir, con el mismo nombre y las mismas cualidades —o con cualidades nuevas aunque compatibles con las anteriormente

expuestas. En cuanto al segundo, el cambio de nombre del personaje en ocasiones implica “enriquecer” el conjunto de nombres del mismo personaje, tal como apunta Andrews, y cita a modo de muestra el caso de Carlos Ramírez Hoffman en *La literatura nazi en América*, Carlos Wieder en *Estrella distante*, el poeta soldado, además de represor, torturador y asesino. Ramírez Hoffman uniría de forma significativa un apellido hispano con otro alemán, mientras que Wieder significa “de nuevo”. Las implicaciones de este desarrollo nominal alcanzan el tema de la memoria en Bolaño y, por tanto, las analizaré con mayor detenimiento en el capítulo quinto. Por último, la transfiguración implica una transformación de las circunstancias biográficas o las características de un personaje que, sin embargo, sigue conservando el mismo nombre en diferentes textos, como ocurre con Lalo Cura en “Prefiguración de Lalo Cura”, de *Putas asesinas*, donde es hijo de la actriz porno Connie Sánchez y un cura desertor, y en *2666*, en la cual aparece como hijo de María Expósito y dos jóvenes mexicanos que vagan errantes por el desierto de Sonora, probablemente Ulises Lima y Arturo Belano. Algo parecido sucede igualmente entre el escritor francés J. M. G. Arcimboldi de *Los detectives salvajes* y *Los sinsabores del verdadero policía*, y el novelista alemán Benno von Archimboldi de *2666*. La intención, tal como advierte Andrews, podría ser que Bolaño prefiera explotar aún más el potencial connotativo del nombre único (2005).

A continuación, Andrews pasa a analizar la “metarrepresentación”, que consiste básicamente en la representación de un texto o una obra de arte —pintura, fotografía, cine— en otro texto. Un recurso que Bolaño hereda de Borges, de una lectura y relectura atenta, concienzuda, de la obra borgiana, una influencia que el chileno no solo no negó sino que confirmó personalmente en numerosas ocasiones, con una salvedad. En efecto, tal como señala el crítico estadounidense, mientras que Borges lleva a cabo resúmenes de obras imaginarias con un marcado interés por el texto, Bolaño, por su parte, lo utiliza como caracterización del inexistente autor, así como vehículo lúdico que le permita dar rienda suelta a su propensión a la cita, los listados y las odiseas literarias. Por lo demás, solo con *La literatura nazi en América* ya tenemos suficiente material para ilustrar ampliamente este procedimiento bolañesco, que se prolonga en *Estrella distante*, *Los sinsabores del verdadero policía* y *2666*.

Por último, la “sobreinterpretación” no recae más sobre el escritor, como sí sucede con los procedimientos anteriores, sino sobre los propios personajes o el narrador, que

sobredimensionan pequeños detalles e inventan historias para relacionarlos y explicarlos. Hay numerosos ejemplos diseminados por la producción de Bolaño, especialmente en torno a los personajes de Arturo Belano y B, *alter egos* del chileno, si bien solo hasta cierto punto, como muy bien señala Andrews. La narradora de *Amuleto*, también en *Los detectives salvajes*, Auxilio Lacouture, se suma a esta lista de personajes que adolecen de sobreinterpretación junto a Óscar Amalfitano de *Los sinsabores del verdadero policía* y *2666*. Todos ellos tienen en común, además, cierto trastorno psicológico que se podría diagnosticar como paranoia, trauma o esquizofrenia, según el caso. Andrews propone entre otros el ejemplo paradigmático de la obsesión de B con el enigma de la desaparición del poeta surrealista francés Gui Rosey en “Últimos atardeceres en la tierra”, relato incluido en *Putas asesinas*. En el mismo, durante un viaje con su padre a Acapulco, B comienza a leer una antología de poetas surrealistas franceses en la que se incluye a Gui Rosey, cuyos poemas no despiertan mucho interés en él, al contrario que la escueta biografía que los acompaña. Al parecer, Rosey desapareció un día sin dejar rastro en una ciudad costera del sur de Francia mientras esperaba por un visado para viajar a Estados Unidos junto a Breton, Tzara o Péret. De algún modo impreciso, para B la historia de Rosey está cargada de admoniciones funestas que proyecta hacia sí mismo y su estancia en Acapulco, presagiando su propia muerte o el fin del mundo. En una entrevista para el diario *Libération* a cargo de Philippe Lançon —uno de los supervivientes del ataque a la redacción del semanario satírico *Charlie Hebdo* el 7 de enero de 2015—, Bolaño comenta su interés por el caso Rosey:

Sa fin me touche plus que celle de Walter Benjamin, car son oeuvre ne le sauve pas. Le cimetière des poètes mineurs est tragique et douloureux. Il l'est avant tout parce que le poète mineur sait qu'il est mineur. Si tu es Rimbaud et que tu le sais, quelle importance. Mais si tu es Gui Rosey et que tu le sais, quelle grandeur. Le poète mineur est prophète, car nous sommes tous des poètes mineurs. Vive Gui Rosey³⁹ (cf. Lançon 2003).

³⁹ “Su final me ha impactado más que el de Walter Benjamin, porque su obra no lo salva. El cementerio de los poetas menores es trágico y doloroso. Y lo es sobre todo porque el poeta menor sabe que es menor. Si tú eres Rimbaud y lo sabes, ¡cuánta importancia! Pero si tú eres Gui Rosey y lo sabes, ¡cuánto honor! El poeta menor es un profeta, porque todos somos poetas menores. Viva Gui Rosey” (traducción propia).

La nomenclatura propuesta por Andrews, como ya he comentado, me parece perfectamente eficaz para ajustar las constantes escriturales de Bolaño a una sistematización que revele sin asomo de duda la minuciosidad de su proceso compositivo antes y durante la fase de escritura; es indicadora, además, de la exigencia que el escritor chileno se autoimponía de repensar y elaborar al máximo las estructuras narrativas.

Existe en lo relativo a la estructura un posicionamiento innegociable para Bolaño, quien, participando de la idea de que los argumentos se repiten invariablemente, considera que la originalidad reside casi exclusivamente en la forma. Sin duda, hay una influencia de Borges en esta consideración, como en tantas otras, aunque las 624 y las 1126 páginas respectivamente de las novelas *Los detectives salvajes* y *2666* impugnen ese otro planteamiento borgiano, recogido en el prólogo a *Ficciones*, según el cual no es razonable escribir libros de quinientas páginas sobre una idea que bien puede exponerse oralmente en quince minutos. De hecho, no es la única similitud en lo esencial, disimilitud puntual de Borges que alimenta la obra bolañesca. Ya Andrews apuntaba esta influencia ambivalente respecto a la estrategia de la metarrepresentación, que ambos escritores comparten —al menos en un primer momento para Bolaño—, si bien la emplean con diferentes intereses, como vimos: el texto inventado para el escritor argentino, el autor ficticio para el chileno. En una entrevista de 2002 afirmaba:

Los temas son siempre los mismos, desde la *Biblia* y desde Homero. Según Borges, no son más de cinco. En las estructuras, por el contrario, las variantes son infinitas. Podemos construir obras de mil maneras diferentes y aún así estaríamos solo en el principio (*cf.* Braithwaite 2006: 27).

Estructura, planificación, minuciosidad, sistematización. Todo parece indicar, en efecto, que Bolaño consideraba que todos los aspectos técnicos y tácticos del oficio de escritor revestían una importancia capital. De hecho, da la impresión de que ningún elemento contenido o aludido o proyectado en su obra es accesorio, de que todo responde a un plan preestablecido, de que nada se deja a la inspiración o al azar. Conviene preguntarse

entonces si sería posible integrar dentro de este complejo sistema otras estrategias tal vez menos generales pero igualmente recurrentes en la producción bolañesca o si, por el contrario, habría que añadir nuevas categorías a la misma para darles cabida. ¿Se trata de un aspecto más de la expansión? —en cuyo caso habría por fuerza que reformularla. Una expansión que prolonga su radio de acción más allá de la propia obra bolañesca hacia otros mundos, otros textos literarios, cinematográficos, pictóricos, fotográficos.

Expansión o proliferación. Donde Andrews habla de expansión, Corro Penjeam introduce el término “proliferación” en un sentido mucho más afín a mi propósito:

Algunas de las películas que Bolaño elige para hacer proliferar lateralmente el relato, para acentuar en él un estado dominante, o perfilar indirectamente la psicología de un personaje, se caracterizan por repetir un estilo cinematográfico contemporáneo de transición no estilizada entre un nivel de realidad y otro, transición no codificada entre diversos planos existenciales (2005: 128).

Este sentido de proliferación a que alude Corro Penjeam se muestra doblemente cinematográfico, es decir, usa las películas para desplegar una estrategia que Bolaño toma del cine, y que Gilles Deleuze cifra como característica del estilo del director italiano Federico Fellini: “Cada vez se tratará más de entrar en un nuevo elemento, y de multiplicar las entradas. Hay entradas geográficas, psíquicas, históricas, arqueológicas, etc.”. Y pone el ejemplo de *8½* (1963, Federico Fellini), que “permite hacer la enumeración de estas entradas como otros tantos tipos de imágenes: el recuerdo de infancia, la pesadilla, la distracción, la ensoñación, la fantasía, el *déjà vu*” (1996: 123).

Además, Corro Penjeam propone otras dos proyecciones al uso de películas por parte del escritor chileno: acentuar o marcar en el relato un estado dominante y perfilar de modo indirecto la psicología de un personaje.

Sobre el papel del cine en la vida y obra de Bolaño, creo que en el capítulo primero se deja entrever su importancia, de manera que quedan más o menos igualadas la formación como lector y como espectador desde una edad muy temprana. Numerosos testimonios así lo atestiguan. Tras su muerte, cuestionado por Mónica Maristain el “tan

mentado conocimiento cinematográfico” del chileno, su amigo y colega Rodrigo Fresán responde:

No, sabía mucho de cine. Veía mucho cine de traspornoche, alquilaba además muchos vídeos y era aficionado al mal cine. Me acuerdo de una conversación en tren con Ignacio [Echevarría] [...] Durante las cuatro estaciones que compartimos se dedicó a describirnos con lujos de detalle su versión cinematográfica de *La divina comedia*, de Dante. Con escenas, ángulos de cámaras, etcétera. Yo le decía: “Roberto, esa película no existe”. Y él contestaba: “Rodrigo, yo la he visto”. Hablaba del director, de los actores. Por supuesto, cuando volví a casa la busqué y existía (2012: 218-219).

La anécdota se refiere a la película *La nave de Satán* (1935, Harry Lachman), tal como glosa Maristain a pie de página. Sobre su película favorita Narcís Serra apunta *El sexto sentido* (1999, M. Night Shyamalan) y menciona a Alex Cox⁴⁰ como un director que le interesaba (Serra 2014. Entrevista en anexo). Entre las más recientes, Porta se refiere a *Barton Fink* (1991, Joel Coen) (Porta 2015. Entrevista en anexo). El propio Bolaño responde abiertamente a las preguntas sobre sus cines, sobre su película favorita, *El club de la lucha* (1999, David Fincher), entre las últimas que había visto, y sobre la cantidad de veces que podía ver una película: “Hay una de David Lynch que he visto más de treinta veces” (cf. Braithwaite 2006: 32).

Asimismo dan fe de la medida en que el cine se integra en la obra de Bolaño las anotaciones en sus cuadernos, en los que escribía y reescribía una versión sobre otra de sus textos, así como apuntaba todos los materiales heterogéneos que habrían de proliferar en ellos. Gracias a la exposición *Archivo Bolaño 1977—2003* pudimos ver anotadas en las líneas apretadas pero pulcras con la letra clara del chileno las minuciosas listas de escritores, músicos, pintores y películas que servían de punto de referencia para su relato en proceso. De este modo, sabemos que para su proyecto de

⁴⁰ Alex Cox es un director y actor británico considerado de culto. Ha rodado películas relacionadas temática y estéticamente con la cultura punk, así como *road movies* y *westerns*, y estaría solo hablando de una de ellas, *Straight to Hell* (1987). También ha desarrollado una carrera más política en Latinoamérica, especialmente en Nicaragua y México, donde ha rodado su propia versión del relato “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges, *Death and the Compass* (1992).

novela *El espíritu de la ciencia ficción*, de 1984, Bolaño apuntó a los actores Rin Tin Tin, María Félix, Víctor Mature, Cantinflas y al personaje del Hermano Rabito de *Canción del sur* (1946, Wilfred Jackson, Harve Foster), así como a los cineastas Demetrio Aguilera Malta y los hermanos Taviani; para *DF*, *La Paloma*, *Tobruk*, de 1983, comparecen los directores Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Woody Allen, Tobey Hooper, Maya Klasen y Monte Hellmann, la película *Pobre niña rica* (1936, Irvin Cummings) y la actriz Marlene Dietrich; para *Diorama*, escrita entre 1983 y 1984, el actor Jean Gabin y las películas *Tiburón* (1975, Steven Spielberg) y *El acorazado Potemkin* (1925, Sergei M. Eisenstein); para *Adiós, Shane*, también de 1983, el actor Broderick Crawford, el director Sergio Leone y el personaje de Superman; para *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* aparecen los directores Alfred Hitchcock, Luis García Berlanga, Charles Chaplin y Jean-Luc Godard, la película *Bonnie y Clyde* (1967, Arthur Penn), la actriz Greta Garbo y los actores Jean-Paul Belmondo y el Marlon Brando de *El último tango en París* (1972, Bernardo Bertolucci) y el cine soviético en general.

Me interesa a partir de aquí investigar en qué medida resulta plausible incorporar el cine al sistema de producción de ficción de Bolaño. Para ello, creo que conviene llevar a cabo el análisis pormenorizado de los elementos cinematográficos que Bolaño incorpora a su obra. En adelante, en la medida en que pueda ser revelador a efectos prácticos, trataré de seguir un orden cronológico de composición, que no empieza con *La literatura nazi en América*, la primera novela editada por una editorial de renombre, en la que Bolaño trabajó a lo largo de 1995, sino con *Monsieur Pain*, que escribió entre 1981 y 1982, siempre según la interesante cronología creativa publicada por Valerie Miles (Insua 2013: 28-29).

Para llevar a cabo esta tarea he decidido dividir en dos la obra de Bolaño, a partir de *Estrella distante*, señalada por muchos, entre los que me incluyo, como un punto de inflexión en la producción bolañesca por diversos motivos, incluido el cinematográfico. A grandes rasgos, y sin menoscabo de la misma, el grueso de su producción anterior se compone de textos muy experimentales, como es el caso de *Amberes*, libros escritos a cuatro manos como *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* y, en general, de primeras aproximaciones a temas, estructuras, discursos y objetivos que sus novelas posteriores van a contener con mayor solidez.

5.2. Los cines de Bolaño I (1980-1995)

5.2.1. *Amberes*

Una película fantasmal que se proyecta sobre una sábana blanca en mitad de un bosque. La película es la propia novela. Un crimen. Un jorobadito, un inglés, un policía, una pelirroja. El camping Estrella de Mar. *Amberes* es un texto muy experimental en el cual los límites entre géneros son muy tenues. Recuerda a la poesía de Bolaño en su prosaísmo y en su anárquica narratividad, si bien la trama es difusa, extremadamente fragmentaria. No en vano, *Amberes* ha sido compilado en su totalidad, con la incorporación de algún texto inédito y algún que otro cambio de título, en el volumen póstumo titulado *La Universidad Desconocida* (2007), una recopilación de toda su obra poética llevada a cabo por el propio Bolaño en 1993, poco después de haber sido diagnosticada su enfermedad.

Por lo demás, resulta evidente que se trata de un texto audiovisual, en el sentido de que se construye sobre fogonazos de imágenes y un *collage* de diálogos aparentemente inconexos que suelen aparecer entre comillas. Una articulación que remite al cine de vanguardias y que sirve de adelanto de la película *Actualidad en Monsieur Pain*, de la cual hablaré a continuación. Esta impresión parece confirmarse en el motivo de la proyección sobre una sábana blanca en mitad del bosque para los huéspedes del camping, en el hecho de que constantemente se mencionen escenas concretas, en un fundido en negro explícito que prolonga la impresión general de montaje cinematográfico del relato, en el juego de voces suspendidas en el tiempo que recuerdan poderosamente a la película *Actualidad* en alusiones directas a la banda sonora, en una sinopsis en concreto:

Sinopsis. El jorobadito en el bosque al lado del camping y las pistas de tenis y el picadero. Agoniza en Barcelona un sudamericano en un dormitorio que apesta. Redes policiales. Tiras que follan con muchachas sin nombre. El escritor inglés habla con el jorobadito en el bosque. Agonía y un sudamericano canalla viajando. Cinco o seis camareros regresan al hotel por una playa solitaria. Comienzos del otoño. El viento levanta arena y los cubre (2002a: 50).

Como una película de terror policial cuyo primer capítulo, “Fachada”, se abre con una cita de David O. Selznick, el mítico productor de cine de Hollywood de, entre otros, títulos icónicos como *Lo que el viento se llevó* (1939, Victor Fleming), al que hace referencia Selznick: “La vida concluye en el momento en que se la fotografía. Es casi un símbolo de Hollywood. Tara no tenía habitaciones en su interior. Era sólo una fachada” (2002a: 15).

Los personajes entran y salen de la pantalla con total libertad. Fantasmales, etéreos, transitan los bosques, viajan en tren, se dirigen al mar, desplazan el texto a un lado y a otro de la sábana blanca: “Lo que antes reconoció como pantalla se transforma en marea blanca, palabras blancas, vidrios que finalizan su transparencia con una blancura ciega y permanente” (2002a: 18—19).

En ocasiones, la narración propone sin más indicaciones para ser vista en función de una serie de técnicas cinematográficas, instrucciones que a partir de ese momento, sin necesidad de volver a ser convocadas, irradian toda la novela: “Ambos están estirados en la cama. [...] La cámara los toma en gran picado. [...] La cámara los toma en primer plano: rostros impasibles que de alguna manera, y sin desearlo, te segregan. [...] Fundido en negro” (2002a: 47).

Por último, los cines del jorobadito alcanzan a Paul Klee:

«La realidad apesta». Supongo que todas las películas que he visto no me servirán de nada cuando me muera. Error. Te servirán, créeme. Sigue yendo al cine. Escena de ciudades—dormitorio vacías, el viento arrastra periódicos viejos, costras de

polvo en bancos y restaurantes. *La guerra la he tenido en mí mismo desde hace tiempo, de ahí que no me afecte interiormente*, escribió Klee (2002a: 85—86)

5.2.2. *Monsieur Pain*

Como ya he mencionado en el capítulo primero, *Monsieur Pain* apareció en 1984 bajo el título *La senda de los elefantes*, con motivo de la edición del premio de novela corta Félix Urabayen del Ayuntamiento de Toledo de aquel año. En 1999 fue reeditada por Anagrama ya con el título que conocemos. En la nota preliminar a dicha edición Bolaño explica de forma sucinta los vínculos de su relato con la realidad:

Casi todos los hechos narrados ocurrieron en la realidad: el hipo de Vallejo, el camión —tirado por caballos— que atropelló a Curie, el último o uno de los últimos trabajos de éste estrechamente relacionado con algunos aspectos del mesmerismo, los médicos que atendieron tan mal a Vallejo. El mismo Pain es real. Georgette lo menciona en alguna página de sus recuerdos apasionados, rencorosos, inermes (1999a: 12).

De lo que se deduce que en esta novela Bolaño, el escritor —no el narrador, que es el propio personaje que le da título—, opera por sobreinterpretación de los hechos. Por lo demás, la Georgette a la que se refiere es, en efecto, la viuda de César Vallejo, el poeta peruano en torno al cual gira la trama. Los acontecimientos narrados tienen lugar en 1938, en París, durante los últimos días de vida de Vallejo, cuya última esperanza de recuperación es depositada por su esposa en Pierre Pain, veterano de la Primera Guerra Mundial y discípulo de Mesmer que practica la acupuntura y la hipnosis⁴¹. Una serie de situaciones posteriores en las cuales aparecen envueltos dos misteriosos españoles

⁴¹ El médico alemán de origen suave Franz Mesmer (1734-1815) desarrolló su propia disciplina, conocida como *magnetismo animal* o *mesmerismo*, en torno a una serie de técnicas curativas hipnóticas.

inducen a Pain a sospechar que existe una conspiración internacional que busca la muerte de Vallejo, firme defensor de la causa republicana de la guerra en España. Sus sospechas se confirman en parte en una sala de cine donde se está proyectando una película muda francesa, una historia de amor titulada *Actualidad*. Allí Pain mantiene una conversación con un antiguo conocido, de quien los españoles son secuaces, convertido ahora en agente doble para el bando de Franco. En un momento determinado, la película y la acción que se desarrolla en la oscuridad de la sala se alternan, se solapan, conformando un único montaje, una unidad de acción perfectamente sincronizada, en la cual se ha suspendido la distancia entre el patio de butacas y la pantalla, y han quedado momentáneamente invertidos los papeles de espectador y actriz:

Seguido por un espectador titubeante, el acomodador volvió a aparecer. «Mi vida, mi carrera, mis propiedades están en sus manos.» Es Michel quien confiesa lo anterior, de perfil, estudiando algo que no se ve en la pantalla. Al fondo, una mujer rubia lo mira fijamente. Al volver pasillo arriba el acomodador carraspeó al pasar junto a mí, como si pretendiera advertirme de algo fuera de lo normal. La mujer rubia se llevó las manos a la cabeza (1999a: 120).

Con esta invasión de la realidad por parte de la película, el nuevo montaje incide en la percepción de Pain, imprimiendo un vago aire de amenaza a la situación en que se encuentra. Una tensión que, en cualquier caso, quedará sin resolver, como el resto de enigmas de la novela. Los vínculos entre la realidad (literaria) y la ficción (cinematográfica) se prolongarán cuando aparezca en pantalla otro conocido de Pain, un tal Terzeff, muerto o desaparecido años atrás. Esto es, el fantasma total, en todos los sentidos. La intención última, para Correa Camiroaga, sería “hacer aparecer las fronteras de la realidad histórico—cronológica y de la realidad de ficción como un territorio vago y permeable cuyos deslindes no se pueden o no se quieren precisar”, en un sentido muy parecido al de los personajes, autobiográficos y ficticios al mismo tiempo:

Aquí personajes situados en un *hic et nunc* literario, París 1938, ven una película de 1934 en donde aparece en un documental de 1920, un compañero ya muerto en 1925, que se ha suicidado o ha sido asesinado después de haber descubierto algo terrible: que el 19 de abril de 1906, Pierre Curie no murió en un accidente sino que fue asesinado (2003: 25).

Como muy bien observa Correa Camiroaga, el narrador, Pierre Pain, “nos relata extensamente la película, salpicando su lenguaje aquí y allí con detalles fílmicos técnicos: la iluminación de la escena, los planos de las tomas, los fotogramas, escenas completas con todos sus diálogos y detalles, los recursos fílmicos para evidenciar que el protagonista sueña” (2003: 24). Esta disposición puede relacionarse directamente con una fuerte influencia vanguardista que viene dada por el contexto de la historia y se manifiesta a lo largo del texto tanto en su marcado carácter onírico como en la integración del cine en la narración. Por lo demás, recuerda a uno de los autores fetiche de Bolaño, el estadounidense Philip K. Dick, para quien el género fantástico podía ser más real que la realidad, como apunta con acierto Will Bythe en su reseña del libro para *The New York Times* (2010).

En cualquier caso, no se trata del único planteamiento cinematográfico o recibido del cine que se puede apreciar en una novela que contiene, por lo general, una marcada impronta fílmica. La disposición del punto de vista en *Monsieur Pain* adquiere especial relevancia en este sentido, además de servir de precedente para posteriores textos del autor que comentaré más adelante.

De este modo, Pierre Pain, encargado de encontrar una cura para el misterioso hipo que amenaza con poner fin a la vida del poeta peruano César Vallejo, sufre a lo largo de una misma noche una serie de pesadillas radiofónicas en las cuales se alternan algunas imágenes:

De esta manera, como si mi mundo onírico fuera la radio de un radioaficionado agazapado en un canal ajeno, a mi mente llegaban escenas y voces (porque debo decir que los sueños tenían la siguiente peculiaridad: más que de imágenes estaban compuestos por voces, balbuceos, sonidos guturales) que nada tenían que ver con

mis propios fantasmas aunque de manera fortuita me hubiera convertido en el receptor (1999a: 52).

Dichas imágenes, intercaladas entre voces que preguntan quién es Pierre Pain y hablan insistentemente de una fuga, están montadas en torno a la figura de un desconocido que “es un actor cinematográfico”, y se presentan con un planteamiento en ocasiones fotográfico como punto de partida —una foto movida o de los años 20 que de pronto se pusiera en movimiento⁴²— o directamente desde una perspectiva cinematográfica:

Como si estuviera dentro de una cloaca, por el agujero del desagüe veo los zapatos oscuros de un hombre, el pantalón gris sólo hasta la altura de las rodillas. Si el sujeto se aleja puedo ampliar mi campo de observación hasta la cintura. Nunca le veo el tronco ni mucho menos la cara.

El hombre pasea por la calle desierta, siempre siguiendo una franja real o imaginaria. En ningún momento se sale de mi campo visual (1999a: 55).

El hecho de que se desarrolle la escena desde una perspectiva limitada por una localización precisa que compromete “la configuración del espacio y, sobre todo, la organización de ese espacio en función del punto de vista perceptivo de los personajes” (Peña—Ardid 1992: 204), constituye en sí una clara impronta del cine y una marca de época, vinculada por su carácter onírico y por su contexto al surrealismo.

5.2.3. *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*

La famosa novela escrita a cuatro manos entre 1981 y 1983, según parece sobre un primer borrador de Antoni García Porta, rebosa cine por todas partes. Las circunstancias

⁴² A la manera del relato “Las babas del diablo”, de Cortázar, antes mencionado, llevado a la pantalla en *Blow-Up* (1966, Michelangelo Antonioni), en el que un fotógrafo que toma una serie de instantáneas en un parque descubre en una de ellas tras el revelado el posible escenario de un crimen en ciernes.

era propicias, ya que por aquella época el tándem Bolaño—Porta, un poco a la manera del Borges—Bioy, había ya probado escribir más de un guión cinematográfico, tal como recuerda el segundo en el prólogo a la edición de los *Consejos de un discípulo de Morrison un fanático de Joyce* de 2006.

Asimismo, durante la fase de escritura, tal como revela un extracto publicado en dicho prólogo de una carta que Bolaño envió a Porta con instrucciones respecto al proceso, el trabajo se planteó en términos filmicos: “[...] d) enfocar la novela, tú y yo, como si rodáramos una película de aventuras, permitiéndonos todos los cortes, todos los montajes, etc.” (2006: 10).

La historia de violencia en clave de *thriller* de Ángel Ros y Ana Ríos Ricardi recuerda sobre todo a la de otra célebre pareja criminal, con la que guarda numerosos paralelismos. Una pareja por lo demás muy vinculada al séptimo arte en virtud de la icónica *Bonnie y Clyde* (1967, Arthur Penn), exponente del llamado *new cinema*, basada en hechos reales e interpretada por Faye Dunaway y Warren Beatty. Una genealogía que se hace explícita en un momento de la novela, cuando Ana le pide a su madre que le haga llegar un mensaje a la señora García: “Dile que somos como Bonnie and Clyde, una pareja feliz” (2006: 87).



Fig. 9. Clyde y Bonnie, buscando su destino

Como Bonnie y Clyde, Ángel y Ana también pasan tiempo al volante en coches robados y taxis, recorriendo Barcelona, adoptando las convenciones de una *road movie*, género cinematográfico del que la película de Arthur Penn es título fundamental, casi pionero junto a *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper), y que, a su vez, entronca directamente con las novelas *beat* de Jack Kerouac *En el camino* (1957) y *Big Sur* (1962), en las que el viaje por carretera se convierte en tema literario. Durante uno de los trayectos Ángel Ros se dedica a imitar a Jean-Paul Belmondo, no menos icónico protagonista del policial por excelencia de la *nouvelle vague* francesa *Al final de la escapada* (1960, Jean-Luc Goddard), cuyo guión también fue escrito a cuatro manos con François Truffaut:

Estábamos llegando cuando recordé a Belmondo en *À bout de souffle* y me puse a imitarle mientras conducía: *Milano, Genova, Roma... C'est joli la champagne... J'aime beaucoup la France... Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne* –y miraba a Ana como Belmondo miraba a los espectadores en esa misma escena–, *si vous n'aimez pas la ville... allez vous fair foutre!* (2006: 73).



Fig. 10. Belmondo rompe la cuarta pared en *Al final de la escapada*

Al final de la escapada es también, al menos en parte, la historia de Michel y Patricia. Él, delincuente de poca monta que asesina a un policía que le da el alto durante el viaje por carretera de Marsella a París en un coche robado; ella, interpretada por Jean Seberg, es una joven norteamericana con quien mantiene una relación inestable, que en un primer momento es cómplice y en última instancia lo delata, lo cual precipitará fatalmente los acontecimientos.

Los lazos que establecen estas analogías resultan evidentes, en la medida en que ambas películas pertenecen a un determinado género, dentro del cual suponen además una evolución en su tratamiento. De hecho, tanto *Bonnie y Clyde* como *Al final de la escapada* fueron de las primeras producciones dentro de las nuevas formas de entender el cine, el film de Arthur Penn como punta de lanza del *new cinema* estadounidense y el de Godard en la cresta de la *nouvelle vague*. Asimismo, ambas historias giran alrededor de una relación sentimental que es al mismo tiempo motor narrativo, exactamente igual que en los *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, con la salvedad, como muy bien señala A. G. Porta en la entrevista que se recoge en el capítulo octavo de este trabajo, de que Bonnie participa activamente de la actividad delictiva, mientras que Patricia no lo hace. El planteamiento por el cual comparece el film de Godard lo resume el escritor catalán en “esa idea que teníamos de mezclarlo todo y dar un fondo a una historia que por sí sola no tenía más trascendencia” (Porta 2015. Entrevista en anexo).

Con todos estos indicios diseminados en una lectura por lo demás trepidante no es de extrañar que Patricia Poblete la considere “una novela tremendamente visual y de ritmo indudablemente cinematográfico” (2011: 90). Tanto es así, que la misma forma de mirar de los personajes se hace fílmica. En un momento dado, Ángel vuelve con Ana a la última empresa en la que trabajó para robarles y, una vez los han congregado a todos, se dedica a mirarlos con curiosidad, intentando ver la huella del paso del tiempo en sus rostros: “Me vi a mí mismo como el hermano gemelo de todos ellos y luego como una enfermera y más tarde como un general. El general que los observaba rodando un barrido en technicolor” (2006: 34-35). Resulta interesante reconocer el proceso por el

cual el narrador se sale primero de sí mismo para poder ver la escena, él incluido, como parte de una película, una en la que va cambiando de rol hasta encontrar el personaje justo, ese general y el barrido de su mirada, de la cámara subjetiva, en tecnicolor.

5.2.4. *La pista de hielo*

La escritura de *La pista de hielo* le lleva a Bolaño cuatro años entre 1986 y 1989, ya instalado en Girona. En sí supone un anticipo de su producción posterior en estructuras, temas y alcance, es decir, en la polifonía de voces narrativas, en el relato de un crimen y en las reflexiones discursivas sobre el paso del tiempo. El cine, que comienza a configurarse como asiduo notable a estas alturas de su producción, vuelve a abrirse paso a lo largo de la historia en función de unos mecanismos que empiezan asimismo a ser habituales en la obra del chileno.

La alternancia de tres confesiones, en un contexto que parece ser el de un interrogatorio policial, la del precario escritor chileno Remo Morán, el vigilante mexicano del camping Stella Maris Gaspar Heredia y el pequeño empresario y político catalán Enric Rosquelles, van desenrollando una sórdida trama de corrupción política que culmina en el asesinato de una anciana vagabunda.

El detonante de los acontecimientos es ridículamente fílmico, según la confesión del último de los implicados, y está relacionado con la icónica película *El lago azul* (1980, Randal Kleiser), protagonizada por Brooke Shields, de la cual la familia Martí, madre e hijas, Laia y Nuria, la patinadora con la que se obsesiona Rosquelles, son admiradoras incondicionales:

¿Habéis visto *El lago azul*? Yo me la tragué unas cinco veces, en vídeo, en la salita de estar de su casa, aunque nunca pude percibir cuáles eran sus méritos cinematográficos. La alegría que me producía inicialmente, no la película sino el perfil de Nuria contemplando a aquellos niños asilvestrados, se trocó, a fuerza de

quemar la cinta, en inseguridad y miedo. ¡Nuria deseaba vivir, al menos cuando poníamos el maldito vídeo, en la isla de Brooke Shields! (2009: 42—43).

Se trata del origen del delirante proyecto de conquista que incluye la construcción de una pista de hielo para Nuria en el interior del abandonado Palacio Benvingut con fondos del ayuntamiento del pequeño pueblo de la Costa Brava donde tienen lugar los acontecimientos. Sin embargo, el agravio comparativo con los actores que interpretan la película se presenta como primer obstáculo que impide presagiar un final feliz. Nuria, desde luego, parece soportar el paralelismo, pero para Rosquelles no resulta tan sencillo:

Su belleza angelical, su cuerpo perfecto y gimnástico en nada hubieran desmerecido la comparación, el cambio de paisaje. El que quedaba mal parado con la extrapolación era yo. Si Nuria tenía derecho a vivir en aquella isla también tenía derecho a un compañero grácil, fuerte, hermoso, por no decir joven, como el de la película. En aquel reparto, debo admitirlo, yo sólo podía aspirar a ser Peter Ustinov. (En una ocasión Laia dijo, refiriéndose a Ustinov, que era un gordo bueno aunque pareciera un gordo malo. Me sentí aludido. Enrojecí) ¿Cómo comparar mi gordura, mis desangeladas redondeces, con los bíceps duros de Nick? ¿Cómo comparar mi estatura, por debajo de la media, con el metro ochenta, por lo menos, del rubiales? El asunto, objetivamente era ridículo (2009: 43).

La confusión entre Peter Ustinov, que no actúa en la película, y Leo McKern, que interpreta en la cinta al pendenciero mariner Paddy Button, por lo demás ambos con un físico similar, resulta muy bolañesca a modo de estrategia conjetural, de desconcierto y desdoblamiento de personajes.

Cuando Gaspar Heredia al principio de su declaración se dedica a referir su rutina en el camping, aparecen personajes como el Carajillo, el vigilante diurno, veterano de la Guerra Civil, sus borracheras, sus cenáculos y las partidas de chinos, o la variopinta clientela del bar del Stella Maris a deshoras:

Otras veces, cansado de estar en la recepción, mataba las horas en el bar del camping. Allí, en la terraza, se daban cita seres estafalarios y difusos, como salidos de un sueño. Era otro tipo de tertulia, la tertulia de los muertos vivientes de George Romero (2009: 22).

La metáfora de los zombis tendrá cierto recorrido en la producción bolañesca, llegando a convertirse en *leitmotiv* cinematográfico, desde *La pista de hielo* hasta el volumen de cuentos *El gaucho insufrible*, pasando por el póstumo *El secreto del mal* a modo de colofón. Desde esta primera irrupción, el referente es manifiesto. Se trata de *La noche de los muertos vivientes* (1968, George A. Romero), una historia que se desarrolla, como su propio título indica, a lo largo de una noche, de ahí la equivalencia con la descripción del narrador.



Fig. 11. La parroquia del bar del Stella Maris

A partir de aquí se suceden las menciones a las películas de terror, tan recurrentes en adelante, de ciencia ficción, de faraones y pirámides, y de *gangsters*, curiosamente la mayoría de ellas por parte de Rosquelles.

5.2.5. *El Tercer Reich*

La historia del veraneo en la Costa Brava de Udo Berger, campeón alemán de juegos de guerra de mesa, es la novela con la que Bolaño da rienda suelta literaria a su “mayor extravagancia”, según sus propias palabras⁴³. Escrita en 1989, a modo del diario personal de Berger, relata la estancia de este en el hotel Del Mar junto a su novia, Ingeborg, donde se reencuentra con la propietaria del establecimiento, Frau Else, conoce a otra pareja de alemanes, Charly y Hanna, y a otros personajes como el Lobo y el Cordero o el Quemado, que se convertirá en su rival mientras desarrolla el tablero de un juego de guerra que se llamará El Tercer Reich. La repentina desaparición de Charly desencadena una serie de acontecimientos hasta entonces latentes, además de demorar indefinidamente el regreso de Udo a Alemania, la vuelta a casa.

La novela menos bolañesca, menos reconocible como tal de entre la obra de su autor, sobre todo en su asepsia expresiva, formal, contiene, no obstante, algunas referencias cinematográficas, escenas que trascurren a cámara lenta, sueños con templos que recuerdan “al de *Indiana Jones y el Templo Maldito*” (2010: 331) y el vídeo de una película post-apocalíptica en el televisor de un bar, un film “de motociclistas posnucleares” (2010: 104), cuando en todo caso, por razones evidentes, existe la expectativa de alguna mención más afín, esto es, relativa al género bélico, más concretamente al subgénero de la Segunda Guerra Mundial. Una expectativa que, en uno y otro caso, Bolaño va a defraudar, al menos en apariencia, de forma deliberada. Precisamente *Indiana Jones y el Templo Maldito* (1984, Steven Spielberg) es el único título de la serie iniciada con *En busca del Arca Perdida* (1981, Steven Spielberg), continuada con *Indiana Jones y la última cruzada* (1989, Steven Spielberg) y clausurada con *Indiana Jones y el reino de la calavera de cristal* (2008, Steven Spielberg), en la que los enemigos del famoso arqueólogo y aventurero estadounidense no son los nazis, sino una oscura casta de la India. La conexión, sin embargo, queda establecida. Algo parecido a lo que ocurre con el cine de motoristas posnucleares que constituyó todo un subgénero en los años setenta, con su variante italiana como versión

⁴³ En una entrevista para el diario *La Tercera* de Santiago de Chile el 19 de marzo de 2000, a la pregunta sobre su mayor extravagancia, Bolaño respondió: “Mi gran colección de *wargames* de mesa y mi pequeña colección de *wargames* de ordenador” (cf. Braithwaite 2006: 46).

futurista del péplum en cuanto a los estereotipos reaccionarios de personajes y tramas que propone, vinculados, por tanto, de forma irremediable, con el fascismo y, este, a su vez, con el nazismo.

5.2.6. *Los sinsabores del verdadero policía*

El proyecto más prolongado de Bolaño, en el que trabajó a lo largo de trece años, desde 1990 hasta su muerte, vio la luz en 2011. Se trata, por tanto, de la novela que Bolaño nunca descartó, cuyo protagonista es el mismo Óscar Amalfitano de *2666*, editado antes pero concebido mucho después. En ella aparece también el escritor francés J. M. G. Arcimboldi, y narra a grandes rasgos las vicisitudes de un profesor chileno de literatura que termina siendo expulsado de la Universidad de Barcelona por un escándalo sexual con un alumno llamado Padilla, episodio después del cual recala junto a su hija Rosa en Santa Teresa.

Precisamente Padilla le expone en detalle a Amalfitano su gran proyecto cinematográfico a la salida de un cine, un *biopic* que llevaría por título *Leopardi*, dedicado a recrear la vida del famoso poeta italiano. Aunque recuerda a Tarkovski, su punto de referencia explícito es otro: “Como aquella que hizo John Huston sobre Toulouse-Lautrec” (2011: 31). El joven desgrana sus planes para el reparto, los decorados y la puesta en escena. El plantel actoral, a falta de presupuesto, estaría compuesto principalmente por escritores como Mario Vargas Llosa, Enrique Vila—Matas, Javier Marías y Soledad Puértolas, entre muchos otros. Los interiores se rodarían en el piso de tres habitaciones en el Eixample del padre de Padilla y en un gimnasio de Gracia; los exteriores en localizaciones de Barcelona y alrededores como Sitges o Palamós. Con todo, la genialidad del hipotético film residiría en la representación de los poemas, planteados no sin un humor reconociblemente bolañesco:

Y luego estaban algunos poemas, que para mayor comprensión del público serían interpretados por actores. Es decir, los poemas serían apariciones corporales y no

una escala de palabras. Ejemplo: Leopardi estaría escribiendo y desde debajo de su mesa surge, en un papel breve pero eficaz, Martín de Riquer, por poner un ejemplo, aunque Padilla dudaba que el eminente catedrático aceptara la gloria efímera del cinematógrafo (2011: 32).

5.2.7. *La literatura nazi en América*

La actividad cinematográfica se encuentra reflejada en este bestiario de escritores fascistas del continente americano, desde la reseña fílmica a la dirección de películas, pasando por la escritura de guiones, la adaptación de sus obras a la pantalla, la elección de estrellas del cine como personajes o focos de interés.

Se menciona, además, el asesinato del director de cine pornográfico Adolfo Pantoliano, que reaparecerá más tarde en el cuento “Joanna Silvestri”. En una equivalente onda expansiva se relata asimismo el visionado de cuatro películas porno que el detective Romero le pide al narrador que vea, en la cuales supuestamente trabajó como cámara el poeta aviador del ejército chileno, torturador y asesino Carlos Ramírez Hoffman, cuya pista persiguen. Igualmente llamativa es la elección de uno de los pseudónimos de Ramírez Hoffman, Emilio Stevens, que evoca al actor y director Emilio Estévez, hijo de Martin Sheen, nacido Ramón Estévez, curiosamente el único de entre los intérpretes de la familia que prefirió mantener su nombre de nacimiento —su hermano Carlos, por su parte, decidió continuar la estirpe del pseudónimo al adoptar el de Charlie Sheen.

En el capítulo dedicado a Ramírez Hoffman es también posible encontrar una serie de analogías fílmicas que establecen punto de conexión con géneros cuya función sería desbordar la narración, completarla, en última instancia expandirla, como, por ejemplo, esas olas del Cabo de Hornos que “lamían el vientre del avión, olas enormes, pero mudas, como en una película sin sonido” (1998b: 213-214). O como cuando Ramírez Hoffman lleva a cabo un día de tormenta una arriesgada exhibición de escritura aérea sobre el cielo de Santiago de Chile, donde garabatea versos como “*La muerte es Chile*”,

“*La muerte es responsabilidad*” o “*La muerte es amor*” que se borran a los pocos segundos⁴⁴. En cuanto cae el primer rayo, el público asistente, militares y esposas en su mayor parte, abandona el aeródromo:

Sólo un puñado de amigos y dos periodistas que en su ratos libres escribían poemas surrealistas siguieron desde la pista espejeante de lluvia, en una estampa que parecía sacada de una película de la Segunda Guerra Mundial, las evoluciones del avioncito debajo de la tormenta (1998b: 216).

5.3. Los cines de Bolaño II (1996-2003)

5.3.1. *Estrella distante*

Estrella distante, en la cual Bolaño trabajó igualmente a lo largo de 1995, apareció también al año siguiente. En sí constituye un caso flagrante de expansión, ya que desarrolla las circunstancias y los personajes del capítulo titulado “Ramírez Hoffman, el infame” de su novela anterior. En una escueta nota introductoria el propio Bolaño explica la decisión y el proceso expansivo —“Arturo deseaba una historia más larga, no

⁴⁴ Esta acción recuerda a la realizada por Raúl Zurita el 2 de junio de 1982 de ocupación del cielo de Nueva York como soporte artístico. Ese día, cinco aviones lanzaban humo blanco escribiendo el poema *La vida nueva*. El poema fue escrito en español como un homenaje a la población hispanoparlante de Estados Unidos. Las quince frases fueron trazadas a cinco mil metros de altura, midiendo entre cinco y siete kilómetros cada una. Esta escritura monumental acontece en el cielo cuando Chile se encuentra en plena dictadura militar. Otro integrante de esta escena vanguardista fue el artista visual y videasta Juan Downey, quien hizo el registro fílmico de esta escritura. El proyecto escritural de Raúl Zurita se inscribe dentro de una concepción neovanguardista de la poesía, en virtud de una búsqueda de otras posibilidades de configurar la página como, por ejemplo, el gesto transgresor de expandirla hacia el horizonte infinito del cielo a través de un elemento no verbal: el humo.

espejo y explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma”—, así como establece un diálogo intertextual con “el fantasma cada día más vivo” de Pierre Menard, el oscuro autor de algunos capítulos del Quijote en pleno siglo XX del relato incluido en el volumen *Ficciones*, de Borges (1996: 11).

No solo de expansión se nutre *Estrella distante*, sino también de personajes recurrentes. Así, regresan Ramírez Hoffman, con cambio de nombre incluido, Bibiano O’Ryan, el detective Abel Romero o el loco Norberto. Además, Arturo Belano aparece acreditado como coautor del libro en dicha nota introductoria. Supone igualmente un evidente ejercicio de metarrepresentación de las siniestras obras del asesino Ramírez Hoffman/Ruiz-Tagle/Wieder, desde la escritura de poemas en el aire a bordo de un caza Messerschmitt de la Luftwaffe nazi hasta la exposición de fotografías de sus víctimas. Por último, implica también la sobreinterpretación, en la medida en que el excesivo Belano participa del proceso, si bien Bibiano O’Ryan deviene otro gran fabulador.

Chile, 1971 o 1972. Carlos Wieder es el eje sobre el que se vertebra la novela. Aparece un día bajo el nombre de Alberto Ruiz-Tagle en el taller de poesía en el que ya llevan un tiempo las hermanas Verónica y Angélica Garmendia, Bibiano O’Ryan y el narrador, Arturo Belano. Ruiz-Tagle “era alto, delgado, pero fuerte y de facciones hermosas”. Elegante y mesurado, “su actitud era de una cordialidad distante”. Sin embargo, muy pronto algo se torna amenazador en él, aunque el narrador advierte sobre el carácter sospechoso de estas impresiones “a posteriori”, “influidas ya por la leyenda maldita de Wieder” (1996b: 15-16).

Ocurre durante una visita intempestiva de Bibiano O’Ryan al departamento de Ruiz-Tagle en Concepción con la excusa de invitarlo al cine, a ver “una de Bergman”. El hecho de haber ido anteriormente con las hermanas Garmendia en visitas esperadas le hace percibir en esta un cambio, una diferencia que explica estableciendo una llamativa analogía cinematográfica:

Entonces, en aquellas visitas con las Garmendia, la casa le pareció *preparada*, dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios donde claramente faltaba algo. En la carta donde me explicó estas cosas (carta escrita muchos años después) Bibiano decía que se había sentido como Mia Farrow en *El*

bebé de Rosemary, cuando va por primera vez, con John Cassavettes, a la casa de sus vecinos. Faltaba algo. En la casa de la película de Polanski lo que faltaba eran los cuadros, descolgados prudentemente para no espantar a Mía y a Cassavettes. En la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero presente, tangible), como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda (1996: 17).



Figs. 12 y 13. Mía Farrow descubre en su segunda visita los cuadros descolgados

Es posible reconocer, al menos, tres niveles de lectura en este fragmento: en clave de analogía cinematográfica, en clave de límites expresivos y en clave de memoria bajo sospecha. Bibiano escoge justamente una película de género de terror para conseguir representar su memoria del piso de Wieder. La elección no está hecha al azar, ya que contiene en sí misma otra significación, mucho más amplia, que desgranaremos también más adelante. Al mismo tiempo, emplea esta analogía para conseguir expresar algo, o al menos realizar una aproximación, que queda del otro lado del límite del lenguaje, algo “innombrable”. Por último, la memoria de Bibiano es sospechosa, y así lo matiza el propio narrador cada vez que tiene ocasión. Una sospecha que se funda, por un lado, en el reproche implícito a un posible exceso de cercanía o simpatía del testigo hacia el verdugo en el momento de los hechos y, por otro, en el conocimiento por parte del testigo de gran parte de los acontecimientos posteriores, los cuales desvelaron al verdugo como tal y pueden haber influido en la percepción de los mismos, en la huella que imprimieron en su memoria.

No es la única analogía que se establece en *Estrella distante* con *La semilla del diablo* (1968, Roman Polanski). Mucho más adelante en la narración reaparece el motivo más o menos en los mismos términos:

Una noche incluso tuve un sueño al respecto. Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado!, pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en una escollera. Exactamente igual que en una escena de *El bebé de Rosemary*, de Polanski. En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en naufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el mismo barco, solo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo (1996: 130-131).



Fig. 14. “Exactamente igual que en una escena de *El bebé de Rosemary*”

De nuevo la comparación, de nuevo la sospecha, o más bien la ausencia de sospecha, sobre la memoria, solo que en esta ocasión llega directamente del narrador, aparece revestida de un fuerte carácter onírico y supone un desplazamiento hacia otras cuestiones que no son del todo ajenas a la memoria como la responsabilidad individual y la responsabilidad colectiva. En efecto, el narrador nos cuenta un sueño que ha tenido *exactamente* igual que en la película de Polanski. Llama la atención la seguridad con la que remite al film si se tienen en cuenta las dudas expresadas hacia el relato de Bibiano a que he aludido antes, aún más cuando se comprueba que la analogía no es tan exacta. ¿Por qué Belano cuestiona la memoria de su compañero de taller y no las suyas? Probablemente su sospecha se cimenta sobre una doble cuestión de otredad y de perspectiva, es decir, desconfía del otro más que de sí y, al mismo tiempo, considera que la memoria de Bibiano podría estar intervenida ideológicamente después de encontrarse con un juicio ya formado: Wieder era el enemigo.

En *La semilla del diablo*, la noche en que Rosemary debe ser inseminada por el diablo su marido le pone drogas somníferas en la bebida, lo cual le induce un estado de delirio

que la lleva a confundir sueño y realidad. Durante el sueño se encuentra a bordo de un yate donde parece estarse celebrando una fiesta, el ambiente, no obstante, resulta inquietante, cargado de amenazas. En un momento determinado aparece un viejo que anuncia un tifón, solo que no se encuentra en un yate ni en una escollera, sino más bien tierra adentro –al fondo puede verse una bomba de varilla para extracción de petróleo. El tifón alcanza el yate y Rosemary, ostensiblemente mareada, baja a los camarotes y se acuesta. La cama se transforma de repente en una mesa con un mantel a cuadros rojos y blancos que se balancea sobre las olas. Todo parece indicar que han naufragado. La cámara adopta entonces el punto de vista de la protagonista: más allá de los pies de Rosemary solo vemos el mar. A partir de este punto se deduce que las drogas ingeridas comienzan a dejar de hacer efecto y las escenas se irán alternando con las del aquelarre y la violación por parte del demonio. En suma, se puede decir que Bolaño sueña un sueño que recuerda el sueño de Rosemary, esto es, dos niveles oníricos para una nueva correspondencia con el surrealismo a través del cine. Llama la atención que la narración del sueño sea tan detallada sin que pierda un ápice de su efecto onírico, y no solo en este fragmento sino por extensión en toda la obra de Bolaño, con el mismo estilo pormenorizado con que el narrador bolañesco suele contar una película. Chris Andrews acierta a explicarlo cuando considera, acerca de la permanente sensación de amenaza en la narrativa de Roberto Bolaño, y en concreto en el cuento “Últimos atardeceres en la tierra”, sobre el que hablaré más adelante, que la calidad onírica del relato “no se debe a efectos brumosos sino a la nitidez con que se enfocan ciertos detalles” (2005: 39).



Fig. 15. Rosemary Woodhouse en la fina línea que separa pesadilla y realidad

La alusión al Gran Océano, que recuerda al poema de Neruda del mismo título⁴⁵, pero sobre todo a otro título, el del libro que el historiador mexicano Rafael Bernal consagra al exhaustivo estudio de las interacciones humanas en las tierras bañadas por el océano Pacífico⁴⁶, junto a la del galeón hacen saltar completamente el contínuum de la historia. Así, crea una nueva línea de continuidad no cronológica, de discontinuidad histórica, que conecta de forma directa, bien invertida, el tiempo de los grandes viajes, las grandes rutas, con el golpe de estado en Chile, por el que todo el país ha naufragado. En parte está hablando de naufragio nacional y de su consecuencia, el exilio forzoso. Una metáfora que viene precedida por el hundimiento de “los últimos botes salvavidas de la Unidad Popular⁴⁷” (1996: 34).

Asimismo, en *Estrella distante* Bolaño establece una genealogía que va a prolongarse a lo largo de su obra. La historia universal entendida como una historia de terror, como un extenso documento de barbarie, para expresarlo en términos benjaminianos. Así, la

⁴⁵ Incluido en *Canto General* (1950).

⁴⁶ *El Gran Océano* (1992).

⁴⁷ La Unidad Popular fue la gran coalición de partidos de izquierdas que ganó en 1970 las elecciones democráticas chilenas. Fruto de esa victoria se nombró presidente a Salvador Allende. Era el partido que gobernaba en 1973 cuando tuvo lugar el golpe de estado orquestado por el general Augusto Pinochet, durante el cual el presidente electo se suicidó.

historia de Chile, la historia de Latinoamérica, la historia de América y de Europa se presentan con frecuencia dentro de las convenciones del género o fijando nuevas analogías. Para ilustrar este planteamiento, el escritor chileno se servirá en muchas ocasiones del cine fantástico, de terror.

La otra película de referencia en *Estrella distante* es *El premio* (1963, Mark Robson). El argumento del film lo resume de forma muy somera Bolaño por medio del detective Romero:

Me acuerdo de una película de Paul Newman, dijo, era un escritor y le daban el Premio Nobel, y el hombre confesaba que durante todos esos años se había ganado la vida escribiendo bajo pseudónimo novelas policiales. Respeto a esa clase de escritores, dijo. Usted habrá conocido a muchos, dije con sorna. Romero no lo advirtió. Usted es el primero, dijo (1996: 132).

Con respecto a *El premio* casi importa más lo que no se dice en *Estrella distante* que lo que se dice, de manera que sería necesario visionar la película para comprender la amplia proyección con que Bolaño la convoca en su novela. Después de la confesión a la cual alude Romero, la película entra de lleno en el terreno del *thriller*, en virtud del cual el escritor de novelas policiales de subsistencia se convierte en un auténtico detective que investiga una conspiración de espionaje internacional en plena Guerra Fría con suplantación de personalidad y dobles incluidos. Se formula así una extensión de la analogía que va más allá del escritor pragmático y desposeído, prologándose hacia la figura del escritor detective, en la que, por lo demás, ya se ha convertido el propio Belano durante sus pesquisas sobre Wieder. Mediante este procedimiento *El premio* viene a completar a *Estrella distante*, llenándola de nuevos paralelismos, nuevas significaciones, del mismo modo que la novela se expande a través de la película.

Más adelante, muy cerca ya del desenlace del relato, reaparece *El premio*, aunque de forma indirecta, para establecer una nueva analogía en la caracterización física de Romero después de ejecutar al supuesto Wieder en su apartamento de Blanes:

No parecía mejor ni peor que antes. Respiraba sin dificultad. Al mirarlo me pareció idéntico a Edward G. Robinson. Como si Edward G. Robinson hubiera entrado en una máquina de moler carne y hubiera salido transformado: más flaco, la piel más oscura, más pelo, pero con los mismos labios, la misma nariz y sobre todo los mismos ojos. Ojos que saben (1996: 155-156).

El uso desmesurado o irónico de la palabra idéntico para establecer la comparación no pasa desapercibido, sobre todo si tenemos en cuenta, por un lado, que acto seguido el narrador se contradice, y si relacionamos, por otro, al actor estadounidense de origen rumano con el personaje que casualmente interpreta en *El premio*, un científico de la RDA que también ha ganado el Nobel ese mismo año, el Dr. Max Stratman, así como a su hermano mellizo, el profesor Walter Stratman, a quien se le encarga suplantar su personalidad mientras la KGB secuestra al verdadero doctor, si bien al final de la película se descubre que Walter Stratman era en realidad un actor muy bien caracterizado, ya que el verdadero profesor había muerto muchos años atrás.

Se ha cuestionado muchas veces si realmente Romero ejecuta a Wieder, dentro de la discusión sobre los finales reticentes, inconclusos, en la narrativa de Bolaño, esa “poética de la inconclusión” a la que se refiere Echevarría en el prólogo a *El secreto del mal* (2007: 8). ¿Mata Romero a Wieder? Quizá la propia analogía fílmica ofrezca un resquicio de resolución. En última instancia todo apunta a que algo ha cambiado en Abel Romero, solo que no se manifiesta superficialmente en su aspecto, sino más en profundidad mediante su equivalencia, su doble cinematográfico: el detective ha sido suplantado por el verdugo de los mil nombres, de las mil caras.

El tercer eje cinematográfico de *Estrella distante* es el cine pornográfico. En concreto las películas en las cuales podría haber trabajado Wieder como cámara usando el pseudónimo R. P. English. Al poco de conocerse, Romero le pide a Belano que eche un vistazo a unas películas porno que ha traído y busque a Wieder en ellas:

Esa noche vi las dos películas que me faltaban y luego volví a ver la primera y después volví a ver las otras dos. Wieder no aparecía por ninguna parte. Tampoco Romero volvió a aparecer al día siguiente. Pensé que lo de las películas era una

broma de Romero. La presencia de Wieder entre las paredes de mi casa, no obstante, se hacía cada vez más fuerte, como si de alguna manera las películas lo estuvieran conjurando (1996: 133).

Fantasma en clave derridiana, de huella que toma cuerpo, que se re—presenta a través del cine como médium. Por eso, al mismo tiempo, fantasma también en el sentido más fuerte de género cinematográfico. De hecho, su manifestación se produce en términos de película de terror, de casa encantada, de íncubo o de posesión diabólica.

Estrella distante supone una primera toma de contacto con un género, el pornográfico, que reaparecerá en otros textos de Bolaño, y prepara además su expansión en forma de relato, como se verá más adelante.

A lo largo de su primer encuentro Belano y Romero comienzan a hablar de la novela de Victor Hugo *Los miserables* (1862), que el primero no ha leído, si bien al menos reconoce no sin sorna haber visto una o dos adaptaciones cinematográficas, al menos “una francesa, muy antigua”:

No recordaba, como ya he dicho, nada de la novela, pero sí que Javert se suicida. Yo tenía mis dudas. Tal vez en la película no lo hiciera. Al evocarla, solo acuden a mi memoria dos imágenes: las barricadas de 1832 con su trasiego de estudiantes revolucionarios y gamines, y la figura de Javert tras ser salvado por Valjean, de pie en la boca de una alcantarilla, con la mirada perdida en el horizonte y el ruido como de cataratas, en verdad majestuoso, de las aguas fecales que caen al Sena. Aunque lo más probable es que confunda o mezcle películas.) Hoy en día, dijo Romero paladeando las últimas gotas de un carajillo, al menos en las películas norteamericanas, los policías sólo se divorcian. Javert, en cambio, se suicida. ¿Entiende la diferencia? (1996: 128-129).

Por francesa y por antigua podría estar refiriéndose a la versión de 1934, dirigida por Raymond Bernard. En cualquier caso, se trata de una historia muy transida por la historia de Francia del siglo XIX que, en este sentido, contiene un importante componente ideológico. La conversación sirve de pretexto para caracterizar al detective

chileno en su apreciación de la diferencia de tratamiento que recibe su oficio en el cine norteamericano, así como de adelanto del desenlace: Romero es un duro y no entiende medias tintas.

Otra adaptación cinematográfica que se menciona es *Adiós, hermano cruel* (1971, Giuseppe Patroni Griffi), basada en la obra de teatro de John Ford *Lástima que sea una puta* (1663), que se contaría entre las lecturas de cabecera de Wieder, según Bibiano O’Ryan:

(Según Bibiano, descreído por naturaleza, lo más probable era que Wieder sólo hubiera visto la película italiana basada en la pieza de Ford, que en Latinoamérica se estrenó por el año 1973, y cuyo mayor y tal vez único mérito sea la presencia de una joven y turbadora Charlotte Rampling) (1996: 114-115).

Por lo demás, la novela repite, fiel a su espíritu expansivo, la ya comentada analogía en *La literatura nazi en América* de la escena de pista de aeropuerto que parecía “sacada de una película de la Segunda Guerra Mundial” (1996b: 91).

En un sentido cinematográfico, más allá de las ya comentadas analogías y desarrollos, supone asimismo una nueva prueba, después de *La pista de hielo*, de una determinada estructura que, involucrada en un amplio contexto de escritura de la memoria, alcanzará considerables niveles de evolución en *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, de las que *Estrella distante* sería claro precedente.

5.3.2. Llamadas telefónicas

“El Gusano”

El Gusano irrumpe de forma ominosa en la rutina del narrador, Arturo Belano, un joven apóstata en México D. F., del mismo modo que el sereno invade la vida del pintor del

relato de Robert W. Chambers “El signo amarillo”, incluido en el volumen de terror gótico *El rey de amarillo* (1895).

Era, constaté, un animal de costumbres, igual que yo. Mi rutina consistía en ser levantado temprano, desayunar con mi madre, mi padre y mi hermana, fingir que iba al colegio y tomar un camión que me dejaba en el centro, donde dedicaba la primera parte de la mañana a los libros y a pasear y la segunda al cine y de una manera menos explícita al sexo (1997: 71).

Como un piel roja cinéfilo, en la cartelera buscaba “películas europeas, aunque algunas mañanas de inspiración no discriminaba el nuevo cine erótico mexicano o el nuevo cine de terror mexicano, que para el caso era lo mismo” (1997: 72). ¿Perderá la oportunidad de contar alguna de las películas que ve en las sesiones matinales a partir de las diez de la mañana?

La que más veces vi creo que era francesa. Trataba de dos chicas que viven solas en una casa de las afueras. Una era rubia y la otra pelirroja. A la rubia la ha dejado el novio y al mismo tiempo (al mismo tiempo del dolor, quiero decir) tiene problemas de personalidad: cree que se está enamorando de su compañera. La pelirroja es más joven, es más inocente, es más irresponsable; es decir, es más feliz (aunque yo por entonces era joven, inocente e irresponsable y me creía profundamente desdichado). Un día, un fugitivo de la justicia entra subrepticamente en su casa y las secuestra. Lo curioso es que el allanamiento tiene lugar precisamente la noche en que la rubia, tras hacer el amor con la pelirroja, ha decidido suicidarse. El fugitivo se introduce por una ventana, navaja en mano recorre con sigilo la casa, llega a la habitación de la pelirroja, la reduce, la ata, la interroga, pregunta cuántas personas más viven allí, la pelirroja dice que sólo ella y la rubia, la amordaza. Pero la rubia no está en su habitación y el fugitivo comienza a recorrer la casa, cada minuto que pasa más nervioso, hasta que finalmente encuentra a la rubia tirada en el sótano, desvanecida, con síntomas inequívocos de haberse tragado todo el botiquín. El fugitivo no es un asesino, en todo caso no es

un asesino de mujeres, y salva a la rubia: la hace vomitar, le prepara un litro de café, la obliga a beber leche, etc.

Pasan los días y las mujeres y el fugitivo comienzan a intimar. El fugitivo les cuenta su historia: es un ex ladrón de bancos, un ex presidiario, sus ex compañeros han asesinado a su esposa. Las mujeres son artistas de cabaret y una tarde o una noche, no se sabe, viven con las cortinas cerradas, le hacen una representación: la rubia se enfunda en una magnífica piel de oso y la pelirroja finge que es la domadora. Al principio el oso obedece, pero luego se rebela y con sus garras va despojando poco a poco a la pelirroja de sus vestidos. Finalmente, ya desnuda, ésta cae derrotada y el oso se le echa encima. No, no la mata, le hace el amor. Y aquí viene lo más curioso: el fugitivo, después de contemplar el número, no se enamora de la pelirroja sino de la rubia, es decir del oso.

El final es predecible pero no carece de cierta poesía: una noche de lluvia, después de matar a sus dos ex compañeros, el fugitivo y la rubia huyen con destino incierto y la pelirroja se queda sentada en un sillón, leyendo, dándoles tiempo antes de llamar a la policía. El libro que lee la pelirroja, me di cuenta la tercera vez que vi la película, es *La caída*, de Camus (1997: 72-73).

¿Por qué esta película y no cualquier otra? ¿Solo porque se trata de la que más veces vio entonces? De alguna manera, la película y la historia de la extraña amistad que entablan Belano y el Gusano se solapan en el relato. La clave para entender esta ligazón podría residir en el extraordinario encuentro que se produce entre la actriz mexicana Jaqueline Andere y el narrador, el cual sirve de nexos para dar paso a una hipotética segunda parte de la historia, centrada ya en la figura del asesino. Después de contarnos a grandes rasgos el film supuestamente francés, Belano vuelve a arremeter contra el cine mexicano, esta vez para explayarse con un carga aún mayor de ironía.

También vi algunas mexicanas más o menos del mismo estilo: mujeres que eran secuestradas por tipos patibularios pero en el fondo buenas personas, fugitivos que secuestraban a señoras ricas y jóvenes y que al final de una noche de pasión eran cosidos a balazos, hermosas empleadas del hogar que empezaban desde cero y que tras pasar por todos los estadios del crimen accedían a las más altas cotas de riqueza y poder. Por entonces casi todas las películas que salían de los Estudios

Churubusco eran thrillers eróticos, aunque tampoco escaseaban las películas de terror erótico y las de humor erótico. Las de terror seguían la línea clásica del terror mexicano establecida en los cincuenta y que estaba tan enraizada en el país como la escuela muralista. Sus iconos oscilaban entre el Santo, el Científico Loco, los Charros Vampiros y la Inocente, aderezada con modernos desnudos interpretados preferiblemente por desconocidas actrices norteamericanas, europeas, alguna argentina, escenas de sexo más o menos solapado y una crueldad en los límites de lo risible y de lo irremediable. Las de humor erótico no me gustaban (1997: 73).

El fragmento sirve además para hacer hincapié en el anterior “creo” al respecto de la nacionalidad de la película, dentro de una estrategia tan reconociblemente bolañesca como es el discurso conjetural, que Myrna Solotorevsky llama “configuración-anulación”, el cual, consignado para difuminar toda certeza, “cumple una muy efectiva función antimimética” (2011: 98). Al final, queda una fuerte impresión de que la película que nos ha contado podría no ser francesa, sino mexicana, y además una producción de los Estudios Churubusco⁴⁸. Del mismo modo que podría no haber existido nunca.

A continuación tiene lugar el encuentro fortuito con la actriz mexicana Jaqueline Andere. Es un momento importante dentro del cuento, ya que conecta con la película anteriormente narrada con el libro de Camus a modo de gancho o intermediario, a modo de llave, lo cual contribuye a hacer que se desvanezcan las fronteras entre cine y realidad, o al menos aquello que en el relato se constituye como tal:

Una mañana, mientras buscaba un libro en la Librería del Sótano, vi que estaban filmando una película en el interior de la Alameda y me acerqué a curiosear. Reconocí de inmediato a Jaqueline Andere. Estaba sola y miraba la cortina de árboles que se alzaba a su izquierda casi sin moverse, como si esperara una señal. A su alrededor se levantaban varios focos de iluminación. No sé por qué se me pasó por la cabeza la idea de pedirle un autógrafo, nunca me han interesado. Esperé

⁴⁸ Los Estudios Churubusco en México D. F. se fundaron en 1945 y se consideran un pilar de la llamada Edad de Oro del cine mexicano. En ellos han rodado infinidad de películas, entre las que se cuentan títulos de John Ford, Luis Buñuel, David Lynch, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro o Alejandro González Iñárritu.

a que acabara de filmar. Un tipo se acercó a ella y hablaron (¿Ignacio López Tarso?), el tipo gesticuló con enojo y luego se alejó por uno de los caminos de la Alameda y tras dudar unos segundos Jaqueline Andere se alejó por otro. Venía directamente hacia mí (1997: 74).

Si bien en un principio puede parecer lo contrario, nada indica que el rodaje se haya suspendido. Por lo que sabemos, las cámaras podrían estar grabando a la actriz alejándose por otro de los caminos de la Alameda “tras dudar unos segundos”. Es decir, podrían estar rodando su encuentro con Belano, que formaría entonces parte a todos los efectos de una película:

Yo también me puse a andar y nos encontramos a medio camino. Fue una de las cosas más sencillas que me han ocurrido: nadie me detuvo, nadie me dijo nada, nadie se interpuso entre Jaqueline y yo, nadie me preguntó qué estaba haciendo allí. Antes de cruzarnos Jaqueline se detuvo y volvió la cabeza hacia el equipo de filmación, como si escuchara algo, aunque ninguno de los técnicos le dijo nada (1997: 74).

¿Por qué nadie le dice nada? Es más, ¿por qué el narrador hace tanto hincapié en esta circunstancia? Nadie le dice nada a ninguno de los dos porque esa es precisamente la película, o al menos es lo que parece sugerir el narrador con su pretendida ambigüedad. Belano ya está dentro y camina al encuentro de su *partenaire*. Los protagonistas se encuentran a mitad del recorrido:

Después siguió caminando con el mismo aire de despreocupación en dirección al Palacio de Bellas Artes y lo único que tuve que hacer fue detenerme, saludarla, pedirle un autógrafo, ocultar mi sorpresa al constatar su baja estatura que ni siquiera los zapatos con tacón de aguja lograban disimular. Por un momento, tan solos estábamos, pensé que hubiera podido secuestrarla. La mera probabilidad me erizó los pelos de la nuca. Ella me miró de abajo hacia arriba, el pelo rubio con una tonalidad ceniza que yo desconocía (puede que se lo hubiera teñido), los ojos marrones almendrados muy grandes y muy dulces, pero no, dulces no es la palabra,

tranquilos, de una tranquilidad pasmosa, como si estuviera drogada o tuviera el encefalograma plano o fuera una extraterrestre, y me dijo algo que no entendí (1997: 74—75).

La posibilidad transgresora del secuestro, ya mencionado con anterioridad en su valoración de las producciones salidas de los Estudios Churubusco, marca el breve cortocircuito que se produce, a la manera de interludio, entre Belano y el personaje del buen fugitivo en que podría convertirse. Una eventualidad que tiene su origen en el inmediato referente de las películas que con tanta asiduidad ve y, por tanto, solo puede plantearse en términos cinematográficos:

La pluma, dijo, la pluma para firmar. Busqué en el bolsillo de mi chamarra un bolígrafo e hice que me firmara la primera página de *La caída*. Me arrebató el libro y lo estuvo mirando durante unos segundos. Sus manos eran pequeñas y muy delgadas. ¿Cómo firmo, dijo, como Albert Camus o como Jaqueline Andere? Como tú quieras, dije. Aunque no levantó la cara del libro noté que sonreía. ¿Eres estudiante?, dijo. Contesté afirmativamente. ¿Y qué haces aquí en vez de estar en clases? Creo que nunca más volveré a la escuela, dije. ¿Qué edad tienes?, dijo ella. Dieciséis, dije. ¿Y tus papás saben que no vas a clases? No, claro que no, dije. No me has contestado una pregunta, dijo ella levantando la mirada y posándola sobre mis ojos. ¿Qué pregunta?, dije yo. ¿Qué haces aquí? Cuando yo era joven, añadió, los novillos se hacían en los billares o en las boleras. Leo libros y voy al cine, dije. Además, yo no hago novillos. Ya, tú desertas, dijo. Esta vez fui yo el que sonreí. ¿Y qué películas se ven a esta hora?, dijo ella. De todas, dije yo, algunas tuyas. Eso pareció no gustarle. Volvió a mirar el libro, se mordió el labio inferior, me miró y parpadeó como si le dolieran los ojos. Después me preguntó mi nombre. Bueno, pues firmemos, dijo. Era zurda. Su letra era grande y poco clara. Me tengo que ir, dijo alargándome el libro y el bolígrafo. Me dio la mano, nos la estrechamos y se alejó por la Alameda de vuelta hacia donde estaba el equipo de rodaje. Me quedé quieto, mirándola, dos mujeres se le acercaron unos cincuenta metros más allá, iban vestidas como monjas misioneras, dos monjas mexicanas misioneras que se llevaron a Jaqueline hasta quedar debajo de un ahuehuate. Después se les acercó un

hombre, hablaron, después los cuatro se alejaron por una de las sendas de salida de la Alameda.

En la primera página de *La caída*, Jaqueline escribió: «Para Arturo Belano, un estudiante liberado, con un beso de Jaqueline Andere.» (1997: 75—76).

El carácter autoconclusivo del diálogo, cinematográfico en su circularidad, así como el leve pero plausible coqueteo entre ambos personajes, remiten con fuerza al séptimo arte. En cualquier caso, a raíz del encuentro con la actriz, durante el que Belano llega incluso a plantearse la posibilidad fantasiosa de un secuestro, tan metido en el papel del buen prófugo como está, el relato entra en la deriva de un film policial y, dentro de esta lógica narrativa fílmica, la historia del trío de la casa en las afueras podría perfectamente constituir un episodio de la vida del Gusano, con Jaqueline Andere como la rubia. Este encuentro, su excepcionalidad y la consiguiente ruptura de las fronteras expresivas ejerce de portal, permite que un personaje tan cinematográfico como el Gusano entre en escena: “Entonces el Gusano me saludó” (1997: 76).

Esta constituye una segunda consecuencia del episodio de transición del encuentro, la primera, la más inmediata, conlleva la suspensión parcial de la rutina de Belano, especialmente la de ir al cine: “De golpe me encontré sin ganas de librerías, sin ganas de paseos, sin ganas de lecturas, sin ganas de cines matinales (sobre todo sin ganas de cines matinales)” (1997: 76). Y más adelante en el relato: “A veces intentaba hacerme el distraído, tal vez reanudar mis paseos solitarios, mis sesiones de cine matinales, pero él siempre estaba allí” (1997 79). En efecto, no se puede ir al cine cuando ya se está dentro del cine, dentro de la película.

Después del saludo inicial el Gusano y Belano van a un bar, Las Camelias, donde piden algo de beber y el asesino no tarda en revelar el verdadero foco de su interés:

Quería hablar de Jaqueline Andere. No tardé en comprender, maravillado, que el Gusano no sabía que aquella mujer era una actriz de cine. Le hice notar que precisamente estaba filmando una película, pero el Gusano simplemente no recordaba a los técnicos ni los aparejos desplegados para la filmación. La presencia

de Jacqueline en el sendero en donde se hallaba su banco había borrado todo lo demás (1997: 77).

El Gusano, por supuesto, no ha reparado en el despliegue fílmico porque él ya es puro cine, caracterizado como un tipo de pocas palabras, con su sombrero de paja, su traje blanco, su sempiterno cigarrillo en los labios, la piel extremadamente blanca, la pistola y un fajo de billetes a modo de única compañía.

Así, un buen día el Gusano, fiel a su personaje, desaparece sin dejar rastro, sin una despedida, como no podía ser de otra manera.

“Joanna Silvestri”

Joanna Silvestri es una actriz porno europea ya retirada que se encuentra hospitalizada en Francia cuando recibe la visita de un detective chileno cuyo nombre no se menciona, si bien se sabe por *Estrella distante* que se trata del mismísimo Abel Romero, que busca averiguar el paradero de Carlos Wieder, metamorfoseado en el cámara de películas pornográficas R. P. English, que Joanna Silvestri había trabajado con él y lo recordaba. Sin embargo, el relato no contiene lo que le cuenta a Romero, sino lo que no le cuenta, su memoria del año 1990, “el mejor año de mi vida” (1997: 160). Un año que es un sueño, exactamente como el sueño que tiene durante el vuelo que la lleva de Milán a Los Ángeles:

[...] soñé que el avión se dirigía a Los Ángeles pero tomando la ruta de Oriente, con escalas en Turquía, la India, China, y desde el avión, que no sé por qué volaba a tan baja altura (sin que por ello en ningún momento los pasajeros corriéramos peligro), podía ver caravanas de trenes, pero caravanas realmente largas, un movimiento ferroviario enloquecido y sin embargo preciso, como un enorme reloj desplegado por esas tierras que no conozco (si exceptúo un viaje a la India en el 87 del que es mejor no acordarse), cargando y descargando gente y mercaderías, todo muy nítido, como si estuviera viendo una de esas películas de dibujos animados

con las que los economistas explican el estado de las cosas, su nacimiento, su muerte, su movimiento inercial” (1997: 160).

Una vez en Los Ángeles no tarda en encontrarse por última vez con el actor Jack Holmes, quien recuerda de forma irremediable al actor John Holmes, toda vez que encaja perfectamente con la descripción que hace de él Joanna Silvestri, si bien en 1990 hacía dos años que había fallecido. Flaco y alto, la coincidencia se debe más a la descripción de “su polla, grande y fría como una pitón” (1997: 166), “la gran máquina taladradora, como decían en la publicidad de sus películas, la verga que había destrozado el culo de Marilyn Chambers” (1997: 167) —Marilyn Chambers, por cierto, con quien sí trabajó John Holmes.

La coincidencia física y circunstancial con el actor sumada al calculado asincronismo de las fechas convierten al exhausto Jack Holmes en un fantasma a todos los efectos. Tanto es así que su imagen comienza a borrarse, a desaparecer:

[...] y aunque nunca me di por vencida, de alguna manera que no me puedo explicar comprendí las razones de Jack, las sinrazones de Jack, el silencio luminoso y fresco, lentísimo, que lo envolvía a él y envolvía sus pocas palabras, como si la figura alta y flaca se estuviera desvaneciendo, y con ella toda California (1997: 172).

Así, el relato se posiciona en una tierra de nadie entre géneros, a medio camino entre la biografía y el cuento de terror. Un tránsito que ya se ha anticipado en la figura de otra actriz porno, Sharon Grove, “que ahora hacía películas de terror y que incluso afirmaba que iba a estar en la próxima de Carpenter o de Clive Barker” (1997: 162), es decir, que no solo ha pasado del porno al terror, sino que ha dado el salto, como se suele referir, de la industria marginal de la pornografía a la industria del cine de terror de serie B de Hollywood, ambas de presupuestos semejantes, si bien la segunda cuenta con mayor aceptación social, tal como observa Martín Presenza:

El relato postula la idea de una suerte de una suerte de espacio común que agruparía a los géneros relativamente marginales, apelando al imaginario del cine de poco presupuesto como medio de circulación de este tipo de producciones. El cuento ilustra esta noción de continuidad cuando se refiere a una estrella del porno que migra al cine de terror, lo que constituye un movimiento de aproximación hacia el núcleo de la industria cinematográfica (2013: 77).

En este punto, la alusión a la enfermedad cobra una importancia capital. La enfermedad que no menciona pero que planea sobre los personajes como una sombra ominosa, aterradora, sobre toda una industria de explotación comercial de los cuerpos. Se sabe por *Estrella distante* que Joanna Silvestri muere pocos meses después de su entrevista con Romero. Asimismo se sabe que John Holmes muere de SIDA en 1988. La enfermedad de la que no se habla pero que se manifiesta igualmente en el cuerpo agotado del actor, en su resignación frente a una muerte que se sabe próxima, los labios secos, el pene flácido, en su insistencia en usar condón, “un condón para la verga de Jack, como si un condón pudiera contenerla” (1997: 168). Esta doble condición física, de portento por una parte y de enfermo terminal por otra alcanzan dimensiones religiosas, elevan a Holmes a la categoría de mártir en vida, santificándole de inmediato, al menos entre sus compañeros, sus discípulos:

Un mediodía Jack apareció por el rodaje. Yo estaba a cuatro patas y mientras se lo chupaba a Bull Edwards, Shane Bogart me sodomizaba. Al principio no me di cuenta de que Jack había entrado en el plató, estaba concentrada en lo que hacía [...] y además, debido a mi posición, no podía ver lo que ocurría alrededor, pero Bull y Shane, que estaban de rodillas pero con los torsos erguidos y las cabezas levantadas, sí que se dieron cuenta de que Jack acababa de entrar y las vergas se les endurecieron casi de inmediato, y no sólo Bull y Shane [...], todos, digo expresaron de alguna manera la presencia inesperada de Jack y se hizo entonces el silencio sobre el plató, no un silencio pesado, no un silencio de esos que presagian malas noticias, sino un silencio luminoso, si puedo llamarlo así, un silencio de agua que cae en cámara lenta [...] pero me aguanté y seguí actuando hasta que Shane sacó su verga de mi culo y se corrió sobre mis nalgas y hasta que Bull poco después lo siguió y eyaculó en mi cara. Y entonces me voltearon y quedé bocarriba

[...] y solo entonces me di cuenta de que ya no estaban filmando, pero durante un segundo o un minuto todos permanecemos estáticos, como si hubiéramos perdido el habla y la capacidad de movernos, y el único que sonreía (pero tampoco hablaba) era Jack, y con su presencia parecía santificar el plató [...], parecía santificar nuestra película y nuestro trabajo y nuestras vidas (1997: 170-171).

En el momento de la despedida frente al bungalow del actor, a Joanna Silvestri la asalta una última, repentina sospecha:

Quando me volví para verlo por última vez no sé por qué pensé que ya no estaría allí, que el espacio que Jack ocupaba junto al pequeño portón de madera desvencijada estaría vacío, y prolongué ese momento de miedo, era la primera vez que sentía miedo en Los Ángeles, al menos era la primera vez que sentía miedo en aquella estancia (1997: 173).

La enfermedad. El fantasma. El miedo. Una industria que usa y desecha los cuerpos. Exactamente como en una película de terror a la que el detective Abel Romero no sería del todo ajeno. Precisamente esta última reflexión la actriz la devuelve al hilo de su entrevista con el detective chileno. Le dice que recuerda con vaguedad a English, poco más, a lo cual Romero replica que esa información es más que suficiente, ya que al menos no está persiguiendo a un fantasma:

Y entonces estoy tentada de decirle que todos somos fantasmas, que hemos entrado demasiado pronto en las películas de fantasmas, pero este hombre es bueno y no quiero hacerle daño y por lo tanto me quedo callada. Además, quién me asegura a mí que él no lo sabe (1997: 174).

“Vida de Anne Moore”

De nuevo en *Llamadas telefónicas* aflora la biografía, en esta ocasión de una mujer estadounidense de la misma generación que Bolaño. Una biografía sentimental fragmentada, episódica, marcada por constantes idas y venidas, por continuos cambios de residencia y de pareja, con sus luces y sus sombras. La primera sombra llega muy temprano, cuando Anne apenas cuenta diez años y el novio de su hermana Susan, Eddie, de quince, aparece en la casa de los Moore asegurando que sus padres se han ido de viaje. Al día siguiente salen los tres a dar una vuelta en el coche de los padres del novio, que se muestra taciturno. En un momento dado les propone ir a su casa, pero se pierde en otra zona de la ciudad y, una vez encuentran el camino y consiguen llegar, aparca en la acera frente a la casa y se queda quieto y callado detrás del volante hasta que la hermana de Anne se baja, saca a esta del coche y se marchan sin despedirse. Días después la policía encuentra los cadáveres de los padres en la casa. El macabro episodio de Eddie recuerda con fuerza a una película de terror, por eso no es de extrañar la manera como Susan se lo cuenta años después a Paul, el novio de Anne, durante una conversación que mantienen a deshoras en la cocina.

Una noche Anne se despertó y no halló a Paul en la cama. Salió a buscarlo y oyó voces en la cocina. Al bajar encontró a Paul y a Susan hablando de Fred. Paul escuchaba y hacía preguntas y Susan contaba una y otra vez, pero desde diferentes perspectivas, el último día que había pasado con Fred, dando vueltas en coche por los peores barrios de Great Falls. Anne recuerda que la conversación que mantenían su hermana y su novio le pareció extremadamente artificial, como si estuvieran dando vueltas alrededor del argumento de una película y no de algo que había sucedido en la vida real (1997: 180-181).

A partir de este momento, que Anne interpreta como una actitud superficial compartida por ambos, la hermana, quien, sin embargo, tras el incidente ha pasado años visitando a psicólogos, y el novio, el cine no dejará de presentarse a modo de contexto, analogía y punto de referencia a lo largo del relato. En este sentido, como muy bien advierte Presenza: “La caracterización del personaje de Anne mediante referencias al cine de género conduce a una lectura del cuento como una reconstrucción del imaginario norteamericano a través de la exhibición de un conjunto de artefactos semióticos”

(2013: 81—82). Durante un viaje a México en compañía de Paul conoce a Rubén, que vende marihuana en Mazatlán, donde la pareja se aloja. Anne se enamora del mexicano y decide quedarse allí cuando llega el momento de partir. En un momento de escasez económica, Anne propone medio en broma que ella podría prostituirse, a lo que Rubén reacciona abofeteándola para acto seguido echársele encima:

Aquél fue uno de los polvos más extraños de su vida, recuerda Anne. Las paredes de la pensión parecían estar hechas de carne. Carne cruda y carne a la plancha, indistintamente. Y mientras la follaban miraba las paredes y veía cosas que se movían, que corrían por aquella superficie irregular, como en una película de terror de John Carpenter, aunque yo no recuerdo ninguna película de Carpenter con aquellas peculiaridades (1997: 185).

La referencia a Carpenter funciona a modo de puente, conectando “Joanna Silvestri” con “Vida de Anne Moore” precisamente en mitad de un encuentro sexual que acaba transformándose en una película de terror, violencia de género mediante, lo que contribuye una vez más en el conjunto de *Llamadas telefónicas* a desestabilizar los códigos genéricos, hibridando la narración. Por lo demás, el motivo de las paredes poseídas, sangrantes, supurantes y en movimiento tiene una larga traducción en el cine de terror, dentro del subgénero de casas encantadas, fantasmas y posesiones. Recuerda poderosamente a la película *Terror en Amityville* (1979, Stuart Rosenberg), al parecer basada en hechos reales, en la que el hijo mayor asesina a sus familiares en la misma casa a la cual se muda años más tarde otra familia, que empezará a padecer las secuelas sobrenaturales del horrible crimen, paredes sangrantes incluidas. Un título que conecta el episodio de Eddie, un incidente, o su sombra, “que resurgiría en el futuro de manera intermitente” (1997: 177), con el de Rubén. En este sentido, llama la atención que diga que la follaban, en tercera persona del plural, cuando por lo que se sabe solo Rubén está allí con ella.

Poco después conoce a Tony, con quien se casa. De él valora precisamente la sinceridad dentro de un relato en el cual, por lo demás, a medida que se avanza en la lectura se percibe con mayor claridad que la versión de Anne no deja de ser una historia que se cuenta más a ella misma que al narrador. En “Vida de Anne Moore”, los hechos y su

relato no siempre terminan de encajar, abundan las lecturas entre líneas, las perspectivas sesgadas, parciales, las conjeturas.

Tony era muy suave y muy sincero, el primer hombre sincero que Anne conocía, tan sincero que a la salida de un cine (era una película de Antonioni, era la primera vez que iban juntos al cine) le confesó sin ningún rubor que se había aburrido y que era virgen. Cuando se acostaron por primera vez, sin embargo, Anne quedó sorprendida por la sabiduría sexual demostrada por Tony, mucho mejor amante que todos los que hasta entonces había tenido (1997: 189).

Durante el matrimonio con Tony vuelve a establecerse una nueva conexión entre “Joanna Silvestri” y “Vida de Anne Moore” respecto a cierta afición de Tony de la que Anne termina por alejarse. Como muy bien apunta Presenza, Tony participa del mundo de Joanna Silvestri y Jack Holmes —de hecho, el tipo de escena recurrente mencionado remite directamente a cuando Holmes se presenta de forma inesperada en el plató—, “mientras que la pornografía excede el marco de representaciones de Anne y por eso le resulta imposible excitarse con la exhibición del acto sexual llevado a cabo por otros” (2013: 80), acciones que caracterizan a los personajes y anticipan el trágico desenlace de los acontecimientos:

Un apunte curioso: a Tony le encantaban las películas pornográficas y solía ir en compañía de Anne, a quien nunca antes, por supuesto, se le había ocurrido visitar un cine de este tipo. De las películas pornográficas le chocó el que los hombres siempre eyacularan afuera, en los pechos, en el culo o en la cara de sus compañeras. Las primeras veces sentía vergüenza por ir a esta clase de cines, algo que no parecía experimentar Tony, para el cual si las películas eran legales uno no debía de sentir ningún tipo de pudor. Finalmente Anne se negó a acompañarlo y Tony siguió visitando estos cines solo (1997: 190).

Con el tiempo Anne conoce a Bill y se van a vivir juntos. Después de un tiempo idílico de convivencia a ella se le diagnostica una grave enfermedad y la relación se resiente.

Un día Anne deja su trabajo y se planta en el aeropuerto, recapitulando sobre su vida. El balance que hace arroja como resultado una biografía que se compara con una película de miedo:

Durante cinco horas estuvo sentada en el aeropuerto de Seattle pensando en su vida y en su enfermedad y una y otra le parecieron vacías, como una película de miedo con una trampa sutil, esas películas que no parecen de miedo pero que al final obligan al espectador a gritar o a cerrar los ojos (1997: 194).

La última correspondencia con el cine vuelve a incidir en la parcialidad de las memorias de Anne Moore, incluso a pesar de avanzar cronológicamente. En un momento dado, la protagonista decide irse a España, a Madrid primero y después a Barcelona, donde se le agota el dinero que ha llevado. Después de intentar ponerse en contacto telefónico con Paul, con su familia, con Bill y otra vez con Paul, encuentra a este último, quien la pone en contacto con una conocida, Gloria, que tiene una casa en un pequeño pueblo de Cataluña:

La voz de Gloria, recuerda Anne, no era cálida, no era afectada, era una voz con un vago acento de Nueva Inglaterra, aunque ella supo de inmediato que no era de Nueva Inglaterra, era una voz objetiva, parecida a la de Linda (menos nasal que la de Linda), la voz de una mujer que caminaba sola. Esta imagen se correspondía con el cine del Oeste, donde pocas mujeres caminan solas, sin embargo es la imagen que Anne empleó (1997: 196—197).

De nuevo el narrador, expeditivo cinéfilo, cuestiona las analogías cinematográficas de Anne Moore. Algo más tarde se conocen en Girona, se hacen amantes, la relación va y viene. Un día ella vuelve a Estados Unidos. A través de viejas postales enviadas a otra persona descubre que el ciclo episódico, fragmentario de la vida de Anne Moore ha dado una nueva vuelta.

5.3.3. *Los detectives salvajes*

Los detectives salvajes es una novela que muestra el paso inexorable del tiempo y las esperanzas, los anhelos y los proyectos que se van abandonando en el camino. La luz que proyecta, después del fogonazo de la primera parte y de la tercera y última, es crepuscular. Representa de este modo el ocaso de los movimientos artísticos, de los ideales revolucionarios, de las aspiraciones vitales en general. La segunda parte, la más extensa, traza el mapa de la diáspora de su protagonistas, Arturo Belano y Ulises Lima, a través de los testimonios de las personas que se los encontraron antes y después de tener que abandonar México, en España, en Francia, en Israel, en Liberia. En suma, la historia de dos vidas, dos biografías, Belano y Lima.

Como es de suponer, los personajes de una novela así planteada van mucho al cine, hablan de películas, se las cuentan –ocasionalmente alguna de ellas se plantea la posibilidad de hacer una película. Ulises Lima y Laura Damián iban juntos al cine, Laura Jáuregui y César Amaga iban al cine, Arturo Belano iba al cine y a casa de un director de cine, Xóchitl y Jacinto gastaban en cine, Belano, Lima y Verónica Volkow se encuentran a la entrada de un cine, Piel Divina y Luis Sebastián Rosado se encuentran con Albertito Moore a la salida de un cine... y así podría continuar una cuenta muy numerosa, de entre la cual sobresale sobre todo una, Cesárea Tinajero, poeta mexicana adscrita al grupo de vanguardia estridentista de los años veinte en México D. F. junto a Manuel Maples Arce y Arqueles Vela, entre otros, en la facción literaria del grupo, a quienes suelen sumarse figuras de la pintura y la fotografía como Diego Rivera o Tina Modotti. En la novela Cesárea Tinajero es una poeta en paradero desconocido, la verdadera fundadora del real visceralismo con el único número de su revista *Caborca*, a quien los jóvenes poetas *beat* Belano y Lima se proponen encontrar donde se perdió su pista, en alguna parte del desierto de Sonora. Otro integrante del grupo, el también poeta Amadeo Salvatierra, será el encargado de ponerles sobre la pista, contándoles cuanto recuerda de ella, como el día en que conoció a otra poeta amiga suya, Encarnación Guzmán:

Así que les hablé de Encarnación Guzmán, les dije que nació en el DF en 1903, aproximadamente, según mis cálculos, y que conoció a Cesárea a la salida de un cine, no se rían, es verdad, no sé qué película era, pero debió de ser triste, tal vez una de Chaplin, el caso es que a la salida las dos estaban llorando y se miraron y se pusieron a reír, Cesárea supongo que estruendosamente, con su peculiar sentido del humor que a veces explotaba, bastaba una chispa, una mirada y ¡bum!, de improviso Cesárea ya se estaba revolcando de la risa, y Encarnación, bueno, supongo que Encarnación se rio de un modo más discreto (1998a: 272).

Más allá de aportar un contexto y de servir de detonante de una situación, el hecho de que unas escritoras vanguardistas se conozcan a la salida de un cine no es tan casual. Llama la atención que se atribuya la autoría de una película triste a Chaplin, conocido más bien como director de comedias, aunque resulta todavía más sugerente el hecho de que en parte, en el recuerdo de Salvatierra, prolonguen la película más allá de la proyección. La forma en que se conocen es eminentemente visual y muda en su planteamiento. Además, la escena resulta cómica en su juego de contrastes —contrastos, por lo demás, tan bolañescos—, el llanto y la risa, la extroversión y la timidez, si bien al mismo tiempo plantea un adelanto conjetural de la pena en que la relación recién empezada se va a resolver, en un sentido muy parecido al de las películas de Chaplin.

Un particular *memento* de Encarnación Guzmán le llega a Salvatierra en un cine, mucho tiempo después, marcando así el paso del mudo al sonoro, una transición a partir de la cual la voz de la amiga de Cesárea, tanto la voz fisiológica como la literaria, queda en evidencia:

Su voz era, ¿cómo decirlo?, como un pito, una voz delgada, sin fuerza, pero que ella solía alzar para que los demás la escucharan, acostumbrada la pobrecita a desconfiar de su diapason desde pequeña, una voz chillona, en una palabra, muy desagradable y que yo volví a escuchar sólo muchos años después, en un cine precisamente, viendo un corto de dibujos animados en donde una gata o una perra o puede que fuera una ratita, ya saben ustedes lo mañosos que son los gringos con los dibujos animados, hablaba igual que Encarnación Guzmán. Si hubiera sido

muda, yo creo que más de uno se habría enamorado de ella, pero con esa voz era imposible. Por lo demás, carecía de talento (1998a: 273).

El cine opera aquí no solo a modo de fructífera analogía o metáfora, sino igualmente como perfecto correlato narrativo. La certeza, injusta o no, machista o no, de la falta de talento literario de Encarnación Guzmán desencadenará el distanciamiento por parte de Cesárea del resto del grupo, emprendiendo así su travesía por el desierto, en sentidos literal y figurado, que, a su vez, cuarenta años después, llevará a Belano y Lima de México D. F. a Sonora en su particular *road trip* a bordo de un Camaro acompañados por una joven prostituta llamada Lupe y un joven poeta conocido como García Madero. Pero mucho antes de saber el paradero de la poeta mexicana, todavía Amadeo Salvatierra se encontrará una vez más a Cesárea Tinajero, cómo no a la salida de un cine:

Nos vimos por casualidad una tarde a la salida de un cine, lo que ya es casualidad, ¿verdad? Yo había ido solo y Cesárea también y mientras caminábamos nos fuimos comentando la película. ¿Qué película? No lo recuerdo, muchachos, me gustaría que hubiese sido una de Charles Chaplin, pero la verdad es que no lo recuerdo. Sí recuerdo que nos gustó, eso sí, y recuerdo que el cine estaba delante de la Alameda y que Cesárea y yo empezamos a caminar primero por la Alameda y luego hacia el centro, y en algún momento recuerdo que le pregunté a Cesárea qué era de su vida y que ella me dijo que se iba del DF (1998a: 459).

¿Los motivos? En la novela no se hacen explícitos, pero se intuyen. Sumado al hecho de que en la obra de Bolaño, en general, la razón número uno para poner tierra de por medio es el desamor. Número dos, la aventura. Número tres, la evasión. También en este sentido, puede considerarse a Roberto Bolaño un escritor romántico.

Pero mucho antes de saber dónde se perdió la pista de Cesárea Tinajero, como decía, y al mismo tiempo algunos años después de los hechos que provocan la diáspora de Belano y Lima, se recoge el testimonio de Rafael Barrios, “sentado en el living de su

casa, Jackson Street, San Diego, California, marzo de 1981”, prefigura en parte el destino de ambos al establecer una nueva analogía fílmica, en este caso con *Easy Rider*:

¿Ustedes han visto *Easy Rider*? Sí, la película de Dennis Hopper, Peter Fonda y Jack Nicholson. Más o menos así éramos nosotros entonces. Pero sobre todo más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano antes de que se marcharan a Europa. Como Dennis Hopper y su reflejo: dos sombras llenas de energía y velocidad. Y no es que tenga nada contra Peter Fonda pero ninguno de ellos se le parecía. Müller sí que se parecía a Peter Fonda. En cambio ellos eran idénticos a Dennis Hopper y eso era inquietante y seductor, digo, inquietante y seductor para los que los conocimos, para los que fuimos sus amigos. Y esto no es un juicio de valor sobre Peter Fonda. Me gustaba Peter Fonda, cada vez que dan en la tele la película que hizo con la hija de Frank Sinatra y con Bruce Dern no me la pierdo aunque tenga que quedarme despierto hasta las cuatro de la mañana. Sin embargo, ninguno de ellos se le parecía. Y con Dennis Hopper era todo lo contrario. Era como si conscientemente lo imitaran. Un Dennis Hopper repetido caminando por las calles de México” (1998a: 321).



Fig. 16. Dennis Hopper saluda a la cámara en *Easy Rider*

En la mencionada película Wyatt —interpretado por Peter Fonda— y Billy —Dennis Hopper— recorren en sus potentes motocicletas el sur de los Estados Unidos, encontrándose con una serie de personajes y situaciones que representan en cierto modo el principio del fin de la utopía hippie de los sesenta. Algo muy parecido a cuanto ocurre en *Los detectives salvajes* a Belano y Lima. Solo que, en su caso, los dos son Dennis Hopper, puro fetichismo. Además de anticipar el destino de Belano y Lima, *Easy Rider* permite plasmar la amistad de los dos jóvenes poetas, haciendo hincapié en la juventud, cuanto tenían en común y cuanto compartían. Asimismo, habla con elocuencia de la imagen idealizada que podían tener los demás infrarrealistas de los fundadores del movimiento poético. Por lo demás, la película a la que hace referencia con Henry Fonda, Nancy Sinatra y Bruce Dern es *Los ángeles del infierno* (1966, Roger Corman).

Llegado un cierto punto, el cine se hace omnipresente, acompaña incluso los actos más cotidianos de los personajes de la novela. Es el testimonio de la enfermera Susana Puig, antigua amante de Belano a quien este contacta por teléfono para proponerle el papel de testigo privilegiado de su insólito duelo de espadas con el crítico Iñaki Echevarrne, último acto absurdamente romántico antes de partir para África.

Acababa de cenar y estaba viendo una película francesa, no recuerdo cómo se llamaba ni el nombre del director o de los actores, sólo recuerdo que iba de una cantante, una chica un poco histérica, creo, y de un tío miserable del que ella, inexplicablemente, se enamora. Como siempre, tenía el volumen muy bajo y mientras hablaba con él no quitaba la vista de la tele: habitaciones, ventanas, rostros de personas que no sabía muy bien qué hacían en aquella película (1998a: 463).

La película interfiere en la conversación de forma explícita. Ante la insistencia por parte de Belano en que Susana acuda al lugar y a la hora acordados, ella ofrece resistencia, en parte porque él se niega a darle más información acerca del encuentro que le está

proponiendo, en parte por la propia trama del film, que proyecta sobre ella su anterior relación con Belano:

¿Vendrás?, dijo él. ¿Para qué?, dije yo, pero en realidad estaba pensando en otra cosa, en la obstinación de la cantante, en sus lágrimas que fluían incontenibles y con odio, aunque esto último no sé si se puede decir, es difícil llorar con odio, es difícil que de tanto odiar a alguien te pongas a llorar como una Magdalena. Para que me veas, dijo él. Por última vez, por última vez, insistió (1998a: 463).

Durante la misma conversación telefónica, espoleada por la cantante de la película, Susana repasa mentalmente su relación con Belano, que empezó en el hospital donde se este encontraba internado por una pancreatitis y se prolongó durante el tiempo que le llevó a ella darse cuenta de que sus sentimientos no eran, ni serían, correspondidos, a pesar de lo cual han seguido siendo amigos. De la época en que frecuentó la casa de pueblo costero del chileno recuerda una nueva injerencia cinematográfica:

Vivía en un edificio del centro, pegado por la parte de atrás al cine del pueblo, así que si la película era de terror o la banda sonora era muy fuerte, desde la cocina una podía escuchar los gritos o las notas más altas y más o menos saber, sobre todo si previamente habías visto la película, en qué parte iba, si habían encontrado o no al asesino, cuánto faltaba para que acabara (1998a: 465).

Poco a poco la banda sonora se abre paso a través de la realidad hasta encontrar su película de terror:

[...] en el edificio sólo vivía la casera en el primero y él en el segundo, en el tercero no vivía nadie aunque alguna noche, mientras me hacía el amor (o mientras me follaba, esto último es más ajustado a la realidad) oí ruidos, como si alguien en el tercero moviera una silla o moviera una cama, o como si alguien caminara desde la puerta a la ventana o como si alguien se levantara de la cama y se dirigiera a la

ventana, que no abría, seguramente era el viento, las casas viejas, todo el mundo lo sabe, tienen ruidos extraños, crujen en las noches de invierno (1998a: 466)...

No parece un desatino plantear aquí la impresión de que Bolaño en sus historias habría entreabierto una puerta por la cual el cine *visita* la realidad, al menos la realidad literaria de sus novelas, o por la cual *circulan* con una libertad considerable los dos medios expresivos, la literatura y el cine. Con todo, la historia de Arturo Belano y Ulises Lima, al igual que la historia de Chile y de Latinoamérica, de América y de Europa, también puede leerse en clave de película de terror:

¿Qué has hecho en estos días?, le pregunté. Nada, dijo, pensar, ver películas. ¿Qué película has visto? *El resplandor*, dijo él. Qué horror de película, dije, hace años que la vi y me costó dormirme. Yo también la vi hace muchos años, dijo Arturo, y me pasé una noche sin dormir. Es una película estupenda, dije. Es muy buena, dijo él. Nos quedamos en silencio durante un rato, mirando el mar. No había luna y las luces de los botes de pesca ya no estaban. ¿Te acuerdas de la novela que escribía Torrance?, dijo de pronto Arturo. ¿Qué Torrance?, dije yo. El malo de la película, el de *El resplandor*, Jack Nicholson. Sí, el hijo de puta estaba escribiendo una novela, dije, aunque la verdad es que apenas lo recordaba. Más de quinientas páginas, dijo Arturo, y escupió hacia la playa. Nunca lo había visto escupir. Perdona, estoy mal del estómago, dijo. Tú tranquilo, dije yo. Llevaba más de quinientas páginas y sólo había repetido una única frase hasta el infinito, de todas las maneras posibles, en mayúsculas, en minúsculas, a dos columnas, subrayadas, siempre la misma frase, nada más. ¿Y qué frase era ésa? ¿No la recuerdas? No, no me acuerdo, tengo una memoria fatal, sólo me acuerdo del hacha y que el niño y su madre se salvan al final de la película. No por mucho madrugar amanece más temprano, dijo Arturo. Estaba loco, dije y en ese momento dejé de mirar el mar y busqué la cara de Arturo, a mi lado, y parecía a punto de derrumbarse. Puede que fuera una buena novela, dijo. No me asustes, dije yo, ¿cómo va a ser una buena novela algo en donde sólo se repite una única frase? (1998a: 522-523).

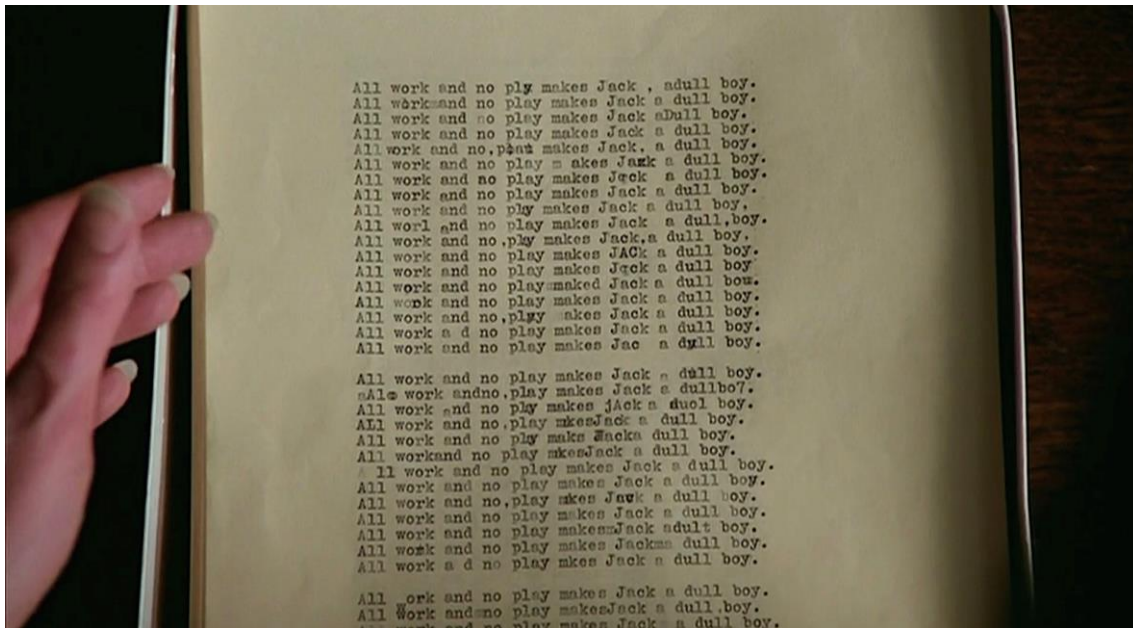


Fig. 17. Wendy Torrance descubre el manuscrito de su marido

En un universo narrativo como el creado por Bolaño plagado de escritores reales, medio reales, ficticios, consagrados y noveles, plagiarios, críticos literarios y *letraheridos*, no es raro encontrar asimismo películas cuyo protagonista sea un escritor, como en el caso de la anteriormente mencionada *El premio* o el de *El resplandor* (1980, Stanley Kubrick).

En el film de Kubrick, basado en la novela homónima de Stephen King, se narra la historia del novelista Jack Torrance, quien acepta un trabajo de guarda durante los meses de invierno en que el hotel de montaña Overlook permanecerá cerrado e incomunicado. Una vez instalado junto a su esposa Wendy y su hijo Danny, quien tiene “el resplandor”, la capacidad de ver episodios del pasado de un lugar así como predecir el futuro. Pronto Jack comienza una deriva alucinada debido al aislamiento y a la presencia de fantasmas de episodios trágicos sucedidos en el hotel que le llevará a intentar matar a su familia.

El fragmento pertenece al testimonio de la culturista catalana María Teresa Solsona Ribot en 1995, con quien Belano comparte piso durante un tiempo antes de partir para África. Se presenta a Arturo en una fase crepuscular de su vida, ya enfermo, gastado, con cuarenta años, divorciado, padre de un hijo, atormentado por una relación

devastadora con una mujer andaluza —cuya historia se expande retrospectivamente en “Clara”, cuento incluido en *Llamadas telefónicas*—, en el proceso de escritura de una novela. Se da, además, la circunstancia de que María Teresa ha estado leyendo el manuscrito, a veces por invitación expresa del escritor pero a veces no, es decir, entrando a hurtadillas en su cuarto. El paralelismo es fácil de encontrar en las tribulaciones de Belano acerca de su propia salud mental por razones muy parecidas a las de Torrance, el aislamiento afectivo de la mujer a la que quiere, de su hijo, del mundo literario, así como los fantasmas del pasado, los amigos perdidos, los muertos, las ilusiones gastadas, los proyectos fallidos. Solo que Belano, en lugar de intentar matar a nadie y a la manera de Rimbaud, decide en última instancia irse a Liberia para desaparecer o morir allí.

Pero hay más. Dentro de esta proliferación están las fotografías de artistas de cine “pegadas con chinchetas de las paredes” (1998a: 90) de la habitación de Rosario, la mesera amante de García Madero; igualmente los actores de cine que figuran entre héroes nacionales en el mural de los baños públicos El Amanuense Azteca de la capital mexicana, que representa “indios y conquistadores, mexicanos del tiempo de la colonia, el cura Hidalgo y Morelos, el emperador Maximiliano y la emperatriz Carlota, Benito Juárez rodeado de amigos y enemigos”, así como una larga nómina de intérpretes cinematográficos, “Cantinflas, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solís, Aceves Mejía, María Félix, Tin-Tan, Resortes, Calambres, Irma Serrano y otros que no reconocí” (1998a: 119); o incluso está el interior de los reservados de El Amanuense Azteca, “una diminuta habitación enmoquetada, con una mesa, un perchero y un diván, y una cabina de cemento en donde están la ducha y el vapor. La llave de paso del vapor, como en una película de nazis, está a ras del suelo (1998a: 119); o el interior de la discoteca Priapo’s, cuya clientela parece sacada, según el testimonio de Luis Sebastián Rosado, “del peor cine prostibulario de los años cincuenta (más de una prostituta se parecía a Tongolele, que entre paréntesis creo que no hizo cine en los cincuenta, pero que sin duda mereció hacerlo)” (1998a: 154).

Con todo, existe en *Los detectives salvajes* un componente cinematográfico que se encuentra a un tiempo en la estructura y la intención de su dilatada segunda parte. Una estructura de la que Vila-Matas ha señalado asimismo la influencia de *La cruzada de los niños* (1896) de Marcel Schwob y *Las puertas del paraíso* (1960) de Jerzy

Andrzejewsky (Insua 2013: 94). Un tipo de estructura que ya habría ensayado previamente en *La pista de hielo* y más tarde en *Estrella distante*, la del testimonio, si bien en esta última adopta ya esa intención más cercana que encarna el testigo obligado a indagar en su propia responsabilidad sobre los acontecimientos. Trataré esta cuestión más a fondo en el próximo capítulo.

5.3.4. *Amuleto*

El largo monólogo de Auxilio Lacouture sobre su encierro de semanas en los lavabos de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras durante la ocupación militar de la UNAM en septiembre de 1968, además de suponer una expansión de la parte de su testimonio que ya recoge *Los detectives salvajes*, da asimismo continuidad al proyecto conmemorativo de Bolaño.

La propia narradora no deja lugar a dudas sobre la vinculación genérica de su relato desde el principio:

Ésta será una historia de terror. Será una historia policiaca, 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 (1999b: 11).

El mismo párrafo ya apunta muchas características de *Amuleto*, algunas de los cuales coinciden con aspectos más generales de la obra de Bolaño, como la hibridación, la confluencia de géneros, mientras que otras le son más particulares, como la introducción de la idea de justicia implícita en su relato de un crimen. Presenta además una advertencia inédita en un texto del escritor chileno, quien, a la manera de Borges, empieza a borrar sus huellas, a ocultar sus referentes, sus vinculaciones, sus propósitos. Auxilio asegura que su historia será a la vez una historia de terror y una historia policiaca, pero no lo parecerá. ¿Entonces qué parecerá?

Podría haber añadido que será una película de terror. Cuando el ejército rompe la autonomía de la universidad y traspone sus muros con sus soldados y sus tanques, Auxilio se encuentra en el baño, sentada en el wáter, leyendo un libro de poesía de Pedro Garfias. Un ruido creciente la saca de golpe de su lectura:

Y entonces la burbuja de la poesía de Pedro Garfias hizo blip y cerré el libro y me levanté, tiré de la cadena, abrí la puerta, hice un comentario en voz alta, dije che, qué pasa afuera, pero nadie me respondió, todas las usuarias del baño habían desaparecido, dije che, ¿no hay nadie?, sabiendo de antemano que nadie me iba a contestar, no sé si conocen la sensación, una sensación como de película de miedo, pero no de esas en donde las mujeres son sonsas sino de esas en donde las mujeres son inteligentes y valientes, o en donde al menos hay una mujer inteligente y valiente que de repente se queda sola, que de repente entra en un edificio solitario o en una casa abandonada y pregunta (porque ella no sabe que el lugar en donde se ha metido está abandonado) si hay alguien, alza la voz y pregunta, aunque en realidad en el tono con que hace la pregunta ya va implícita la respuesta, pero ella pregunta, ¿por qué?, pues porque ella básicamente es una mujer educada y las mujeres educadas no podemos evitar serlo en cualquier circunstancia en que la vida nos ponga, ella se queda quieta o tal vez da algunos pasos y pregunta y nadie, evidentemente, le responde (1999b: 29-30).

Auxilio demuestra aquí que conoce bien las reglas del género, que ha visto suficientes películas de terror en calidad de espectadora como para reconocerse a sí misma y reconocer las reglas que lo gobiernan, si bien con una involuntaria carga paródica. En este sentido, Paula Aguilar apunta que en la novela que me ocupa “Bolaño oscila entre un relato que debilita las certidumbres de lo «real» y un discurso fuertemente referencial” (2010: 161). Así, la fantasía se mezcla con la historia, las fechas y los lugares de la memoria se solapan con nítidas descripciones sensoriales de recuerdos, visiones y sueños de la mano de Auxilio Lacouture, “víctima de un trauma”, para quien la “experiencia de lo traumático incide de tal modo que lo vivido se repite una y otra vez, a modo de *flash back*” (Aguilar 2010: 161) desde su atalaya en el lavabo de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras, que le permite “observar

todos los tiempos” (1999b: 52) y le proporciona uno de los motivos recurrentes en su discurso: la luna que se desliza de una baldosa a otra en el lavabo de mujeres de la cuarta planta “en cámara lenta, como si esta película la dirigiera yo y no la naturaleza” (1999b: 96) hasta derretir las baldosas y “abrir un boquete por donde pasan imágenes, películas que hablan de nosotros y de nuestras lecturas y del futuro rápido como la luz que no veremos” (1999b: 133). Para Auxilio la memoria es cinematográfica.

¿Qué hice entonces? Lo que cualquier persona, me asomé a una ventana y miré hacia abajo y vi soldados y luego me asomé a otra ventana y vi tanquetas y luego a otra, la que está al fondo del pasillo (recorrí el pasillo dando saltos de ultratumba), y vi furgonetas en donde los granaderos y algunos policías vestidos de civil estaban metiendo a los estudiantes y profesores presos, como en una escena de una película de la Segunda Guerra Mundial mezclada con una de María Félix y Pedro Armendáriz de la Revolución Mexicana, una película que se resolvía en una tela oscura pero con figuritas fosforescentes, como dicen que ven algunos locos o las personas que sufren repentinamente un ataque de miedo. Y luego vi a un grupo de secretarias entre las que creí distinguir a más de una amiga (¡en realidad creí distinguirlas a todas!) que salían en fila india, arreglándose los vestidos, con las carteras en las manos o colgadas del hombro, y después vi a un grupo de profesores que salía ordenadamente, al menos tan ordenadamente como la situación lo permitía, vi gente con libros en las manos, vi gente con carpetas y páginas mecanoscritas que se desparramaban por el suelo y ellos se agachaban y las recogían, y vi gente que era sacada a rastras o gente que salía de la Facultad cubriéndose la nariz con un pañuelo blanco que la sangre ennegrecía rápidamente. Y entonces yo me dije: quédate aquí, Auxilio. No permitas, nena, que te lleven presa. Quédate aquí, Auxilio, no entres voluntariamente en esa película, nena, si te quieren meter que se tomen el trabajo de encontrarte (1999b: 30-31).

En el centro del fragmento se concentra la significativa analogía entre los acontecimientos y una película de la Segunda Guerra Mundial mezclada con una película de la Revolución Mexicana. Es posible concretar aún más, ya que por la propia disposición de los hechos no se trata solo de un film de la Segunda Guerra Mundial, en general, sino por fuerza uno que aborda el exterminio, las redadas en los barrios judíos,

los traslados, primero a los guetos, luego a los campos, una vez allí los trabajos forzados o las cámaras de gas, los crematorios. El toque de color local ofrece el enganche necesario para encajar una nueva línea de continuidad al margen de toda continuidad historicista.

Para Auxilio, además, en parte por una cierta predisposición de ánimo, en parte debido a la experiencia límite de la que está siendo testigo, se ha difuminado la frontera entre realidad y ficción fílmica, lo que le permite en cualquier caso establecer una estrategia de actuación, de supervivencia: no traspasará de forma voluntaria el umbral que la lleva al interior de una película que ya ha visto. Sabe que al final aguarda el crematorio, el proyecto de olvido.

No resulta extraño que todo esto se produzca cuando el mismo modo de ver de Auxilio es radicalmente cinematográfico en su asomarse de una ventana a otra del pasillo, es decir, en el paso de un fotograma a otro, siguiendo una disposición que recuerda poderosamente a la película *Amor en venta* (1931, Clarence Brown), adaptación de la obra de teatro de Edgar Selwyn *The Mirage* (1920), la historia de Marian Martin —interpretada por Joan Crawford—, una joven ambiciosa y decidida que, cansada de las aspiraciones limitadas que le ofrece su entorno, deja atrás su pequeño pueblo de provincias y se traslada a la gran ciudad, a Nueva York, donde conocerá a un abogado —Clark Gable— con un prometedor futuro político. Una de las escenas memorables del film presenta a Marian de pie frente a un tren que pasa a escasa velocidad por su pueblo. Las ventanas de los compartimentos se suceden para ofrecerle como espectadora diferentes escenas de lo que podría ser su vida, una vida de lujos que incluye cocineros, camareros, asistentes, lencería, bailes de gala, romance. Al final del último vagón un desconocido ataviado con un elegante traje la invita a una copa de champán, le pregunta si miraba hacia dentro del tren y le advierte de que se encuentra en el lado equivocado, invitándola a entrar al tren y mirar desde su interior hacia fuera. Para Slavoj Žižek en *Guía de cine para pervertidos* (2006, Sophie Fiennes), se trata de una exégesis sobre el arte mágico del cine dentro de un film.



Fig. 18. Escena del tren de *Amor en venta*

Siguiendo la línea de interpretación que ofrece Žižek, el espacio interior de *Auxilio* aparece percibido por ella misma como una proyección, a través de la sucesión de escenas a las cuales asiste del otro lado de las ventanas, de esa parte de la realidad que se corresponde con sus peores temores, transformándose no en la proyección de sus sueños, sino en el reverso digamos tenebroso de los mismos, es decir, en la proyección de sus pesadillas.

A estas alturas es posible afirmar que *Amuleto* sustenta el peso del relato sobre la imagen y el sonido, lo que lleva a Manzoni a considerarlo “un relato en el que oído y vista crean una tensión expresiva sostenida por la figura de la repetición; la fuerza anafórica del «vi»” (2002: 181). En un autor extremadamente meticuloso como el chileno, en cuya obra nada parece dejado al azar, y en un relato que adquiere el estatus de testimonio personal y, al mismo tiempo, memoria colectiva, la declaración “Yo lo vi. Yo doy fe” (1999b: 73) me parece especialmente relevante por cuanto hace explícito el vínculo entre visibilidad y testimonio. *Auxilio* es una voz, pero también una mirada, ambas resueltas a enfrentar la cuestión de los límites de expresión y representación del horror, esto es, según Imbert (2009), “lo invisible, lo que es del ámbito de lo innombrable”, frente al terror, visible, caracterizado con frecuencia por seres sobrenaturales, de apariencia monstruosa.

Ya desde el principio la voz de Auxilio se transforma en mirada y oído. Después de presentarse y titubear acerca de la fecha y los motivos que la llevaron a México, se ubica en torno a 1965, en la casa de los poetas españoles exiliados León Felipe y Pedro Garfias, cuyo tono le resulta “tan peculiar, esa musiquilla ríspida que no los abandonó nunca, como si encircularan las zetas y las ces y como si dejaran a las eses más huérfanas y libidinosas que nunca” (1999b: 13). A esta apreciación le sigue una conversación con los poetas y la primera visión de la narradora, en su acepción fantástica o imaginativa, que podría considerarse una primera revelación sobre el paso del tiempo, la ilusión de posteridad y el olvido en forma de nube de polvo que queda adherida a los libros. La vuelta a la realidad mantiene el carácter audiovisual y recupera la voz interior:

Eso era lo que veía. Eso era lo que veía en medio de un escalofrío que sólo yo sentía. Luego abría los ojos y aparecía el cielo de México. Estoy en México, pensaba, cuando aún la cola del escalofrío no se había marchado. Estoy aquí, pensaba. Entonces me olvidaba ipso facto del polvo. Veía el cielo a través de una ventana. Veía las paredes por donde la luz del DF se deslizaba. Veía a los poetas españoles y sus libros relucientes. Y yo les decía: don Pedro, León (¡mira qué raro, al más viejo y venerable lo tuteaba; el más joven, sin embargo, como que me intimidaba y no podía quitarle el tratamiento de usted!), déjenme a mí ocuparme de esto, ustedes a lo suyo, sigan escribiendo lo suyo y hagan cuenta que soy la mujer invisible. Y ellos se reían (1999b: 14).

El hecho de que les pida que la consideren la mujer invisible, y no “una mujer invisible”, remite de forma inequívoca al personaje protagonista de la novela de H. G. Wells, así como de las adaptaciones cinematográficas y televisivas que dicha novela ha conocido, con sus variaciones, como en el caso de la comedia *La mujer invisible* (1940, A. Edward Sutherland), y mantiene la referencialidad al fantástico, la ciencia-ficción y el terror, hibridado con la comedia, a pesar de haberse restablecido, en apariencia al menos, el orden estable, familiar de lo real.

Bolaño introduce de este modo en *Amuleto* su manipulación de ciertas pautas del cine de terror clásico con la intención de subvertirlas, muy en la línea del cine de terror

posmoderno. Una maniobra que puede advertirse cuando Auxilio es seguida de madrugada por una sombra amenazadora, potencial violador y asesino.

Si se tiene en cuenta que este tipo de cine se basa en la dualidad luz/oscuridad o día/noche, heredada del terror gótico, es decir, que su construcción visual gira “en torno al concepto de visión como principio del «proceso de conocimiento»” y su configuración del suspense “en la tensión entre lo que se ve y lo que no se ve”, como señala Dolores Tierney a propósito de *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig (2002: 357), reconoceremos, en el primer caso, un procedimiento análogo en la iluminación: “de pronto el sol nocturno se apagó” (1999b: 60), nos relata Auxilio, que coincide con el ocultamiento deliberado de la amenaza, que en principio se materializa en unos pasos⁴⁹ y más tarde apenas en una sombra, lo que subraya el carácter audiovisual de la escena. Auxilio busca en vano con la mirada algún tipo de ayuda a su alrededor. Acto seguido, cuando ya la sombra se acerca en dirección a ella, busca a tientas en el bolso con qué defenderse, pero no logra encontrar su navaja. En el último momento, irrumpen las voces de Arturo Belano y Julián Gómez que acuden a su encuentro, lo que disuade a la “sombra que buscaba mi aflicción”, que se detiene, mira hacia atrás, sigue avanzando y pasa de largo a su lado, revelándose a la vista como “un tipo común y corriente de mexicano salido del tártaro”. Esto, lejos de disipar la amenaza, la confirma a través de la percepción de “un aire tibio y ligeramente húmedo que evocaba geometrías inestables, que evocaba soledades, esquizofrenias y carnicerías” (1999b: 61), de modo que en este caso la luz y, por extensión, la mirada, dejarían de funcionar como garantes de un mundo conocido, seguro, que funciona según unas leyes fiables, externas.

Un interesante planteamiento fílmico audiovisual y narrativo en el testimonio de Auxilio gira en torno a los llamados “tiempos muertos”, característicos del lenguaje cinematográfico, que en *Amuleto* tienen como elocuente punto de partida la siguiente frase introductoria: “Entonces empezó la aventura” (1999b: 73). *La aventura* (1960,

⁴⁹ En el motivo de los pasos es posible detectar un recurso sonoro típicamente cinematográfico, un mecanismo para crear suspense que remite a las películas policíacas y de terror, como en el caso de *El hombre que sabía demasiado* (1956, Alfred Hitchcock), en la escena en que el personaje, interpretado por James Stewart, es seguido por unos pasos en una calle aparentemente vacía, a plena luz del día. Stewart se detiene y espera hasta que dobla la esquina un hombre que pasa de largo a su lado, sin que pueda saberse si la amenaza era infundada o el desconocido, al saberse descubierto, decidiera actuar con normalidad.

Michelangelo Antonioni) precisamente, el film fundacional de los tiempos muertos o, tal como los describe Pere Gimferrer, “la escueta y detallada contemplación del comportamiento de unos personajes en un entorno determinado” (1999: 25).

En la película de Antonioni una mujer desaparece durante una visita turística a una isla volcánica deshabitada cerca de Sicilia. Durante buena parte del operativo de búsqueda, que se prolonga al menos durante media hora de metraje, todo progreso de la acción queda suspendido, sosteniéndose en el plano visual sobre largos planos de gente que vaga sola, puntualmente acompañada por otros, que otea, camina, se detiene y mira absorta, y en el plano auditivo, sobre el sonido constante del oleaje y el viento, un silencio roto en contadas ocasiones por un uso muy limitado de la palabra. Un procedimiento que habitualmente se descarta en cine al considerarse innecesario en términos de economía narrativa, más propensa a la elipsis. Se sabe qué buscan los personajes, al menos el motivo más directo, más evidente, pero ¿qué busca Antonioni? A medida que pasan las horas de exploración y los minutos de metraje, el supuesto *thriller* que pone en marcha la enigmática desaparición va dando paso a un melodrama existencial. Los personajes se buscan a sí mismos.



Fig. 19. La búsqueda o *La aventura*

En su aventura, Auxilio sigue a Belano y a San Epifanio por las calles del D. F. al encuentro del rey de los putos, manteniéndose “a una distancia prudente” (1999b: 76), que la sitúa del lado del lector, del espectador. La duración del trayecto se prolonga entonces de forma innecesaria para el desarrollo de la acción, que es resolver, por las buenas o por las malas, el problema de San Epifanio con un traficante y proxeneta a quien se conoce como el rey de los putos. Esta deriva fuerza al lector, al espectador, a fijar su atención en aspectos que, de otro modo, pasarían desapercibidos o quedarían relegados a un segundo plano.

Y los seguí: los vi caminar a paso ligero por Bucareli hasta Reforma y luego los vi cruzar Reforma sin esperar la luz verde, ambos con el pelo largo y arremolinado porque a esa hora por Reforma corre el viento nocturno que le sobra a la noche, la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprimida que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acusidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo (1999b: 76-77).

La mirada de Auxilio se desvía de la trama para pasar a centrarse en las calles y en los personajes, exactamente como en una larga secuencia de *El amigo americano* (1977, Wim Wenders) según el brillante análisis de Gimferrer, quien reconoce en el film del director alemán, adaptación de la novela policial de Patricia Highsmith *El juego de Ripley* (1974), una “nueva exploración en el dominio de los «tiempos muertos» que había frecuentado Antonioni desde los años sesenta”, en un contexto más amplio de búsqueda de “las posibilidades latentes en la narración cinematográfica habitual” por parte de directores como Herzog o el propio Wenders (1999: 24).

En *El amigo americano*, por una serie de circunstancias aparentemente azarosas, Tom Ripley, un marchante de arte estadounidense interpretado por Dennis Hopper, le ofrece

a Jonathan Trevanny, un apacible restaurador alemán enfermo de leucemia interpretado por Bruno Ganz, la ocasión de ganar una importante suma de dinero a cambio de asesinar a un hombre a quien no conoce, un dinero del cual podría beneficiarse su familia tras su muerte —unas circunstancias, por cierto, que encuentran un curioso paralelismo en las del propio Bolaño, aquejado de una grave enfermedad hepática desde 1993.

La escena que condensa el tiempo muerto en el film de Wenders corresponde a la persecución que emprende Trevanny de su objetivo por el metro de París, que se prolonga durante aproximadamente un cuarto de hora de metraje. A través de la misma, se nos muestra un lugar intrincado que proyecta el laberinto interior en que se encuentra el atribulado personaje frente a la posibilidad cada vez más cierta de tener que matar a otra persona.



Fig. 20. El metro de París, laberinto interior de *El amigo americano*

En *Amuleto*, por su parte, la observación prosigue con Ernesto, “vestido con un saco de color lila y una camisa de color verde oscuro de cuello y puño duro”, mientras deambulan por la avenida Guerrero “un poco más despacio que antes”. Sobre el Puente

de Alvarado, desde donde “habíamos entrevistado a las últimas hormigas humanas que trasegaban amparadas por la oscuridad de la plaza San Fernando” (1999b: 76-77), termina el capítulo.

En el siguiente capítulo, Belano y San Epifanio irrumpen ya en la calle Magnolia, en la cual “por los gestos que hacían se diría que platicaban animadamente, aunque no era la hora y el lugar más idóneo para el ejercicio del diálogo”, y de cuyos locales “desfallecía una música tropical que invitaba al recogimiento y no a la fiesta o al baile” (1999b: 78-79). En este punto de la aventura es posible apreciar una sólida composición audiovisual mediante imagen y banda sonora, observando incluso las limitaciones auditivas que la distancia impone.

Una vez llegan al hotel Trébol, donde tendrá lugar el enfrentamiento con el rey de los putos, “parecieron discutir la estrategia que a partir de ese momento seguirían: Ernesto, en el último momento me dio la impresión de querer dar media vuelta y alejarse lo más rápido posible de allí, Arturito, por el contrario, se mostraba dispuesto a seguir, completamente identificado con el papel de tipo duro que yo había contribuido a darle”. La recepción del hotel decepciona a Auxilio, “diminuta, con dos sofás en los que el paso del tiempo había causado estragos que no tienen nombre, un recepcionista moreno, chaparro y con una enorme mata de pelo negro azabache, un tubo fluorescente que colgaba del techo, suelo de baldosas verdes, una escalera cubierta por una moqueta de plástico gris sucio”. En el primer piso, “a través de una nube de desinfectante y luz mortecina” encuentra un pasillo “que estaba desnudo desde los primeros días de la Creación”. Acto seguido, abre una puerta por la que entra, aún “testigo invisible”, a la habitación del rey, en la que “había una mesa y sobre la mesa había un tapete verde, pero los ocupantes de la habitación no jugaban a las cartas sino que llevaban a cabo las cuentas del día o de la semana, es decir, sobre la mesa había papeles con nombres y números escritos, y había dinero” (1999: 79-80).

Hasta aquí aparentemente el “tiempo muerto”, hasta que Auxilio vuelve a formar parte de la acción cuando todos aquellos que se encuentran en la habitación reparan sin sorprenderse en su presencia, devolviéndole a la narradora uruguaya su participación activa en el hilo argumental de esta parte de la novela. Ha dejado de ser una mera espectadora para involucrarse de lleno en el relato. Sin embargo, el carácter visual, no

argumental, de su resolución, como la de *El amigo americano*, niega al lector, al espectador, una explicación propia del género policiaco en cuyo terreno tanto el film de Wenders como el texto de Bolaño se mueven. En otras palabras, se asiste al desenlace audiovisual, pero no se formula su esclarecimiento, que queda sin verbalizarse, de manera que tanto la escena del metro de París de la película alemana como el episodio del rey de los putos de la colonia Guerrero de *Amuleto* se convierten, retomando el planteamiento de Gimferrer, “en una especie de documental de observación fenomenológica de escenarios y gestos” (1999: 27).

A partir del momento en que irrumpe en la habitación, Auxilio se limita a dejar constancia de la atmósfera que reina en la habitación, las conversaciones y los actos, del enfrentamiento dialéctico y gestual entre Arturo y el rey, del que se nos ocultará significativamente la última parte, dado que Auxilio, Ernesto y un chico agonizante al que rescatan abandonan el hotel antes que Belano, a quien esperan en la calle a bordo de un taxi. Arturo se reúne con ellos poco después. Al final, mientras salen de la colonia Guerrero en el taxi, un ataque de risa nerviosa de Arturo y Ernesto “los devolvía a la realidad o a lo que ellos preferían llamar realidad” (1999b: 88). Y así se acaba la aventura.

Pero no se acaba *Amuleto*. Más adelante retomaré la indagación sobre esta novela, examinando con detenimiento, eso sí, unos vínculos menos evidentes con la memoria y el cine. En cualquier caso, *Amuleto* empieza a acabarse mucho después en el relato, cuando Auxilio comienza a abandonar su encierro, sobre todo el íntimo, fruto de la experiencia del trauma, y una vocecita en su interior le pide que haga profecías, y después de las profecías le habla “del final de una novela de Julio Cortázar”, precisamente Cortázar que aparece junto a Carlos Fuentes como fugaz personaje en *Amuleto*, “en aquella en la que el personaje está soñando que está en un cine y llega otro y le dice despierta⁵⁰” (1999b: 138).

⁵⁰ Se refiere a la novela experimental *Libro de Manuel* (1973).

5.3.5. *Putas asesinas*

“Días de 1978”

Este relato contiene uno de los momentos cinematográficos más memorables de la producción bolañesca.

A grandes rasgos, cuenta la historia de la rivalidad entre B y U, dos chilenos exiliados en Barcelona, a lo largo de los años. Así planteado, recuerda poderosamente a *Los duelistas* (1977, Ridley Scott). Basada en la novela de Joseph Conrad *El duelo* (1907), narra la historia de dos soldados del ejército napoleónico que se batían en duelo cada vez que se encuentran a lo largo de los años y de las campañas militares. También al igual que en el film de Ridley Scott, la razón del primer desencuentro es confusa y podría deberse a algún tipo de trastorno por parte de U, que se correspondería en su versión napoleónica con Feraud, el personaje interpretado por Harvey Keitel, mientras que a B le correspondería el papel D’Hubert, representado por Keith Carradine. Dicho primer enfrentamiento se puede resumir en que U busca pelea en las postrimerías de una fiesta de chilenos exiliados y B, en el último momento, “rehúsa el enfrentamiento” (2001: 65).

Pasa el tiempo y B se encuentra esporádicamente con la mujer de U y con U de forma accidental, pero sobre todo le llegan noticias de la pareja a través de una amiga común, una mujer danesa llamada K. Una noche una pareja de chilenos lo invita a su casa, B aparece con una botella de vino para descubrir a U, la mujer de U y otras tres personas, entre ellas una joven adolescente. A B no le lleva mucho tiempo descubrir que el motivo del ambiente que se respira en la casa, apesadumbrado y caótico, se debe a un intento de suicidio frustrado por parte de U. En la vorágine vodevilesca de corrillos y pequeñas reuniones en diferentes cuartos, B se encuentra en un momento dado en el salón a solas con la joven y con U. La conversación, forzada, les lleva a hablar de la última película que han visto. En ese momento “U abre la boca por primera vez y dice que hace mucho que no va al cine”. El tono con que lo dice, aparentemente normal, provoca una visión en B, “una película en blanco y negro y muda en la que de pronto todos se ponen a gritar de forma incompresible y ensordecedora mientras en el centro del objetivo una estría roja comienza a formarse y extenderse por el centro de la pantalla” (2001: 74).

Para contrarrestar su inquietante efecto B comienza a contar una película que ha visto recientemente:

En su memoria esta película está marcada a fuego. Aún hoy la recuerda incluso en pequeños detalles. En esa época la acababa de ver, así que su narración debió de ser, por lo menos vívida. La película cuenta la historia de un monje pintor de iconos en la Rusia medieval. A través de las palabras de B van desfilando los señores feudales, los popes, los campesinos, las iglesias quemadas, las envidias y la ignorancia, las fiestas y un río de noche, las dudas y el tiempo, la sangre que es irremediable (2001: 75).

A estas alturas del relato de B puede ya identificarse el título del que habla. Se trata de *Andrei Rublev* (1966, Andrei Tarkovski). La película ofrece un fresco, nunca mejor dicho, de la Rusia medieval en el momento preciso en que el humanismo renacentista comienza a aflorar, a través de la biografía imaginada de Rublev, célebre pintor de iconos. La historia se desarrolla en riguroso blanco y negro, mientras que al final, cuando la cámara recorre algunas de las obras más célebres del artista, aparece necesariamente el color. El film de Tarkovski lo contiene todo, los temas, las formas de narrarlos, de modo que contarla llevaría muchas páginas, más de las tres que le dedica Bolaño. Pero sobre todo contiene una constante reflexión sobre el papel del artista y de su arte, que es precisamente el aspecto sobre el cual el relato de B hace mayor hincapié.

En un artículo titulado “Los comienzos”, Tarkovski sostiene no estar muy interesado en hacer una película histórica, ni siquiera una aproximación cronológica lineal a la vida del pintor. La idea que finalmente llevó a la pantalla se basaba en ocho partes o episodios aislados unidos “por la lógica poética que obligó a Rublev a crear su famosa *Trinidad*”, su obra más célebre. Cada una de dichas partes, “El juglar. Año 1400”, “Teófanos el Griego. Año 1405”, “La pasión de Andrei. Año 1406”, “La fiesta. Año 1408”, “El Juicio Final. Año 1408”, “La incursión. Año 1408”, “Silencio. Año 1412” y “La campana. Año 1423”, debía abordar un tema concreto, así como establecer una relación de vínculo y conflicto con los otras, “una realización en imágenes de las contradicciones y las ligazones entre la vida y la labor creativa”:

En cuanto a la historia, la película debía estar planteada como si nos estuvieran informando los contemporáneos. Por ello, los hechos históricos, las personalidades y los elementos de la cultura concreta no debían estar representados como material de futuros monumentos, sino que tenían que ser tremendamente vivos, llenos de aliento, incluso plenamente cotidianos (1991: 55).

Quizá esto explique el hecho de que B recuerde tan vivamente la película, especialmente aquellos personajes que considera centrales. Evidentemente el hecho de que haya precisamente tres personas en el salón donde B se dedica a contar la película no es casual, fijando de inmediato un paralelismo entre los personajes y ellos, si no en términos artísticos, sí al menos en lo relativo a su personalidad, a su psique, que ofrece al menos una versión plausible de las circunstancias extraordinarias en que se encuentran:

[...] el primer personaje es el monje pintor; el segundo personaje es un poeta satírico, en realidad un especie de beatnik, un goliardo, un tipo pobre y más bien ignorante, un bufón, un Villon perdido en las inmensidades de Rusia a quien el monje, sin pretenderlo, hace apresar por los soldados; el tercer personaje es un adolescente, el hijo de un fundidor de campanas, quien tras una epidemia afirma haber heredado los secretos paternos en aquel difícil arte. El monje es el artista integral e íntegro. El poeta caminante es un bufón pero en su rostro se concentra toda la fragilidad y el dolor del mundo. El adolescente fundidor de campanas es Rimbaud, es decir es el huérfano (2001: 75).

A continuación, B pasa a contar la última de las cinco partes, la de la fundición de la campana, que procedo a reproducir íntegramente por su interés en el marco de este estudio:

El final de la película, dilatado como un nacimiento, es el proceso de fundición de la campana. El señor feudal quiere una campana nueva, pero una plaga ha

diezmado a la población y ha muerto el fundidor. Los hombres del señor feudal van a buscarlo pero sólo encuentran una casa en ruinas y al único sobreviviente, su hijo. El adolescente los intenta convencer de que él sabe cómo se hace una campana. Tras algunas dubitaciones, los esbirros del señor se lo llevan consigo no sin antes advertirle que pagará con su vida si la campana sale defectuosa.

El monje, que voluntariamente ha dejado de pintar y que se ha impuesto el voto de silencio, pasa de vez en cuando por el campo en donde los trabajadores están construyendo la campana. El adolescente a veces lo ve y se burla de él (el adolescente se burla de todo). Le hace preguntas que el monje no contesta. Se ríe de él. En los alrededores de la ciudad amurallada, a la par que avanza el proceso de construcción de la campana va creciendo una especie de romería popular a la sombra de los andamiajes de los trabajadores. Una tarde, mientras pasa por allí en compañía de otros monjes, el monje pintor se detiene para escuchar a un poeta, que resulta ser el beatnik al que por su culpa, hace muchos años, encarcelaron. El poeta lo reconoce y le echa en cara su pasada acción, y le relata, con palabras brutales y con palabras infantiles, las penalidades que ha pasado, lo cerca que ha estado, día a día, de la muerte. El monje, fiel a su voto de silencio, no le contesta, aunque por la forma en que lo mira uno se da cuenta de que lo asume todo, lo que le toca y lo que no le toca, y que le pide perdón. La gente mira al poeta y al monje y no entiende nada, pero le ruegan al poeta que siga contándoles historias, que deje al monje en paz y que continúe haciéndolos reír. El poeta está llorando, pero cuando se vuelve a su auditorio recobra el buen humor.

Y así pasan los días. A veces el señor feudal y sus nobles se acercan a la improvisada fundición para ver los trabajos de la campana. No hablan con el adolescente sino con un esbirro del señor feudal que sirve de intermediario. También pasa el monje y observa, con interés creciente, los trabajos. El interés del monje ni el propio monje lo comprende. Por otra parte, la cuadrilla de artesanos que está a las órdenes del adolescente se preocupa por éste. Lo alimentan. Bromean con él. Con el trato diario le han cogido afecto. Y por fin llega el gran día. Levantan la campana. Alrededor del andamiaje de madera desde donde cuelga y desde donde se la hará tañer por primera vez se reúne todo el mundo. El pueblo entero ha salido al otro lado de la muralla. El señor feudal y sus nobles e incluso un joven embajador italiano, al que los rusos le parecen unos salvajes, esperan. También el monje, confundido entre la multitud, espera. Tocan la campana. El

repique es perfecto. Ni la campana se quiebra ni el sonido se apaga. Todos felicitan al señor feudal, incluso el italiano. El pueblo está de fiesta.

Cuando todo acaba, en lo que antes era una romería y ahora es un gran espacio lleno de escombros, sólo quedan dos personas junto a la abandonada fundición, el adolescente y el monje. El adolescente está sentado en el suelo y llorando a moco tendido. El monje está de pie junto a él y lo observa. El adolescente mira al monje y le dice que su padre, ese cerdo borracho, jamás le enseñó el arte de la construcción de campanas, que prefirió morir llevándose el secreto consigo, que él aprendió solo, mirándolo. Y luego sigue llorando. Entonces el monje se agacha y rompiendo un voto de silencio que había jurado iba a ser de por vida, le dice: ven conmigo al monasterio, yo volveré a pintar y tú harás campanas para las iglesias, no llores más.

Y ahí acaba la película.

Cuando B deja de hablar, U está llorando (2001: 75-77).



Fig. 21. Ahí acaba la película

La versión de B es bastante fiel a la película de Tarkovski, si acaso en lugar de un noble italiano hay dos y otros pequeños detalles sin importancia. Una vez más, aparecen

destacados los aspectos que más le interesan o que mejor recuerda del film, las reflexiones sobre el arte y sobre el papel del artista, por un lado, y los ideales de fraternidad, amor y reconciliación, por otro, que son, por lo demás, los temas que aborda el pintor ruso en su obra pictórica.

Al final de “Días de 1978” el cadáver de U aparece ahorcado en medio de un bosque en Francia, después de haber abandonado de forma intempestiva el tren en que viajaba. Un suicidio aparente rodeado de cierta aura de misterio que podría inducir a pensar en un posible asesinato. Tal vez U lloraba porque se identificaba con el adolescente, tan necesitados de ese abrazo y ese consuelo. Algo que B no podía ofrecer entonces, ya que, como descubre poco después, en cuanto abandona la casa, “no le contó a U la película, sino a sí mismo” (2001: 78).

“Prefiguración de Lalo Cura”

Olegario Cura, asesino a sueldo, hijo de un cura renegado y de la actriz porno una estrella de la Productora Cinematográfica Olimpo, Connie Sánchez, hace una visita al Pajarito Gómez, muchos años después del fin de la Productora Cinematográfica Olimpo en la que ambos trabajaron, con el propósito borroso de charlar o ajustar cuentas.

La Productora Cinematográfica Olimpo se dedicaba a las películas pornográficas y aunque el negocio era semiilegal y el ambiente francamente hostil la empresa no se hundió hasta mediados los ochenta. El responsable fue un alemán polifacético, Helmut Bittrich, capaz de ejercer de gerente, director, escenógrafo, músico, relaciones públicas y ocasional matón de la productora. A veces incluso actuaba” (2001: 98).

La elección del porno se enmarca de nuevo, como ya comenté en cuanto a “Joanna Silvestri”, en la predilección de Bolaño por los personajes y los géneros marginales, si bien en ambos casos la narración lleva aparejadas ciertas convenciones del relato policial en el hecho de que Pajarito Gómez sea el último superviviente de la *troupe*, “los

demás habían sido asesinados o se los había llevado por delante la enfermedad” (2001: 106), y en la vigilancia implícita al proceso de investigación y localización de su paradero por parte de Lalo Cura.

Lalito, el narrador, lleva a cabo una precisa recapitulación de argumentos de algunos de los films producidos por Bittrich con el mecenazgo de narcotraficantes y altos cargos militares, títulos como *Hecatombe*, *Kundalini*, *Impluvio* o *Barquero*, argumentos grotescos, delirantes, absurdos, en los que no puede negarse el sello del alemán, un personaje a quien se le sugieren oscuros vínculos con el nazismo a través del título de su primera película, *Hecatombe*, tan próximo a Holocausto, con el que estaría haciendo gala de un retorcido y malsano sentido del humor, y de la caracterización, supurante de racismo y superioridad, que hace de los militares latinoamericanos:

Monos con uniformes de las SS, ni más ni menos. Y Bittrich, solo en su casa, rodeado de sus vídeos y de sus sonidos tremendos, cuánto debió de reírse. Y eran esos monos, con su sexto sentido, los que querían sacar al Pajarito del negocio. Esos monos patéticos e infames los que se atrevían a sugerirle a él, un cineasta alemán en el exilio permanente, a quién debía y a quién no debía contratar (2001: 108).

Al fin y al cabo, se trata de otro relato consagrado a la memoria de una generación sacrificada y olvidada, explotada y masacrada por el ejército y el narcotráfico, por el continuum de violencia que viaja de Europa a América al terminar la Segunda Guerra Mundial.

“Película profunda como pocas”, recuerda Doris Sánchez, otra de las actrices de la compañía, al respecto de *Barquero*, el intento de Bittrich de emular la explotación del subgénero de porno caníbal en auge, “de esa vil manera acabamos las artistas de cine porno, devoradas por fulanos insensibles después de ser usadas sin descanso ni piedad” (2001: 105).

La clave se concentra en una sola escena significativa, memorable, transida, no obstante, de triste ironía.

Ahí tienen a Óscar Guillermo Montes en la escena de una película que ya he olvidado: el actor está desnudo de cintura para abajo, el pene le cuelga flácido y goteante. El pene es oscuro y arrugado y las gotas son de leche brillante. Detrás del actor se abre el paisaje: montañas, cañadas, ríos, bosques, cordilleras, cúmulos de nubes, tal vez una ciudad y un volcán y un desierto. Óscar Guillermo Montes está subido a un promontorio y un viento helado le acaricia un mechón de cabello. Eso es todo. [...] El paisaje imposible y el cuerpo imposible. ¿Qué pretendió Bittrich al filmar esa secuencia? ¿Justificar la amnesia, nuestra amnesia? ¿Hacer el retrato de los ojos cansados de Óscar Guillermo? ¿Enseñarnos simplemente un pene sin circuncidar goteando en la vastedad de un continente? ¿Una sensación de grandeza inútil, de muchachos guapos y sin escrúpulos destinados al sacrificio: desaparecer en la vastedad del caos? Quién sabe (2001: 107).

“Prefiguración de Lalo Cura” contiene otras referencias cinematográficas, como las películas de Ignacio López Tarso y Matt Dillon en el apartamento de Pajarito, “dos de sus actores favoritos” (2001: 110), o la referencia inconfundible a *La guerra de las galaxias* (1977, George Lucas) cuando el narrador rememora la primera vez que visionó una de las películas del subgénero Pregnant Fantasies o porno de embarazadas en la que actuaba Connie Sánchez encinta de él mismo: “La Fuerza está conmigo, me dije la primera vez que vi la película a los diecinueve años, llorando a moco tendido, haciendo rechinar los dientes, pellizcándome las sienes, la Fuerza está conmigo. Todos los sueños son reales” (2001: 100).

“El retorno”

“El retorno” es un caso muy sui generis dentro del grueso de la producción bolañesca. Quizá, junto a “El Ojo Silva”, también en *Putas asesinas*, uno de los que más evidencia el influjo de Julio Cortázar, reconocido maestro del arte del cuento a quien Bolaño consideraba un referente. “El Ojo Silva” recuerda a “El perseguidor” en su intención y en su alcance, en la búsqueda de sí mismos dos hombres atormentados cuyos medios de

expresión —la música para el saxofonista de jazz Johnny Parker—Charlie Carter, la fotografía para Mauricio Silva, el Ojo— en algún momento se apoderan de ellos, les superan. En “El retorno” se abre una fina brecha en la realidad, o lo que entendemos como tal, por la cual se desliza un elemento fantástico que acaba por trastornarlo todo, a la manera de “Casa tomada” o “Carta a una señorita de París”.

Con todo, la brecha en el texto de Bolaño —un texto que, por lo demás, y a diferencia de los cuentos de Cortázar, hace gala de un espíritu lúdico muy cáustico y contiene elevadas dosis de humor negro— se abre a bocajarro en lo que constituye un comienzo magistral: “Tengo una buena y una mala noticia. La buena es que existe vida (o algo parecido) después de la vida. La mala es que Jean—Claude Villeneuve es necrófilo” (2001: 129).

A continuación, el narrador procede a explicar en detalle las circunstancias que rodearon su propia muerte. Respecto al momento crucial del tránsito a esa otra vida después de la vida, ante los problemas expresivos que conlleva una verdadera situación límite como esa, no puede evitar recurrir a la analogía cinematográfica. “Después todo siguió tal como lo explican en algunas películas y sobre este punto me gustaría decir algunas palabras”, advierte justo antes de desgranar su peculiar teoría al respecto. Después de definirse como un tipo ordinario sin llegar a ser un zafio, a pesar de haber estudiado empresariales, lector y espectador de teatro ocasional, subraya que también solía frecuentar “con más asiduidad que el común de la gente las salas cinematográficas. Algunas películas las vi por obligación, empujado por mi ex esposa. El resto las vi por vocación de cinéfilo” (2001: 129—130).

Como tantas otras personas yo también fui a ver *Ghost*, no sé si la recuerdan, un éxito de taquilla, aquella con Demi Moore y Whoopy Goldberg, esa donde a Patrick Swayze lo matan y el cuerpo queda tirado en una calle de Manhattan, tal vez un callejón, en fin, una calle sucia, mientras el espíritu de Patrick Swayze se separa de su cuerpo, en un alarde de efectos especiales (sobre todo para la época), y contempla estupefacto su cadáver. Bueno, pues a mí (efectos especiales aparte) me pareció una estupidez. Un solución fácil, digna del cine americano, superficial y nada creíble (2001: 130).



Fig. 22. La muerte según *Ghost*

Resulta llamativo que el referente sea un taquillazo como *Ghost* (1990, Jerry Zucker), probablemente la película que todo el mundo vio, más aún si se considera que el propio narrador se ha referido a sí mismo como cinéfilo, quien asimismo ha vertido una dura crítica a la escena en cuestión. La muerte, en este sentido, también es irremediable.

Quando me llegó mi turno, sin embargo, fue exactamente eso lo que sucedió. Me quedé de piedra. En primer lugar, por haberme muerto, algo que siempre resulta inesperado, excepto, supongo, en el caso de algunos suicidas, y después por estar interpretando involuntariamente una de las peores escenas de *Ghost*. Mi experiencia, entre otras mil cosas, me hace pensar que tras la puerilidad de los norteamericanos a veces se esconde algo que los europeos no podemos o no queremos entender (2001: 130).

A partir de ese momento, el narrador seguirá a su cadáver de la discoteca donde tuvo lugar el deceso a la morgue, de donde será trasladado, tal como anticipa la premisa contenida en el primer párrafo, a la mansión parisina del conocido modisto Villeneuve.

Puede considerarse este trayecto como nuevo ejemplo de tiempo muerto, nunca mejor dicho, otra vez “documental de observación fenomenológica de escenarios y gestos” (Gimferrer1999: 27). Dadas las funestas circunstancias, el narrador se coloca necesariamente en el lugar del espectador de cuanto acontece alrededor de su cuerpo en una parte por lo demás accesoria para el desarrollo de la trama.

Si se presta atención entonces a los escenarios y los gestos, al “triste y exhausto amanecer de París”, a “una suerte de panal helado que pronto descubrí era el depósito”, al joven enfermero que destapó el cuerpo y lo observó “con una expresión pensativa que nada bueno presagiaba”, a las veces en que se asomó a través de una ventanita de la puerta mientras custodiaba su cadáver “y miraba la hora en el reloj de pared de la habitación vecina”, a “la inhóspitas hileras de coches” del parking, se comprende mejor que, al término del tiempo muerto, esto es, al abandonar definitivamente “el vientre de aquel edificio”, como si de un parto invertido se tratase, diga que sale “hacia la noche libérrima de París” (1999: 132—135). El día y la noche, París se ha transformado.

Todo parece indicar que el narrador renace de algún modo después de la experiencia del aislamiento total, de la incomunicación, del vacío que ha caracterizado su existencia tanto durante su vida como a lo largo de sus primeras horas de vida como fantasma. Por eso son tan importantes las alusiones a su matrimonio fracasado, a sus vanos intentos por conquistar a Cecile Lamballe, el tiempo muerto en sí. Dentro de esta lógica existencial, no deja de tener sentido que su vida después de la muerte se produzca según las coordenadas del cine de Hollywood más convencional, lo que tratándose de Bolaño puede ponerse bajo sospecha de ironía o interpretarse en clave de crítica marxista del capitalismo, plausible si tenemos en cuenta otros textos como *Una novelita lumpen* o “El hijo del coronel”, que también comentaré más adelante, en el contexto de una obra que en conjunto contiene un elevado grado de compromiso político.

Todavía hay un tercer parto para el narrador cuando, después de descubrir la pasión necrófila de Villeneuve sobre su propio cuerpo y de ponerse en contacto con el modisto, quien puede escuchar su voz, este recorra su mansión en compañía del fantasma. En un momento dado ambos entran en una habitación vacía y oscura cubierta por una capa de cemento, “como un refugio atómico”. Allí experimenta la conciencia del vacío existencial “que se había instalado en mi alma mucho antes de morir” (2001: 143). Al

salir con Villeneuve del cuarto solo queda la esperanza depositada en el futuro de una relación necrófila con el célebre modisto francés.

5.3.6. *Nocturno de Chile*

Nocturno de Chile apenas contiene una escueta referencia cinematográfica directa cuando el escritor y diplomático chileno Salvador Reyes narra la historia del melancólico pintor guatemalteco que malvive dignamente en una buhardilla de París durante la ocupación nazi y el relato deja por un momento artificialmente compungido al auditorio, entre el que se cuenta el narrador, Sebastián Urrutia Lacroix, quien, fiel a su estilo engolado, representa la situación en los siguientes términos:

[...] y tal vez en ese momento todos los allí presentes callamos y dedicamos un minuto de silencio a aquellos que sucumbieron bajo los influjos de la bilis negra, esta bilis negra que hoy me corroe y me hace flojo y me pone al borde de las lágrimas al escuchar las palabras del joven envejecido, y cuando callamos fue como si compusiéramos en estrecha alianza con el azar un cuadro que parecía extraído de una película del cine mudo, una pantalla blanca, tubos de ensayo y retortas, y película quemada, quemada, quemada (2000: 41).

La película a la que se refiere en su símil recuerda vagamente a la película contenida dentro de *Actualidad*, “[...] otra película, en donde un grupo de jóvenes investigadores son expuestos a la cámara en distintas actitudes, primero en el interior de un laboratorio de dimensiones considerables”, la película a su vez contenida en *Monsieur Pain* (1999a: 124).

En cualquier caso, Urrutia Lacroix no parece contarse entre los personajes más cinéfilos de Bolaño precisamente. En todo caso, si se tiene en cuenta su reaccionaria militancia literaria, podría guardar algún tipo de reticencia hacia el cine, lo que explicaría, en justa coherencia con el narrador, esta escasez de referentes, por lo demás inusual en una

novela de Bolaño. Su vinculación con el cine, no obstante, es más sutil, y se desliza en la narración mediante aspectos más formales y discursivos que expondré de forma pormenorizada en el capítulo 5 de este trabajo.

Karim Benmiloud ha señalado un pertinente paralelismo con *La noche del cazador* (1955, Charles Laughton) entre los misteriosos agentes Oido y Odeim, Miedo y Odio leídos al revés, y los tatuajes de las palabras *Love* y *Hate* en los nudillos del falso reverendo Harry Powell, interpretado por Robert Mitchum (Benmiloud 2010: 239).



Fig. 23. Amor y odio (y miedo)

Odeim y Oido contactan al crítico literario Ibacache para proponerle, primero, una sombría gira por diversas iglesias europeas que termina por convertirse en un compendio de curas cetreros, de halcones que sobrevuelan los cielos de Europa aniquilando a las palomas, a grandes rasgos una especie de introducción al arte de la guerra, y más tarde para que imparta clases de marxismo a algunos miembros de la junta militar chilena, concebidas siguiendo la idea de conocer (para odiar) al enemigo. En la película de Laughton, Powell, asesino de mujeres y ex convicto, moverá cielo y tierra para hacerse el botín escondido de un antiguo compañero de celda ya ajusticiado. Para ello, adopta la identidad de un predicador (depredador) y visita a la viuda y los hijos debido a la sospecha de que el dinero se encuentra en algún lugar de la casa. Respecto a

sus tatuajes, él mismo cuenta la historia del amor y el odio, esto es, el bien y el mal, que libran un combate permanente. Algo más que una historia para el demente Powell, quien durante un espectáculo de *striptease* se ve obligado a esconder el puño tatuado con *Hate* en el bolsillo de la chaqueta, del que sobresale desgarrando la tela unos segundos después el filo afilado de una navaja. “Hay tantos seres así, no los puedo matar a todas”, dice a continuación antes de levantar la vista al cielo pretendiendo hablar con Dios. En cierto modo, como vemos, el film de Laughton hace proliferar una vez más un texto de Bolaño, no solo en la hibridación de terror gótico en diálogo permanente con lo que se ve y lo que no se ve, de fantástico en su vertiente más onírica, de *western*, de aventuras, sino en su discurso sobre el mal absoluto, encarnado en el personaje de Powell.

5.3.7. *El secreto del mal*

El volumen de relatos *El secreto del mal*, en el que Bolaño habría estado trabajando de 1999 a 2002, quedó inconcluso tras su muerte y vio la luz en una edición póstuma en 2007 a cargo de crítico literario Ignacio Echevarría. Sus páginas contienen el cuento titulado “El hijo del coronel”, un auténtico relato-*movie*, según la acertada definición genérica que le propina Rodrigo Fresán en la reseña que publicó con motivo de su publicación:

El resto del material reunido oscila entre la estampa autobiográfica vivida o leída (“La colonia Lindavista”, “Sabios de Sodoma”, “No sé leer”) o sintonizada en alguna de las muchas tramos televisivos de Bolaño, mutando a pesadilla despierta y en el magnífico relato-*movie* “El hijo del coronel” (2007).

Basado en la película de serie B *Return of the Living Dead 3* (1993, Brian Yuzna), puede considerarse, dentro del conjunto de textos que componen *El secreto del mal*, un texto más o menos acabado. Supone, además, una continuación del tema zombi en clave

sociopolítica no exenta de humor, como ya reseñé en *La pista de hielo* y volveré a serlo respecto a “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” de *El gaucho insufrible*.

Posiblemente cuando Narcís Serra en la entrevista que se incluye en el capítulo anexo de esta investigación hablaba de “películas malas que en el fondo eran buenas” como parte de los títulos que incluían en sus largas conversaciones sobre cine (Serra 2014. Entrevista en anexo), se refería al film de Yuzna, entre otros.

El relato de Bolaño opera a modo de lectura y comentario de *Return of the Living Dead 3* a cargo del narrador del relato, que además declara haber sentido una identificación total con los hechos narrados por la película, “una película que era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra”. Una película de serie B, en cualquier caso, de bajo presupuesto, para ser consumida directamente en el circuito de videoclubs, circunstancia que se suele traducir en una serie de carencias que afectan en general a diversos aspectos del producto final o, en palabras del narrador:

De inmediato me di cuenta de que era una mala película o de esas películas que nosotros, pobres infelices, consideramos malas porque los actores no son muy buenos ni el director es muy bueno ni los tarados de los efectos especiales son muy buenos. En realidad se trataba de una película de muy bajo presupuesto, una serie B de pura sangre (2007a: 31).

Las primeras referencias a que recurre el narrador son cinematográficas, menciona *Parque Jurásico* (1993, Steven Spielberg) y las películas de zombis de George A. Romero, en concreto “sus dos grandes películas de zombis” (1999b: 32), posiblemente *La noche de los muertos vivientes* y *Zombi* (1978), o *Zombi* y *El día de los muertos* (1985), el primero, el film de Spielberg, para establecer una analogía con respecto al espíritu democrático, revolucionario, que a juicio del narrador, transpira *Return of the Living Dead 3*, “como si en Parque Jurásico nadie mencionara ni una sola vez a un jodido reptil, pero la presencia de éstos fuera omnipresente e insosportable”; el segundo como antecedente directo, si bien el “trasfondo político de Romero es Karl Marx, mientras que el trasfondo político de la película de anoche era Arthur Rimbaud y Alfred Jarry. Puta locura francesa” (2007a: 32).

Dos detalles llaman con fuerza la atención. El primero, que en ocasiones el narrador exhorte a los lectores a no reírse, sobre todo cuando desvela el subgénero a que pertenece la película que se dispone a contar y cuando procede a desarrollar la idea de progeñe con el cine de Romero. El segundo está en el lenguaje coloquial que maneja, que hace que su propio monólogo suene de forma deliberada a doblaje de película de Hollywood, como cuando dice “jodido reptil”, reconocible traducción filmica habitual para el adjetivo *fucking* del inglés. Se pone así en evidencia una paradoja, un conflicto más allá de lo que el narrador busca transmitir. Por un lado, el conocimiento de un subgénero, de sus reglas y su desarrollo; por otro, una mayor alienación de la que parece capaz de reconocer.

Resulta inevitable pensar en *El beso de la mujer araña*, incluso llegar a la conclusión de que el narrador en este caso podría ser Valentín Arregui, quizá un Valentín Arregui rejuvenecido que por una vez le cuenta una película a Luis Molina o al fantasma de Luis Molina, y escogiera un título, o al menos una lectura del mismo, mucho más afín a sus gustos cinematográficos e intereses políticos.

No os riáis. Romero es claro y trágico: habla de colectivos que se hunden en el pantano y habla de supervivientes. También tiene sentido del humor. ¿Os acordáis de la segunda película, esa donde los zombis dan vueltas por el mall porque, vagamente, es el único sitio que recuerdan de sus vidas pasadas? Bueno, pues la peli de anoche era distinta. No tenía mucho sentido del humor, aunque yo me reí como un loco, ni contaba una tragedia colectiva (2007a: 32-33).

Se refiere a *Zombi* —el título original es *Dawn of the Dead*, traducido con mayor fortuna con motivo de su remake *Amanecer de los muertos* (2004, Zack Snyder)—, continuación cronológica de *La noche de los muertos vivientes*, en la cual los supervivientes se atrincheran en un centro comercial, donde los zombis se limitan a caminar erráticos por sus aparcamientos y sus pasillos, reproduciendo en cierto modo lo que hacían antes de convertirse en muertos vivientes. Llegados a este punto, la lectura en clave de crítica marxista es inevitable y produce una hilaridad que ni siquiera el propio Romero pasa por alto. Los zombis somos nosotros, parece decirnos antes de

reírse a carcajadas. En este sentido, Luis Pérez Ochando ha señalado la similitud de las películas de muertos vivientes del director estadounidense precisamente con un taumatropo:

En su cine, Romero nos muestra una taumatropo girando tan veloz que solo vemos los barrotes. Pero lo cierto es que, en su núcleo, nos habla de personajes que huyen hacia sus captores. Como el escalador al que aplasta una avalancha y en su lucha excava hacia abajo porque no sabe dónde ha quedado el cielo, así son las historias de George A. Romero: celdas cuya llave siempre estuvo en nuestras manos (2013: 12).



Fig. 24. El secreto del *mall*

A partir de ahí el narrador comienza a hilar el relato de la película de Yuzna, con sus imprecisiones. La historia de un joven, hijo de un coronel del ejército estadounidense inmerso en un programa de creación de armas biológicas, cuya novia acaba convertida en zombi, hecho que desencadena una huida sin fin por diversos escenarios, perseguidos por la policía, el ejército y un grupo de macarras latinos. En la descripción del narrador, el joven aparece investido con las mismas características que Bolaño solía atribuir a los

jóvenes de su generación, una valentía que roza lo temerario y la generosidad “de la extrema juventud” (2007a: 34).

El hijo parece un joven tonto, un joven alocado, un joven temerario y poco reflexivo, como fuimos nosotros, sólo que él habla inglés y vive su particular desierto en un barrio destrozado de una megaurbe norteamericana y nosotros hablamos en español (o algo parecido) y vivimos y nos ahogamos en las avenidas desoladas de las ciudades latinoamericanas (2007a: 35)

Muy digno de mención, a modo de adelanto del capítulo 7 de esta investigación, es el cortometraje de animación en HTML-5 llamado *Ain't Nothing but a Movie* —cuyo título podría traducirse como *Solo es una película*—, inspirado en “El hijo del coronel” y creado por Jocabola y Owen Freeman para la revista GRANTA (2011). Con una estética heredada del formato cómic, condensa al máximo y lleva a cabo su propio montaje del relato de Bolaño en apenas un minuto y cuarenta y cinco segundos, dejando para el final el pretendido alcance revolucionario del texto, analogía con *Parque Jurásico* incluida.

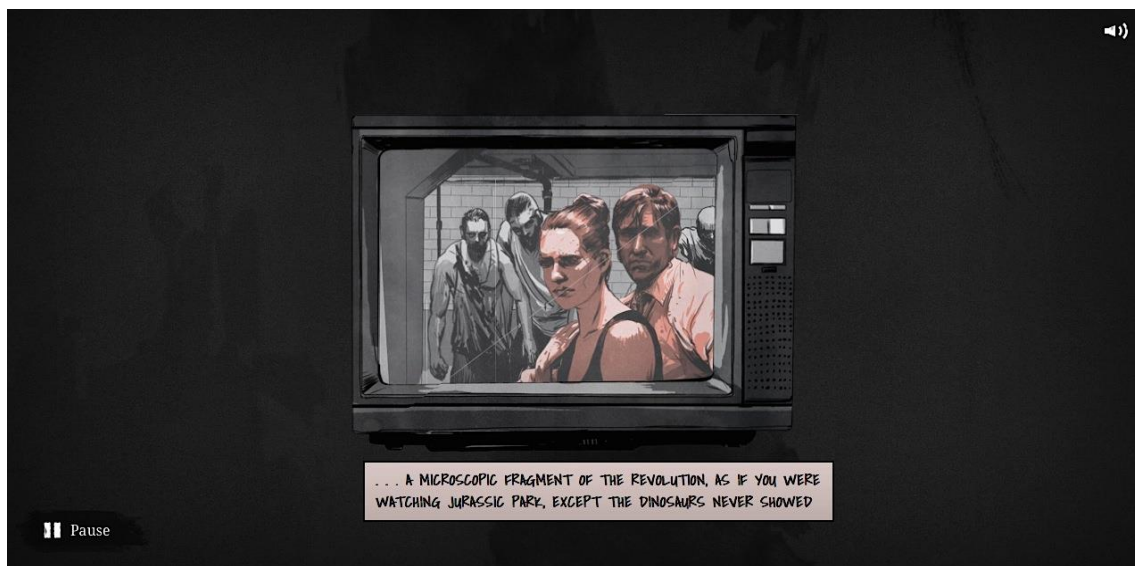


Fig. 25. El principio de “El hijo del coronel” al final de *Ain't Nothing but a Movie*

5.3.8. 2666

2666 es la novela definitiva de Bolaño, en la que trabajó entre 1999 y 2003. Dividida, a la manera de *Andrei Rublev*, en cinco partes tan conectadas como enfrentadas, fue publicada también póstumamente en 2004. Cada una de las partes tiene un título: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archimboldi”. En torno a una gran ola de feminicidios en Santa Teresa, núcleo urbano fronterizo y trasunto literario de Ciudad Juárez, se despliegan las vidas, los desvelos y las indagaciones de cuatro críticos literarios expertos en la obra de un escritor alemán en paradero desconocido, Benno von Archimboldi, de un profesor de literatura chileno y su hija adolescente, de un periodista deportivo afroamericano en plena cobertura de un combate de boxeo, de un grupo de policías que investigan los asesinatos de mujeres, del propio escritor alemán cuyo sobrino se ha convertido en chivo expiatorio de los crímenes de Santa Teresa.

En “La parte de los críticos”, comparable a Julio Cortázar y su *Rayuela* (1963), sobre todo si se traza un paralelismo de niveles de afectación intelectual entre el Club de la Serpiente de dicha novela y los cuatro críticos que componen el núcleo duro archimboldiano de la novela de Bolaño, Bolaño traza el mapa de congresos y relaciones sentimentales que establecen de forma sistemáticamente endogámica el francés Pelletier, el español Espinoza, la inglesa Norton y el italiano Morini, hasta llegar a Santa Teresa, donde parece haber sido visto el novelista alemán. Una endogamia representada con precisión a través de la red de llamadas telefónicas que se teje entre todos ellos, “una llamada más o menos en los mismos términos que Espinoza le hacía a Norton, y que ésta le hacía a Pelletier, y que éste devolvía a Morini, para volver a recomenzar, días después”, llamadas en las cuales los temas recurrentes son los otros miembros del grupo y los textos de Archimboldi, “que para el caso era lo mismo que hablar de cine o de los problemas del departamento de alemán o de las nubes que pasaban incesantes, de la mañana a la noche, por sus respectivas ciudades” (2004b: 29).

Una noche en un hotel alemán, durante un congreso, Pelletier y Espinoza ven una película de terror japonesa cuyo título no se menciona, si bien por la descripción que se hace encaja perfectamente con los primeros compases de metraje de *El Círculo* (1998, Hideo Nakata). En la primera escena según Bolaño una adolescente japonesa le cuenta entre risas a otra, visiblemente impresionada, la historia de un niño que graba su programa favorito de televisión mientras se encuentra de visita en Kobe, si bien ignora que los canales no coinciden con los de Tokio. Cuando el niño ve la cinta se encuentra con una mujer de aspecto espectral que anuncia su propia muerte. Acto seguido recibe una llamada telefónica de la misma mujer que le dice que le reitera la amenaza. Una semana después, el niño aparece muerto. Sin embargo, lo que realmente choca al menos a uno de los críticos es la disociación entre lo que se cuenta y cómo se cuenta, las risas de la primera adolescente frente al miedo de la segunda. A este respecto, la reacción de Espinoza es, como poco, vehemente, llegando incluso a imitar “la voz y el porte que la segunda adolescente debía haber asumido ante la primera”:

Y entonces, recordaba Pelletier, Espinoza dijo que la primera adolescente era una psicópata de pacotilla y que la segunda adolescente era una gilipollas, y que aquella película hubiera podido ser buena si la segunda adolescente, en vez de hacer pucheros y morritos y poner cara de angustia vital, le hubiera dicho a la primera que se callase. Y no de una forma suave y educada, sino más bien del tipo «Cállate, hija de puta, ¿de qué te ríes?, ¿te pone caliente contar la historia de un niño muerto?, ¿te estás corriendo al contar la historia de un niño muerto, mamona de vergas imaginarias?» (2004b: 48).



Fig. 26. Las dos adolescentes se cuentan la historia de la cinta de vídeo

En cierto modo, la desproporcionada actitud de Espinoza, mucho más desproporcionada en última instancia que la de las adolescentes de la película, sirve como adelanto de la violencia que va a revelarse, y sobre la que se va a indagar, más adelante en la novela, una violencia sexual y machista que ya encuentra su singular correlato en el explosivo ataque de furia de un académico, en principio una persona que se supone cultivada, educada en una serie de estándares sociales, de alguna manera una nueva manifestación de Carlos Wieder, el poeta asesino. No es vano el mismo personaje, Espinoza, al comenzar una relación sentimental con su colega Liz Norton, juzga que las confesiones de la inglesa después del sexo “no están hechas para un hombre sino para que las escuche otra mujer”, una reflexión elocuente que posiciona al crítico dentro del espectro sexista, confesiones en las que “Norton hablaba de periodos menstruales, por ejemplo, hablaba de la luna y de películas en blanco y negro que podían transformarse en cualquier momento en películas de terror que deprimían enormemente a Espinoza” (2004b: 53).

Una violencia sexual, en cualquier caso, que se consumará más adelante en Londres durante un trayecto en taxi en el que viajan Espinoza, Pelletier y Norton, después de una velada dominada por la promesa de un *ménage à trois* en ciernes. El taxista, de origen

paquistaní, después de escuchar la conversación de sus pasajeros, insulta a Norton llamándola puta, y a Espinoza y Pelletier, chulos. Al bajar del taxi, Espinoza saca al taxista y comienza a patearlo, propinándole una brutal golpiza a la que se suma después de un momento Pelletier, mientras Norton les pide en repetidas ocasiones que dejen de golpearlo, cosa que hacen, no sin antes dejarlo “inconsciente y sangrando por todos los orificios de la cabeza, menos por los ojos”:

Quando cesaron de patearlo permanecieron unos segundos sumidos en la quietud más extraña de sus vidas. Era como si, por fin, hubieran hecho el ménage à trois con el que tanto habían fantaseado.

Pelletier se sentía como si se hubiera corrido. Lo mismo, con algunas diferencias y matices, Espinoza. Norton, que los miraba sin verlos en medio de la oscuridad, parecía haber experimentado un orgasmo múltiple (2004b: 103).

En “La parte de Fate” el narrador sigue los pasos de Quincy Williams, también conocido como Oscar Fate, un periodista afroamericano enviado a cubrir un evento pugilístico en Santa Teresa, alguien que en la adolescencia solía pasar muchas tardes en el cine. Un personaje así, de forma inevitable, se trae los cines consigo. Todavía en Nueva York, inmediatamente después de la muerte de su madre, se presenta en la casa donde se vela el cadáver. Pasa la noche allí, durmiendo en el sofá. A la mañana siguiente se levanta para atender a la funeraria y, una vez solo, vuelve a caer rendido en el sofá.

Al despertar creyó que había soñado con una película que había visto no hacía mucho. Pero todo era distinto. Los personajes eran negros, así que la película del sueño era como un negativo de la película real. Y también ocurrían cosas distintas. El argumento era el mismo, las anécdotas, pero el desarrollo era diferente o en algún momento daba un giro inesperado o en algún momento daba un giro inesperado y se convertía en algo totalmente distinto. Lo más terrible de todo, sin embargo, es que él, mientras soñaba, sabía que no necesariamente tenía que ser así,

percibía la similitud con la película, creía comprender que ambas partían de los mismos postulados, y que si la película que había visto era la película real, la otra, la soñada, podía ser un comentario razonado, una crítica razonada y no necesariamente una pesadilla. Toda crítica, al cabo, se convierte en una pesadilla, pensó mientras se lavaba la cara en la casa donde ya no estaba el cadáver de su madre (2004b: 298).

En este punto es posible distinguir con claridad una línea que recorre la obra de Bolaño relacionando cine y sueño desde las pesadillas radiofónicas de Monsieur Pain, pasando por el sueño de la responsabilidad del naufragio en *Estrella distante* hasta llegar aquí, a *2666*.

No es la única conexión con la parte de los críticos. Al día siguiente vuelve a casa de su madre, se sienta en el sofá y enciende la tele. Solo entonces repara en unas cintas de vídeo junto al televisor. “Durante unos segundos pensó en examinarlos, pero casi al instante desistió. Seguramente eran cintas donde su madre grababa programas que luego veía por la noche” (2004b: 301). Como el niño de Kobe, el de *El Círculo*, un guiño que se convierte de forma automática en pista quimérica y compromete las circunstancias que rodearon la muerte de la madre, las cuales, por lo demás, no se mencionan.

Justo después de la ceremonia de incineración del cuerpo de su madre y tras haber comido un bocadillo de cordero que lo ha dejado indispuerto, Fate va al cine. La película, cuyo título no se revela, es *El halcón inglés* (1999, Steven Soderbergh), un *thriller* protagonizado por Terence Stamp y Peter Fonda en el que un ex convicto inglés vuela hasta Los Ángeles para encontrar al hombre que considera responsable de la muerte de su hija, lo que en sí constituye un prelude del mismo movimiento por parte del enigmático Benno von Anrchiboldi, de Europa a América, con la intención de resolver la situación que ha llevado a su sobrino, Klaus Hass, a prisión. En cierto modo, un negativo de la película real:

Permaneció sentado en la butaca durante una sola escena. Un tipo blanco era detenido por tres policías negros. Los policías no lo llevan a una comisaría sino a

un aeródromo. Allí el tipo detenido ve al jefe de los policías, que también es negro. El tipo es bastante listo y no tarda en comprender que son agentes de la DEA. Con sobrentendidos y silencios elocuentes, llegan a una especie de trato. Mientras hablan, el tipo se asoma a una ventana. Ve la pista de aterrizaje y una avioneta Cesna que carretea hacia un lado de la pista. De la avioneta sacan un cargamento de cocaína. El que abre las cajas y extrae los ladrillos es negro. Junto a él hay otro negro que va tirando la droga en el interior de un barril con fuego, como los que usan los sin casa para calentarse durante las noches de invierno. Pero estos policías negros no son mendigos sino agentes de la DEA, bien vestidos, funcionarios del gobierno. El tipo deja de mirar por la ventana y le hace notar al jefe que todos sus hombres son negros. Están más motivados, dice el jefe. Y después dice: ahora puedes largarte. Cuando el tipo se va el jefe sonrío pero la sonrisa no tarda en convertirse en una mueca (2004b: 302).



Fig. 27. La mueca del jefe en *El halcón inglés*

Más adelante en la narración, Fate viaja a Detroit para realizar un reportaje sobre Barry Seaman, activista político y uno de los cofundadores del movimiento conocido como

Panteras Negras⁵¹. Una vez allí asiste a una perorata del propio Seaman en una iglesia. La charla está dividida en cinco partes, una por tema: PELIGRO, DINERO, COMIDA, ESTRELLAS y UTILIDAD. Durante la penúltima, en plena divagación sobre el sol y las estrellas, incluidas las de cine, recuerda haber visto una película de ciencia ficción, que procede a contar de forma somera:

La verdad es que sólo hay una estrella y esa estrella no es ninguna apariencia ni es una metáfora ni surge de ningún sueño o pesadilla. La tenemos ahí afuera. Es el sol. Ésa es, para nuestra desgracia, la única estrella. Cuando yo era joven vi una película de ciencia ficción. Una nave pierde el rumbo y se aproxima al sol. Los astronautas empiezan a sentir dolores de cabeza, eso lo primero. Después todos sudan copiosamente y se sacan sus trajes espaciales y aun así no pueden dejar de sudar como locos y de deshidratarse. La gravedad del sol los atrae implacablemente. El sol empieza a derretir el revestimiento de la nave. El espectador no puede evitar sentir, sentado en su butaca, un calor insufrible. Ya no recuerdo el final. Creo que se salvan en el último minuto y corrigen el rumbo de la nave, otra vez con destino a la Tierra, y atrás queda el sol, enorme, una estrella enloquecida en la inmensidad del espacio (2004b: 323)

El fragmento del sermón de Seaman, además de funcionar a modo de alegoría, de advertencia ramplona sobre los peligros de un exceso de fantasía y de no mantener los pies en la tierra, representa una nueva transposición de la pantalla, una nueva suspensión de las fronteras entre medios expresivos, una nueva forma de hibridación a través de la identificación del espectador y alude al espacio tiempo en un sentido cósmico de lucha entre un bien imbuido por una obstinada voluntad de vivir y un mal indiferente, terrible, figurado por esa “estrella enloquecida en la inmensidad del espacio”.

“La parte de Fate” de 2666 también contiene a uno de los personajes más peculiares de la producción bolañesca, además de un auténtico regalo para el objeto de este estudio.

⁵¹ Su correspondencia real es el estadounidense Bobby Seale, cofundador de Las Panteras Negras, un partido nacionalista afroamericano, socialista y revolucionario, fundado en 1966 y disuelto en 1982.

Se trata del cinéfilo mexicano Charly Cruz, propietario de un videoclub en Santa Teresa, probablemente el mayor experto en cine de la ciudad. Alguien capaz de disertar largamente sobre la llegada de los multicines y el consiguiente fin del medio fílmico como experiencia religiosa, sagrada, en términos benjaminianos, que dedica una parte de su prolijo discurso a celebrar la invención del vídeo doméstico como último reducto donde este tipo de experiencia todavía es posible:

Un televisor no es lo mismo que una pantalla de cine. La sala de tu casa no es lo mismo que una vieja platea casi infinita. Pero, si uno observa con cuidado, es lo que más se le parece. En primer lugar porque mediante el vídeo puedes ver *tú solo* una película. Cierras las ventanas de tu casa y enciendes la tele. Metes el vídeo y te sientas en un sillón. Primer requisito: estar solo. La casa puede ser grande o pequeña, pero si no hay nadie más toda casa, por pequeña que sea, de alguna manera se agranda. Segundo requisito: preparar el momento, es decir, alquilar la película, comprar la bebida que vas a beber, la botana que vas a comer, determinar la hora en que te vas a sentar delante de tu tele. Tercer requisito: no contestar al teléfono, ignorar el timbre de la puerta, estar dispuesto a pasar una hora y media o dos horas o una hora o cuarentaicinco minutos en la más completa y rigurosa soledad. Cuarto requisito: tener a mano el mando a distancia por si quieres ver más de una vez una escena. Y eso es todo. A partir de ese momento todo depende de la película y de ti. Si todo va bien, que no siempre va bien, uno está otra vez en presencia de lo *sagrado*. Uno mete su cabeza en el interior de su propio pecho y abre los ojos y mira, silabeó Charly Cruz (2004b: 398).

Esta concepción enfática, apasionada, del fenómeno cinematográfico colisiona frontalmente con su excepción. Puestos a remontarse, el referente que esgrime nada menos que Óscar Amalfitano es anterior al expuesto por el cinéfilo propietario de un videoclub en Santa Teresa. Se trata del zoótropo, ingenio inventado por el estadounidense William George Horner en 1834, si bien en la novela se le atribuye al francés Joseph Plateau, quien sí desarrolló la idea del movimiento aparente y creó el fenakinoscopio tres años antes. El zoótropo y el fenakinoscopio, al igual que el cine, por extensión, se basan en la idea de ilusión de movimiento que produce la duración de las

imágenes en la retina. Un espejismo que, a través de las cuestiones que formula el profesor chileno, alcanza a los motivos, al tema. Amalfitano y Cruz hablan en todo caso del rudimentario disco mágico o taumatropo, también considerado precursor del cine, inventado por el inglés John Ayton Paris en 1824, que el mexicano había tenido en su infancia, un disco en el que por una cara había la imagen de un borracho sonriente y por la otra había unos barrotes. La reflexión inevitable, llevada a un determinado nivel de interpretación, pone en evidencia el carácter ilusorio del ingenio y del cine, de la realidad y de toda narración que pretenda aprehenderla o reflejarla. “Cuando hacía girar el disco el borrachito que se reía estaba dentro de la prisión”, recuerda lacónico Charly Cruz. Para el padre de Rosa Amalfitano, sin embargo, existe una versión alternativa tanto o más plausible que la lectura del mexicano:

[...] pero lo cierto es que la prisión está dibujada en la otra cara del disco, por lo que también podemos decir que el borrachito se ríe porque nosotros creemos que está en una prisión, sin apercibirnos de que la prisión está en una cara y el borrachito está en la otra, y que la realidad es ésa, por más que hagamos girar el disco y nos parezca que el borrachito está encarcelado. De hecho, podríamos incluso adivinar de qué se ríe el borrachito: se ríe de nuestra credulidad, es decir se ríe de nuestros ojos (2004b: 422-423).

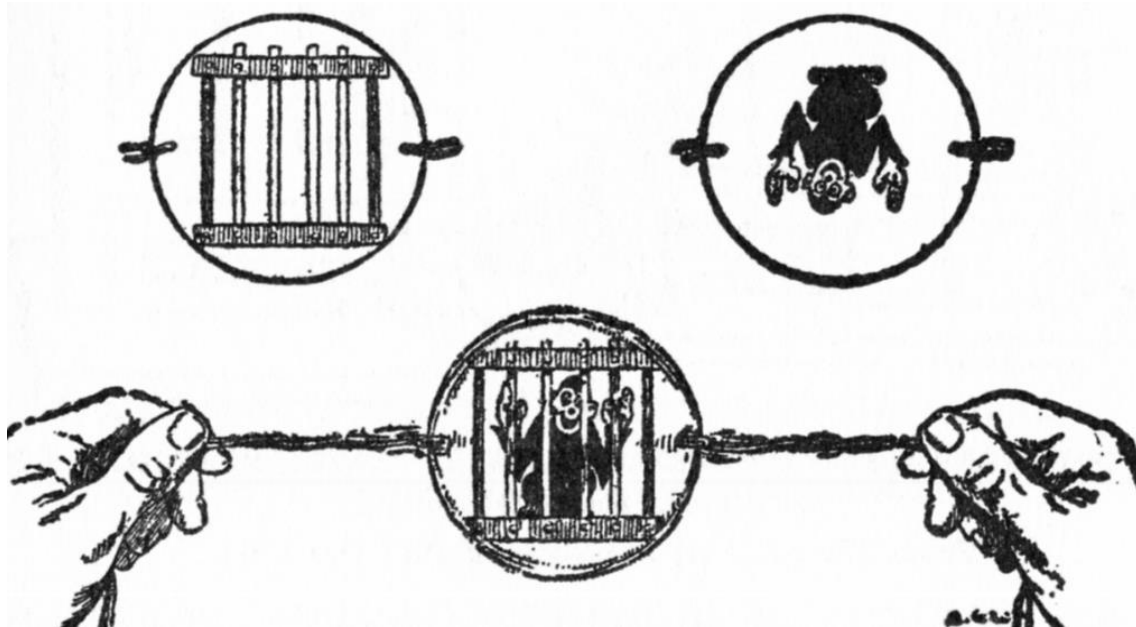


Fig. 28. El taumatropo en cuestión

Una vez más Bolaño procede a desestabilizar los márgenes de la realidad y todas sus representaciones. El efecto recuerda a la serie de enigmáticos dibujos de García Madero al final de *Los detectives salvajes* bajo el título “¿Qué hay detrás de la ventana?” (1998a: 608-609).

El director mexicano Robert Rodríguez también comparece en la novela, en el marco de una historia contada por el ya mencionado Charly Cruz acerca de una película de unos treinta minutos de duración que supuestamente habría rodado con otro nombre dos años antes de *El mariachi* (1992, Robert Rodríguez), su ópera prima, y cuyo argumento gira en torno a una prostituta que conoce a unos vampiros que vagan por las noches de México D. F. vestidos de policías:

El director se llama Johnny Mamerson, lo que evidentemente es una broma, pero si uno conoce el cine de Robert Rodríguez, su manera de hacer un encuadre, sus planos y contraplanos, su sentido de la velocidad, no cabe duda, se trata de él. Lo único que falta es su manera personal de montar una película, por lo que queda claro que en esta película el montaje lo realizó otra persona (2004b: 356).

La trama recuerda a *Abierto hasta el amanecer* (1995, Robert Rodríguez), un referente que se hace explícito poco después en la novela: “pirámides, vampiros aztecas, un libro escrito con sangre, la idea precursora de *Abierto hasta el amanecer*, la pesadilla recurrente de Robert Rodríguez” (2004b: 357).



Fig. 29. La pirámide azteca al final de *Abierto hasta el amanecer*

5.3.9. *Una novelita lumpen*

El título bien podría haber sido otro, haber sido *Una novelita péplum*. Giovanni Dellacroce es una vieja gloria del cine de romanos, también conocido como Franco Bruno, también conocido por Maciste, el papel que en mayor número de ocasiones interpretó, el mismo que comienza a apoderarse de su voluntad. Maciste vive enclaustrado en el corazón de Roma, en una vieja casa que recorre a ciegas después de haber perdido la vista en un accidente años atrás. Una noche unos tipos a quienes ha

conocido a través de un amigo común, dueño de un gimnasio, le traen a una nueva chica a su laberinto. Se llama Bianca. Ella es la narradora.

Así podría articularse la premisa invertida del argumento de *Una novelita lumpen*, que comentaré con mayor profundidad en el segundo epígrafe del capítulo séptimo del presente estudio.

A grandes rasgos, puede decirse que el cine se manifiesta de dos maneras en esta novela corta: por un lado, carga de significaciones el tiempo—ahora benjaminiano a través del género fílmico al que pertenecen las películas de Maciste, el llamado péplum; por otro, sirve de analogía y horizonte conceptual para completar el microcosmos vital de los personajes, atrapados por el inmovilismo y la ausencia de expectativas.

Curiosamente, rara vez el papel de la máxima idealización racial italiana recayó en un italiano. La mayoría de los actores que se hicieron cargo del papel eran culturistas estadounidenses con escasas dotes interpretativas, con la excepción del veneciano Adriano Bellini, quien bajo el necesario pseudónimo de Kirk Morris llevó a Maciste a la pantalla en al menos cuatro ocasiones.



Fig. 30. Kirk Morris en *Maciste en el infierno* (1962, Riccardo Freda)

Bianca y su hermano, recientes huérfanos de padres, dedican incontables horas a ver la televisión, a ver películas que alquilan en los videoclubs en la televisión. Las primeras películas que alquila su hermano son pornográficas, protagonizadas por una actriz llamada Tonya Waters de la que se enamora. Pronto Bianca le acompaña en sus incursiones a los videoclubs. Algo después se emancipa y empieza a ir sola. El rango de películas que conforman su particular gusto hace explícito de manera inesperada un planteamiento netamente bolañesco:

Era omnívora: me gustaban las películas de amor (que casi siempre me hacían reír), las de terror clásico, el cine gore, la de terror psicológico, las de terror policial, las de terror bélico. A veces me quedaba sentada largo rato en el puente Garibaldi o en una banca de la isla Tiberina, junto al viejo hospital, y examinaba las carátulas de las películas como si fueran libros (2002b: 24).

A pesar de que Bianca lleva a cabo una distinción muy sui géneris, nunca mejor dicho, es posible sintetizar sus gustos en dos tipos de películas, las de amor y las de terror. En cuanto a las de terror la narradora menciona subgéneros como el clásico, el gore y el psicológico, además del policial y el bélico, de lo que se deduce que cualquier género es susceptible de convertirse en una película de terror, un programa que ya se puede reconocer ampliamente en Bolaño.

En los videoclubs, sobre todo en aquellos fuera de las fronteras de su barrio, a diferencia de su hermano, Bianca experimenta entusiasmada un atisbo de exploración, de promesa, de libertad, que termina por convertir a las películas en su válvula de escape personal:

Algunos coches disminuían la velocidad cuando pasaban a mi lado. Oía murmullos a los que no prestaba atención. Generalmente bajaban la ventanilla y decían cualquier cosa, una promesa, y luego seguían de largo. Había coches que pasaban y no se detenían. Había coches que pasaban con las ventanillas ya bajadas y con jóvenes en su interior que gritaban y que también seguían de largo. Yo no los miraba. Yo miraba las aguas del río y las carátulas de mis películas y trataba de olvidar las pocas cosas que sabía (2002b: 24).

A la pregunta sobre de qué actor sería novia, responde que Brad Pitt; esposa, Edward Norton; amante, Antonio Banderas; hija, Robert de Niro. A la pregunta de qué actriz le gustaría ser, responde la italiana Maria Grazia Cucinotta. Finalmente a la pregunta en mitad de un test de revista de qué película le gustaría ser, Bianca responde una que ha visto poco tiempo atrás, *Guerra y paz* (1956, King Vidor), con Audrey Hepburn y Henry Fonda.

5.3.10. *El gaucho insufrible*

“El viaje de Álvaro Rousselot”

El gaucho insufrible fue el último libro que Bolaño entregó a su editorial, así como el último en el que empezó a trabajar, en 2001. Dentro del mismo, la trama de “El viaje de Álvaro Rousselot” gira alrededor del cine, en concreto de la adaptación cinematográfica que cruza la línea del plagio. Puede resumirse así: el escritor argentino cuyo viaje le da título al relato comprueba con creciente estupor cómo un director francés filma adaptaciones no acreditadas de su obra, de modo que un buen día decide salir en su busca. Como no podía ser de otra manera, la influencia de Borges se adivina desde la sinopsis.

Su primera novela, *Soledad* (1950), se edita en Francia con el título de *Las noches de la Pampa* (1954). Algo más tarde se estrena *Las voces perdidas* (1957, Guy Morini), “que para cualquiera que hubiera leído el libro de Rousselot se trataba de una hábil relectura de *Soledad*. La película de Morini comenzaba y terminaba de una forma diametralmente diferente, pero digamos el tronco o la parte central del film eran exactamente los mismos” (2003: 89-90).

Por aquella época y en los años sucesivos aparecen la novela policial *Los archivos de la calle Perú*, un volumen de cuentos y una tercera novela titulada *Vida de recién casado*,

que se convierte en un gran éxito de ventas. Antes de la publicación de la traducción francesa llega a los cines de Buenos Aires la última película de Morini, *Contornos del día*, “exactamente igual que Vida de recién casado, pero mejor, es decir: corregida y aumentada de forma considerable, con un método que recordaba en cierto sentido al que había utilizado para su primera película” (2003: 92).

La tercera película de Morini, *La desaparecida*, no tiene nada que ver con ninguna de sus novelas, para alivio y desconcierto de Rousselot, que la juzga “mala y aburrida” (2003: 94), a la que siguen dos películas más que siguen sin evidenciar conexión alguna con los libros de Rousselot:

Era como si Morini se alejara de él o como si Morini, apurado por deudas o absorbido por el remolino del negocio cinematográfico, hubiera suspendido su comunicación con él. Tras el alivio, entonces, vino la tristeza. Durante unos días incluso le rondó por la cabeza la idea de haber perdido a su mejor lector, el único para el que verdaderamente escribía, el único que era capaz de responderle (2003: 95).

A partir de ese momento, se suceden las pesquisas por parte del escritor argentino, quien, aprovechando un viaje a un congreso en Frankfurt, se embarca en una odisea en busca del director francés, en busca de respuestas. En París se reencuentra con otro escritor argentino, Riquelme, y conoce a una prostituta francesa de nombre Simone. El rocambolesco encuentro final con Morini no despeja ninguna sospecha.

“Literatura + Enfermedad = Enfermedad”

A pesar de haber sido incluido en un volumen de relatos, “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” escapa a toda clasificación genérica. ¿Relato? ¿Ensayo? ¿Conferencia? En todo caso un texto híbrido con el cual Bolaño repasa e ilustra aspectos insólitos de la enfermedad, de su enfermedad y de cualquier enfermedad.

La primera analogía cinematográfica se establece entre la película *Pena de muerte* (1995, Tim Robbins) y una situación de tensión sexual, al menos unilateral, en un ascensor. El narrador, Bolaño, acaba de recibir muy malas noticias acerca de su estado de salud. A la salida de la consulta le espera una doctora que le pide hacer algunos cuestionarios para un estudio que está realizando. Bolaño acepta y sigue a la doctora hasta un ascensor con una camilla vacía en su interior. De pronto, se le ocurre la posibilidad de proponerle hacer el amor allí mismo:

Recordé en el acto, como no podía ser menos, a Susan Sarandon disfrazada de monja preguntándole a Sean Penn cómo podía pensar en follar si le quedaban pocos días de vida. El tono de Susan Sarandon, por descontado, es de reproche. No recuerdo, para variar, el título de la película, pero era una buena película, dirigida, creo por Tim Robbins, que es un buen actor y tal vez un buen director pero que no ha estado jamás en el corredor de la muerte. Follar es lo único que desean los que van a morir (2003: 140).

Más adelante, se retoma la cuestión zombi respecto a un poema de Baudelaire, “El viaje”, interpretado en clave de enfermedad, aportando al mismo tiempo una pista de lectura definitiva para la metáfora de los muertos vivientes que ya apunté en *La pista de hielo* y “El hijo del coronel”:

En medio de un desierto de aburrimiento, un oasis de horror. No hay diagnóstico más lúcido para expresar la enfermedad del hombre moderno. Para salir del aburrimiento, para escapar del punto muerto, lo único que tenemos a mano, y no tan a mano, también en esto hay que esforzarse, es el horror, es decir, el mal. O vivimos como zombis, como esclavos alimentados con soma, o nos convertimos en esclavizadores, en seres malignos (2003: 151).

La otra referencia es literaria, concretamente a la novela de ciencia ficción distópica de Aldous Huxley *Un mundo feliz* (1931), en la que los seres humanos consumen una droga llamada soma con fines psicoterapéuticos.

6. TODO DENTRO DE TODO: BOLAÑO Y MEMORIA

6.1. Bolaño, su proyecto de memoria

Caracas, 1998. Roberto Bolaño gana el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos por *Los detectives salvajes*. Durante la entrega del premio lee un discurso de agradecimiento. Sus palabras, hoy, iluminan este capítulo, sirven de portal y de punto de referencia. Me refiero al conjunto de su obra concebido como “una carta de amor o de despedida a mi propia generación” (2004a: 37). La generación, por tanto, de aquellos nacidos en los años cincuenta, que fueron masacrados, que fueron sacrificados, por las revoluciones, los golpes de estado y las dictaduras que asolaron Latinoamérica a partir de los años setenta.

La primera señal de este proyecto literario expresado como carta es bastante temprana dentro de dicha obra. Aparece ya en uno de sus primeros textos terminados en España, *Amberes*, en la figura de un personaje esencial al que llaman el jorobadito, mexicano, que representa a la vez a la víctima, al verdugo y al testigo. Es decir, a los actores de la historia. Un personaje que remite, a su vez, a ese otro jorobado de Benjamin, con el que abre su *Tesis de filosofía de la historia*:

Es notorio que ha existido, según se dice, un autómatas construido de tal manera que resultaba capaz de replicar a cada jugada de un ajedrecista con otra jugada contraria que le aseguraba ganar la partida. Un muñeco trajeado a la turca, en la boca una pipa de narguile, se sentaba al tablero apoyado sobre una mesa espaciosa. Un sistema de espejos despertaba la ilusión de que esta mesa era transparente por todos sus lados. En realidad se sentaba dentro un enano jorobado que era un maestro en el juego del ajedrez y que guiaba mediante hilos la mano del muñeco. Podemos imaginarnos un equivalente de este muñeco en la filosofía. Siempre tendrá que ganar el muñeco que llamamos «materialismo histórico» (1989: 177).

No es el único jorobado de Benjamin. O tal vez cabría decir que ese mismo jorobado tiene un papel más allá de su obra y que encuentra su origen en la infancia del crítico judío. Mucho antes incluso, en la poesía popular alemana, donde Benjamin lo encontró

por primera vez siendo aún niño. El jorobadito invisible, el heraldo de la mala suerte que propicia todos los descuidos, todas las desgracias, todos los desastres.

Probablemente en la época de Girona, cuando compuso *Amberes*, Bolaño se llegó a sentir muy identificado con Benjamin, con su movimiento crítico de choque, siempre a contracorriente, siempre polémico por convicción, también con su máxima soledad y desamparo, pero sobre todo con su proverbial mala suerte. De ahí el jorobadito. Examinaré los sucesos con mayor detenimiento: Bolaño y Benjamin, sus problemas de visado; Benjamin y Bolaño, sus cuitas económicas; Bolaño y Benjamin, sus respectivas existencias en los márgenes de la historia, de la literatura, de la crítica.

“Adonde quiera que uno mire en la vida de Benjamin encuentra al pequeño jorobado”, afirma Hannah Arendt (1990: 154). Se sabe que Benjamin fue perfectamente consciente de su situación, de ahí la recurrencia del jorobadito en sus textos. Asimismo lo fue Bolaño, de algún modo, aunque desaparezca de su obra después de *Amberes*. Sin embargo, que no se le vea no significa que no esté, y un último paralelismo une a ambos autores en la común atribución de la fama póstuma de que han sido objeto.

Tampoco es la única correspondencia entre Bolaño y Benjamin en relación con la historia y el desastre, dos términos que por lo demás están fuertemente relacionados en los planteamientos benjaminianos. De hecho, para el crítico alemán, la historia solo puede leerse como la sucesión de una serie de episodios de opresión de los fuertes sobre los débiles, esto es, de actos de barbarie, de un modo parecido a como para Bolaño la historia es una película de terror. Una equivalencia que se concentra en la reflexión de Benjamin sobre el “ángel de la historia” y que encuentra su punto de partida en el grabado de Paul Klee *Angelus Novus* (1920):

En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que lo tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha

enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán lo empuja irremediabilmente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (1989: 183).



Fig. 31. El ángel de Benjamin según Klee

Un huracán, tornado o tifón cuyo paso también puede rastrearse en *Estrella distante*, solo que, en lugar de ofrecer la perspectiva elevada del ángel, su narrador asiste desde la ruina misma a la catástrofe tras el naufragio. El naufragio, por cierto, ocupa igualmente

otro lugar de privilegio dentro del juego de metáforas historiográficas en la frontera de los límites expresivos, como se verá más adelante.

Estrella distante, en este sentido, comienza con una frase magistral que no es solo una frase, sino al mismo tiempo una declaración de intenciones: “La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile” (1996b: 13). Con este arranque Bolaño fija el desarrollo de su relato en un momento y un lugar determinados, así como se embarca, nos embarca, en su particular proyecto de memoria. No es el único principio de narración en el que el escritor chileno extrema la referencialidad de fechas y lugares. El principio del relato “Vida de Anne Moore” ofrece otro ejemplo significativo, ya que ubica la historia en el espacio tiempo de una generación concreta de un país específico, convirtiéndolo así en un relato que aspira a ser generacional: “El padre de Anne Moore luchó por la democracia en un barco hospital, en el Pacífico, desde 1943 hasta 1945. Su primera hija, Susan, nació mientras él navegaba por el mar de Filipinas, poco antes de finalizar la Segunda Guerra Mundial” (1997: 175).

En efecto, *Estrella distante* supone un hito, marca un antes y un después en el conjunto de la producción bolañesca por varios motivos, pero sobre todo por uno: de un modo inédito en su obra anterior, incluida *La literatura nazi en América*, Bolaño hace explícito por fin un primer acercamiento articulado a una labor de composición de una memoria de su generación. Esta aproximación supone asimismo el punto de partida desde el cual escribir los relatos, las novelas, los poemas que vendrán.

La novela afronta y refleja toda la complejidad del proceso de construir una memoria desde la multiplicidad de tiempos y de voces, las de Arturo Belano, Bibiano O’Ryan, Abel Romero y Amalia Maruenda. Pero sobre todas la voz de Amalia Maruenda, la empleada de la casa familiar de la familia Garmendia en Nacimiento, Chile. Las hermanas Angélica y Verónica Garmendia, las poetisas más destacadas del taller de poesía de Juan Stein en Concepción, al que también asisten Belano, O’Ryan y Wieder, por entonces apenas un poeta autodidacta conocido como Alberto Ruíz-Tagle, su futuro asesino.

Belano será el encargado de llevar a cabo la reconstrucción del asesinato de las hermanas a partir de la premisa: “Tuvo que ser así” (1996: 20). Así, la narración se

instala en el terreno de la conjetura, tan cercano a la ficción pura, tan del gusto de Bolaño. En su relato resulta inevitable encontrarse con el escollo de los límites expresivos. Ruíz-Tagle llega un día a la casa de Nacimiento donde las hermanas Garmendia y su tía, Ema Oyarzún, lo invitan a cenar y a pasar la noche. “No quiero imaginarme qué pudieron comer”, advierte Belano (1996: 30). Durante la prolongada sobremesa leen poesía, hablan de literatura, tocan la guitarra. Incluso la empleada es invitada a unirse a la fiesta. Luego solo, a modo de fundido en negro, “cae la noche, se cierra la velada” (1996: 31). En algún momento, de madrugada, Ruíz—Tagle, a quien Belano comienza ya a llamar Wieder, el nombre del criminal, se levanta, recorre la casa buscando la habitación de la tía, la encuentra, la asesina a sangre fría, en silencio. Paralelamente se oye llegar un coche. Wieder busca a Amalia Maluenda en vano. Un momento después franquea el paso a los cuatro hombres que han llegado en el vehículo:

Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay un cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero solamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios (1996: 33).

La noche, esa otra noche sobre la que Belano no puede, no quiere, arrojar luz alguna, que entra y sale, “efectiva y veloz”. A partir de ahí, de ese punto ciego destinado al horror, solo los hechos, las pruebas, los cuerpos, las huellas y el testimonio, principalmente el de Amalia Maruenda, “la empleada mapuche de los Garmendia” (1996: 119), cuando años después es llamada a declarar en un juicio en Concepción contra Wieder por el asesinato de Angélica Garmendia, así como por el asesinato y la desaparición de Verónica Garmendia y su tía. El testimonio que la empleada teje, sumida en una especie de trance que recorre diferentes épocas y confunde acontecimientos en apariencia distantes, el asesinato de las hermanas y su tía en torno a 1973 y la conquista por parte de los españoles más de cuatro siglos antes, estableciendo así vínculos constantes entre el pasado y el presente de una misma historia de opresión y

de violencia, una historia de terror que traza discontinuidades que convergen en un único tiempo de una memoria a la vez individual y colectiva.

Los años transcurridos parecen haber volatilizado el castellano de Amalia. Sus intervenciones están repletas de giros mapuches que dos jóvenes sacerdotes católicos que hacen de guardaespaldas suyos y que no la dejan sola ni un momento se encargan de traducir. La noche del crimen, en su memoria, se ha fundido en una larga serie de homicidios e injusticias. Su historia está hilada a través de un verso heroico (*épos*), cíclico, que quienes asombrados la escuchan entienden que en parte es su historia, la historia de Amalia Maluenda, antigua empleada de las Garmendia, y en parte la historia de Chile. Una historia de terror. Así, cuando habla de Wieder, el teniente parece ser muchas personas a la vez: un intruso, un enamorado, un guerrero, un demonio. Cuando habla de las hermanas Garmendia las compara con el aire, con las buenas plantas, con cachorros de perro. Cuando recuerda la noche aciaga del crimen dice que escuchó una música de españoles. Al ser requerida a especificar la frase «música de españoles», contesta: *la pura rabia, señor, la pura inutilidad* (1996: 119-120).

Del testimonio de Amalia Maruenda puede decirse que proceden títulos posteriores como *Amuleto* y *Nocturno de Chile*. Es su origen, lo cual equivale a admitir un nuevo tipo de expansión, esta vez indirecta, en el proceso de composición de Roberto Bolaño. De alguna manera, como pretendo demostrar en el epígrafe siguiente, Amalia Maruenda prefigura a Auxilio Lacouture y al cura H. Ibacache.

Otro aspecto relacionado con la memoria en *Estrella distante* es el trauma, no solo el de Belano, Bibiano o Amalia, sino el trauma colectivo de todo un país. Al hablar de los padres de las hermanas Garmendia, Belano refiere que se trataba de una pareja de pintores que había muerto en un accidente de tráfico cuando ellas eran aún adolescentes, describe su aspecto físico a través del recuerdo de una fotografía, dice que sus hijas también hablaban con frecuencia de ellos, que además solían aparecer en sus poemas, “embarcados en una obra desesperada y en un amor desesperado” (1996: 28-29), detalle que extraña al narrador:

Me cuesta creerlo cuando recuerdo la foto. Pero no me cuesta creer que en la década de los sesenta hubiera gente que amaba desesperadamente a otra gente, en Chile. Me parece raro. Me parece como una película perdida en una estantería olvidada de una gran cinemateca. Pero lo doy por cierto (1996: 29).

A Belano le cuesta imaginar un país en el que la gente fuera capaz de amarse en los años sesenta, justo antes de tener lugar los asesinatos y las desapariciones en masa, mientras la mayoría de la gente mira para otro lado, a partir del golpe de estado en 1973 que instauró la dictadura militar. Esta herida de la memoria colectiva, del traumatismo colectivo que se manifiesta en términos de desconexión afectiva, es muy similar a la que se narra en otro relato del autor, “Compañeros de celda”, incluido en *Llamadas telefónicas*. La historia de Sofía y del narrador, compañeros de piso que, casualidades de la vida, estuvieron presos en la misma época en países diferentes, ella en España y él en Chile en noviembre de 1973. La celda, sin embargo, tal como indica el propio título, se hace extensiva a los planos sexual y emocional de la relación que ambos mantienen, adoptando, en cualquier caso, la apariencia de una casa encantada, habitada por fantasmas y vampiros, dobles y muertos vivientes, elementos que Bolaño va disponiendo de forma velada a lo largo de la narración, exactamente como en una historia de terror.

Estrella distante tampoco elude cuestiones como la justicia y el olvido. Acerca de estas cuestiones, justo después del proceso judicial por el que se cita a Amalia Maluenda a declarar —un juicio que, si bien ha contado con una considerable cobertura mediática, no prospera— se sabe que se trata de una nueva victoria del olvido que marca el comienzo del tiempo del testimonio o de tomarse la justicia por la mano o de ambas: “Muchos son los problemas del país como para interesarse en la figura cada vez más borrosa de un asesino múltiple desaparecido hace mucho tiempo”. La consecuencia, aplastante, desalentadora, se resume en la lacónica frase “Chile lo olvida” (1996: 120).

La justicia, bajo la forma insatisfactoria del desquite, se aborda en el último tramo de la novela, a partir de la irrupción del detective Romero, contratado por una persona adinerada e influyente, cuya identidad no se desvela. Romero será quien deberá ejecutar a Wieder con la ayuda de Belano, que es el encargado de identificarlo. En última

instancia, esta drástica solución no repara nada, sobre todo para Belano. Durante el camino de vuelta a Barcelona apenas se hablan, y, cuando lo hacen, Belano insiste en hablar sobre lo que acaba de suceder:

Nunca me había ocurrido algo semejante, le confesé. No es cierto, dijo Romero muy suavemente, nos han ocurrido cosas peores, piénselo un poco. Puede ser, admití, pero este asunto ha sido particularmente espantoso. Espantoso, repitió Romero como si paladeara la palabra. Luego se rió por lo bajo, con una risa de conejo, y dijo claro, cómo no iba a ser espantoso. Yo no tenía ganas de reírme, pero también me reí (1996: 157).

En “El Ojo Silva”, incluido en *Putas asesinas*, tal vez uno de los relatos más memorables de Roberto Bolaño junto a “Sensini”, se vuelve sobre la cuestión del olvido y la memoria y la representación a través de la narración de Mauricio Silva, también conocido como el Ojo, un fotógrafo chileno homosexual a quien el narrador conoce en el exilio, en México D. F., y con quien se reencuentra por azar en Berlín muchos años más tarde. Allí le cuenta una historia en la que el Ojo acaba en un burdel de una ciudad de la India cuyo nombre no recuerda donde ofrecen niños castrados a un dios cuyo nombre también ha olvidado durante una ceremonia ritual. El narrador le hace notar su amnesia, a lo que el Ojo solo responde “Trato de olvidar” (2001: 19). “¿Lo puedes entender?”, pregunta el fotógrafo al narrador después de describirle la actitud entre aterrorizada y burlona del niño castrado que le brindan. “Me hago una idea, dije. Volvimos a enmudecer. Cuando por fin pude hablar otra vez dije que no, que no me hacía ninguna idea. Ni yo, dijo el Ojo. Nadie se puede hacer una idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto” (2001: 20). Es decir, la prueba, el testimonio. Al final, rescata a dos de los niños del burdel en un acto de violencia inevitable, al menos, como asegura el narrador, para “los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, lo que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende” (2001: 11). Tras el rapto el Ojo y los dos niños se refugian en una aldea donde prácticamente los adopta en calidad de madre, tal como él mismo reconoce. Allí conviven durante año y medio, al cabo del cual el lugar es asolado por una epidemia. En

algún momento los niños contraen la enfermedad y mueren. A partir de ese momento, el Ojo no puede parar de llorar:

[...] por sus hijos muertos, por los niños castrados que él no había conocido, por su juventud perdida, por todos los jóvenes que ya no eran jóvenes y por los jóvenes que murieron jóvenes, por los que lucharon por Salvador Allende y por los que tuvieron miedo de luchar por Salvador Allende (2001: 25).

Solo entonces el Ojo, después de muchos años de intentar eludir en vano no solo la violencia sino la memoria de esa violencia fundadora que masacró física y emocionalmente a su generación, es decir, después de tratar de evitar por todos los medios involucrarse en la labor de rememoración freudiana, libera sus emociones al respecto y se permite acceder al “trabajo de duelo” tal como lo concibe Freud, es decir, “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc.” (1984: 241). Sin embargo, en ocasiones, la melancolía, pasiva, sustituye al duelo, por definición más activo.

En términos psicoanalíticos, el Ojo ha permanecido vinculado a su propia generación después de la tragedia, su psique se ha rebelado ante la idea de pérdida definitiva y se ha negado a realizar el prescriptivo trabajo de duelo. De ahí una proverbial melancolía y el súbito impulso de rescatar a los niños del burdel, a quienes identifica sencillamente como víctimas demasiado jóvenes, del mismo modo en que lo fueron sus pares generacionales, si bien los niños del burdel también mueren, a pesar de sus esfuerzos. En un primer momento, el Ojo enferma. Una vez restablecido, comienza el trabajo de duelo. Solo más adelante, durante el encuentro con el narrador, emprende finalmente el trabajo de rememoración, de memoria.

A partir de *Estrella distante*, en concreto a partir de Amalia Maluenda, el testimonio se convierte en práctica frecuente dentro del corpus bolañesco. De hecho, la ya célebre segunda parte de *Los detectives salvajes*, titulada “Los detectives salvajes (1976—1996)” se constituye en función de una serie de alegatos que tienen como eje central las andanzas de Arturo Belano y Ulises Lima en México y después de México, en países como España, Francia, Israel o Liberia. Una estructura que, por lo demás, Bolaño ya

había ensayado para *La pista de hielo*, si bien con fines exclusivamente policiales, de género, mientras que la novela de Belano y Lima se plantea del todo en el marco de su proyecto de memoria generacional.

La solución que encuentra Bolaño para llevar al territorio de la novela dichos alegatos es la técnica del *collage*, por el que los textos se van alternando al mismo tiempo que avanzan cronológicamente. Todos menos uno, el testimonio capital de Amadeo Salvatierra, que se intercala con el resto casi hasta el final, de modo que, por ejemplo, entre dos declaraciones fechadas en 1992, la primera, y 1993, la segunda, se enquista la voz fantasmal del poeta estridentista mexicano, suspendida para siempre en 1976. Esta disposición reconoce una doble intención: por un lado, narrativa, ya que sirve de nexo constante con la tercera y última parte de la novela, bajo el título de “Los desiertos de Sonora (1976)”, por otro, de actualización constante del pasado, de presencia del pasado en el tiempo—ahora benjaminiano.

Un año después ve la luz *Amuleto*, expansión en forma de novela corta de la cuarta tanda de testimonios de *Los detectives salvajes*, que contiene en exclusiva la historia de Auxilio Lacouture, uruguaya emigrada a México, donde asiste al asalto que llevó a cabo el ejército mexicano a la UNAM en 1968 y frecuenta a la generación de jóvenes que será posteriormente masacrada en la matanza de Tlatelolco y otros acontecimientos luctuosos similares a lo largo y ancho del continente, de quienes a veces se autoproclama, al igual que el Ojo Silva, madre.

Un año después de *Amuleto* aparece *Nocturno de Chile*, novela corta que ofrece el testimonio del cura Sebastián Urrutia Lacroix, quien, presionado en su hora postrera por la figura del “joven envejecido” (2000c: 11), confiesa sin pretenderlo haber sido cómplice de la dictadura militar que gobernó Chile de 1973 a 1990.

Para ambas historias, Bolaño opta por la narración autobiográfica, prácticamente monologada, que le confiere un vínculo más estrecho con la oralidad característica del testimonio, del ejercicio de memoria. De hecho, tanto *Amuleto* como *Nocturno de Chile* estaban destinadas a formar parte de una trilogía de la memoria, junto a una novela que iba a titularse *Corrida*, que sin embargo el escritor chileno nunca llegó a completar.

Y la línea en espiral que traza Bolaño en torno a la memoria alcanza 2666, la novela total donde establece un determinado continuo de violencia como una explicación

posible de la prolongada serie de violaciones y asesinatos de mujeres en Santa Teresa, entre otros muchos factores. Un flujo que de la Segunda Guerra Mundial desembarca en Latinoamérica, reencarnado el espectro nazi en las sucesivas dictaduras militares, esfumándose por un breve lapso de tiempo de la faz de la tierra para reaparecer recientemente prologándose en el acontecimiento infausto de Ciudad Juárez, referente real de Santa Teresa. Tampoco escasean las referencias al tiempo de la conquista —en “La parte de Amalfitano”, con la historia de la estirpe de telépatas que plantó cara a los españoles, y en “La parte de Fate”, con la perorata racista de uno de los periodistas deportivos estadounidenses a propósito de la historia de un boxeador mexicano, Héctor Carreño—, a las sucesivas intervenciones francesas en México, a la revolución mexicana, a la violencia fronteriza del norte frente a la movimientos migratorios del sur. No es el único referente real. En el último bloque de la novela, titulado “La parte de Arcimboldi”, el escritor alemán, todavía llamado Hans Reiter, se encuentra, en calidad de inopinado recluta, en plena campaña en el frente oriental con el ejército nazi. Tras ser abatido durante el sitio de Sebastopol, se le envía, aún convaleciente, a la cercana aldea de Kostekino, cuya población judía, mayoritaria, había sido previamente masacrada por un destacamento de los escuadrones de la muerte de las SS —la policía militar nazi encargada de llevar a cabo el exterminio étnico de los judíos en Europa— donde descubre “los papeles de Borís Abramovich Ansky y el escondite detrás de la chimenea” (2004b: 883).



Fig. 32. Ejecución de judíos en Ucrania en 1942 por un escuadrón de la muerte

Cambiémosle el nombre, a lo Bolaño. En lugar de Ansky, llamémosle Anna Frank. Mejor, llamémosle Lewental por un momento. De hecho, contemos la historia del judío Lewental una vez más, tal como la recoge Giorgio Agamben, tal como la refiere Claude Lanzmann en su libro de memorias. Diecisiete años después de la liberación del campo de exterminio de Auschwitz alguien encuentra enterradas unas hojas manuscritas en yídish cerca del crematorio III firmadas por un tal Salmen Lewental, miembro de las unidades de trabajos forzados compuestas por prisioneros judíos a cargo de los hornos crematorios que se levantarían el 7 de octubre de 1944 contra las fuerzas del campo, acción por la que daría la vida.

Agamben cita a Lewental. Lanzmann también. Su testimonio resulta excepcional, de un valor incalculable. No solo es un documento de primera mano, simultáneo a los acontecimientos, sino que coloca el relato de la víctima, de quien no sobrevivió, y de esta manera lucha frontalmente contra ese proyecto de olvido que fue la *solución final*. El cineasta francés enfrenta sus palabras a la pregunta maliciosa de por qué no se suicidó antes que ejercer las terribles tareas asignadas a su unidad, entre las que se contaban llevar a los prisioneros a las cámaras de gas, retirar los cuerpos después, registrar el ano y la vagina de las víctimas en busca de joyas o piedras preciosas,

amontonar los cadáveres en los hornos, quemarlos. “La verdad es que se quiere vivir al precio que sea. Se quiere vivir porque hay que vivir, porque todo el mundo vive. No hay otra cosa que la vida”, responde la voz fantasmal de Lewental entre tanta muerte (citado por Lanzmann 2011: 40).

Por su parte, en sus papeles, Ansky relata su vida. Su infancia en la misma aldea donde Reiter lee sus palabras, su alistamiento y su vida de campaña, itinerante, en el Ejército Rojo, su vida intelectual posterior y su amistad con el escritor de ciencia ficción Efraim Ivánov. Aquí es donde se descubre que Ansky podría perfectamente ser Lewental, más allá del testimonio de primera mano al hilo de los acontecimientos, en su obstinado vitalismo tan *beatnik*, tan *infra*, tan *bolañesco*. Para él, la revolución es un proyecto de abolición de la muerte.

Cuando Ivánov le decía que eso era imposible, que la muerte estaba junto al hombre desde tiempos inmemoriales, contestaba que de eso precisamente se trataba, justo de eso, incluso exclusivamente de eso, abolir la muerte, abolirla para siempre, sumergirnos todos en lo desconocido hasta encontrar otra cosa. La abolición, la abolición, la abolición (2004b: 888).

No solo la revolución, sino su propia forma de afrontar la vida, llena de proyectos heterogéneos y de viajes. Incluso su manifestación del deseo frente a la realidad y en el sexo. Pero la muerte se abre paso y la película de terror no tarda en irrumpir bajo la forma de revolución traicionada, de vigilancia ideológica, de suicidio de Maiakovski, de primeras purgas que se llevan por delante a Ivánov y no solo a él, sino también a los jóvenes judíos rusos “que hicieron la revolución, los que caerían devorados por esa misma revolución, que no era la misma sino otra, no el sueño sino la pesadilla que se esconde tras los párpados del sueño” (2004b: 911). Aquí, el paralelismo con la propia generación de Bolaño, la del discurso de Caracas, es evidente.

A continuación se narra el caso del pintor Courbet, su participación en la Comuna de París, la cárcel y el destierro. De nuevo, aparece el tema de la traición y la represión vinculadas a la política. Ansky comenta alguno de sus cuadros: “El llamado *¡Buenos días, señor Courbet!*, le sugiere el principio de una película, una que empezaría de

forma bucólica y que poco a poco se iría convirtiendo en una película de horror” (2004b: 913).

También llamado *El encuentro* (1854), Bolaño lo emplea aquí para volver sobre el tema de las costuras de la realidad, una realidad en todo caso provisional, sujeta a todo tipo de conjeturas, de interpretaciones, de lecturas. Una escena apacible, de bienvenida, está cargado de amenazas, puede tornarse una trampa en cualquier momento. Un cuadro de Courbet titulado *¡Buenos días, señor Courbet!* en realidad tiene otro título. Un cuadro realista sobre un paseo del propio pintor está basado en un grabado popular titulado “Los burgueses del pueblo hablan con el judío errante”, que es una versión menos amable en términos generales y que está en cierto modo contenida en el cuadro de Courbet. Como un taumatropo. Al mismo tiempo, le sirve para anticipar al siguiente pintor que va a comparecer en el relato.



Fig. 33. *El encuentro o ¡Buenos días, señor Courbet!* (1854) de Gustave Courbet

La historia se representa así como una recurrente película de terror, agazapada tras los acontecimientos en la narrativa de Bolaño, en las tesis de Benjamin, junto con el cuadro de Klee, los de Courbet, los de Arcimboldo en *2666* o Remedios Varo en *Amuleto*, del que hablaré más adelante. De algún modo, todos estos cuadros, todos estos dispositivos heterogéneos, entre los que también se cuenta el cine, no cesan de señalar al crítico alemán y su ángel de la historia.

Después de Courbet, Ansky le dedica unas páginas a Giuseppe Arcimboldo, concretamente al efecto que producen en él los cuadros del pintor milanés, el consuelo de la alegría que transmiten. También, de nuevo, el giro argumental, la vuelta de tuerca, la película de terror escondida en toda historia. Al mismo tiempo, uno no puede evitar la fuerte impresión de encontrar condensada buena parte de la cocina literaria bolañesca.

La técnica del milanés le parecía la alegría personificada. El fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre. No todas, ciertamente, pues por ejemplo *El asado*, un cuadro invertido que colgado de una manera es, efectivamente, un gran plato metálico de piezas asadas, entre las que se distingue un lechoncillo y un conejo, y unas manos, probablemente de mujer o de adolescente, que intentan tapar la carne para que no se enfríe, y que colgado al revés nos muestra el busto de un soldado, con casco y armadura, y una sonrisa satisfecha y temeraria a la que le faltan algunos dientes, la sonrisa atroz de un viejo mercenario que te mira, y su mirada es aún más atroz que su sonrisa, como si supiera cosas de ti, escribe Ansky, que tú ni siquiera sospechas, le parecía un cuadro de terror. *El jurista* (un juez o un alto funcionario con la cabeza hecha de piezas de caza menor y el cuerpo de libros) también le parecía un cuadro de terror. Pero los cuadros de las cuatro estaciones eran alegría pura. Todo dentro de todo, escribe Ansky (2004b: 917—918).

Todo dentro de todo. Arcimboldo, Courbet, Ansky, Reiter, Bolaño. Las dobles, triples lecturas, el collage, la desmesura, la ambigüedad, la conjetura, la fractalidad o la expansión. La historia, el pasado en el presente, el presente en el futuro, la pintura, la

fotografía, el cine, la poesía, el ensayo, la narrativa. Todo dentro de todo, como una matrioska de capas infinitas.

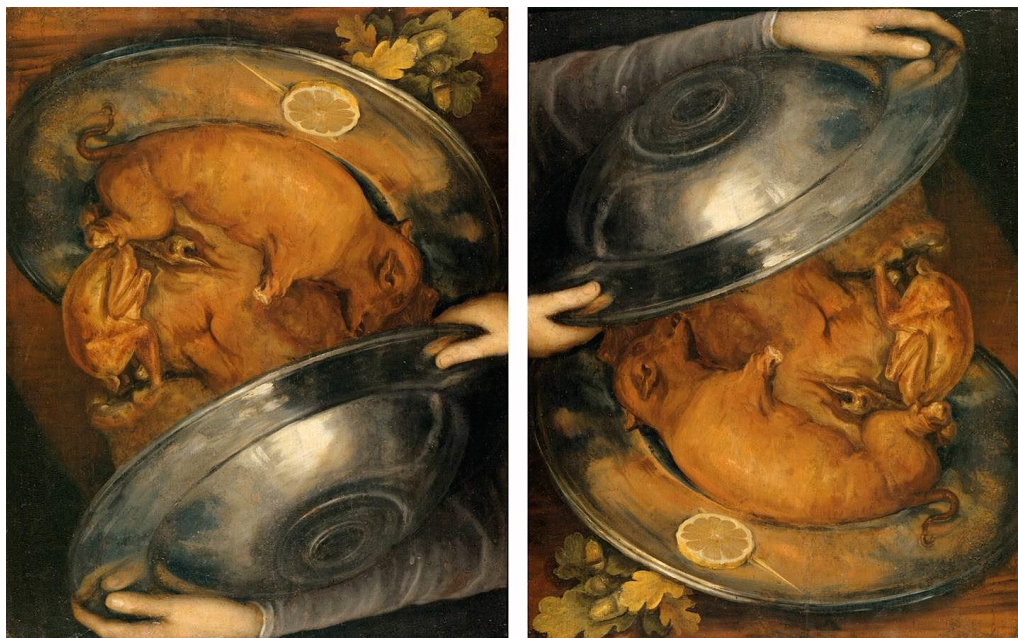


Fig. 34. *El asado* (c. 1570) de Giuseppe Arcimboldo

Antes mencioné una pintura de Remedios Varo en *Amuleto*, la artista catalana surrealista exiliada en México que además deviene personaje fantasmal de la novela de Bolaño. El marco sigue siendo el mismo, el todo dentro de todo, incluida la pintura, incluidas la memoria y el cine. El escritor chileno parte de un cuadro indeterminado de Remedios Varo, que en ocasiones se confunde con otro igualmente impreciso del pintor mexicano Dr. Atl⁵², para crear la escenografía donde va a representarse la escena final de su generación.

Una generación condenada de antemano, traicionada por la izquierda revolucionaria y masacrada por el ejercito de sus países, que configura su destino en torno a un determinado paisaje.

⁵² El artista tapatío Dr. Atl, pseudónimo de Gerardo Murillo (1875-1964), destacó por la ejecución de imponentes cuadros de paisajes mexicanos, desde una perspectiva panorámica, casi siempre elevada, de valles, volcanes y montañas. Por su parte, la pintora catalana Remedios Varo (1908-1963) se alinea tempranamente con el círculo surrealista parisino en torno a André Breton. La ocupación de la capital francesa por los nazis la obliga a exiliarse en México, donde conocerá a Leonora Carrington. Su pintura contiene elementos altamente simbólicos y con una gran carga onírica.

En septiembre de 1973 Auxilio acude a una manifestación en México en protesta por el golpe de estado en Chile, “puede que fuera la primera que se hizo en Latinoamérica por la caída de Allende”. Allí se encuentra con la madre y la hermana de Arturo Belano. También ve “algunas caras conocidas del 68, “a algunos irreductibles de la Facultad” y, sobre todo, “a jóvenes mexicanos generosos”. Sin embargo, al mismo tiempo, ve algo más, la visión terrible de un valle con el que ya soñó durante su prolongado encierro en los baños, “vi un espejo y yo metí la cabeza dentro del espejo y vi un valle enorme y deshabitado y la visión del valle me llenó los ojos de lágrimas”. Un valle de lágrimas, como la vida, o al menos una particular concepción de la vida en la tradición judeocristiana de origen medieval, en contraposición con el valle de la muerte, “porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo” (1999b: 67—68).

Durante una visita a Remedios Varo, Auxilio Lacouture descubre un cuadro de grandes proporciones oculto bajo una falda gigantesca. Al mismo tiempo presiente a alguien más, una persona oculta en algún rincón de la casa, a juzgar por una serie de pistas que no le pasan desapercibidas, como dos tazas de café sobre una mesilla y tres colillas en un cenicero, pese a que Remedios Varo afirma estar sola y haber dejado de fumar.

Y entonces Remedios Varo levanta la falda de la gigante y 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 valle me produce angustia, pues yo sé, de la misma manera que sé que hay otra persona en la casa, 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 [...]. Yo sé que ese paisaje, ese valle inmenso con un ligero aire de fondo renacentista, *espera*” (1999b: 94).

Por la mención geológica concreta podría tratarse de *Valle de la luna* (1950). Sin embargo, la configuración del paisaje que Auxilio precisa no está completa, no coincide, de manera que necesita superponer otra imagen, también un cuadro, esta vez del Dr. Atl. En cualquier caso, el procedimiento de montaje recuerda a las pinturas de Arcimboldo. En un momento dado, Auxilio decide abandonar su reclusión en los baños

de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, acompañada en su cabeza por una vocecita con acento argentino. Durante su odisea alegórica, Auxilio y la vocecita atraviesan volcanes helados. “Esto me recuerda a un cuadro de Caspar David Friedrich”, dice la vocecita. “Eso era inevitable”, replica Auxilio con ironía. No es *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) la obra destinada a completar la escenografía, un paisaje, al fin y al cabo, que no se corresponde con el de las montañas suizas.

Y luego, horas o meses más tarde, la vocecita me decía tenemos que salir de aquí caminando, nadie nos va a venir a rescatar. Y yo le decía: no podemos, nos romperíamos (o más bien me rompería yo) la crisma. Además, ya me empiezo a acostumbrar al frío, a la pureza de este aire, es como si volviéramos a vivir en la región más transparente del Dr. Atl, pero a lo bestia (1999b: 137).

Ahora sí, el decorado está listo para la representación si se solapan *Valle de la luna* y, por ejemplo, *Valle de Tepoztlán* (1958) de Dr. Atl. El resultado es un paisaje extraño, lunar, instalado en una nueva dimensión que es al mismo tiempo surrealismo simbolista y realismo telúrico. Sigue, de algún modo, las coordenadas infrarrealistas, luego se erige en espacio real visceralista. Y no solo eso.





Figs. 35, 36 y 37. Surrealismo + realismo telúrico = paisaje real visceralista

El resultado es un tercer espacio, algo nuevo, que solo se produce en la conciencia del lector, del espectador. Ese “intersticio” entre dos imágenes asociadas que Deleuze relaciona con el cine de Godard, “un método sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza, debe interrogarse” (1987: 240). En cualquier caso, no se trata de un mero escenario, sino de un espacio que espera, espacio vivo de la memoria que indaga. Lo que Auxilio está haciendo es impugnar —o, cuanto menos, sortear— la imagen de archivo, construyendo un necesario lugar de la memoria para un acontecimiento que no ha sido historiado.

Termino volviendo a Ansky, la doble víctima no historiada de las purgas revolucionarias y del exterminio programado fascista, que debe volver a su pueblo huyendo de la policía de Stalin para encontrarse con la amenaza nazi. Allí, en el intervalo, escribe su cuaderno, sus memorias, que encontrará Reiter justo antes de convertirse en Archimboldi.

6.2. *Amuleto y Nocturno de Chile (y Corrida)*

Las novelas *Amuleto* y *Nocturno de Chile* forman, en el conjunto de la obra de Roberto Bolaño, una especie de díptico testimonial. Ambas comparten aspectos similares de estructura y de contenido, así como despliegan el extenso monólogo de sus respectivos narradores, que devienen a la vez testigos y supervivientes, si bien de signo opuesto. Mientras que la narradora de *Amuleto*, Auxilio Lacouture, asiste al horror desde el lugar de las víctimas, el sacerdote chileno del Opus Dei y crítico literario bajo el pseudónimo H. Ibacache, Sebastián Urrutia Lacroix, narrador de *Nocturno de Chile*, se encuentra del lado de los verdugos, en calidad, como mínimo, de cómplice⁵³. Según Bolaño en una entrevista, ambas obras comparten idéntica estructura musical y teatral, “en diálogo con la tridimensionalidad que es parte de nuestro destino”. Ambas estaban, además, destinadas a formar parte de una trilogía junto con una tercera novela “que posiblemente ya no escriba y cuyo título iba a ser *Corrida*⁵⁴” (cf. Pinto: 2001).

Sobre la misma solo es posible hacer conjeturas, un proceder que, por lo demás, el propio Bolaño no desdeñaría. Si *Amuleto* se posiciona, como he dicho, del lado de las víctimas, mientras que *Nocturno de Chile* hace lo propio del lado del cómplice, cabe imaginar que *Corrida* se habría planteado bajo el punto de vista del verdugo. El título, además, alude a un doble sentido, bolañesco en su ambigüedad: taurino, por un lado, que conecta el hipotético relato con la memoria de España, el tercer país de residencia de Bolaño, después del México de Auxilio Lacouture y del Chile de la novela de Ibacache, probablemente con la Guerra Civil como historia de terror potencialmente traumática, y sexual, por otro, integrándose en el anterior precisamente a través de la violencia.

⁵³ El personaje del verdugo queda representado por Emilio Stevens/Carlos Wieder/R. P. English/Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Ramírez Hoffmann, el Infame, que comparece en *La literatura nazi en América* y *Estrella distante*, con la diferencia fundamental de que en ningún momento deviene narrador, como sí es el caso de Auxilio Lacouture y Sebastián Urrutia Lacroix.

⁵⁴ Con semejante título es posible deducir que Bolaño planeaba completar la trilogía con un relato situado en España, su segundo país de acogida, después de México, el primero, y Chile, su tierra natal, en el contexto amplio, inscrito en un tiempo-ahora benjaminiano, de la guerra civil española, dándole voz a la figura del verdugo.

Al fin y al cabo, España, la Guerra Civil y sus huellas no son ajenas a la producción bolañesca. En *Monsieur Pain* se sugiere una conspiración por parte de los sublevados para acabar con la vida del poeta peruano César Vallejo y su oposición frontal al bando nacional liderado por Franco. *Amuleto*, sin ir más lejos, convoca la figura de los exiliados españoles en México mediante los poetas León Felipe y Pedro Garfias y la pintora Remedios Varo. *Nocturno de Chile*, por su parte, cuenta con un narrador que reivindica su ascendencia española y, de gira por diferentes iglesias europeas, recalca en la España de la dictadura, previo paso por Pistoia, donde frecuenta al padre Pietro y su halcón Turco, por Turín con el padre Angelo y su halcón Otelo, por Estrasburgo con el padre Joseph y su halcón Jenofonte y por Avignon con el padre Fabrice y su halcón Ta Gueule, estableciendo así un nuevo vínculo entre el cura chileno y la Edad Media a través de la cetrería. Y allí, en Burgos, conoce al anciano padre Antonio y a su halcón, de nombre Rodrigo, el único que no cazaba palomas, en parte por la edad del cura, en parte por sus remordimientos relativos a “deshacerse por métodos tan expeditivos de aquellos pájaros que también, pese a sus cagadas, eran criaturas de Dios” (2000: 89). Por supuesto, la elección de esta práctica y del halcón como animal simbólico no puede pensarse como casual, sino en clave política, según la cual el halcón simboliza aquellas facciones políticas belicistas frente a las palomas, que simbolizarían posturas pacifistas, es decir, verdugos y víctimas. El propio narrador favorece esta lectura al distinguir entre halcones y palomas bajo un punto de vista teológico, caracterizando a estas últimas, según el padre Antonio, “como el símbolo terrenal del Espíritu Santo” (2000: 90).

Estas dos novelas, *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, constituyen en sí mismas una reflexión sobre los límites expresivos del lenguaje para aludir a la atrocidad. En ambas son evidentes los titubeos, no solo sobre la propia capacidad de hacer memoria, sino también acerca de las posibilidades expresivas de articular, a través del lenguaje, el discurso de la propia experiencia. Una cuestión, la de los límites, que se plantea de forma explícita en el testimonio de Auxilio, en la parte en que se narra la vuelta de Arturo Belano a México tras su detención en Chile en los días posteriores al golpe, su paso por la cárcel y su fortuita liberación: “todos esperaban de alguna manera que él abriera la boca y contara las últimas noticias del Horror, pero él se mantenía en silencio como si lo que esperaban los demás se hubiera transmutado en un lenguaje incomprensible” (1999b: 69).

Como consecuencia de ello, su aproximación al discurso de la memoria dispone en *Amuleto* una acumulación de elementos heterogéneos que van desde la relectura de la mitología grecolatina por parte de la madre de la poesía mexicana, Auxilio Lacouture, hasta la influencia cinematográfica, pasando por la predilección por ciertos géneros considerados tradicionalmente marginales y la recurrencia a un simbolismo onírico, mientras que en *Nocturno de Chile* encontramos el discurso elusivo del padre Urrutia Lacroix, al personaje fundamental que interpela en la figura del joven envejecido, su constante referencialidad real e histórica, pero sobre todo literaria. Sin embargo, si Auxilio es testimonio puro, una verdadera voluntad de hacer memoria, de combatir el olvido, Urrutia encarna a la perfección el proyecto de olvido, que se habría consumado de no ser por la irrupción del joven envejecido.

Auxilio Lacouture es Alcira Soust Scaffo, Sebastián Urrutia Lacroix es José Miguel Ibáñez Langlois, su pseudónimo bolañesco H. Ibacache también tiene su correspondencia con el de Ignacio Valente. Como en la novela de Bolaño, Alcira es una uruguaya emigrada a México, espíritu libre y letraherida. Su peripecia en los baños de señoras de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM ya aparece recogida en *La noche de Tlatelolco*, la obra coral de testimonios a cargo de Elena Poniatowska. Dice Carolina Pérez Cicero:

Durante los quince días de la ocupación de CU por el ejército se quedó encerrada en un baño de la Universidad una muchacha: Alcira. Se aterró. No puedo escapar o no quiso. Al ver a los soldados, lo primero que se le ocurrió fue encerrarse con llave. Fue horrible. Uno de los empleados que hacen la limpieza la encontró medio muerta, tirada en el mosaico del baño. ¡Quince días después! (1998: 71)

Ibáñez Langlois, por su parte, es un conocido poeta y crítico literario chileno. En este sentido, la coincidencia con Urrutia Lacroix es total, de lo que se deduce que todo lo que narra podría asimismo contener una gran parte de verdad que, en cualquier caso, no interesa tanto como su mayor o menor grado de responsabilidad frente al horror de los crímenes y las desapariciones de la dictadura militar.

Otro aspecto común a *Amuleto* y *Nocturno de Chile* relacionado con la memoria es la ruptura del contínuum cronológico de la historia, a pesar de los evidentes esfuerzos por parte del narrador Ibacache por mantener cierta linealidad en la exposición de su discurso. Pasado, presente y futuro convergen de forma explícita en un mismo tiempo para Auxilio Lacouture, el de su encierro en el baño de mujeres de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Y luego me puse a pensar en mi pasado como ahora pienso en mi pasado. Luego remonté las fechas, se rompió el rombo en el espacio de la desesperación conjetural, subieron las imágenes del fondo del lago, sin que nada ni nadie pudiera evitarlo emergieron las imágenes de ese pobre lago al que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y se desplegó el tiempo como un sueño. 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 (¿un *arqueopterix*?) cobijado en un nido de escombros humeantes (1999b: 35).

La ruptura es tan radical que termina por remontarse incluso a la prehistoria en la mención del ave jurásica *arqueopterix*. En el caso del relato del cura y crítico literario Urrutia Lacroix el contínuum temporal ofrece mayor resistencia, aunque no está exento tanto de imprecisiones como de digresiones, de prolepsis y de analepsis. Su narración, sin embargo, no puede evitar convertirse en un texto anacrónico, lleno de fórmulas retóricas en exceso, modernistas o románticas, barrocas e incluso medievales. De hecho, allí donde *Amuleto* es pura antigüedad clásica, espíritu renacentista e ilustrado, *Nocturno de Chile* se empapa de épocas más sombrías y periodos de crisis. Por supuesto, estas afinidades proyectan una vez más en Bolaño las historias más allá de lo que se dice, de lo que se ve, de lo que se cuenta, y propician, en este caso, una lectura en clave política.

Paula Aguilar recupera la distinción aristotélica entre *mnemne* y *anamnesis* —lo que en el capítulo tercero llamé, siguiendo a Ricoeur, evocación simple y esfuerzo de

rememoración— para caracterizar a *Amuleto* como un claro ejemplo de la segunda en cuanto reminiscencia, esfuerzo de búsqueda activa en la memoria, recuperación de aquello que se ha olvidado.

Aguilar habla de trauma. En efecto, Auxilio parece evidenciar a lo largo de su relato los efectos del trauma por la experiencia a la que ha sobrevivido. Para expresarlo de forma sucinta, su mente permanece en los lavabos de mujeres de la cuarta planta de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, desde donde ve desencadenarse todo una y otra vez, desde donde se proyecta en el espacio y el tiempo, pasado, presente y futuro, la casa de León Felipe y Pedro Garfias, las calles del D. F. junto a Arturo Belano y Felipe Müller. ¿Su principal preocupación? El olvido: “Yo no puedo olvidar nada. Dicen que ése es mi problema” (1999b: 144). Al contrario que la memoria interesada de Ibacache y su proyecto personal de amnesia, de olvido.

En ese punto es donde radica el signo diferente de ambos relatos. Mientras que en el de Auxilio los personajes van desvaneciéndose como fantasmas, en el de Ibacache no cesan de manifestarse, personificados en la figura del joven envejecido. Especialmente significativo a este respecto es el episodio de la relación de amistad entre Auxilio y una chica llamada Elena, coja, recién licenciada en Filosofía. Durante su último encuentro, Paolo, el novio italiano de Elena, anuncia que ha conseguido un visado para viajar a Cuba a entrevistar a Fidel Castro. La despedida es inevitable e inminente. Aquí el papel de la banda sonora, en un sentido muy fílmico, cobra una importancia capital. En un momento dado, Elena calla mientras Belano y Paolo debaten sobre teatro latinoamericano, Auxilio escucha “un ruido, un viento o un suspiro que corría a intervalos irregulares por los cimientos de la cafetería”. El ruido que solo la narradora parece percibir se mantiene en el local donde se han citado, “ruidos que estaban socavando no ya los cimientos de El Principio de México, sino de la ciudad entera”, ruidos admonitorios “de la catástrofe colectiva de la que los ruidos inverosímiles suelen ser los heraldos” (1999b: 52-53). Exactamente igual que en *Roma* (1972, Federico Fellini), en la escena en que los obreros que construyen el metro de la capital de Italia durante una visita de parte del equipo de rodaje del propio Fellini descubren un palacio enterrado y sellado de la Antigua Roma. Al abrir un agujero y acceder al mismo empieza a oírse una ventolera que en cuestión de segundos comienza a deteriorar de forma implacable los murales, los mosaicos y las estatuas hasta entonces perfectamente

conservadas hasta hacerse ensordecedora: “È l’aria eterna!”, advierten los visitantes, “fate qualcosa!”, gritan en vano.



Fig. 38. El fin de los frescos en Roma

El paralelismo entre la película de Fellini y el novela de Bolaño es evidente, yendo incluso más allá del uso de la banda sonora para hacer proliferar el relato de Auxilio, dentro de la reflexión historicista, en la dirección del “huracán del progreso” de Benjamin. Más adelante en *Amuleto*, el ruido se prolonga en imágenes durante la despedida de Elena y Auxilio.

Nos dijimos adiós en Reforma. Arturo fue el primero en marcharse. Luego se fueron Elena y su italiano. Yo me quedé parada, sorbiendo el aire que pasaba por la avenida, y los vi alejarse. Elena cojeaba más que de costumbre. Yo pensé en Elena. Yo respiré. Yo temblé. La vi cómo se alejaba cojeando al lado del italiano. Y de pronto ya sólo la vi a ella. El italiano empezó a desaparecer, a hacerse transparente, toda la gente que caminaba por Reforma se hizo transparente. Solo Elena y su abrigo y sus zapatos existían para mis ojos doloridos (1999b: 53).

Así, la memoria de Auxilio amenaza con desvanecerse, con volatilizarse. La de Ibacache, muy a su pesar, no puede. Siempre reaparece el joven envejecido para increparle, para conminarle a confesar, a pesar de lo cual el cura se empeña en hacer oídos sordos y mantener su versión sesgada de los acontecimientos, una que no le incrimine: “Ahora el joven envejecido me observa desde una esquina amarilla y me grita. Oigo algunas de sus palabras. Dice que soy del Opus Dei. Nunca lo he ocultado, le digo”, sostiene Urrutia Lacroix, intentando en todo momento que no se impugne su discurso, reconduciéndolo por los cauces más convenientes. “Pero él seguro que no me escucha. Yo lo veo mover la quijada y los labios y sé que me está gritando, pero no oigo sus palabras” (2000: 70).

A partir de este momento se hace inexcusable atender a la demanda de memoria, debida precisamente a ese riesgo de olvido que se cierne sobre los hechos, agravado por la naturaleza fragmentaria del crimen, ya que “toda Latinoamérica está sembrada con los huesos de estos jóvenes olvidados”, tal como recuerda Bolaño en el “Discurso de Caracas” (2004a: 38). De ahí la importancia de construir un escenario, un lugar de memoria que dé cabida a todos los huesos.

Preparada la escenografía, ya solo queda esperar por la representación del acontecimiento. Es el final de *Amuleto*. Dejé a Auxilio mientras descendía junto a la vocecita por la cima helada de los volcanes de México. Una altura desde la que es posible contemplar un valle inmenso. Cerca, sobre la rama de un árbol, descansan un quetzal y un gorrión. En el extremo oeste del imponente paisaje Auxilio reconoce un precipicio sin fondo. De pronto, una sombra diferente se cierne sobre el valle en dirección al abismo. Al cabo de unos momentos, la narradora comprende que la nube no es una nube, sino una multitud de jóvenes que marcha cantando hacia el abismo. “Los vi”, asegura Auxilio. “Estaba demasiado lejos para distinguir sus rostros. Pero los vi. No sé si eran jóvenes de carne y hueso o fantasmas. Pero los vi” (1999b: 151). Uno a uno, todos juntos, se precipitan por el abismo cantando “su canto fantasma o el eco de su canto fantasma”:

Y aunque el canto que escuché hablaba de la guerra, de las hazañas heroicas de una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados, yo supe que por encima de todo hablaba del valor y de los espejos, del deseo y del placer.

Y ese canto es nuestro amuleto (1999b: 154).

Un amuleto precisamente. Un objeto que, por definición, nos sirva a partir de ahora para conjurar las amenazas futuras. Cabe pensar que el proyecto de memoria de Bolaño contempla acudir a esa cita secreta entre las generaciones anteriores y la nuestra a que se refería Benjamin. Cumplir así con el valor ejemplar que transforma a la memoria en el proyecto de justicia y de redención a que aludía Todorov. Un plan, en última instancia, que nos redima a través de una memoria feliz en el sentido ricoeuriano y nos ayude a velar porque la violencia, la opresión y la barbarie no vuelvan nunca a repetirse.

6.3. Amuleto + Nocturno de Chile + Shoah = Memoria

Todo dentro de todo. Propongo un último baile de nombres, en esta ocasión en *Los detectives salvajes*, en cuya parte central, “Los detectives salvajes (1976—1996)” se encuentra, dividido en cuatro extractos, el testimonio de Felipe Müller. Por lo demás, *Los detectives salvajes* es, probablemente, la novela de Bolaño que contiene una estructura más próxima a la de *Shoah*. Hay una serie de testimonios de supervivientes, hay un autor, Claude Lanzmann, que realiza un montaje de los mismos. Solo falta el entrevistador, Claude Lanzmann. Uno de los supervivientes también formó parte de las unidades de trabajadores forzados en los crematorios de Auschwitz como Lewental, pero no se llama Lewental, que no sobrevivió, ni Ansky, que probablemente tampoco sobrevivió. Se llama Filip Müller. El paralelismo es evidente y el testimonio de sus tres años en el campo guarda, a su vez, importantes semejanzas con el de Auxilio Lacouture.



Fig. 39. Filip Müller o la huella

Por lo demás, se ha reconocido en el personaje de Felipe Müller al *alter ego* literario de Bruno Montané Krebs, poeta chileno, cofundador del movimiento infrarrealista y compañero de revistas y demás proyectos literarios de Bolaño durante sus años en Barcelona.

¿Müller sobrevivió y Lewental no? Por una parte, así es o así parece ser, por otra, desde luego, no. Para Jacques Derrida la respuesta es rotunda: ambos han sobrevivido. En la entrevista concedida a la revista *Cahiers du cinéma*, el filósofo francoargelino distingue entre la capacidad del cine para escenificar lo fantasmagórico, dentro de la tradición del cine fantástico, refiriéndose en concreto a las películas de vampiros y a ciertos títulos de Hitchcock, de la estructura espectral que reside en la imagen cinematográfica en un sentido psicoanalítico, relacionado con el concepto freudiano de lo siniestro o con la naturaleza misma de la huella. Derrida habla de memoria espectral fílmica, en el sentido de que el cine está preparado para dejarse impresionar por todas las memorias luctuosas, por los momentos trágicos o épicos de la historia. Asimismo, apunta que estos fantasmas son incorporados por los “competidores” del cine, como la literatura, de maneras muy diversas y a menudo muy creativas, en la misma medida en que el cine trabaja cada vez más referencias literarias, pictóricas o fotográficas.

En esta misma línea de argumentación, Derrida sostiene, a propósito del monumental film de Lanzmann, que todos los testigos son supervivientes y el cine es el simulacro absoluto de la supervivencia absoluta. Bolaño parece tenerlo en cuenta cuando, a través de Auxilio Lacouture opera de un modo se diría que transversal a la literatura testimonial, en la dirección del cine documental o hacia una mezcla delirante de ambos, ya que nos ofrece al mismo tiempo el rostro ajado del superviviente, la huella de la historia en sus facciones, no menos fantasmagóricas que las de la generación a la que conmemora y la posibilidad no ya de reproducir visualmente los episodios más significativos de su memoria sino de producir de nuevo el “ello—mismo ahí”, en términos derridianos. Lo que queda es la vívida constatación de lo que entonces tuvo lugar, del horror al que Auxilio Lacouture asistió y al que, no obstante, pudo sobrevivir, también en virtud de su testimonio.

En este sentido, tanto *Amuleto* como *Nocturno de Chile* presentan la huella de los acontecimientos en el superviviente en un sentido estrictamente visual, a la manera de *Shoah*. Para conseguirlo, pone siempre a los narradores frente a un espejo. Auxilio encuentra su propia imagen frente a los pedazos de azogue de un espejo roto: “[...] allí estaba yo, Auxilio Lacouture, o fragmentos de Auxilio Lacouture, los ojos azules, el pelo rubio y canoso con un corte a lo Príncipe Valiente, la cara alargada y flaca, las arrugas en la frente” (1999b: 27). El cura y crítico literario chileno, por su parte, mientras espera a que lleguen los miembros de la junta militar de Chile a sus clases de marxismo, con la sospecha, además, de estar siendo filmado del otro lado, no consigue eludir un vistazo a uno de los espejos de la sala: “vi mi rostro reflejado en la superficie. ¿Quién te ha visto, Sebastián, y quién te ve?” (2000: 108).

El tema del naufragio, de largo recorrido simbólico, como metáfora del horror en el que concurren tanto las víctimas como los verdugos y los cómplices, que se hallan tanto en *Estrella distante* como en *Nocturno de Chile*, recuerda a uno de los testimonios de *Shoah*, el de Richard Glazar, superviviente de Treblinka entrevistado en Basilea, cuando rememora las palabras que le dijo a su amigo Carel al poco de llegar al campo tras comprender la situación en la que se encontraban: “Esto es un huracán, un mar monstruoso. Hemos naufragado. Vivimos todavía. No debemos hacer nada. Solamente esperar cada nueva ola, adaptarnos a ella, prepararnos para la siguiente ola... y permanecer sobre la ola a cualquier precio. Y nada más” (Lanzmann 2003: 55).



Fig. 40. Glazar ofrece su testimonio

Por otro lado, la figura que hace patente con mayor fuerza la impronta de *Shoah*, o del modelo de *Shoah*, en *Nocturno de Chile* es precisamente el personaje del joven envejecido, que remite a su vez al tópico medieval del *puer senilis* o “niño anciano”. Un joven envejecido que esparce todo tipo de calumnias, que “sin mediar y sin venir a cuento me ha insultado” (2000: 12). Él es quien representa el dedo acusador que interrumpe el olvido, quien irrumpe sin previo aviso para alterar la paz de espíritu y de conciencia del padre Urrutia Lacroix en su hora postrera, quien en última instancia cuestiona e interpela. A la manera de Lanzmann en su película, no busca una verdad con la que de antemano no cuenta por parte del cura y crítico literario, sino el posicionamiento frente a los hechos, la responsabilidad de los propios actos. En este mismo sentido apunta con acierto Richard Cándida Smith acerca de *Shoah*:

Interviewees were forced to provide explanations for their actions and to assume responsibility for a past that they had tried to evade for decades. The film audience, while unable to interact directly with the interviewees, observes a narrative process in which the author seeks to highlight expressions that belie the

more benign words interviewees develop to conceal their personal responsibility. The meaning and intent an interviewee wishes to convey are no longer important. Indeed they are shown as superficial to a larger process of relationality. Understanding is not the point of transforming the past into history, but positioning oneself in relation to others today⁵⁵ (2008: 180).

Al fin y al cabo, el formato entrevista no es del todo ajeno a *Amuleto* y *Nocturno de Chile* y, en general, al resto de la producción narrativa de Bolaño, en la que abunda el relato en primera persona, sobre todo si lo hacemos extensivo al interrogatorio policial —sin separarnos demasiado, por lo demás, de la estrategia Lanzmann de indagación.

Este carácter fuertemente audiovisual del relato de *Auxilio* establece una coincidencia fundamental con el film de Lanzmann que va más allá de la experiencia cinematográfica: *Shoah* y *Amuleto* proyectan la huella a través de las imágenes y de una banda sonora en la pantalla, si bien, acompañadas por la acusada referencialidad sensorial de cada uno de los testimonios, inherente a lo que Bergson llamó “recuerdo-imagen”, o la actualización en imágenes de un recuerdo puro, que equipara el recuerdo a la percepción en el presente. Es decir, el recuerdo se crea “al mismo tiempo que la percepción”, siendo el primero orientado hacia el pasado y el segundo hacia el futuro: “O el presente no deja huella alguna en la memoria, o se desdobra en todo instante, desde su mismo surgimiento, en dos chorros simétricos, uno de los cuales revierte hacia el pasado mientras el otro se abalanza hacia el futuro” (Bergson 1977: 50).

El mismo carácter visual que reside en la premonición y la alucinación, de las que tanto el relato de *Auxilio* como el de *Ibacache* abundan en ejemplos. La narradora de *Amuleto* experimenta frecuentes visiones premonitorias, incluso repetidas, hasta el punto de que se convierte en un rasgo que la define, como una especie de don, como si *Auxilio* fuese un oráculo de Delfos, si se mantiene la lectura en clave mitológica grecolatina. En este

⁵⁵ “Los entrevistados se vieron obligados a dar explicaciones de sus actos y asumir la responsabilidad de un pasado que habían tratado de evadir durante décadas. La audiencia de la película, al mismo tiempo que no puede interactuar directamente con los entrevistados, observa un proceso narrativo en el que el autor pretende dar a conocer las expresiones que desmienten las palabras más benignas que los entrevistados desarrollan para ocultar su responsabilidad personal. El significado y la intención que un entrevistado desea transmitir ya no son importantes. De hecho, se muestran como superficiales dentro de un proceso relacional más amplio. La comprensión no es el motivo de transformar el pasado en historia, sino posicionarse uno mismo en relación a los demás en la actualidad” (traducción propia).

sentido, ya he señalado el ruido, la desaparición de personajes y el la escenografía del valle que aguarda. Urrutia Lacroix, por su parte, desencadena su memoria acodado en la cama que baja por un río, “que gira en un río de aguas rápidas” (2000: 147), el lecho de muerte por el río de la vida que va a dar en la mar, desde donde recuerda sueños delirantes pero concisos, prolijos en detalles, como aquel en que se reencuentra con el padre Antonio y juntos salen a un patio adoquinado “iluminado por la luna”, en cuyo centro hay “un árbol, de especie indiscernible, sin hojas” en una de cuyas ramas descubre posado a un halcón, el viejo Rodrigo. El viejo cura Antonio se deshace repentina y literalmente en lágrimas, señala el árbol, asegura que se trata del árbol de Judas, el árbol del ahorcado (2000: 136-137). En este punto es donde las historias paralelas de Auxilio e Ibacache se encuentran, frente a un árbol sobre una de cuyas ramas hay aves posadas, solo que en la visión de la uruguaya que baja de las montañas o sale del lavabo se trata de un gorrión y un quetzal, “los únicos pájaros vivos de todo aquel valle” (1999b: 151), precisamente el gorrión, animal de largo recorrido en la simbología cristiana asociado a la humildad, y el quetzal, símbolo prehispánico de la libertad.

Por último, hay que tener en cuenta el grado de sospecha de ambos testimonios para reconocer la estrategia adoptada por Bolaño en cada caso, asumiendo de antemano que dichos relatos no van a ser excesivamente fieles a la verdad, solo que por diversos motivos. Todo parece apuntar a que a Bolaño no le interesa tanto el grado de veracidad que puedan imprimir sus testigos en sus historias a la hora de poner en marcha la maquinaria narrativa. Al fin y al cabo, los sucesos han sido historiados y son, o deberían serlo, de sobra conocidos. Se sabe que en Chile después del golpe de estado en 1973 y del establecimiento de una dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet, se tortura de forma sistemática y masiva, se asesina y se hace desaparecer a miles de personas. De hecho, podría incluso plantearse que existe una expectativa de conocimiento por parte de los lectores con la esperanza de que no acudan a sus novelas en busca de una verdad sumaria respecto a los acontecimientos, a la manera de aquellos asistentes al famoso proceso del teniente coronel de las SS Adolf Eichmann en Jersulán que relevaron a los periodistas extranjeros después de las primeras dos semanas, “que sabían de memoria cuanto había que saber [...] y que en modo alguno necesitaban presenciar el juicio para extraer sus conclusiones” (Arendt 2014: 19). En este sentido,

difiere de la literatura del testimonio, que acepta, por una parte, ese falseamiento con respecto a los hechos en el discurso de los entrevistados y, por otra, no renuncia a encontrar esa verdad. Igualmente comparte idéntico interés y, en última instancia, objetivo con Lanzmann, ya que tanto al escritor chileno como al director francés lo que de verdad les interesa es el grado de responsabilidad del superviviente. El objetivo último es desvelar no unos hechos que ya han sido historiados, sino la implicación individual de Auxilio e Ibacache, pero también colectiva, por cuanto se trata de personajes con vocación representativa, el padre y la madre. Como de costumbre en Bolaño, lo que parece no siempre es y viceversa. Y si bien el testimonio de Auxilio es voluntario, se descubre a lo largo de su narración que tiene poco o nada que esconder, al contrario que Ibacache, cuyo discurso es obligado y plenamente consciente del grado de enjuiciamiento público al que está siendo sometido. Un discurso sometido a presión constante por parte del joven envejecido que revela pronto unas fugas y unas lagunas que le incriminan en calidad de cómplice de las torturas y los asesinatos. En el límite mismo de lo confesable hay dos hitos, dos cruces para el cura y crítico literario: primero, las clases particulares de marxismo impartidas a los miembros de la junta militar chilena, encabezada por el mismísimo Pinochet; segundo, el descubrimiento accidental del horror en el sótano de la casa de la escritora María Canales, donde su marido, el estadounidense Jimmy Thompson, torturaba y asesinaba presos políticos, en ocasiones durante la misma celebración de encuentros literarios en su salón. Aquí Bolaño establece una terrible correspondencia con Mariana Callejas, escritora chilena y agente de la policía secreta de la dictadura militar, la DINA, junto a su marido, el estadounidense Michael Townley, condenada a cinco años de cárcel por el atentado en el que perdieron la vida el general chileno Carlos Prats, ministro de Defensa del gobierno de Allende, y su mujer, Sofía Cuthbert, en 1974 en Buenos Aires.

Existe un paralelismo importante entre el narrador de *Nocturno de Chile* y Franz Suchomel, miembro de las SS hallado culpable por crímenes de guerra en el campo de Treblinka, sentencia por la que pasó cuatro años en prisión. Lanzmann entrevista y graba con cámara oculta a Suchomel para *Shoah*. Ambos manifiestan una conmoción teatral que no parece confirmarse después en las razones que esgrime para justificar su obediencia y su silencio. Suchomel afirma no saber qué ocurría en Treblinka antes de llegar allí y comprobarlo in situ en contraste con el orgullo y la satisfacción que muestra

al hablar de la efectividad de los métodos empleados en el campo, así como de su propia pertenencia a la disciplina militar de las SS. En pocas palabras, de la entrevista de Lanzmann se deduce que Suchomel no solo se vio obligado a proceder, sino que también estaba de acuerdo con el procedimiento. El caso de Ibacache es similar, como Suchomel manifiesta parecidos estupor y desconocimiento, si bien a través de los pequeños detalles de su relato se desprende una total sintonía con los discursos que desencadenan los acontecimientos, bajo la forma del clasismo, el racismo y una forma de entender la sociedad y la política profundamente reaccionaria, una identificación que no se ha visto alterada en lo más mínimo una vez ha tenido acceso a la información, a los hechos, al saber.



Fig. 41. Suchomel se refiere con orgullo al funcionamiento de Treblinka

Dice Suchomel: “Y, justamente cuando estábamos pasando, ellos estaban a punto de abrir las puertas de la cámara de gas... Y tumbaron a la gente como si fueran patatas. Desde luego, esto nos espantó y nos conmovió. Volvimos a sentarnos en nuestras maletas y lloramos como viejecitas” (Lanzmann 2003: 61). Una emoción que no le impide afirmar más adelante que “Treblinka era una cadena de muerte, ciertamente primitiva, pero que funcionaba bien” (Lanzmann 2003: 69) ni cantar ufano el himno

secreto de Treblinka antes de reaccionar frente a la risa que su ardorosa interpretación provoca en Lanzmann diciendo que “nos reímos, y, sin embargo, ¡es tan triste!”, para, a continuación, puntualizar con orgullo que se trata de un “original”, de primera mano. “Es más”, añade, “un judío no conocía esto” (Lanzmann 2003: 111-112). Reír y llorar, como Ibacache.

Me parece estar viendo el rostro del joven envejecido. No lo veo, pero me parece verlo [...], tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia. Pero la historia, la verdadera historia, solo yo la conozco. Y es simple y cruel y verdadera y nos debería hacer reír, nos debería matar de la risa. Pero nosotros sólo sabemos llorar, lo único que hacemos con convicción es llorar (2000: 124).

Por supuesto, Auxilio también se ríe por no llorar, pero ella no tiene nada que ocultar. Ibacache y Suchomel, en cambio, son conscientes de que deben normalizar su versión de los hechos. Como Eichmann, el paradigma del funcionario cómplice del horror, epítome de la lección histórica acerca de la “banalidad del mal” (Arendt 2014: 366) y uno de los principales coordinadores de las sucesivas fases de la *solución final* de los nazis al “problema judío”: expulsión, concentración y exterminio. Alguien de quien Hannah Arendt, frente al estupor que provocan unas declaraciones contradictorias, llenas de lagunas atribuidas a una mala memoria, y la naturalidad con la que afirma haber sencillamente cumplido con su deber, se pregunta si se trata de un “caso antológico de mala fe, de mentiroso autoengaño combinado con estupidez ultrajante” o si, por el contrario, no es más que el “caso del criminal eternamente impenitente [...] que no puede soportar enfrentarse con la realidad porque su crimen ha pasado a ser parte de ella” (2014: 80).

Todo dentro de todo. Se puede reconocer un trasunto de Eichmann en el personaje de Leo Sammer en 2666, solo que Bolaño le tiene reservado un final alternativo. Como Eichmann, Sammer ha sido capturado por los aliados e internado en un campo de concentración a la espera de verificar su identidad, como Eichmann está a punto de lograr ocultar el hecho de que fue un burócrata alemán destinado en Polonia a quien se le encomendó inesperadamente la tarea de hacerse cargo de un tren lleno de judíos

griegos. Sin embargo, le relata sus actividades a Hans Reiter, el horror de las ejecuciones por disparos de armas de fuego, sus sentimientos contradictorios al respecto, para concluir diciendo que fue un “administrador justo”. Y sigue: “Hice cosas buenas, guiado por mi carácter, y cosas malas, obligado por el azar de la guerra” (2004b: 959). Sammer, sin embargo, no correrá la misma suerte que Eichmann. No abandonará el campo ni se instalará en Argentina. Una mañana aparece su cadáver estrangulado.

7. UNA MIRADA AL FUTURO

7.1. Gastón Bolaño, personaje cinematográfico

En la tercera parte de la novela de Javier Cercas *Soldados de Salamina* (2001), titulada “Cita en Stockton”, irrumpe así un nuevo personaje:

Uno de mis primeros entrevistados fue Roberto Bolaño. Bolaño, que era escritor y chileno, vivía desde hacía mucho tiempo en Blanes, un pueblo costero situado en la frontera entre Barcelona y Gerona, tenía cuarenta y siete años, un buen número de libros a sus espaldas y ese aire inconfundible de buhonero hippie que aqueja a tantos latinoamericanos de su generación exiliados en Europa (2001: 145).

Se trata, en efecto, de *nuestro* Roberto Bolaño. Algo que no sorprende a esas alturas en una novela cuyo narrador resulta ser el propio Javier Cercas. O al menos una representación del Javier Cercas autor con quien podría tener o no mucho en común el Javier Cercas escritor. De nuevo se impone la autorreferencialidad, solo que en esta ocasión enmarcado en un, así llamado por el autor, “relato real”, esto es, “un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales” (2001: 52) que, en el fondo, no es tal.

Cuando se estrena la adaptación cinematográfica, *Soldados de Salamina* (2003, David Trueba), comprobamos que el personaje llamado Roberto Bolaño ha sido sustituido por Gastón, un joven estudiante mexicano de la Universidad de Girona —interpretado por Diego Luna—, alumno de Lola Cercas —interpretada por Ariadna Gil—, quien a su vez ha reemplazado al narrador Javier Cercas. El joven Gastón, sin embargo, se emplea cada verano como vigilante del camping Estrella de Mar en la Costa Brava, es decir, sigue siendo, al menos en parte, Roberto Bolaño.



Figs. 42 y 43. Gastón Bolaño levanta la valla del Estrella de Mar

También sigue siendo el personaje clave que le habla por primera vez a la escritora Cercas sobre la existencia del superviviente Miralles, el ex combatiente de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial que pudo haber perdonado la vida al escritor e ideólogo falangista Rafael Sánchez Mazas, si bien semejante descubrimiento se produce en términos diferentes. Mientras que en la novela el nombre de Miralles aflora en mitad de una conversación, en la película aparece el mismísimo Miralles en mitad de la

proyección de una película *amateur* que Gastón grabó en Estrella de Mar el verano anterior. La elección, o la obligación, de formatos no puede ajustarse mejor a la naturaleza de cada uno de los textos, resulta idónea en la prominencia de la palabra escrita, por un lado, y las imágenes en movimiento, por otro. Entre ambos se establece, a modo de puente, un vínculo inesperado. Precisamente una película que Bolaño le cuenta a Cercas, *Fat City, ciudad dorada* (1972, John Huston), que vio junto a Miralles en un cine de Castelldefells.

Ahora puede parecer mentira que en un pueblo de veraneo pusieran una película de Huston, pero entonces pasaban esas cosas. ¿Sabes lo que significa Fat City? Algo así como Una ciudad de oportunidades o Una ciudad fantástica o, mejor aún, ¡Menuda ciudad! ¡Pues menudo sarcasmo! Porque Stockton, que es la ciudad de la película, es una ciudad atroz, donde no hay oportunidades para nadie, salvo para el fracaso. Pero el más absoluto y total fracaso, en realidad (2001: 178).

Al abandonar la sala, Bolaño y Miralles entran en un bar a tomar algo y conversar. Allí, en un momento determinado, la realidad del relato de Bolaño y la de la película se solapan en la imagen reflejada precisamente por un espejo. Se produce un intercambio, una inversión de realidades muy parecida a la que ejerce Manuel Puig, solo que la expresión del deseo que producen, en lugar de resultar vivificante o esperanzadora, deviene en su reverso, el de la derrota sin paliativos.

Bueno, pues esa noche, al terminar la película fuimos a un bar y nos sentamos a la barra y pedimos cerveza y estuvimos allí charlando y bebiendo hasta muy tarde, frente a un gran espejo que nos reflejaba y reflejaba el bar, igual que los dos boxeadores de Stockton al final de *Fat City*, y yo creo que fue esa coincidencia y las cervezas las que hicieron que Miralles dijera en algún momento que nosotros íbamos a acabar igual, fracasados y solos y medios sonados en una ciudad atroz, orinando sangre antes de salir al ring para pelear a muerte con nuestra propia sombra en un estadio vacío. Miralles no dijo eso, claro, las palabras las pongo yo ahora, pero dijo algo parecido (2001: 178-179).



Fig. 44. La escena del bar de *Fat City*

Es posible reconocer su voz ahí, la de Bolaño, aunque no se haya leído toda su obra, aunque las palabras las haya puesto Javier Cercas. Sobre su conversión en personaje literario en una novela ajena, el chileno declaró en una entrevista: “No hay ninguna historia. Cercas solo transcribe, sacando sus propias conclusiones, lo que yo le conté” (cf. Chiappe 2002). Sin embargo, su presencia en la novela del escritor catalán iría más allá de la mera resolución de la trama y se prolongaría en la propia naturaleza de *Soldados de Salamina*: “Su papel en la novela de Cercas emula en cierta forma el lugar que su propia literatura vino a ocupar en este cruce entre lo real y lo ficcional en el panorama de las letras hispanoamericanas contemporáneas” (Bórquez 2008: 6).

No es el único punto de contacto entre la obra de Bolaño y la novela de Cercas⁵⁶. En este sentido ambas, tanto la novela como la película, operan según un determinado

⁵⁶ A modo de contrapunto, quizá la diferencia fundamental entre *Soldados de Salamina* y los textos de Bolaño, al menos como artefactos narrativos, reside en la precisión de estructura sometida al argumento que alcanza dicha maquinaria en la novela de Cercas, en la cual todos los elementos que la conforman, tal como aparecen dispuestos, son necesarios para cerrar la historia, frente a la característica digresión de las obras del chileno, más en consonancia con la estrategia opuesta de “apartarse del argumento” de E. M. Forster, para quien sugerir la infinitud de la vida es un imperativo del novelista, que debe por tanto evitar “que su construcción supere a la realidad abierta y la reemplace con un universo cerrado”, favoreciendo para ello las partes no resueltas, las historias desvinculadas de la trama y los personajes carismáticos “capaces de sorprender al lector” (citado por Kracauer 2001: 292).

ejercicio de la memoria que no es del todo ajeno al autor chileno, cada una manteniendo las posiciones de sus respectivos medios. Un proyecto de memoria que, siguiendo la línea de pensamiento de Benjamin, propone un pasado integrado en “un presente que no es transición, sino que ha llegado a detenerse en el tiempo” (Benjamin 1989: 189). Así parece quedar de manifiesto cuando Cercas reconoce que la maquinaria, las conexiones y las conclusiones que genera su historia son “fruto de la manipulación de la realidad, de la mentira, pero, gracias a ella, la novela deja de hablar de cosas concretas, deja de hablar de la España del año 1939 o de la Gerona del 2000” (2003: 21). La aspiración última, de manifiesta vocación revolucionaria, consistiría una vez más en “hacer saltar el contínuum de la historia”, es decir, arrebatarse a los vencedores la composición exclusiva de la historia. En el caso de *Soldados de Salamina*, la novela y el film, hacer saltar (por los aires) el contínuum de la historia supone interpelar a la barbarie desatada durante la Guerra Civil, a la represión de estado y al silenciamiento de las víctimas durante la dictadura franquista y también al proceso por el cual los políticos de la Transición “se identificaron con los responsables de los horrores de la guerra y la posguerra, al negar a las víctimas de torturas, purgas, fusilamientos y encarcelaciones la rehabilitación que les correspondía” (Mabrey 2008), en la medida en que tanto una como otro continúan afectando a la configuración de la memoria colectiva de los españoles —una cuestión que se hace más evidente en la película de Trueba.

Así, dentro de las estrategias filmicas que dispone David Trueba en su película, es posible reconocer lo que el propio director madrileño ha identificado como cine de “guerrilla” (2003: 179). Un tipo de cine marcado por una determinada forma de rodar con la cámara al hombro en el que abundan los planos desenfocados y el sonido cortado abruptamente, todas formas reconocibles del cine documental que, aplicadas a un relato de ficción, deviene “falso documental”, como muy bien advierte Néstor Bórquez (2008: 2). Al mismo tiempo, es posible observar un uso recurrente del archivo que se nutre a partes iguales de archivo real y de archivo recreado. Para ello, el director incorpora imágenes de archivo real que documentan los episodios históricos a que se hace referencia —material de diversa procedencia, como muy bien señala Bórquez: “Filmoteca Española, Pathé Archives, Gaumont Cinemateque, Radio Televisión Española, Agencia EFE, Biblioteca Nacional, Archivo Machado y Archivo Fotográfico” (2008: 1-2)—, que aparecen en el montaje final junto a las imágenes de archivo

reconstruido que Trueba ha rodado para la película, imágenes, por tanto, *con apariencia de archivo*, lo que impregna el film de un inconfundible aire de cine documental no solo a estas imágenes concretas, manipuladas, sino a toda la película en sí —al presentarse insertas en mitad del relato de ficción, dotando al mismo de una nada desdeñable carga de objetividad, una objetividad en cualquier caso bajo sospecha. Igualmente se instrumentaliza el testimonio, a través de entrevistas realizadas para ser incluidas en la propia película a algunos de los supervivientes o testigos de la historia, como Daniel Angelats, uno de los tres personajes que en la novela de Cercas aparecen caracterizados y agrupados bajo el sobrenombre de “los amigos del bosque”, o el cantautor Chicho Sánchez Ferlosio, hermano del escritor Rafael Sánchez Ferlosio e hijo de Rafael Sánchez Mazas.



Fig. 45. Realidad y ficción: Lola Cercas entrevista a Chicho Sánchez Ferlosio

Todo lo cual lleva a Trueba a prescindir, primero, del personaje del escritor Cercas por el de la escritora Cercas, Lola por Javier, y del personaje del escritor Bolaño por el del estudiante Bolaño, Gastón por Roberto, en un intento por descargar a la película de tanta referencialidad real y favorecer así una mayor amplitud del componente ficcional, así como unas tensiones más rentables, por un lado, sociales y políticas entre Lola, su

condición de mujer, el país donde vive y su historia —deslizándose inevitablemente la balanza hacia el lado de la memoria individual—, y, por otro, sexuales y generacionales entre los protagonistas, y probablemente sortear a su vez las desavenencias que parecen haber surgido entre Roberto Bolaño y Javier Cercas tras la publicación de *Soldados de Salamina*.

7.2. Based on a novel by Roberto Bolaño: *Una novelita lumpen* vs. *El futuro*

En 2002 Mondadori lanza la colección Año 0, un proyecto editorial por el cual una serie de autores hispanoamericanos “de primera línea” publicarán otras tantas novelas cuya trama estará ubicada en diferentes capitales del mundo. Así, el argentino Rodrigo Fresán escribirá sobre México D. F. una novela titulada *Mantra*, el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, por su parte, publicará *El tren a Travancore*, en forma de particular epistolario del viaje de un escritor a Madrás, en India, y el colombiano Santiago Gamboa hará lo propio con *Octubre en Pekín*, entre otras. De alguna manera, Bolaño entra en el juego literario y acepta escribir una novela en Roma.

El resultado será *Una novelita lumpen*, la historia de dos adolescentes italianos, Bianca y su hermano menor, que se ven abocados a subsistir tras la repentina muerte de sus padres en un accidente de tráfico. Pronto ella encontrará trabajo en una peluquería y él en un gimnasio, donde comienza a frecuentar la compañía de dos hombres, un boloñés y un libio. Ambos propondrán a los hermanos robar la fortuna escondida en algún lugar de la laberíntica mansión de una vieja gloria del cine de género péplum⁵⁷, Giovanni Dellacroce, mejor conocido como Franco Bruno, mejor conocido como Maciste⁵⁸.

⁵⁷ El péplum de aventuras históricas es un género específicamente cinematográfico que se refiere a toda una industria de películas que se rodaron en Italia en dos etapas —la primera a partir de *Cabiria* (1914, Giovanni Pastrone), y la segunda ya en los años sesenta, con *Hércules* (1958, Pietro Francisci)— en las cuales el héroe —un guerrero, un gladiador o un coloso de la antigüedad grecolatina— se enfrenta a un tirano, restablece la paz y conquista a la chica.

⁵⁸ El personaje de Maciste frecuentó el género con numerosos films, si bien no fue interpretado por un único actor. Sucesivamente le pondrían rostro y sobre todo cuerpo Bartolomeo Pagano en la etapa muda

¿Por qué lumpen? Una lectura superficial permite comprender que los personajes principales, Bianca y su hermano, se encuentran en el umbral del lumpen, desempeñándose en trabajos precarios, de subsistencia, abandonando los estudios, pasando infinitas horas muertas frente a la televisión. La irrupción del boloñés y el libio en sus vidas acelera el proceso, les apremia a adentrarse en una deriva de delincuencia de poca monta que incluye la prostitución. Esta situación se traduce en la pérdida total de perspectiva de futuro para Bianca, que de pronto comienza a desdibujarse.

A veces me asomaba a una ventana cualquiera de la casa de Maciste y me ponía a pensar en los sueños y en la vida, que era como ponerse a pensar en mis sueños que olvidaba con tanta prontitud y en mi propia vida que parecía un sueño, y no llegaba a ninguna parte, nada se aclaraba en mi cabeza (2002: 105).

En este sentido, la elección del péplum y del personaje de Maciste para representar la figura alrededor de la que van a girar los lumpen planes del cuarteto protagonista adquiere un sentido digamos político más allá de la predilección de Bolaño por el género B, dentro de una poética más amplia de la marginalidad, más allá también del juego, de la caricatura o la broma. ¿Por qué el péplum entonces? La decisión residiría en la propia intrahistoria de un género cuyo título fundacional, *Cabiria* —en el que ya aparece el gigante Maciste como personaje—, había sido coescrito por Gabrielle D’Annunzio, el gran poeta nacional italiano, “un hombre que se convirtió, con sus maneras a menudo provocadoras, en el gran heraldo poético de la agresividad fascista” (Sand 2004: 234). Si bien, como recuerda el historiador Shlomo Sand “no todas las grandes superproducciones son fascistas. *Cabiria* no es una película fascista, ni una película que habla del fascismo”, lo cierto es que se trata “de una película nacional hecha a medida, que se sirve de la Historia para imprimir en el pueblo italiano la conciencia de un pasado imaginario y glorioso” (2004: 233-234). Pocos años después, dicha película y toda la producción filmica posterior adscrita al género serían instrumentalizadas por el movimiento que lideraba Benito Mussolini. Al fin y al cabo, el imaginario fascista se reconocía en una temática histórica que pretendía reflejar el

anterior al sonoro y, ya en los sesenta, Steve Reeves, Ed Fury y Mark Forest, entre otros. El referente real le sirve a Bolaño para aportar su característica proyección documental.

glorioso pasado imperial de Italia, así como en sus planteamientos maniqueos y en su estética pomposa. Un pasado, tanto el que sirve de pretexto histórico al péplum como el de la misma industria cinematográfica creadora, que se manifiesta ya decadente y ruinoso en la novela de Bolaño. Algo que resulta harto evidente al quedar representado por un héroe caduco, que no solo se encuentra en los últimos compases de su declive personal y profesional sino que ha alcanzado el grado máximo de la fragilidad a causa de la vejez y la ceguera, una debilidad en todo caso irónica en un coloso. De esta manera, la novela cumple cabalmente con la propuesta de la colección en que se inscribe, en el sentido de que no puede ser más italiana en cuanto supone una reflexión sobre la historia de Italia. De películas que ya son historia y de un personaje que también es historia, en el doble sentido de la palabra. Su tiempo ha pasado⁵⁹. Asimismo puede leerse en clave de utopía universal, como memoria presente de un pasado, el italiano —pero también el de Europa e incluso de la civilización occidental—, que continúa intoxicando el día a día y del que es preciso liberarse para poder aspirar a un futuro mejor.

Este contínuum de diferentes tiempos lo traduce Scherson de forma implícita en imágenes en la escena en que Bianca sueña con un joven Maciste que levanta y arroja una piedra de gran tamaño con el distrito romano EUR (Esposizione Universale Roma) de fondo⁶⁰. De hecho, en el sueño de la protagonista la escenografía cambia, primero transcurre frente a un edificio de la Antigua Roma de cartón piedra de Cinecittà, que después se convierte sin solución de continuidad aparente, dentro de la lógica onírica, en una escenografía EUR⁶¹. Al unir la escenografía grandilocuente y fantasmal del fascismo por partida doble con la representación hipertrofiada del glorioso pasado imperial en la figura del coloso, la directora chilena marca la naturalidad del tránsito en el espacio y el tiempo, y refleja con habilidad uno de los discursos que subyace en el texto de Bolaño.

⁵⁹ O al menos el tiempo de la segunda época del péplum, que sin embargo ha encontrado cierta revitalización recientemente a partir del éxito de títulos como *300* (2006, Zack Snyder).

⁶⁰ EUR es un conjunto urbanístico ideado por Benito Mussolini para celebrar y conmemorar el vigésimo aniversario del fascismo en 1942, hecho que finalmente no se produjo por la derrota de Italia en la Segunda Guerra Mundial.

⁶¹ Cinecittà fue otro de los proyectos megalómanos del fascismo, la creación de unos inmensos estudios de cine capaces de hacer frente a la pujanza de Hollywood e integrarse al mismo tiempo en el aparato de propaganda ideológica de Mussolini, donde se rodaron la mayoría de las películas de género péplum.



Figs. 46 y 47. Imperio Romano, fascismo y péplum

No obstante, se ha venido considerando *Una novelita lumpen* como un trabajo inferior en el conjunto de la obra de Roberto Bolaño, una idea a la que seguramente contribuyó el hecho de tratarse de una novela de encargo. Juan Villoro, escritor mexicano y amigo del chileno, no pestañea a la hora de considerarla una mala novela —según su particular repertorio se pasaría en sentido ascendente a la novela interesante, con *Monsieur Pain* a modo de ejemplo, luego a la novela descomunal, esto es, *2666*, y, en última instancia, coronar la cima con *Estrella distante* o la novela impecable (Villoro 2009).

Buena o mala, interesa más aquí descifrar su adaptabilidad, ya que corresponde precisamente a esta novela el haberse convertido en la primera adaptación cinematográfica de un texto de Bolaño con el estreno de *El futuro* (2013, Alicia Scherson).

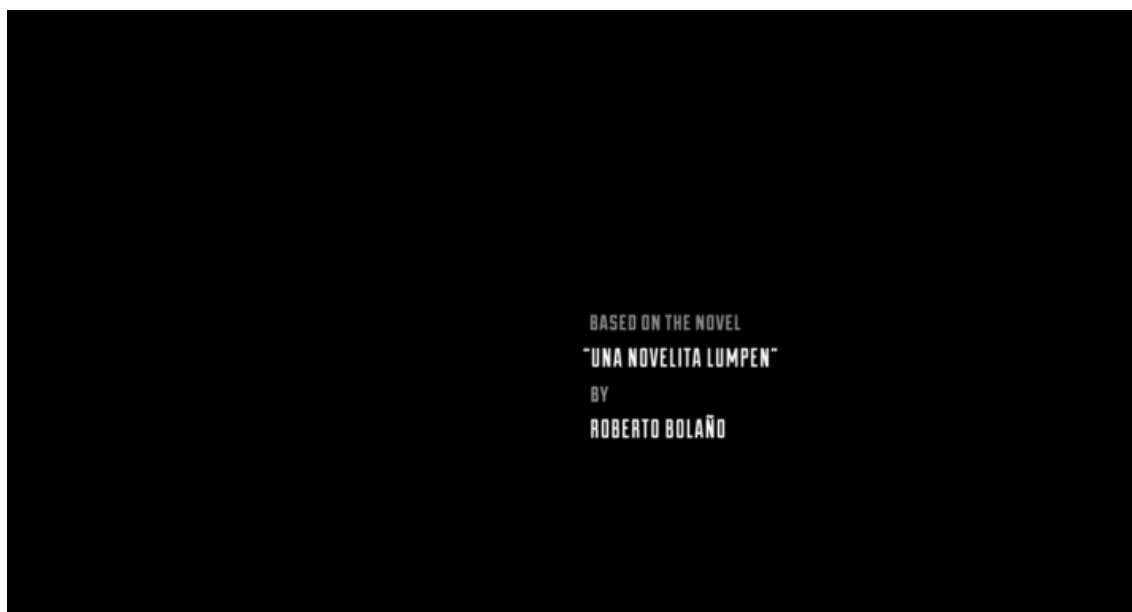


Fig. 48. Títulos de crédito de *El futuro*

A la directora, la chilena Alicia Scherson, le llevó algún tiempo trabajar en la adaptación, la primera de la que se hacía cargo, ya que antes de comprar los derechos cinematográficos de la novela solo había trabajado sobre un guión original propio para su película *Play* (2005). Sin embargo, el principal reto “no fue tanto adaptar la trama sino llevar a la pantalla la atmósfera del libro” (cf. Celis 2013). ¿Cómo resuelve la directora chilena la cuestión de la atmósfera? En otras palabras, ¿cómo traducir en imágenes una atmósfera que en el libro es material solo *hasta cierto punto*?

Primero convendría quizá describir la atmósfera a la que se refiere. La novelita de Bolaño transpira un ambiente enrarecido, por momentos alucinado, como de tiempo detenido, terminal, apocalíptico. Un ambiente, en suma, que tiene mucho de proyección mental de su protagonista. Poco después de la muerte de sus padres, Bianca y su hermano dejan de distinguir el día de la noche:

A partir de ese momento los días cambiaron. Quiero decir, el trascurso de los días. Quiero decir, aquello que une y que al mismo tiempo marca la frontera entre un día y otro. De pronto la noche dejó de existir y todo fue un continuo de sol y luz. Al principio pensé que era debido al cansancio, al shock producido por la repentina desaparición de nuestros padres, pero cuando se lo comenté a mi hermano me dijo que a él le pasaba lo mismo. Sol y luz y explosión de ventanas (2002: 14).

En efecto, la novela puede permitirse conectar, acaso de forma inadvertida para la propia narradora, su mundo interior con la realidad exterior, que queda de esta manera afectada, al menos transitoriamente. Nos encontramos frente a la problemática que se establece entre *contínuum material*, propio del medio fílmico, y *contínuum mental*, característico de la novela, tal como han sido planteados por Siegfried Kracauer (2001 [1960]: 297). La directora parece haber coincidido con esta apreciación: “Quizás la atmósfera, esa cosa pesada, sin tiempo, como muerta que está en el libro fue lo más duro. Frente a la libertad de las palabras, el cine es limitado. La atmósfera de Bolaño está entre medio de las palabras, no en la palabra misma” (cf. Viera-Gallo 2013). Un conflicto que, en cuanto a la adaptación de *Una novelita lumpen*, sí encuentra una solución de continuidad, en la medida en que al menos la mayoría de los planteamientos de Bolaño pueden tener su correspondencia física. Así puede apreciarse en la proyección en el espacio y el tiempo del trauma de Bianca y su hermano. Tenemos sol, tenemos luz, tenemos explosión de ventanas.

Entre los muchos recursos que despliega Scherson, la película adopta una solución narrativa de correspondencia literaria como es la voz en *off*, la voz de Bianca desde el futuro, que en ocasiones cita textualmente del libro, y cuyas reflexiones permiten ubicar a la figura del narrador y sirven de guía a las imágenes. Por la novela sabemos que Bianca es una persona casada y con hijos en el momento de contar su historia. Su perspectiva se encuentra ya distanciada, toda vez que parece haber sorteado el filo del abismo en que llegó a encontrarse al conseguir acomodo en un estatus de clase media baja, de madre y esposa que solo encuentra un rato para dedicar a la televisión por las tardes.

El casting es uno de los principales aciertos del film, sobre todo en la elección del actor que debía interpretar a Maciste, el holandés Rutger Hauer, archiconocido por su papel de Roy Batty en el clásico de ciencia—ficción *Blade Runner* (1982, Ridley Scott). En *El futuro* el actor prolonga en sí mismo las características del personaje a través de su propia aura de leyenda cinematográfica viva, “de héroe caído”, tal como apunta la directora chilena (cf. Viera-Gallo 2013), de tal modo que en *El futuro* recuerda vivamente a Marlon Brando encarnando a Kurtz en *Apocalypse Now* (1979, Francis Ford Coppola) o al protagonista de *El último tango en París* (1972, Bernardo Bertolucci) —una cinta con la que tanto la novelita de Bolaño como el film de Scherson guardan más de un paralelismo—, un puro mito que solo tenía que poner su *presencia* ahí, a la manera del Maciste de Bolaño. La directora evoca una curiosa anécdota al respecto: “Él es un mito y actúa como un mito. Cuando hablábamos del personaje del héroe, me decía, *I’ve been a hero many times, it doesn’t mean anything*. Después de un comentario así, ¿qué instrucción le vas a dar?” (cf. Viera-Gallo 2013).



Fig. 49. Rutger Hauer, enorme en el papel de Maciste

Por lo demás, la película hace mucho más evidentes determinadas cuestiones que la novela solo sugiere, como el hecho de que Giovanni Dellacroce se comporte como

Maciste, reproduciendo sobre todo determinados gestos, pero también identificándose puntualmente con el mítico personaje en las conversaciones, como si padeciera o se encontrara en el proceso de desarrollar la misma locura que padecieron los rumanos Bela Lugosi o Johnny Weissmüller, los cuales terminaron sus días siendo fagocitados por su personaje más célebre, Drácula y Tarzán respectivamente.

Una escena obvia en este sentido sería aquella en que el gigante Maciste carga por primera vez a Bianca sobre los hombros durante su primer encuentro. Con ese gesto reproduce a muy pequeña escala no solo uno de los episodios míticos de la fundación de Roma como es el rapto de las sabinas, sino una tendencia recurrente en este tipo de películas que se reconocerá más adelante cuando Bianca, su hermano y sus dos compinches estén visionando *La furia di Ercole* (1962, Gianfranco Parolini). Es decir, no solo está haciendo referencia al género cinematográfico, sino que a la vez está siendo en esencia absolutamente péplum. El círculo de la referencialidad se cerrará de forma definitiva cuando Maciste cargue por segunda vez a Bianca, esta vez en brazos. Emula, ahora sí, no ya a Maciste —o no solo a Maciste—, sino al Hércules de la película cuyos fragmentos se han visto poco antes, y en definitiva a Ursus y a todos los colosos que en el cine han sido, estableciendo así un juego de significaciones perfecto. La identificación del actor con su personaje se ha consumado. La caracterización es, por tanto, total.





Figs. 50 y 51. Maciste haciendo de Maciste

De este modo, todo cuanto en la novela es cinematográfico, una vez se ha adaptado a la película, se convierte de inmediato en metacinematográfico. La referencialidad al mismo medio fílmico se dispara en mil direcciones diferentes. Se establece un diálogo semiautomático entre el thriller y el péplum, entre el coloso de *La furia di Ercole* —la primera película péplum que ve la Bianca de *El futuro*— y Rutger Hauer y el androide Roy Batty y Marlon Brando interpretando al viudo Paul, pero sobre todo interpretando al terrible, gigantesco Kurtz.

Asimismo, el film reproduce fielmente los lugares en los que transcurre la historia de Bolaño: la casa de los hermanos, la peluquería, el gimnasio, la mansión de Maciste y, en suma, Roma. Una ciudad, la capital italiana, que aparece representada bajo una luz crepuscular, evitando en todo momento sus lugares más icónicos. Sobre la importancia de los lugares de la memoria, en este caso la memoria de Bianca, se ha hablado ya lo suficiente en este trabajo.

No resulta desatinado pensar que *El futuro* es una película que a buen seguro Bolaño hubiera apreciado. Por un lado, mantiene y reconoce a la narradora literaria, Bianca, mediante la voz en *off*, como ya he apuntado. Una narradora, en cualquier caso, que dialoga abiertamente con el punto de vista de Alicia Scherson, en calidad de cinerradora —y ella, a su vez, con el autor de la novela que adapta. Al fin y al cabo, sin ánimo de

desmerecer al equipo técnico, suya es la visión, la puesta en escena y el montaje, el *casting* y buena parte de la redacción del guión, entre muchos otros aspectos. Al mismo tiempo, aporta su propia lectura de *Una novelita lumpen*, un texto, como también he apuntado, que aparece conectado a otros —por ejemplo, a toda la producción de género péplum con *Cabiria* a la cabeza, seguida de títulos como *Hércules* (1958, Pietro Francisi), *Ursus* (1961, Marco Campogaliani) o *Maciste el invencible* (1961, Antonio Leonviola), con Mark Forest como protagonista, quien junto a Kirk Morris fueron quienes con mayor asiduidad encarnaron al coloso—, en una especie de diálogo intertextual que sin duda influye igualmente en el film de Alicia Scherson, el cual a su vez nos trae a *La furia de Ercole*, Marlon Brando, Tarzán y Drácula, incorporando otras significaciones a la historia de Bianca y su hermano. Así, *El futuro* no solo prolonga el diálogo entre novela y cine, sino que contiene en sí otros diálogos en las conexiones intertextuales que ofrecen la novela de Bolaño y en la incorporación, a su vez, de una serie de aportaciones propias que fecundan y amplían las cuestiones planteadas por *Una novelita lumpen*.

7.3. La parte de Bolaño según el Teatre Lliure

En 2007 el Teatre Lliure estrena la adaptación de *2666*, bajo la dirección de Àlex Rigola con un libreto escrito por él mismo en colaboración con Pablo Ley. El resultado fue un meritorio montaje escénico de cinco horas de duración, a razón de aproximadamente una hora por cada una de las partes en que se divide la novela. Protagonizada por Joan Carreras, en los papeles del crítico francés Pelletier, así como de los alemanes Klaus Haas y Hans Reiter/Benno von Archimboldi, sobrino y tío respectivamente; Andreu Benito como el crítico italiano Morini, el profesor de literatura chileno Óscar Amalfitano, el policía mexicano Ernesto San Epifanio y el editor alemán Bubis; Julio Manrique interpretando al crítico Espinoza, al periodista afroamericano Oscar Fate y al

policía mexicano Juan de Dios Martínez⁶²; Chantal Aimée dando vida a la crítica inglesa Norton, a la periodista mexicana Guadalupe Roncal y a la alemana Ingeborg, el verdadero amor de Achimboldi; y Cristina Brondo como Rosa Amalfitano y Lotte, la hermana de Archimboldi. Después del estreno en Barcelona, se representó en escenarios de Las Palmas de Gran Canaria, Granada, Madrid, París y Santiago de Chile, con gran éxito de crítica y público.

La inclusión de esta obra en este capítulo se justifica al menos por tres motivos, no necesariamente dispuestos en orden de importancia: primero, por su carácter de proyección de la obra de Bolaño en el tiempo, esto es, de futuro; segundo, por plantear y ofrecer cumplida respuesta a las preguntas acerca de los límites de la representación; tercero, por su carácter mismo de medio expresivo audiovisual.

“La parte de los críticos” recrea el escenario de un congreso de literatura simbólico en el que Pelletier, Espinoza, Norton y Morini van desgranando su historia en torno a la de Benno von Archimboldi, de quien se consideran sus principales exégetas, al mismo tiempo que van reconstruyendo los títulos y algunos escasos datos biográficos del enigmático escritor alemán sobre una pizarra blanca.

“La parte de Amalfitano” se desarrolla en el patio trasero de la casa que el profesor chileno comparte con su hija Rosa en Santa Teresa. Por allí desfilan el rector Guerra y su hijo Marco Antonio, el fantasma de la madre de Rosa, el ex presidente ruso Boris Yeltsin e incluso la voz que Amalfitano cree escuchar en su cabeza.

“La parte de Fate” supone un particular descenso a los infiernos del periodista afroamericano en compañía de Rosa Amalfitano, Chucho Flores, Rosa Méndez y Charly Cruz, a ratos también se suman a la fiesta Guadalupe Roncal y un ex agente del FBI que podría ser Harry Magaña recién salido de una máquina de moler carne o de una película de Sam Peckinpah, en una juerga infinita que poco a poco va convirtiéndose en una película de terror.

“La parte de los crímenes” transcurre en un descampado en medio del desierto en el que un grupo de policías indiferentes encuentra el cuerpo de una mujer asesinada. Es el momento de mayor clímax. A medida que van sucediéndose sobre la pantalla del fondo

⁶² El nombre del personaje constituye un más que probable guiño a la figura del poeta vanguardista y artista visual chileno Juan Luis Martínez (1942-1993), que solía firmar como Juan de Dios Martínez.

los nombres de las víctimas reales, junto a las 75 no identificadas y a las más de 2000 desaparecidas, desde 1993 hasta 2004, el desierto va transformándose en un cementerio de cruces rojas, la imagen icónica de denuncia de los feminicidios en Ciudad Juárez. Al final reaparece la cuadrilla de detectives para contar una serie de chistes machistas cada vez peores, cada vez más violentos, abandonados de todo rastro de una comicidad ya de por sí dudosa por contraste con la escena inmediatamente anterior.

“La parte de Archimboldi” pone en escena la biografía de Hans Reiter/Benno von Archimboldi narrada por las voces de su hermana, sus camaradas en el frente oriental durante la Segunda Guerra Mundial, su editor y la suya propia, mientras en una pantalla al fondo se proyectan imágenes de guetos judíos, montañas de cadáveres en los campos de exterminio y ciudades de la posguerra.

No por su directa implicación audiovisual debe obviarse la profusión de imágenes proyectadas en una pantalla durante el montaje, no solo en esta última parte, en la cual acompañan el relato en todo momento, sino igualmente en todas las demás. De modo particular en “La parte de Fate”, en la que es posible entrever el combate de boxeo que el periodista ha ido a cubrir, así como una prolongación o un desdoblamiento de la juega en que los personajes se han embarcado. Para ilustrar el episodio de los campos de exterminio narrados en el interior de un campo de concentración de prisioneros alemanes capturados al terminar las hostilidades, la creación de Rigola emplea imágenes de archivo que a su vez remiten a *Noche y niebla*, la primera película en recurrir a esos mismos materiales. Es decir, Rigola opta abiertamente por la legitimidad del archivo a la par que la del testimonio. No es el único archivo que comparece. El director ha proyectado para entonces los nombres de cada una de las víctimas de los feminicidios que han podido ser identificadas, la fecha de su muerte, la edad que tenían, si se conoce, dando continuidad a la vinculación que Bolaño establece entre conquista española, holocausto nazi y feminicidios.



Figs. 52 y 53. El archivo en *Noche y niebla* y en *2666*

Sobre la presentación del fantasma, del pasado presente que tanto inquietaba a Platón, Rigola hace recaer todo el peso sobre la figura del actor en un gesto tranquilizador que, en última instancia, renuncia a mostrar de forma realista el horror, lo irrepresentable a través del símbolo conciliador. A modo de ejemplo, Rodríguez Serrano convoca el momento de “La parte de Amalfitano” en que este dialoga con la esposa muerta en el patio trasero de la casa mexicana:

Rigola juega con la narración que el propio fantasma realiza de las cartas dirigidas a su esposo como un código tranquilizador: ella no está, y sin embargo, la vemos. Es decir: es posible que, pese a “no estar” (esto es, no existir) continúe una narración truncada hace ya varios años. Lo importante (el texto, la narración, la vida misma) se mantiene y sigue retumbando, se rebela contra el olvido, contra la nada (2008).

La puesta en escena en ocasiones resulta deliberadamente cinematográfica en la caracterización de algunos personajes o en los cambios de plano que se producen en la tercera parte, que transcurre enmarcada en un habitáculo rectangular que permite realizar una importante variación de plano general —dividido en dos por la pantalla de las mismas dimensiones colocada justo encima, en la que transcurren primeros planos o fueros de campo de la acción principal o se proyectan imágenes del supuesto film porno de vampiros de Robert Rodríguez, reforzando la impresión fílmica— a plano americano.





Figs. 54 y 55. La parte más cinematográfica de la función

7.4. El verdadero policía

Son ya muchas las voces —de críticos, de analistas— que sostienen que vivimos la así llamada Edad de Oro de la Televisión, un fenómeno de datación imprecisa que podríamos quizá reconocer a partir de la superación de ciertos esquemas y estructuras —de ciertos automatismos que también se podrían considerar tics— en series como *Los Soprano* (1999-2007, creada y producida por David Chase⁶³) y *The Wire* (2002-2008, David Simon), consideradas casi de forma unánime las pioneras. Un factor clave ha sido la creciente oferta de producciones propias por parte de los canales de pago estadounidenses, como HBO —siglas de Home Box Office— o AMC —originalmente

⁶³ Si bien hasta ahora, al referir un título cinematográfico entre paréntesis, me he limitado a señalar el año de producción y el director, a partir de este momento la referencia será la de las fechas de emisión del primer capítulo de la primera temporada y del último capítulo de la última temporada —en caso de que se haya emitido— seguidas del creador de la serie, que viene a cumplir la misma función que el director de cine, o, al menos, la del director de cine de autor, en cuanto a visión artística y proyecto.

American Movie Classics.

Se trata de series que habrían recibido la herencia dejada por producciones anteriores como *Twin Peaks* (1990-1991, David Lynch) o, mucho más atrás en el tiempo, de la sitcom de la CBS —originalmente Columbia Broadcasting System— *Mary Tyler Moore* (1970-1977, James L. Brooks y Allan Burns)⁶⁴, después de la cual llegarían otras dos producciones de la misma cadena, *All in the Family* (1971-1979, Norman Lear) y *M*A*S*H* (1972-1983, Larry Gelbart), que terminarían de consolidar el modelo.

Aquello tuvo dos consecuencias importantísimas. Primero, el establecimiento de unos determinados parámetros de trabajo a la hora de confeccionar una serie, parámetros que continúan imperando en las series actuales. Segundo, el descubrimiento de que una serie de calidad es un gusto adquirido y que no siempre un fracaso inicial debe conducir a la cancelación temprana, incluso cuando se habla de producciones muy costosas (De Gorgot 2014).

Entre dichos parámetros, a grandes rasgos, se cuentan unos elevados costes de producción, unas historias más elaboradas —con tramas alambicadas y repartos amplios, en los que los personajes secundarios cuentan con un importante desarrollo— que tocan determinados temas de actualidad o de interés social y, sobre todo, mayores riesgos artísticos —representados por la figura del creador, quien, al modo de un director de cine, asume y se compromete a plasmar una visión homogénea del proyecto. El propio nombre de creador adquiere de este modo especial significación, ya que remite intencionadamente —y se trata, qué duda cabe, de una estrategia comercial bien estudiada— a otra figura emblemática más allá de la director de cine, esto es, al autor en un sentido artístico amplio, en términos casi absolutos, ya sea director, guionista, escritor, pintor o compositor.

Todo lo cual, puesto en perspectiva, equipararía a las series con las producciones cinematográficas. Hasta tal punto es así que el fenómeno, ya en plena Edad de Oro,

⁶⁴ Para descubrir la importancia que tuvo esta serie en el cambio de modelo de la ficción televisiva —en función de los estudios Nielsen de audiencia, el poder de las empresas anunciantes y la apuesta pionera de CBS— conviene leer el interesante artículo “¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series?” de Emilio de Gorgot (2014), que busca dar cumplida respuesta a la cuestión planteada en el título.

llegaría incluso a invertir las proverbiales relaciones de atracción-rechazo del cine hacia la televisión. Un ejemplo precursor que se saldó con un considerable éxito de crítica y público fue la mencionada *Twin Peaks*, a cargo del director de cine estadounidense David Lynch, quien por entonces ya contaba con cierto renombre. El prestigio que ha venido adquiriendo el medio televisivo a través de sus series ha tenido como consecuencia que estas se consideren un posible espaldarazo cinematográfico para incipientes carreras de actor o director, así como el hecho cada vez más frecuente de que muchos actores y directores consagrados en el cine se dejen ver en las producciones más prometedoras o renombradas.

El nuevo panorama encontró su cristalización definitiva en la conjunción de dos fenómenos de andadura más o menos paralela desde finales de los años 90 del siglo XX: por un lado, el creciente interés que la aplicación de la fórmula desarrollada por CBS o NBC —National Broadcasting Company—, entre otros canales de la televisión pública, despertó en canales de televisión por cable como HBO, AMC o Netflix; por otro, el masivo volumen de usuarios de internet a principios del siglo XXI. El primero aportó el medio ideal, el segundo una difusión sin precedentes. El resultado es bien conocido por todos: el fenómeno del culto en estado viral.

Comienza entonces una gradual proliferación de las más diversas series televisivas que siguen las pautas marcadas por el éxito comercial y de crítica de las décadas precedentes. Series que experimentan con los más diversos géneros, si bien partiendo siempre de los más populares cinematográficamente hablando —a la larga también los más rentables—, de la ciencia-ficción pseudo-trascendental —*Perdidos* (2005-2010, J. J. Abrams, Damon Lindelof y Jeffrey Lieber)— al terror zombi —*The Walking Dead* (2010, Frank Darabont)—, pasando por la fantasía de capa y espada —*Juego de tronos* (2011, David Benioff y D. B. Weiss). Sin embargo, un género destaca de entre todos: el thriller, con series como *Breaking Bad* (2008-2013, Vince Gilligan) y *True Detective* (2014, Nic Pizzolatto). Lo que nos lleva de vuelta al origen de todo en *Los Soprano* y *The Wire*, sólidos ejemplos de género policial producidos por HBO. Hasta aquí, todas las series que he mencionado han alcanzado la condición de culto. Quizá faltaría incluir *Mad Men* (2007-2015, Matthew Wainer). En cualquier caso, el consenso en torno a la calidad de las mismas ha sido unánime y su repercusión, espectacular, lo cual, a su vez, se ha traducido en un número considerable de premios y, sobre todo, en unos cuantiosos

ingresos.

En 2014 HBO estrena una nueva serie titulada *True Detective*, creada por el escritor Nic Pizzolatto, autor de un libro de relatos, *Between Here and the Yellow Sea* (2005), y de una novela, *Galveston* (2010). La cadena cumple con las premisas de la creación de una serie de culto, aportando la figura del autor, un importante presupuesto y un cuidado *casting* en el que destacan dos actores de Hollywood —uno, totalmente consolidado en papeles de secundario tanto en películas independientes como en grandes producciones, Woody Harrelson, el otro, Matthew McConaughey, viene de un largo y exitoso encasillamiento como rutilante estrella de comedias románticas, seguido de un periodo sabático y un incipiente regreso muy alejado de sus anteriores registros. Después de la emisión del último episodio de la primera temporada, crítica y público la elevan con entusiasmo a la categoría de serie de culto.

Su argumento, *grosso modo*, gira en torno a la investigación intermitente que llevan a cabo a lo largo de un periodo de diecisiete años dos agentes de policía en el estado de Luisiana en torno a una serie de violaciones y asesinatos de mujeres jóvenes, muchas de las cuales ejercían la prostitución. A medida que los protagonistas vayan atando cabos, las implicaciones del caso salpicarán a la sociedad en su conjunto, de los bajos fondos a los más altos representantes policiales, religiosos y jurídicos, y les conducirán al descubrimiento último de un horror ancestral.

Ya desde sus primeros minutos, *True Detective* recuerda con fuerza a Bolaño. A continuación procedo a desgranar los argumentos que me llevan a inferir una más que probable influencia del escritor de origen chileno en la serie de Pizzolatto.

El primero de ellos es estructural. En ambos es posible relacionar una determinada estructura narrativa como es el interrogatorio policial, a través del cual se va desgranando la historia. El tipo de interrogatorio al que se somete a sus dos protagonistas desde el primer capítulo hasta el quinto de la serie, y que en Bolaño aparece fuertemente marcado en novelas como *La pista de hielo* y *Los detectives salvajes*, y de alguna manera implícito en muchos otros de sus textos, como en el relato “Johanna Silvestri”, por poner un ejemplo. Un tipo de estructura, por lo demás, muy rentable para el género policial, ya que en sí favorece la aparición de un enigma adicional o paralelo al de los crímenes en sí, y que podría cifrarse en el misterio del paso

del tiempo. El aspecto quemado de los policías Martin Hart —interpretado por Woody Harrelson— y Rustin Cohle —por Matthew McConaughey—, el hecho de que ambos hayan abandonado el cuerpo y hayan perdido completamente el contacto con el otro produce la sospecha de que un hecho crucial se ha producido en algún momento entre el pasado que se evoca y el interrogatorio. Un efecto parecido al que en *Los detectives salvajes* provoca la diáspora de sus protagonistas, Arturo Belano y Ulises Lima, en un periplo sin retorno que les lleva de México al otro lado del Atlántico y obliga a plantear la posibilidad de que su repentina y drástica partida pueda considerarse más bien una huida.

El segundo es temático y coloca al subgénero literario conocido como *weird fiction*⁶⁵, y al escritor estadounidense H. P. Lovecraft en calidad de principal cultivador de dicho subgénero, a modo de eje entre Bolaño y Pizzolatto, Una somera descripción de la trama de *True Detective* sin duda remite a *2666* en cuanto al qué —en las violaciones y asesinatos de mujeres jóvenes en Santa Teresa y en Luisiana—, al dónde —en el territorio límite, fronterizo, sin ley, esto es, en el desierto al norte de México de la obra de Bolaño, por un lado, y en los pantanos sureños de Estados Unidos de la serie de Pizzolatto, por otro— y al quién —en la responsabilidad última del conjunto una sociedad corrupta hasta la médula. Sin embargo, cuando se consideran las proporciones no solo terrenales sino cósmicas del mal que acecha, tanto en *2666* como en *True Detective*, se entra de lleno en el terreno de la *weird fiction*. En efecto, tanto la investigación de los crímenes de Santa Teresa como la de los de Luisiana llevan en última instancia al enfrentamiento con un mal larvado, atávico, innominado, anterior a Cthulhu, Klaus Hass o Errol Childress.

En *2666*, el periodista estadounidense Oscar Fate visita en prisión al único condenado por la serie de violaciones y asesinatos cometidos en Santa Teresa, el alemán Klaus Hass. Mientras espera, una de sus acompañantes dice: “Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo” (2004: 439). Una reflexión especialmente significativa acerca del secreto universal, contenido en una ola de

⁶⁵ Acuñado y difundido por el propio Lovecraft, el término aglutina a una considerable nómina de autores entre los que este incluye Edgar Allan Poe, Arthur Machen o Algernon Blackwood. Entre las temáticas y los motivos sobre los que escriben destacan lo extraño, lo desconocido, el conflicto con el tiempo y el espacio, la violación o la suspensión de las leyes naturales, el horror cósmico y sus conexiones oníricas con la realidad.

crímenes, en una espiral de violencia cíclica, circular, inexorable que desconocemos o fingimos ignorar. De nuevo, la implicación ética en Bolaño, la denuncia en que se cifra la esperanza de un mundo mejor. Más adelante en la historia, el encuentro se produce como sigue:

Cuando Fate oyó los pasos que se aproximaban pensó que eran los pasos de un gigante. [...] Oyó voces. Como si los presos jalearan a alguien. Oyó risas y llamadas al orden y luego pasaron las nubes negras que venían del este por encima del penal y el aire pareció oscurecerse. Los pasos de reanudaron. Oyó risas y peticiones. De pronto una voz se puso a entonar una canción. El efecto era similar al de un leñador talando árboles. La voz no cantaba en inglés. Al principio Fate no pudo determinar en qué idioma lo hacía, hasta que Rosa, a su lado, dijo que era alemán. El tono de la voz subió. A Fate se le ocurrió que tal vez estaba soñando. Los árboles caían uno detrás de otro. Soy un gigante perdido en medio de un bosque quemado. Pero alguien vendrá a rescatarme. Rosa le tradujo los improperios del sospechoso principal (2004: 439).

Una escena ominosa que se desarrolla en un ambiente cargado de simbolismo, cargado de amenazas, el cual podría perfectamente haber sido descrito por Lovecraft. Una escena en la que el gigante Klaus Hass avanza en medio de un bosque quemado y coincide, a modo de guiño perfecto, con la primera secuencia de *True Detective*, en la que apenas la silueta envuelta en la penumbra previa al amanecer de ese otro gigante llamado Errol Childress carga al hombro con el cadáver de su víctima por un campo que, acto seguido, tal vez cumpliendo con una especie de sacrificio ritual, de holocausto, será quemado.



Figs. 56 y 57. Secuencia inicial de *True Detective*

Por lo demás, en la obra de Bolaño es posible encontrar algunas alusiones directas a Lovecraft, siendo la más conocida el título de un relato-ensayo incluido en *El gaucho insufrible*, “Los mitos de Cthulhu”, en irónica referencia a la serie de narraciones que dedicó el narrador estadounidense a la figura de unos monstruos ancestrales, entre los que destaca Cthulhu, un ser gigantesco con cabeza de pulpo y cuerpo de dragón, y que

comienza con *La llamada de Cthulhu* (1928)⁶⁶.

Para Pizzolatto, por su parte, la influencia de la *weird fiction* en la serie es esencial, entre muchos otros influjos, tal como admite en una entrevista concedida a Jeff Jensen para la revista *Entertainment Weekly* con el título “*True Detective* y las historias que nos contamos”:

Durante la escritura del guión me di cuenta de que había una conexión fluida entre el gótico sureño y la *weird fiction*, cuyas visiones de horror cósmico nos llevan a su vez hasta el género negro y al *pulp*. Todas éstas son influencias fundamentales para mí (cf. De los Ríos y Hernández 2014: 12—13).

Que Bolaño haya podido influir en Pizzolatto al menos durante el proceso de escritura del guión de *True Detective* parece confirmarse cuando el propio creador de la serie reconoce sin ambages su predilección por el chileno en una semblanza publicada en *The Last Magazine*:

Though Pizzolatto’s own stories often inhabit the southern United States, his taste in literature is global and cosmopolitan. Discussing personal favorites, he names Dostoevsky in the same breath as García Márquez, and lists Roberto Bolaño in sequence with the crime writer George V. Higgins⁶⁷ (Slotnick 2014).

La importancia de esta impronta se bifurca, por una parte, en la dirección temporal, a modo de eco, de continuidad o pervivencia de la obra de Bolaño, y, por otra, en su

⁶⁶ Según las narraciones de Lovecraft, Cthulhu y otros monstruos similares habrían llegado del espacio exterior, habrían dominado el planeta muchos milenios atrás y ahora duermen un sueño de siglos en las profundidades de la tierra, bajo los océanos, a la espera de ser despertados por los herederos de su antiguo culto. En “Los mitos de Cthulhu”, por su parte, Bolaño lleva a cabo una sátira cargada de humor y pesimismo acerca del estado de la literatura en español en 2003, que gira en torno a los conceptos de legibilidad, claridad y sencillez como garantías de éxito, ventas y, por tanto, respetabilidad, y a autores como Camilo José Cela, Arturo Pérez Reverte y Ana Rosa Quintana, entre otros.

⁶⁷ “Aunque las historias de Pizzolatto a menudo transcurren en el sur de Estados Unidos, sus gustos literarios son universales y cosmopolitas. Al hablar de sus favoritos, nombra a Dostoievski al mismo tiempo que García Márquez, y apunta a Roberto Bolaño junto al escritor policiaco George V. Higgins” (traducción propia).

carácter de vuelta al cine. Así, Bolaño el ávido espectador y Bolaño el escritor en clave cinematográfica proyectan su influjo fantasmal en la pantalla.

Otra cuestión casi accidental que no habrá dejado de advertirse es la continuidad que se establece entre la figura de los dos titanes, el italiano Maciste y el alemán Klaus Hass en la obra de Bolaño —y que se prolonga en la figura de Errol Childress en la serie de Pizzolatto. Ambos conectados con las derivas totalitarias de sus respectivos países en el siglo XX —sin que sea posible en cualquier caso considerarlos fascistas o nazis—, Maciste a través de su papel estelar en películas de género péplum, apropiadas por el aparato propagandístico fascista, Hass mediante su parentesco con el escritor Benno Von Archimboldi, azaroso ex combatiente de la Segunda Guerra Mundial. Las implicaciones, sin embargo, están ahí, y se encuentra un eco de las mismas tanto en la ruina física y moral del actor retirado como en la reclusión, acusado injustamente o no de haber cometido los crímenes de Santa Teresa, del sobrino del novelista alemán.

Por último, quisiera apuntar un posible guiño o apenas una coincidencia en la expresión *shitstorm* o “tormenta de mierda” que Matthew McConaughey, en el papel del verdadero policía Rust Cohle —¡qué actor!—, repite en más de una ocasión. Un giro que, al margen de su frecuencia en el habla coloquial estadounidense, remite a la frase de cierre de *Nocturno de Chile* —además del título que Bolaño realmente quería para su novela.

Y entonces me pregunto: ¿dónde está el joven envejecido?, ¿por qué se ha ido?, y poco a poco la verdad empieza a ascender como un cadáver. Un cadáver que sube desde el fondo del mar o desde el fondo de un barranco. [...] Y entonces, en la penumbra de mi enfermedad, veo su rostro feroz, su dulce rostro, y me pregunto: ¿soy yo el joven envejecido? [...] Y entonces pasan a una velocidad de vértigo los rostros que amé, odié, envidié, desprecié.

[...] Y después se desata la tormenta de mierda (Bolaño 2000: 150).



Fig. 58. ¿Palabra de Bolaño?

8. CONCLUSIONES

Dos Passos, Borges, Bioy, Puig y Bolaño. En efecto, parece posible advertir una línea de continuidad, de literatura fílmica en América, cumpliendo así con uno de los objetivos de este trabajo. Una genealogía que, por descontado, el escritor chileno no desdeñaría, a la que cabría ir añadiendo nombres en un futuro, autores como Rodrigo Fresán, de la generación inmediatamente posterior, o Patricio Pron, genial epígono de Bolaño.

Resulta interesante comprobar hasta qué punto el cine supuso una constante en la vida del Bolaño escritor, como espectador, y en la obra del Bolaño autor en un sentido de creador total, capaz de conjugar los materiales más heterogéneos en función de una estructura, unas voces narrativas, una historia y un discurso, entre los cuales se cuentan las cinematografías, las películas, los directores, los actores y las actrices, el punto de vista, el montaje, y no precisamente en grado anecdótico u ornamental, ni siquiera uno de tantos otros dispositivos.

Literatura y cine siempre se han dado la mano en el escritor chileno, que consideraba la literatura una forma de vida. Desde la infancia en Chile, desde el Roberto Bolaño coleccionista de láminas de “fútbol y de actores y actrices de Hollywood” (cf. Braithwaite 2006: 66), su educación sentimental y artística gravitó en todo momento alrededor de los libros y las películas, tal como prueban numerosos testimonios. No en vano, se diría que en ningún momento descartó del todo dedicarse al cine, en calidad de director o guionista. Era ya un adolescente, en México, cuando se propuso aprender el oficio de la dirección cinematográfica de la mano de Alejandro Jodorowsky, si bien su magisterio fue breve y quedó marcado por algunos desencuentros. A. G. Porta, su amigo y compañero en Barcelona de tantos proyectos, entre los cuales se contaban algunos guiones cinematográficos que no pasaron del planteamiento inicial, sitúa el cine en igual grado de importancia que la poesía y la novela. Y reflexiona: “Quizás finalmente uno se decante por aquello que le sale mejor o en lo que tiene posibilidades de sobresalir. O tal vez allí donde tiene posibilidades a secas” (Porta 2015. Entrevista en anexo). De manera que, a partir de este punto, quizá haya que plantearlo así, en esos términos: para Bolaño la literatura y el cine tenían la misma importancia. Como sea, en una entrevista de 2002, todavía manifiesta, con el humor desmesurado que le era característico, esta inquietud: “Aunque si fuera director de cine me gustaría hacer una película sobre la *Divina*

comedia. Sería una película policíaca, por descontado, y probablemente la titularía *Aventuras en el séptimo círculo*, que es el de los violentos” (cf. Braithwaite 2006: 103).

Todo esto se traduce en una presencia considerable, sistematizada, del medio fílmico en la obra de Bolaño, en lo que constituye una evidente influencia de vuelta. El extenso rastreo de elementos relacionados con el cine en el *corpus* narrativo bolañesco arroja como saldo una recurrencia en función de diferentes planteamientos u objetivos, en algunos casos a través de la analogía o el símil, en otros mediante la técnica clásica de narración enmarcada, es decir, integrando el relato de una película al propio relato literario —un procedimiento, por lo demás, abundantísimo dentro de la producción del chileno. En este sentido, Corro Penjeam ha apuntado muy acertadamente a modo de posibles estrategias las siguientes: hacer proliferar del relato a través de medios expresivos audiovisuales o abundar de forma indirecta en la descripción psicológica de un personaje (2005: 118). En cierto modo, todas las referencias a géneros y títulos cinematográficos, a directores, actores y actrices hacen el relato en mayor o menor medida —en un sentido, por lo demás, muy parecido, si bien menos abundante, a como lo hacen proliferar los dispositivos fotográficos, pictóricos o musicales. Así, por ejemplo, se expanden desde *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, conectando la historia de Ángel y Ana con las películas *Bonnie y Clyde* y *Al final de la escapada*, hasta *2666*, ligada a *El Círculo* y *El halcón inglés*, películas cuyo visionado dilata y, en cierto modo, enriquece, cuando no completa, el texto de Bolaño. La descripción psicológica indirecta de personajes puede apreciarse en la descripción del detective Abel Romero caracterizado como el actor Edward G. Robinson —dentro de una novela en la que ya se ha mencionado con anterioridad una película en la que este actúa, *El premio*, a la que remite de manera inevitable— justo después de haber ejecutado a Carlos Wieder al final de *Estrella distante*, que sirve para dar cuenta de la posible transformación interior del personaje o al menos la que se produce en él a ojos del narrador, o en *Los detectives salvajes*, cuando se nos permite acceder a través de *El resplandor* a los temores, los miedos y las paranoias de Arturo Belano justo antes de su drástico viaje rimbaudiano, desesperado, terminal, a África.

El tiempo cronológico general e histórico en particular de los relatos y las novelas de Bolaño no es lineal, sino profundamente fragmentario. En términos benjaminianos, el escritor chileno ha hecho saltar el contínuum de una historia, que no se compone de

compartimentos estancos o etapas abriéndose y cerrándose sin más. Así, la historia de Chile es la historia de Latinoamérica. De los años setenta pasa al 68, del 68 al 73, del 73 a la conquista de América. La historia de Latinoamérica es la historia de América. La historia de América es la historia de Europa. La historia, en última instancia, es universal y cíclica, cósmica. De ahí el nombre del asesino Carlos Wieder en *Estrella distante*, que en alemán significa “otra vez” o “de nuevo”, como el horror que representa. Nada mejor para ilustrarlo que las palabras del enajenado personaje de Ingeborg Bauer, gran amor de la vida del escritor alemán Benno von Archimboldi en *2666*, a propósito del tiempo y del espacio mirando a las estrellas.

Toda es luz está muerta —dijo Ingeborg—. Toda esa luz fue emitida hace miles y millones de años. Es el pasado, ¿lo entiendes? Cuando la luz de esas estrellas fue emitida nosotros no existíamos, ni existía vida en la tierra, ni siquiera la tierra existía. Esa luz fue emitida hace mucho tiempo, ¿lo entiendes?, es el pasado, estamos rodeados por el pasado, lo que ya no existe o sólo existe en el recuerdo o en las conjeturas ahora está allí, encima de nosotros, iluminando las montañas y la nieve y no podemos hacer nada para evitarlo (2004b: 1041).

La memoria de los nacidos en Latinoamérica en los años 50 ocupa un lugar destacado en la narrativa de Roberto Bolaño sobre todo a partir de *Estrella distante*. Poco después fija una determinada estructura, un tono y un discurso en *Los detectives salvajes*, y alcanza su particular apogeo con *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, conformando un díptico memorialista inconcluso que tendría que haberse completado con un proyecto novelístico con el título de *Corrida*. Tanto una como otra novela comparten un carácter testimonial, solo que de signo opuesto: por un lado, la memoria del lado de las víctimas por medio de la mirada de un personaje marginal, excluido, que no tiene nada que perder y mucho menos que ocultar; por otro, la de los cómplices, los opresores, los verdugos, bajo el punto de vista de un narrador que en su hora postrera ve cómo se cuestiona su responsabilidad frente a un crimen de estado, es decir, su credibilidad, su estatus y sus sueños de posteridad. El tratamiento de su discurso será necesariamente disímil: mientras que Auxilio Lacouture, narradora de *Amuleto*, ejerce abiertamente el compromiso del superviviente para con las víctimas, ofreciendo su mirada, su palabra y

la huella de los acontecimientos en su rostro y en su trauma; Sebastián Urrutia Lacroix —o su pseudónimo de crítico literario, H. Ibacache— pretende ocultar, justificarse, llegando incluso a conmiserarse con unas víctimas a las que traicionó. Ambos, en cualquier caso, son interpelados por los fantasmas, Auxilio por los de los jóvenes sacrificados, Urrutia Lacroix por uno en particular al que llama el joven envejecido, representación del superviviente o de la víctima, que les fuerzan a revivir su papel en el desarrollo de los hechos, a contar su versión de la historia. Es precisamente en este punto donde confluye con la estrategia de indagación desplegada por Claude Lanzmann en el film *Shoah*, según la cual no importa tanto la verdad, esto es, el mayor o menor grado de fidelidad a unos acontecimientos, una labor que en todo caso corresponde a la historia, cuanto el grado de responsabilidad del testigo, del superviviente.

No es la única similitud entre *Amuleto* y *Nocturno de Chile*, dos novelas que se forjan en la primera persona del singular, marcando la oralidad de todo testimonio, que giran en torno a “la fuerza anafórica del «vi»” (Manzoni 2002: 181), del acto de ver estrechamente vinculado al saber: “Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde”, dice Ibacache (2000: 142), cara a cara con Auxilio que asegura “Yo lo vi, yo doy fe” (1999b: 73). Dos novelas que emplean la proliferación de elementos audiovisuales para abordar el problema de los límites expresivos del horror, un horror cíclico ligado al del exterminio nazi, con el que acumula vínculos y crea un contínuum temporal. Dos novelas, en suma, que contribuyen a historiar a toda una generación sacrificada de jóvenes latinoamericanos, aquellos nacidos en los años 50, así como a señalar a los cómplices de la atrocidad. Pero no solo aportan valiosos testimonios, al mismo tiempo indagan en las raíces de la violencia y del mal en un sentido universal, cósmico, permiten extraer importantes conclusiones al respecto que sirvan de espejo para cada uno de nosotros y nos permitan mantener la vigilancia para evitar que hechos tan luctuosos se repitan. Al igual que *Shoah*, son memoria audiovisual, proyecto de utopía futura esculpida sobre la palabra y la imagen en el tiempo.

9. BIBLIOGRAFÍA Y CINEMATOGRAFÍA

9.1. Bibliografía del autor

- BOLAÑO, Roberto (1996) *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.
- (1997) *Llamadas telefónicas*. Barcelona, Anagrama.
- (1998a) *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama.
- (1998b [1996]) *La literatura nazi en América*. Barcelona, Planeta.
- (1999a) *Monsieur Pain*. Barcelona, Anagrama.
- (1999b) *Amuleto*. Barcelona, Anagrama.
- (2000a) *Tres*. Barcelona, Acantilado.
- (2000b) *Los perros románticos*. Barcelona, Acantilado.
- (2000c) *Nocturno de Chile*. Barcelona, Anagrama.
- (2001) *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.
- (2002a) *Amberes*. Barcelona, Anagrama.
- (2002b) *Una novelita lumpen*. Barcelona, Mondadori.
- (2003) *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.
- (2004a) *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.
- (2004b) *2666*. Barcelona, Anagrama.
- (2007a) *El secreto del mal*. Barcelona, Anagrama.
- (2007b) *La Universidad Desconocida*. Barcelona, Anagrama.
- (2009) *La pista de hielo*. Santiago de Chile, Planeta.
- y Antoni Garcia Porta (1984) *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*. Barcelona, Anthropos.

9.2. Bibliografía general

AGAMBEN, Giorgio (2009) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia, Pre-Textos.

AGUILAR, Paula (2009) “Amuleto: Hacia una poética de la memoria latinoamericana” [En línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Universidad de La Plata 18, 19 y 20 de mayo de 2009. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3497/ev.3497.pdf [Consulta 23.11.2010].

— (2010) “Violencia y literatura: acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano (En torno a la narrativa de Roberto Bolaño)”. *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía* 30: 157-167.

AIRA, César (2001) “Particularidades absolutas”. *Nueve perros* 1: 31-39.

ANDREWS, Chris (2005) “«Algo va a pasar»: los cuentos de Roberto Bolaño”. En: Fernando Moreno, ed. (2005) *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos: 33-40.

— (2014) *Roberto Bolaño's Fiction : an expanding universe*. New York, Columbia University Press.

ARENDT, Hannah (1990) *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona, Gedisa.

— (2014) *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona, Lumen.

BALÁZS, Béla (1978) *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona, Gustavo Gili.

BENJAMIN, Walter (1989) *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.

— (2008) *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-Textos.

BENMILOUD, Karim (2010) “Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Aisthesis* 48: 229-243.

BERGSON, Henri (1977) *Memoria y vida*. Madrid, Alianza.

BIOY CASARES, Adolfo (1972) *La invención de Morel*. Madrid, Alianza.

—— (1994) *Memorias*. Barcelona, Tusquets.

—— (2006) *Borges*. Barcelona, Destino.

BLOCH, Marc (2001) *Apología para la historia o el oficio de historiador*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.

BLYTHE, Will (2010) “A touch of evil” [En línea] *The New York Times*, 5 de febrero de 2010. http://www.nytimes.com/2010/02/07/books/review/Blythe-t.html?_r=0 [Consulta: 27.09.2014].

BRAITHWAITE, Andrés, ed. (2006) *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.

BORGES, Jorge Luis (1989) *Obras completas I*. Barcelona, Emecé.

BÓRQUEZ, Néstor Horacio (2008) “Documental y literatura: En torno a *Soldados de Salamina*” [En línea]. I Congreso Internacional de literatura y culturas españolas contemporáneas, del 1 al 3 de octubre de 2008, Universidad Nacional de La Plata. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.300/ev.300.pdf [Consulta: 06.09.2015]

BOULLOSA, Carmen (2008) “El agitador y las fiestas”. En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya: 417-429.

BRAITHWAITE, Andrés, ed. (2006) *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*. Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.

CAMUS, Albert (2012) *La caída*. Madrid, Alianza.

CANDÍA, Alexis (2005) “Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño” [En línea]. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 31. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html> [Consulta: 15.10. 2010].

CÁNDIDA SMITH, Richard (2008) “Publishing Oral History: Oral Exchange and Print Culture”. En: Thomas L. Charlton, Lois E. Myers y Rebecca Sharpless (eds.) *Thinking about Oral History. Theories and Applications*. AltaMira Press, Plymouth: 169-182.

CASADO, Miguel (2015) *Literalmente y en todos los sentidos. Desde la poesía de Roberto Bolaño*. Madrid, Libros de la resistencia.

CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana (2005) “Roberto Bolaño: los vasos comunicantes de la escritura. Filiación, poeticidad, intratextualidad”. En: Fernando Moreno, ed. (2005) *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*. Poitiers, Centre de Recherches Latino-américaines/Archivos: 41-52.

CELIS, Bárbara (2013) “La mujer que llevó a Bolaño al cine” [En línea]. *El País*, 30 de enero de 2013.
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/29/actualidad/1359487895_786215.html
[Consulta: 31.01.2013].

CERCAS, Javier (2001) *Soldados de Salamina*. Barcelona, Tusquets.

— y David Trueba (2003) *Diálogos de Salamina*. Barcelona, Tusquets.

CLERC, Jeanne-Marie (1993) *Littérature et cinéma*. París, Nathan Université.

CORBATTA, Jorgelina (1983) “Encuentros con Manuel Puig”. *Revista Iberoamericana* XLIX 123-124: 591-620.

— (1988) *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig*. Madrid, Orígenes.

CORREA CAMIROAGA, José (2003) “El cine en la obra de Roberto Bolaño”. En: Jacques Joset (ed.) *Littérature, histoire et cinéma de l’Amérique hispanique. Actes du Colloque International du Centre de Recherches et d’Etudes sur l’Amérique Ibérique, Université de Liège, 2002*. Lieja, Droz - Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège: 19-32.

CORRO PEMJEAN, Pablo Blas (2005) “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”. *Aisthesis* 38: 121-133.

COZARINSKY, Edgardo (2002) *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona, Emecé.

DE CERTEAU, Michel (2006) *La escritura de la historia*. México D. F., Universidad Iberoamericana.

DE GORGOT, Emilio (2014) “¿Por qué vivimos una Edad de Oro de las series?” [En línea]. *Jot Down*, septiembre de 2014. <http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/> [Consulta: 19.08.2015].

- DE LOS RÍOS, Iván y Rubén Hernández, coords. (2014) *True Detective. Antología de lecturas no obligatorias*. Madrid, Errata Naturae.
- DELEUZE, Gilles (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1997) *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta.
- (2001) “Le cinéma et ses fantômes”. *Cahiers du cinéma* 556: 74-85.
- DÉS, Mihály (2005) “Entrevista a Roberto Bolaño”. En: VV. AA. *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003)*. Barcelona, Casa Amèrica a Catalunya: 135-153.
- DOS PASSOS, John (2007) *Manhattan Transfer*. Madrid, Edhasa.
- ECHEVARRÍA, Ignacio (2008) “Bolaño extraterritorial”. En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya: 431-445.
- ECO, Umberto (1970 [1962]) “Cine y literatura: la estructura de la trama”. En: Umberto Eco. *La definición del arte*. Barcelona, Martínez Roca: 194-200.
- EISENSTEIN, Sergei M. (1986) *La forma del cine*. México D. F., Siglo XXI.
- (1986) *El sentido del cine*. México D. F., Siglo XXI.
- FRESÁN, Rodrigo (2003) “Roberto Bolaño (1953-2003)”. *Letras libres* 56: 70-71.
- (2008) “El samurái romántico”. En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya: 293-303.
- FREUD, Sigmund (1984) *Obras completas. Volumen 14 (1914-16)*. Buenos Aires, Amorrortu.
- (1986) *Obras completas. Volumen 23 (1937-39)*. Buenos Aires, Amorrortu.
- FRODON, Jean-Michel (2010) “Introduction: Intersecting Paths” En: Jean-Michel Frodon (ed.) *Cinema & the Shoah: An Art Confronts the Tragedy of the Twentieth Century*. New York, State University of New York: 4-16.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (2000) “M. Puig: Cine y literatura en *El beso de la mujer araña*”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29: 75-102.
- GIMFERRER, Pere (1999) *Cine y literatura*. Barcelona, Seix Barral.

HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Josué (2011) *Roberto Bolaño. El cine y la memoria*. Valencia, Aduana Vieja.

— (2015) “La huella del cine negro en la obra de Roberto Bolaño” En: Javier Sánchez Zapatero y Álex Martín Escribá (coords.) *El género eterno. Estudios sobre novela y cine negro*. Santiago de Compostela, Antavira: 359-368.

HUIDOBRO, Vicente (1931) *Altazor*. Madrid, Compañía Ibero Americana de Publicaciones.

IMBERT, Gérard (2009) “Terror y experiencia con los límites”. [En línea] *El País*, 31 de octubre de 2009. http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Terror/juego/limites/elpepisoc/20091031elpepi soc_2/Tes [Consulta: 31.10.2009].

INSUA, Juan, ed. (2013) *Archivo Bolaño. 1977-2003*. Barcelona, CCCB.

JOST, François (2002) *El ojo-cámara. Entre film y novela*. Buenos Aires, Catálogos S.R.L.

KEROUAC, Jack (2005) *En el camino*. Barcelona, Anagrama.

KONIGSBERG, Ira (2004) *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid, Akal.

KRACAUER, Siegfried (2001) *Teoría del cine*. Barcelona, Paidós.

LACAPRA, Dominick (2009) *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

LANÇON, Philippe (2003) “69 raisons de danser avec Bolaño” [En línea]. *Libération*, 26 de junio de 2003. http://next.liberation.fr/livres/2003/06/26/69-raisons-de-danser-avec-bolano_437936 [Consulta: 27.09.2014].

LANZMANN, Claude (2003) *Shoah*. Madrid, Arena Libros.

— (2011) *La liebre de la Patagonia*. Barcelona, Seix Barral.

LE GOFF, Jacques (1991) *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós.

MABREY, María Cristina C. (2008) “Experiencia de la memoria o memoria de la experiencia: novela y film, *Soldados de Salamina*” [En línea]. *Espéculo. Revista de*

estudios literarios, 18 de febrero de 2008.
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/salamina.html> [Consulta: 06.09.2015].

MADARIAGA, Monserrat (2010) *Bolaño infra 1975-1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile, RIL editores.

MANZONI, Celina (2002) “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto* de Roberto Bolaño”. En: Celina Manzoni (ed.). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor: 175-184

MARISTAIN, Monica (2012) *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*. Oaxaca, Almadía.

MARS, Amanda (2015) “Martin Amis: «Ya no veo lejanas a las víctimas del Holocausto»” [En línea]. *El País*, 21 de septiembre de 2015.
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/09/20/actualidad/1442765518_101973.html
[Consulta: 21.09.2015].

MARTÍNEZ, Carlos Dámaso (2007) *El arte de la conversación. Diálogo con escritores latinoamericanos*. Córdoba, Alción.

MATE, Reyes (2013) *La piedra desechada*. Madrid, Trotta.

MILES, Valerie (2013) “Vuelta al origen”. En: Juan Insua (ed.). *Archivo Bolaño. 1977-2003*. Barcelona, CCCB: 15-29.

NORA, Pierre (2008) *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo, Trilce.

ORELLANA, Carlos (2008) *Informe final: Memorias de un editor*. Santiago de Chile, Catalonia.

OUBIÑA, David (2007) “El espectador corto de vista: Borges y el cine”. *Variaciones Borges* 24: 133-152.

PAZ GAGO, José María (2004) “Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 13: 199-232.

PÉREZ OCHANDO, Luis (2013) *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el Infierno*. Madrid, Akal.

- PINTO, Rodrigo (2001) “Bolaño a la vuelta de la esquina” [En línea]. *Las Últimas Noticias*, 28 de enero de 2001. <http://www.letras.s5.com/bolao1.htm> [Consulta: 21.12.2010].
- POBLETE ALDAY, Patricia (2011) “Imágenes como flashes sin sonido”. En: Fernando Moreno (coord.). *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Santiago de Chile, Ediciones Lastarria: 89-96.
- PONIATOWSKA, Elena (1998) *La noche de Tlatelolco*. México D. F., Era.
- PORTA, A. G. (2013) “RB/BCN 1977/1980”. En: Juan Insua (ed.). *Archivo Bolaño. 1977-2003*. Barcelona, CCCB: 43-51.
- PRESENZA, Martín (2013) “Terror y deseo en cuatro cuentos de Roberto Bolaño”. *Revista del CELEHIS* Año 22, 25: 67-83.
- PUIG, Manuel (1991) *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral.
- RICOEUR, Paul (1996) *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México D. F., Siglo XXI.
- (2010) *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid, Trotta.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1953) “Adolfo Bioy Casares: *L’Invention de Morel*”. *Critique* 69: 172-174.
- RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2008) “Escena/cementerio: sobre 2666 (de Roberto Bolaño) en la versión teatral de Álex Rigola” [En línea]. *Questión* Vol. 1, Núm. 18, otoño de 2008. <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/544> [Consulta: 12.08.2015].
- (2015) *Espejos en Auschwitz. Apuntes sobre cine y Holocausto*. Santander, Shangrila Textos Aparte.
- SADOUL, Georges (2004) *Historia del cine mundial desde los orígenes*. México D. F., Siglo XXI.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2004) *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona, Paidós.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1982) *Luis Buñuel. Obra literaria*. Zaragoza, Ediciones Heraldo de Aragón.

- SAND, Shlomo (2004) *El siglo XX en pantalla*. Barcelona, Crítica.
- SEED, David (2009) *Cinematic Fictions. The Impact of the Cinema on the American Novel up to World War II*. Liverpool, Liverpool University Press.
- SLOTNICK, A. (2014). “Nic Pizzolatto” [En línea]. *The Last Magazine*, 8 de enero de 2014. <http://thelast-magazine.com/tlm09-nic-pizzolatto/> [Consulta: 18.03.2014].
- SOLOTOREVSKY, Myrna (2011) “*Amberes y La pista de hielo*, dos novelas de Bolaño, dos estéticas contrarias”. En: Fernando Moreno (coord.). *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*. Santiago de Chile, Ediciones Lastarria: 97-106.
- SUÁREZ, Juan A. (1999) “John Dos Passos’s USA and Left Documentary Film in the 1930s: The Cultural Politics of «Newreel» and «The Camera Eye»”. *American Studies in Scandinavia* Vol. 31: 43-67.
- SYDER, Andrew (2002) “Knowing the Rules: Postmodernism and the Horror Film”. *Spectator* 22: 2: 78-88.
- TARKOVSKI, Andrei (1991). *Esculpir en el tiempo*. Madrid, Ediciones Rialp.
- TIERNEY, Dolores (2002) “El terror en *El beso de la mujer araña*”. *Revista Iberoamericana* LXVIII: 199: 355-365.
- TODOROV, Tzvetan (2000) *Los abusos de la memoria*. Madrid, Paidós.
- (2002) *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona, Península.
- QUEZADA, Jaime (2007) *Bolaño antes de Bolaño*. Santiago de Chile, Catalonia.
- URRUTIA, Jorge (1984) *Imago litterae. Cine. Literatura*. Sevilla, Alfar.
- VIERA-GALLO, María José (2013) “Alicia en el país de Bolaño” [En línea] *Capital*, 12 de julio de 2013. <http://www.capital.cl/cultura/2013/07/12/070753-alicia-en-el-pais-de-bolano> [Consulta: 24.08.2015].
- VILA-MATAS, Enrique (2008) “Un plato fuerte de la China destruida”. En: Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (eds.). *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya: 45-51.

— (2013) “Blanes o los escritores de antes”. En: Juan Insua (ed.). *Archivo Bolaño. 1977-2003*. Barcelona, CCCB: 81-97.

VILLORO, Juan (2009) “La paradoja de Roberto Bolaño” [En línea] *El Periódico*, 2 de enero de 2009. <http://www.elperiodico.com/es/noticias/opinion/print—224192.shtml> [Consulta: 22.08.2015].

9.3. Cinematografía

2666 (2007-2008) [DVD]. Montaje teatral dirigido por Àlex Rigola. España, Teatre Lliure.

À bout de soufflé (1960) [DVD]. Película dirigida por Jean-Luc Godard. Francia, Studio Canal.

Ain't Nothing but a Movie (2011) [En línea]. Película de animación creada por Owen Freeman y Jocabola. *GRANTA* 117: Horror, otoño de 2011. <http://nothingbutamovie.com> [Consulta: 17.12. 2012].

Andréi Rubliov (1971) [DVD]. Película dirigida por Andréi Tarkovski. Unión Soviética, Mosfilm Studios.

Bonnie and Clyde (1967) [DVD]. Película dirigida por Arthur Penn. Estados Unidos, Warner.

Cat People (1942) [DVD]. Película dirigida por Jacques Tourneur. Estados Unidos, Turner Home Entertainment.

Dawn of the Dead (1978) [DVD]. Película dirigida por George A. Romero. Estados Unidos, Sony Pictures Home Entertainment.

Der Amerikanische Freund (1977) [DVD]. Película dirigida por Wim Wenders. Alemania/Francia, Studio Canal.

Easy Rider (1969) [DVD]. Película dirigida por Dennis Hopper. Estados Unidos, Sony Pictures Home Entertainment.

Fat City (1972) [DVD]. Película dirigida por John Huston. Estados Unidos, Columbia Pictures.

Ghost (1990) [DVD]. Película dirigida por Jerry Zucker. Estados Unidos, Paramount Pictures.

Il futuro (2013) [DVD]. Película dirigida por Alicia Scherson. Italia, Cecchi Gori.

Imprescindibles: Roberto Bolaño, el último maldito (2010) [Programa de televisión]. Episodio dirigido por José Luis López-Linares. España, TVE/Zebra Producciones.

L'Année Dernière à Marienbad (1961) [DVD]. Película dirigida por Alain Resnais. Francia/Italia, Studio Canal.

L'Avventura (1960) [DVD]. Película dirigida por Michelangelo Antonioni. Italia, Mr. Bongo Films.

Nuit et Brouillard (1955) [DVD]. Película dirigida por Alain Resnais. Francia, Arte Éditions.

Possessed (1931) [DVD]. Película dirigida por Clarence Brown. Estados Unidos, Warner Bros.

Return of the Living Dead III (1993) [DVD]. Película dirigida por Brian Yuzna. Estados Unidos, Lionsgate Home Entertainment.

Ringu (1998) [DVD]. Película dirigida por Hideo Nakata. Japón, Fox Home.

Roma (1972) [DVD]. Película dirigida por Federico Fellini. Italia, Ultra Film.

Rosemary's Baby (1968) [DVD]. Película dirigida por Roman Polanski. Estados Unidos, Paramount.

Shoah (1985) [DVD]. Película dirigida por Claude Lanzmann. Francia, Why Not Productions.

Soldados de Salamina (2003) [DVD]. Película dirigida por David Trueba. España, Divisa HV.

The Limey (1998) [DVD]. Película dirigida por Steven Soderbergh. Estados Unidos, Artisan.

The Night of the Hunter (1955) [DVD]. Película dirigida por Charles Laughton. Estados Unidos, Twentieth Century Fox.

The Pervert's Guide to Cinema (2006) [DVD]. Película dirigida por Sophie Fiennes. Reino Unido, P Guide Ltd.

The Shining (1980) [DVD] Película dirigida por Stanley Kubrick. Estados Unidos, Warner Bros. Entertainment.

True Detective (2014) [DVD]. Serie creada por Nic Pizzolatto. Estados Unidos, HBO.

10. ICONOGRAFÍA

FIGURA 1 (pág. 83)

El año pasado en Marienbad de Alain Resnais. 1961. Fotograma.

FIGURA 2 (pág. 89)

La mujer pantera de Jacques Tourneur. 1942. Fotograma.

FIGURA 3 (pág. 90)

El beso de la mujer araña de Héctor Babenco. 1985. Fotograma.

FIGURA 4 (pág. 113)

Shoah de Claude Lanzmann. 1985. Fotograma.

FIGURAS 5, 6 y 7 (págs. 124 y 125)

Noche y niebla de Alain Resnais. 1955. Fotogramas.

FIGURA 8 (pág. 130)

Shoah de Claude Lanzmann. 1985. Fotograma.

FIGURA 9 (pág. 149)

Bonnie y Clyde de Arthur Penn. 1967. Fotograma.

FIGURA 10 (pág. 150)

Al final de la escapada de Jean-Luc Godard. 1960. Fotograma.

FIGURA 11 (pág. 154)

La noche de los muertos vivientes de George A. Romero. 1968. Fotograma.

FIGURAS 12, 13, 14 y 15 (págs. 160, 162 y 164)

El bebé de Rosemary de Roman Polanski. 1968. Fotogramas.

FIGURA 16 (pág. 186)

Easy Rider (Buscando mi destino) de Dennis Hopper. 1969. Fotograma.

FIGURA 17 (pág. 190)

El resplandor de Stanley Kubric. 1980. Fotograma.

FIGURA 18 (pág. 196)

Amor en venta de Clarence Brown. 1931. Fotograma.

FIGURA 19 (pág. 199)

La aventura de Michelangelo Antonioni. 1960. Fotograma.

FIGURA 20 (pág. 201)

El amigo americano de Wim Wenders. 1977. Fotograma.

FIGURA 21 (pág. 208)

Andrei Rublev de Andrei Tarkovski. 1966. Fotograma.

FIGURA 22 (pág. 213)

Ghost de Jerry Zucker. 1990. Fotograma.

FIGURA 23 (pág. 216)

La noche del cazador de Charles Laughton. 1955. Fotograma.

FIGURA 24 (pág. 220)

Zombi de George A. Romero. 1978. Fotograma.

FIGURA 25 (pág. 221)

Ain't Nothing but a Movie de Owen Freeman y Jocabola. 2011. Fotograma.

FIGURA 26 (pág. 224)

El Círculo de Hideo Nakata. 1998. Fotograma.

FIGURA 27 (pág. 227)

El halcón inglés de Steven Soderbergh. 1999. Fotograma.

FIGURA 28 (pág. 231)

Taumatropo. Autor desconocido. *Circa* 1825. [En línea]

<https://intelligentheritage.wordpress.com/2010/09/18/interesting-optical-device-thaumatrope/>

FIGURA 29 (pág. 232)

Abierto hasta el amanecer de Robert Rodríguez. 1995. Fotograma.

FIGURA 30 (pág. 233)

Maciste en el infierno de Riccardo Fredda. 1962. Fotograma.

FIGURA 31 (pág. 244)

Angelus Novus de Paul Klee. 1920. Museo de Israel, Israel. [En línea]
<http://www.english.imjnet.org.il/popup?c0=13336>

FIGURA 32 (pág. 253)

Foto de la ejecución de judíos en Ivangorod, Ucrania. 1942. [En línea]
<http://www.ushmm.org/exhibition/kovno/mass/photo.htm>

FIGURA 33 (pág. 255)

El encuentro o ¡Buenos días, señor Courbet! de Gustave Courbet. 1854. Musée Fabre, Francia. [En línea]
http://museefabre.montpellier3m.fr/COLLECTIONS/PRETS/Quelques_prets_majeurs/Gustave_Courbet_La_Rencontre

FIGURA 34 (pág. 257)

El asado de Giuseppe Arcimboldo. Circa 1570. Colección particular, Suecia. [En línea]
https://www.nga.gov/exhibitions/2010/arcimboldo/arcimboldo_brochure.pdf

FIGURA 35 (pág. 260)

Valle de la luna de Remedios Varo. 1950. Museo de Arte Moderno, México. [En línea]
<https://twitter.com/museoamodernomx/status/491340675208593408>

FIGURA 36 (pág. 260)

Valle de Tepoztlán de Dr. Atl. 1958. Museo Blaisten, México. [En línea]
<http://www.museoblaisten.com/v2008/indexESP.asp?myURL=paintingSpanish&numID=301&CollectionID=&RoomId=>

FIGURA 37 (pág. 261)

Superposición propia de *Valle de la luna* y *Valle de Tepoztlán*.

FIGURA 38 (pág. 267)

Roma de Federico Fellini. 1972. Fotograma.

FIGURAS 39, 40 y 41 (págs. 270, 272 y 276)

Shoah de Claude Lanzmann. 1985. Fotogramas.

FIGURAS 42 y 43 (pág. 283)

Soldados de Salamina de David Trueba. 2003. Fotogramas.

FIGURA 44 (pág. 285)

Fat City, ciudad dorada de John Huston. 1972. Fotograma.

FIGURA 45 (pág. 287)

Soldados de Salamina de David Trueba. 2003. Fotograma.

FIGURA 46 a 51 (págs. 291, 291, 294, 295 y 296)

El futuro de Alicia Scherson. 2013. Fotogramas.

FIGURAS 52 a 55 (págs. 300 a 302)

2666 de Álex Rigola. 2007. Fotogramas.

FIGURAS 56 a 58 (págs. 308 y 310)

True Detective de Nic Pizzolatto. 2014. Fotogramas.

FIGURA 59 (pág. 344)

Imprescindibles: Roberto Bolaño, el último maldito. 2010. Fotograma.

FIGURA 60 (pág. 346)

“The Future at Sundance 2013”. 2013. Fotograma. [En línea]

https://www.youtube.com/watch?v=2GI7_fU4qLk

FIGURA 61 (pág. 349)

“Antoni García Porta, escritor y amigo de Roberto Bolaño”. 2013. Fotograma. [En línea] <https://vimeo.com/61267236>

ANEXO: ENTREVISTAS

Entrevista a Narcís Serra, dueño de *Serra, la botiga del cinema* de Blanes



Fig. 59. Narcís Serra en *Imprescindibles: Roberto Bolaño, el último maldito* (2010)

- **Roberto Bolaño era cliente habitual de su videoclub, ¿durante cuántos años se prolongó esa relación?**
 - Sí, era cliente, amigo, y pasaba muchos ratos en la tienda, hablando de cine, política, literatura, televisión basura, asesinos en serie famosos. Unos 10 años.
- **¿Nos podría comentar algo acerca del ritmo al que alquilaba títulos y si repetía películas?**
 - Iba por temporadas, a veces alquilaba un par a la semana, y otras diariamente. Se dejaba aconsejar ya que me consideraba un “asesor cinematográfico”. No solía repetir títulos.
- **¿Encargaba títulos que aún no tenían en depósito?**

- No, alquilaba lo que había en la tienda. Hay que tener en cuenta que mi videoclub es especializado, hay cine independiente, clásico, de autor, etc. Actualmente hay más de 6000 títulos.
- **¿Cuáles eran sus preferencias?**
 - Lo que le interesaba eran los buenos argumentos con temáticas interesantes.
- **¿Cuál cree que era su película favorita? ¿Director? ¿Género?**
 - Le gustó mucho *El sexto sentido*, un director especial para él era Alex Cox, y un género: generalmente el *thriller*.
- **¿Comentaba con usted las películas que alquilaba?**
 - Más que comentarlas, lo que hacíamos era tertulias y debates.
- **Tal como ha comentado en el documental *Imprescindibles: Roberto Bolaño, el último maldito*, mantenían conversaciones sobre cine, ¿de qué hablaban?**
 - De directores, cinematografías desconocidas, de serie B. Y de malas películas que en el fondo eran buenas. Y sobre todo de actrices italianas de la década de los 70, como Laura Antonelli, Ornella Mutti, Edwige Fenech.
- **¿Ha leído algún libro de Roberto Bolaño? ¿Se ha visto reflejado en alguno de ellos o en alguna anécdota que haya podido recrear?**
 - Sí, varios, pero no todos. En 2666 sale un vídeo club variopinto, me gusta pensar que pudo haberse inspirado en el mío.
- **¿Qué recuerdo guarda de Roberto Bolaño?**
 - Una persona agradable, conversadora, culta, sencilla y sobre todo buena persona.
- **Por último, medio en broma: ¿devolvía las películas rebobinadas?**
 - NOOO. Casi perdimos la amistad por esta anécdota.

15 de mayo de 2014

Entrevista a Alicia Scherson, directora de *El futuro*



Fig. 60. Alicia Scherson con el reparto de su película en Sundance (2013)

- **Se ha convertido con *El futuro* en la primera directora en adaptar una obra de Roberto Bolaño al cine, ¿en qué momento y por qué decidió poner en marcha el proyecto?**
 - Después de leer la novela decidí impulsivamente adaptarla sin mayor reflexión. En 2008 conseguí los derechos. Me atrapó sobre todo la voz de Bianca, un personaje con una lucidez extraña y un tono que me hizo eco de algunos personajes míos.
- **En alguna entrevista ha comentado que lo más complicado de adaptar *Una novelita lumpen* fue recrear su ambiente. ¿Qué fue lo que le pareció más sencillo?**

- La trama de la novelita es muy sencilla. Los hechos se suceden linealmente siguiendo una progresión o más bien un descenso. A nivel de acciones y hechos estaba todo bastante resuelto en el texto original...
- **¿Cuáles fueron sus principales referentes o influencias cinematográficas en el momento de poner la novela en imágenes?**
- Visualmente utilizamos varias cosas, entre otras el trabajo fotográfico de Gregory Crewdson en su serie *Twilight*. El personaje de Bianca de aspecto tenía un poco de la protagonista de *Stranger than Paradise* de Jarmusch y algo en su tono de *Silvia Prieto* de Rejtman. También revisamos *Le notti di Cabiria* de Fellini como referente de la prostitución romana y del cliente excéntrico.
- **Roberto Bolaño era un cinéfilo muy ecléctico. Entre sus gustos había mucha serie B, por supuesto el thriller, Alex Cox, Andrei Tarkovski, el género de terror, *El sexto sentido* y David Lynch, entre otros. ¿Encuentra alguna coincidencia con sus propios gustos fílmicos?**
- No mucho. Quizás solo el eclecticismo en general en los gustos cinéfilos. Pero Bolaño tiene a mi parecer obsesiones bien masculinas en el cine.
- **La escena final con Maciste difiere sustancialmente de la novela. ¿Por qué se decidió a filmarla así?**
- La traición en la novela se da en el diálogo solamente: Bianca les dice a los chicos que vayan a atacar a Maciste. Eso es débil en una película, la traición tenía que ser visual. Era muy tentador sacar a Maciste a la luz, en la novela eso pasa en un sueño en Campo de Fiori. Basado en eso desarrollé la escena exterior, usando la idea del sueño de que Maciste queda demasiado blanco, casi quemado por el sol y narrativamente poniendo allí la traición en el gesto de abandonarlo a su suerte en la calle, sin necesidad de diálogo.
- **¿Con qué sensaciones se ha quedado después de *El futuro*?**
- Fue difícil pero muy reconfortante como proyecto.
- **¿Rodaría alguna otra historia de Bolaño? En caso afirmativo, ¿cuál y cómo la imagina?**

- Estoy trabajando en otra adaptación, esta vez de *El Tercer Reich*. Recién empezando así que aún hay poco que decir.

14 de septiembre de 2015

Entrevista a A. G. Porta, coautor de *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*



Fig. 61. Porta, entrevistado para la muestra Archivo Bolaño en el CCCB (2013)

- **¿Cuál es su película favorita?**
 - No es fácil responder a esta pregunta, porque a lo largo de los años las preferencias van cambiando. Además, tampoco es fácil determinar una por encima de otras, pero una película que sin duda lleva años en mi cabeza sin bajar de escalafón sigue siendo *Cielo sobre Berlín* de Wim Wenders.
- **Según ha mencionado en alguna ocasión, Roberto Bolaño y usted iban con frecuencia al cine, ¿qué películas veían?**
 - Que recuerde ahora mismo, vimos una de Woody Allen, *Broadway Danny Rose*, aunque la recuerdo porque la vimos en un cine del Paseo de Gracia de Barcelona, al que no solíamos ir juntos. Habitualmente íbamos al cine Céntrico que quedaba cerca de su piso de la calle Tallers, y en el que programaban

sesiones dobles, en su mayoría reposiciones que muchas veces ya habíamos visto. No recuerdo ninguna en particular.

- **¿Qué películas, cinematografías o géneros compartían de entre las preferencias de ambos?**

- Cuando nos conocimos era la época (no me refiero a películas que hubieran sido rodadas en esos años, sino que a nosotros nos habían llegado por aquel entonces) del Godard de *À bout de souffle* y *Pierrot le fou*; del Wim Wenders de *Alicia en las ciudades*; *El amigo americano*; *París, Texas...*, del R. W. Fassbinder de *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*; *El matrimonio de Maria Braun...* Personalmente, yo estaba impactado por aquel cine. También fue la época de *Apocalypse Now* de Coppola y más recientemente compartíamos gusto por películas como *Barton Fink* de los Hermanos Coen.

- **Según parece, en el momento de emprender la escritura a cuatro manos de los *Consejos* ya habían intentado escribir algunos guiones cinematográficos, ¿qué puede contar sobre ello?**

- De nuestra época de escritores de guiones que nadie nos había encargado y que no sabíamos tampoco cómo podríamos rodar, puedo contar poca cosa, porque por algún motivo nos quedábamos siempre en el planteamiento inicial. Tal vez fuimos capaces de escribir alguna escena, pero poco más. Quizás, en el fondo, sabíamos de las dificultades que nos esperaban y finalmente fue más fácil escribir (y a la vez pensábamos que incluso más fácil de publicar) algunos cuentos y la novela. Yo acabé rodando un cortometraje en super 8 y guardando en un cajón un planteamiento de proyecto para rodar en super 8 o en 16 mm una versión experimental del *Ulises* de Joyce.

- **Parece que el medio filmico como proyecto conjunto tenía un papel importante para ambos, por los guiones y porque además planearon rodar alguna película. ¿Por qué el cine?**

- No creo que el cine tuviera un papel más importante para nosotros que la poesía o la novela. En todo caso teníamos una edad en la que nos parecía que todo era posible y que sólo había que ponerse en marcha para realizarlo. Luego, con el

tiempo, uno va centrándose más en unas cosas que en otras. Quizás finalmente uno se decante por aquello que le sale mejor o en lo que tiene posibilidades de sobresalir. O tal vez allí donde tiene posibilidades a secas.

- **Sobre el proceso de composición de los *Consejos* Bolaño propuso un montaje fílmico, de película de aventuras, ¿intentaron poner en práctica dicho procedimiento? ¿Cómo?**

- Bueno, cuando Bolaño dijo que “proponía” ese modelo, el primer borrador ya introducía muchos de esos elementos, aunque muy probablemente él se refería a llevarlos a un extremo. Al llevar a la práctica esa idea que él planteaba “como si rodáramos [...] permitiéndonos todos los cortes, todos los montajes [...] profundizar la veta joyceana [...] una especie de *dripping* polloqueano...” uno se encuentra con que la narración se ralentiza un poco, aunque a cambio gana en profundidad y adquiere un interés nuevo. El resultado final mezcla elementos de serie negra con otros de *road movie* (aunque limitada a la ciudad) junto a eso que luego hemos venido llamando metaliteratura. No digo que no haya acabado siendo una novela de aventuras, porque las peripecias del personaje no dejan muchas dudas en ese aspecto, pero el combinado final de narración, cartas, diarios, listas de notas y notas biográficas, sinopsis de novelas y largas conversaciones telefónicas le da a la novela un efecto que a nosotros nos sorprendía porque pensábamos que habíamos hecho algo nuevo y diferente (ya sabe que todo está dicho y escrito y que, en todo caso, uno acaba haciendo su propia versión de las cosas). De modo que muy posiblemente lo que hicimos no debía de ser tan diferente a lo que otros experimentaron por aquel entonces o incluso antes.

- **Bonnie & Clyde, Michel y Patricia de *Al final de la escapada*, Ángel y Ana en los *Consejos*. Hay una continuidad ahí. ¿Admitiría algún referente más? En caso afirmativo, ¿cuál o cuáles?**

- Como pareja, la que supongo que nos influyó y que nosotros citamos en la propia novela eran Bonnie & Clyde. La película de Godard era un referente que también citamos pero no porque se tratara de una pareja de delincuentes, puesto que Jean Seberg no participa activamente junto a Belmondo. *Al final de la*

escapada, como otras referencias literarias o musicales, se citan por esa idea que teníamos de mezclarlo todo y dar un fondo a una historia que por sí sola no tenía más trascendencia. Curiosamente la obra que tenía en mente cuando escribí mi parte era *Escupiré sobre vuestra tumba* de Boris Vian.

- **¿Considera que el cine ha influido en el conjunto de su obra? ¿Cómo?**
 - Es impensable que el cine no haya tenido ninguna influencia en la mayoría de obras que se han escrito en los últimos 50 años o más. En mi caso es fácilmente detectable que la mayoría de mis novelas se rigen más por escenas que por capítulos, de modo que la estructura suele ser deudora de ello. Otra influencia cinematográfica tiene que ver con la formulación de una sucesión de imágenes que van escribiendo la historia. Tampoco debe de ser casual que el protagonista de *Concierto del No Mundo* sea un viejo guionista que se encierra en un hotel para escribir un guión.

15 de octubre de 2015

