



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

Amaro Castro, Lorena

Delirio y margen como estrategias discursivas en dos narraciones de Roberto Bolaño

Atenea, núm. 501, 2010, pp. 147-156

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32816382009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

DELIRIO Y MARGEN COMO ESTRATEGIAS DISCURSIVAS EN DOS NARRACIONES DE ROBERTO BOLAÑO

DELIRIUM AND MARGINALITY AS DISCURSIVE STRATEGIES IN TWO NARRATIONS BY ROBERTO BOLAÑO

LORENA AMARO CASTRO ¹

RESUMEN

Partiendo de las novelas *Amuleto* (1999) y *Nocturno de Chile* (2000), se realiza una lectura de la narrativa de Roberto Bolaño, quien despliega un discurso sobre el poder, la memoria y la historia en Latinoamérica, planteando como punto de vista y estrategia discursiva la mirada marginal y alucinada de sus narradores, portavoces ya no de la inteligibilidad del mundo, sino de su irrepresentabilidad.

Palabras clave: Bolaño, narrador, fragmentación.

ABSTRACT

Having as its focus the novels *Amuleto* (1999) and *Nocturno de Chile* (2000), this article presents a reading of the narrative of Roberto Bolaño. The writer deploys a discourse on power, memory and history in Latin America, proposing as his point of view and discursive strategy the marginal and hallucinated stance of his narrators, who are no longer spokespersons of the world's intelligibility but of the impossibility of its representation.

Keywords: Bolaño, narrator, fragmentation.

Recibido: 06.09.2007. **Aprobado:** 12.09.2008.

¹ Profesora de Literatura y Estética, Instituto de Estética, P. Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. E-mail: lamaro@uc.cl

“Soy una gran palabra múltiple
a cuyo paso cede lo innombrable”.
EUNICE ODIO

POCO antes de su muerte, Roberto Bolaño dio a conocer dos textos con proyección de *ars magna*, que hoy permiten hablar de una de las producciones narrativas más interesantes de los últimos años: *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (póstuma, 2004). En la primera se dan cita 53 narradores; es el relato de Juan García Madero en su diario de vida el que articula la primera y la tercera partes de esta novela, en tanto la segunda parte se constituye de relatos confesionales dirigidos a un interlocutor que permanece incógnito. Del mismo modo, ignoramos quién produce el ensamblaje de todas estas narraciones, con lo cual se instaura la presencia/ausencia de un narrador astuto que oculta las costuras de su complejo tejido. Esta presencia/ausencia que provoca la sensación de lo *unheimliche*—un crítico chileno enfatiza: “Roberto Bolaño es sublime. Roberto Bolaño es siniestro” (Bisama, 2003, 80)—se produce en distintos planos de la novela, no sólo en el de su enunciación. Otro poco se puede decir de *2666*, relato heterodiegético estructurado en cinco partes.

Pero no es a aquellos vastos proyectos literarios a los que me referiré, sino a dos relatos *en tono menor*. Uno de ellos guarda una estrecha relación temática con las novelas mencionadas; se trata de *Amuleto* (1999), cuya narradora, Auxilio Lacouture, amplía el testimonio que aparece en *Los detectives salvajes*; la fecha 2666 también tiene un lugar en *Amuleto*, como se verá luego; menciono esto pues evidencia el denso tramado intratextual en la obra de este autor.

Aquí vincularemos la novela *Amuleto* con *Nocturno de Chile* (2000); en ambas el relato es homodiegético; los personajes-narradores son, respectivamente, Auxilio Lacouture, uruguaya exiliada en México que se considera a sí misma “madre de los jóvenes poetas” de ese país, y el cura Sebastián Urrutia Lacroix, miembro del Opus Dei, poeta y crítico literario. Ambos perciben la realidad desde ángulos incompatibles: ella, desde un margen social y literario que implica movilidad, nomadismo, resistencia frente al poder; él, desde el canon literario occidental y una mirada amparada en la historia oficialista, pero al mismo tiempo —y eso es lo que hace de *Nocturno de Chile* un texto valioso— un personaje escindido, que no encuentra un lugar propio, ni como escritor, ni como ser humano.

Si bien podría parecer que ambos personajes se posicionan en las antípodas de la literatura y el poder, en ambos casos se plantean de tal modo la perspectiva y el acto discursivo, que es posible hablar, en términos deleuzia-

nos, de “dispositivos”, definidos como instrumentos lingüísticos que tienen hacia el límite de una noción, continua movilidad que desinstala al sujeto de la enunciación, activando líneas de fuga.

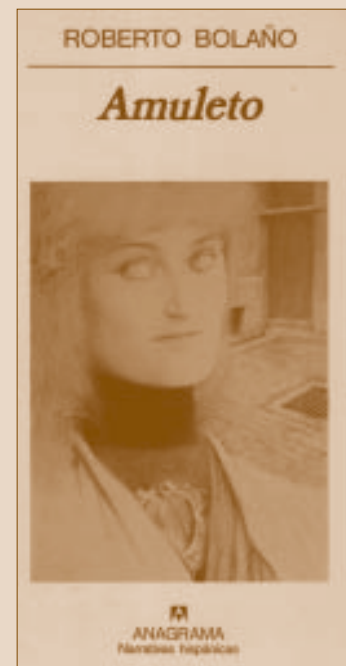
Esta discursividad se debe en gran medida al trabajo realizado con los narradores. Sus relatos son llevados a límites conceptuales dado que se establecen desde el delirio y la marginalidad. Ambos personajes-narradores están en situaciones extremas: Auxilio, cuyo relato rompe toda línea temporal y plantea una serie de anacronismos, parece proyectar su voz desde el encierro padecido durante la violación de la autonomía universitaria en México, en un espacio que se reduce al wáter donde ella se oculta del asedio militar. Urrutia narra desde su cama de moribundo, donde tiene la visión obsesiva de un “joven envejecido” que lo culpa. Ambos relatos delinear, sutilmente, los contornos de lo siniestro, al referir insistentemente crímenes horrendos, sin nombre: Auxilio, para descubrirlos; Urrutia, para ocultarlos. En ambos casos, la maldad se resiste a toda representación, es metaforizada o aludida desde el presentimiento.

Si bien las etimologías son engañosas, como nos han enseñado a desconfiar de San Agustín a Borges, pudiera ser conveniente recordar el sentido originario del verbo delirar, *apartarse del surco*. El delirio es un modo del desvío, de la oblicuidad, que constituye una estrategia a partir de la cual el mundo representado pierde toda unidad: ambos narradores escuchan voces y son capaces de ver, percibir o intuir rasgos aislados de la realidad; esta forma de conocimiento se vuelca en un discurso que, lejos de buscar la unidad, la traduce fragmentariamente.

UNA VOZ ERRANTE

La narradora de *Amuleto* delinea los contornos de su propio relato en el primer capítulo de la novela. Plantea que la suya será una “historia de terror”, “una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror” (11). Junto con anunciar la pertenencia a esos órdenes del discurso, afirma que aun así, “no lo parecerá”: “No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta” (ibíd.). Desde las primeras líneas, pues, el estatus del narrador es crucial; su intervención permitirá enmascarar el relato. Si bien abunda en reflexiones sobre la poesía, la utopía y el amor —ella misma es la “versión femenina del Quijote”—, el trasfondo de su narración es la muerte, la destrucción.

Como narradora, es patente su filiación a la novela negra: se trata de una *outsider* que deambula por las calles de Ciudad de México —figura que alien-



ta al policial desde la emergencia del género, en relatos como “El hombre de la multitud”, de Poe—, revelando escorzos del crimen que la atormenta y del cual ella ha sido testigo (crimen que, sin embargo, no se resolverá). El nomadismo es su condición existencial; extranjera en México, ni siquiera recuerda en qué año comenzó, efectivamente, su periplo por ese país: “Definitivamente, yo creo que llegué en 1965 (pero puede que me equivoque, una casi siempre se equivoca)” (12); la convención moderna del narrador poco fiable irrumpe de este modo en un relato de carácter pseudotestimonial, que se articula principalmente en torno a la figura de “Arturito Belano”, poeta neovanguardista de *Los detectives salvajes*, que en esta novela también aparece con visos protagónicos: entre todos los jóvenes poetas de México, él ocupa un lugar preferente no sólo en la vida de Auxilio, sino también en varios de los microrrelatos que conforman la novela.

Margen y delirio se manifiestan en la identidad de la protagonista —ella misma afirma estar loca— como también en su discurso. Si bien le “enseñaron (...) que las redundancias sobran y que sólo debe bastar con el argumento” (11), la voz de Auxilio es reiterativa, obsesiva, confusa; pero hay que decirlo, el suyo es el delirio de la pitonisa, de la vidente. Los verbos *ver* y *saber* se reiteran en el primer capítulo y vuelven a aparecer a lo largo de la novela. La videncia de Auxilio apunta a un hecho misterioso que se supone es la intriga de este anómalo policial, en que el crimen relatado es tan vasto como la propia Historia.

La forma de acercarse a este crimen inaprehensible nos es revelada insólitamente. Un florero, propiedad del poeta español Pedro Garfias —en esta ficción, como en otras del autor, concurren nombres de poetas reales e imaginarios, referencias cultas y populares— sirve de metáfora para entender la relación de Auxilio con su propio relato. Garfias se lo ha quedado mirando y ella decide, a solas, descubrir lo que oculta esa “boca del infierno”, aproximándose a ella “como si trazara una espiral” (16):

Y luego, aún temblando, me levanté y me volví a acercar, yo creo que con la sana intención de coger el florero y estrellarlo contra el suelo, contra las baldosas verdes del suelo, y esta vez no me aproximé al objeto de mi terror en espiral sino en línea recta, una línea recta vacilante, sí, pero línea recta al fin y al cabo y cuando estuve a medio metro del florero me detuve otra vez y me dije: si no el infierno, allí hay pesadillas, allí está todo lo que la gente ha perdido, todo lo que causa dolor y lo que más vale olvidar (17).

Pero Auxilio ocupa un lugar privilegiado y miserable a la vez, porque ella misma es la memoria de todo aquello perdido: “Yo no puedo olvidar nada.

Dicen que ése es mi problema” (144); “Pensé: yo soy el recuerdo” (146), ése es el valor de su relato. Ser o procurar ser el recuerdo, el cual se revela desde una anómala relación con el tiempo y el espacio. “Sea lo que sea, algo pasa con el tiempo. Yo sé que algo pasa con el tiempo y no digamos con el espacio” (107), nos cuenta Auxilio. Y hay que creerle. No es posible precisar desde dónde y cuándo emerge el relato; en un doble juego, éste parece ser posterior al encierro de Auxilio, pero en varios segmentos parece establecerse en ese instante, a través del uso de formas verbales en tiempo presente, fijando una fecha –18 al 30 de septiembre del 68– y un lugar: el baño, a ratos el wáter en que la narradora se oculta de un soldado. Es en ese momento, al menos, que ella “sabe” que su deber es cautelar el último reducto de autonomía universitaria. Es en este lugar, “ubicu(o) como una pesadilla” (61), cuando, a punto de ser descubierta, vive la explosión del tiempo:

como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mí misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, nuestras dos figuras empotradas en un rombo negro o sumergidas en un lago, y tuve un escalofrío, hélas, porque supe que momentáneamente las leyes de la matemática me protegían, porque supe que las tiránicas leyes del cosmos, que se oponen a las leyes de la poesía, me protegían y que el soldado se miraría arrobado en el espejo y yo lo oiría y lo imaginaría, arrobada también, en la singularidad de mi wáter, y que ambas singularidades constituían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte (34).

Auxilio “ve” y a partir de ese momento “sabe” lo que tiene que hacer: “Supe que tenía que resistir” (35). Su relato es una forma de la resistencia; en él corre ese “tiempo en estado puro”, que le permite tener visiones de la pintora Remedios Varo, muerta en 1963, fecha en que ella ni siquiera había llegado a México. O visiones del futuro de la literatura del siglo XX.

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 que no alumbran ni el sol ni la luna, se plegó y 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 (35).

La historia de resistencia de Auxilio teje un relato minoritario, marginal, desde una perspectiva que pretende hacer explotar los límites convencionales y que en el envío a aquel enorme huevo cósmico nos obliga a pensar en lo impensable y procura un objeto irrepresentable. La irrepresentabilidad del horror, la irrepresentabilidad de la experiencia del siglo XX, es sólo asequible a través de la palabra delirante y metaforizante, de imágenes como la de Auxilio y el soldado sumergidos en el fondo de un lago, o la siniestra visión de la colonia Guerrero:

... a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1968, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ya ha terminado por olvidarlo todo (77).

Lo irrepresentable dice relación con la memoria y la Historia, tal como ocurrirá en *Nocturno de Chile*. En su delirio, Auxilio es convocada “al parto de la Historia” y se confunde, cree que ella va a parir un hijo (recordemos que es “la madre de los poetas”, pero una madre sin hijos propios). Urge asistir a aquel parto imaginario “porque si llegamos tarde usted ya no verá nada, sólo las ruinas y el humo, el paisaje vacío...” (129). Cuando llegan al quirófano “la visión se empañaba y luego se trizaba y luego caía y se fragmentaba y luego un rayo pulverizaba los fragmentos y luego el viento se llevaba el polvo en medio de la nada o de la Ciudad de México” (Ibíd.).

Ese polvo se levanta obsesivamente, dando visos siniestros al relato errante: Auxilio es emigrante, *flâneur*, mujer sin casa (en las páginas 40 y 41 se equipara ella misma a figuras como Eunice Odio, Lilian Serpas, Remedios Varo, creadoras vinculadas singularmente con la vanguardia, la errancia y la muerte en abandono, de las que se esboza un retrato entrañable a través de la creación de Auxilio); sus amigos son igualmente viajeros, como Arturito Belano, quien emprende una travesía iniciática por América Latina. Todos ellos, como plantea Homi K. Bhabha, son extraños al hogar (*unhomed*), lo que es distinto a ser personas sin hogar; es este extrañamiento el que les permite construir una relación extraterritorial, intercultural, la cual marca el devenir latinoamericano. Auxilio y sus amigos poetas –las víctimas de esta historia– son nómades que transitan por espacios desérticos –los laberintos mayores– en que la geometría cede y se establecen constantemente líneas de fuga, sueños, el movimiento arbitrario de la luz lunar sobre las baldosas del baño de la UNAM.

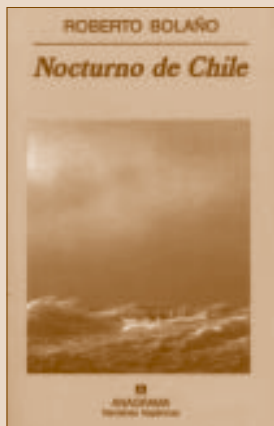
El narrador, su voz minoritaria que desarticula cánones, habla de la ambigua condición latinoamericana (ambigüedad que también impulsa todo proyecto poético). Auxilio recuerda que el continente fue poblado por el Estrecho de Behring: “pensaba en la soledad de América, pensaba en lo curioso que es emigrar hacia el este y no hacia el oeste. (...) Hacia el este, hacia el lugar de donde viene la noche. Pero luego pensé: también ése es el lugar de donde viene el sol. Depende de la hora en que los peregrinos iniciaran la marcha” (61). En este viaje hay un eterno retorno al paisaje desolado, al valle sin nombre, en cuyo enigmático fondo renacentista crecen, desamparados, los jóvenes poetas:

... todos iban creciendo en la intemperie mexicana, en la intemperie latinoamericana, que es la intemperie más grande porque es la más escindida y la más desesperada. Y mi mirada rielaba como la luna por aquella intemperie y se detenía en las estatuas, en las figuras sobrecogidas en los corrillos de sombras, en las siluetas que nada tenían excepto la utopía de la palabra, una palabra, por otra parte, bastante miserable. ¿Miserable? Sí, admitámoslo, bastante miserable.

Y yo estaba allí con ellos porque yo tampoco tenía nada, excepto mi memoria (43).

Podríamos preguntarnos por qué esta intemperie —en que la única posesión posible es la memoria— es “la más escindida”, “la más desesperada”. Y por qué es en América que se instala esta utopía de la palabra, de la palabra precaria, que se expresa en el canto bajito del final de la novela. Una respuesta se haya en la dedicatoria *in memoriam* que acompaña al texto, a Mario Santiago, poeta mexicano del movimiento infrarrealista, grupo de neovanguardia del cual también formó parte Bolaño, y subrayo la palabra neovanguardia en cuanto sugiere una búsqueda no sólo poética, sino también vital. Esta dedicatoria, unida a la reflexión final de la novela, la que aborda la “historia de un crimen atroz”, la de “una generación entera de jóvenes latinoamericanos sacrificados” (154), pero también su valor, su placer, su felicidad, expresados en un canto fantasma, canto que parece soplar con la debilidad de una promesa hecha en cautiverio, genera la apertura del texto a lo colectivo. Hay un testimonio individual, pero el texto se conforma de dispositivos que colectivizan la enunciación: “Y ese canto es nuestro amuleto”, reza el último párrafo de la novela, abriendo la historia de resistencia de Auxilio al acontecer continental.

LA VOZ DEL CANON



No ocurre lo mismo con *Nocturno de Chile*. En tanto Auxilio se aferra a su única pertenencia, la memoria, Sebastián Urrutia Lacroix reclama su (desmemoriada) inserción en la Historia. Urrutia no quiere recordar, si bien hay un “joven envejecido” que le reclama este ejercicio:

Luego mi cama da un giro y ya no lo oigo más. Qué agradable resulta no oír nada. Qué agradable resulta dejar de apoyarse en el codo, en estos pobres huesos cansados, y estirarse en la cama y reposar y mirar el cielo gris y dejar que la cama navegue gobernada por los santos y entrecerrar los párpados y no tener memoria y sólo escuchar el latido de la sangre (71).

Urrutia narra desde su cama, ante la inminencia de la muerte. Esta situación extrema es, quizás, la que permite que el relato se abra a múltiples tiempos y espacios:

mi reputación que parece un crepúsculo contemplará con los párpados apenas entreabiertos el ligero espasmo del tiempo y las demoliciones, el tiempo que se mueve por los campos de Marte como una brisa conjetural... (69).

Pero mientras Auxilio se contempla en un espejo trizado, donde sonríe sin dientes, Urrutia vive atormentado por fijar una identidad. Utiliza un seudónimo para su labor crítica y el nombre verdadero para poetizar, perfilando espacios de acción, devenires programados, contenidos cada uno en su esfera. Suele preguntarse qué ropa debe llevar en cada ocasión. Busca la “diamantina pureza” de los versos. Pero sobre todo, es asaltado por la visión del “joven envejecido” (la descripción de este joven se aproxima, misteriosamente, al perfil biográfico de Bolaño) que a ratos parece ser su propia conciencia, una conciencia que lo señala como culpable.

“Lo vi todo y al mismo tiempo no vi nada” (*Amuleto*, 27), enuncia Auxilio. En ella, este reconocimiento es señal de incertidumbre; en Urrutia, sería la proyección de una ética ambivalente, exenta de compromiso, irresponsable, de donde emana su discurso ocultador.

Pero hay todavía otro detalle que singulariza las voces de Auxilio y Urrutia: si bien muchos narradores de Bolaño transitan por la marginalidad y narran como sumergidos en una pesadilla atroz, no todos plantean, como en escorzo, un discurso sobre el hecho literario. Urrutia es un crítico renombrado, pero su misma labor crítica lo deja en los márgenes de aquel centro al

que él aspira: ser escritor, ser un poeta. Su vocación religiosa lo convierte en un extraño en las tertulias del crítico Farewell, constructor del canon literario, a quien admira. Como en un espejo invertido, pero dislocado, es sobre todo con los jóvenes poetas, aquellos que nunca serán reconocidos como tales, con quienes Auxilio se siente realmente cómoda, donde es la madre de los abandonados que, lógicamente, se rebelan contra el padre (irónica y recurrente mirada de Bolaño a la modernidad literaria).

A diferencia de ella, que narra la marcha fantasmática y esperanzada de los jóvenes poetas hacia la nada, Urrutia, en lo que parece ser un pasaje medular de su afiebrado recuento, revela “la verdadera historia”, la que “nos debería hacer reír, nos debería matar de la risa” (124) sobre los crímenes cometidos en el subterráneo de la casa de la escritora María Canales. Ella le hace ver que “así se hace la literatura en Chile”, argumento que Urrutia esgrime ante el “joven envejecido”:

Así se hace la literatura en Chile, así se hace la gran literatura de Occidente. Métetelo en la cabeza, le digo. El joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un *no* inaudible. Mi fuerza mental lo ha detenido. O tal vez ha sido la historia. Poco puede uno solo contra la historia. El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia (148).

Creador de cánones literarios, el crítico, instalado en una visión totalizadora de la Historia, procura justificarse, justificar su silencio y exaltar una racionalidad siniestra. Él mismo acudía a esas veladas en que, bajo tierra, el poder torturaba y asesinaba:

A fin de cuentas, todos éramos razonables (menos el joven envejecido, que por entonces vaya uno a saber por dónde vagabundeaba, en qué agujero se había perdido), todos éramos chilenos, todos éramos gente corriente, discreta, lógica, moderada, prudente, sensata, todos sabíamos que había que hacer algo, que había cosas que eran *necesarias*, una época de sacrificios y otra de sana reflexión (121).

Urrutia plantea una visión desideologizada y escapista de la literatura, evidenciando así su falta de compromiso vital. Según él, la historia de Canales suscitaba el miedo de los demás, que no se atrevían a denunciar el hecho. Él, en cambio, no tenía miedo: “Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. ¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?” (142). Esta actitud es diametralmente opuesta a la de Auxilio, quien resiste no por ella sino por todos, colectivizando su

actuar y su propio relato. Quizás por eso es que se abre a una esperanza, en tanto el de Urrutia culmina en una “tormenta de mierda”.

Dos conciencias diametralmente opuestas son, entonces, las que se plantean en estas novelas de Bolaño, en que más que señalar culpables se revelan los crímenes cometidos en Latinoamérica, desde subjetividades anómalas que se vinculan con el espacio escritural desde su delirio y su marginalidad, lo cual se constituye en estrategia para quien elabora una poética de la irrepresentabilidad y la sublimidad: estos textos son el apunte de algo que no puede ser dicho ni escrito con precisión, algo que puede ser apenas *susurrado*, y que produce horror. La humanidad que crece en el mundo arrasado por las dictaduras y la violencia, es humanidad en el desierto, humanidad calcinada; las palabras no pueden dar cuenta de esa quemadura y es quizás sobre esta imposibilidad que se hace hoy la literatura. Esto se traduce en una construcción precaria de los narradores, destituidos como instancias de inteligibilidad del mundo y erigidos como voces que anuncian las esquirlas del horror.

REFERENCIAS

- Bisama, Álvaro. 2003. “Todos somos monstruos” En: Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga*. Santiago de Chile: Frasis, pp. 79-93.
- Bolaño, Roberto. 1998. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- . 1999. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- . 2000. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama.
- . 2004. *2666*. Barcelona: Anagrama.