

**LA ÉCFRASIS COMO ELEMENTO UNIFICADOR DE DISCURSOS EN
AMULETO DE ROBERTO BOLAÑO¹
EKPHRASIS AS A UNIFYING ELEMENT OF DISCOURSE IN AMULET BY
ROBERTO BOLAÑO**

Iraide Barzaga Morales (Cuba)

Licenciada en Historia del Arte, Universidad de Oriente, Cuba

Magister en Literaturas Hispánicas, Universidad de Concepción

ibarzaga@udec.cl

Resumen

La écfrasis como el elemento retórico que permite la relación entre la imagen y la palabra, atraviesa el discurso narrativo de *Amuleto* (1999). Este trabajo procura demostrar que los intereses de Roberto Bolaño (1953-2003) están denotados por la resistencia del arte y de la literatura al poder imperante. En este contexto su discurso es asumido como mecanismo de denuncia y de resistencia ante las circunstancias caóticas en que se desenvuelven los sujetos violentados por el poder.

Palabras clave: écfrasis, unificador, discurso, Auxilio, Remedios.

Abstract

Ekphrasis is the rhetorical element that enables the relationship between image and words of the narrative discourse in *Amulet* (1999). This article seeks to demonstrate that Roberto Bolaño (1953 - 2003) was interested in expressing the resistance of art and literature to the powers that be. In this context, his discourse is conceived as a mechanism of denunciation and resistance to the chaotic circumstances of the existence of subjects abused by power.

Key words: ekphrasis, unifying, discourse, Auxilio, Remedios.

“Un escritor no es un hombre escritor, sino un hombre político,
y es un hombre máquina, y es un hombre experimental”.
(Deleuze y Guattari, 1978: 17)

La narrativa de Roberto Bolaño¹, una de las figuras importantes de las letras chilenas de fines del siglo XX y comienzos del XXI, ha sido analizada desde diversas perspectivas crítico metodológicas y sus obras manifiestan una gran capacidad reflexiva y de organización reflejadas en la incorporación de referentes culturales de múltiple índole, que en el juego de la ficción desempeñan papeles que lo enriquecen. La crítica se ha referido al sentido de totalidad que asumen las mismas y a la capacidad del autor para incorporar distintos registros, con el propósito de exponer a la vez la grandeza y la miseria de la existencia. Al respecto, C. Valeria Bril² (2009) señala:

La obra de Bolaño aparece como una nueva forma literaria, que se centra en una realidad violenta o violentada, abordada desde los tópicos de la nostalgia, el miedo y la alienación. Bolaño se proyecta como un fuerte opositor de la estética vigente para algunos escritores chilenos, aunque paradójicamente comparte con ellos cierta temática. Pero, es su intención desarrollar de manera casi obsesiva motivos temáticos, procedimientos narrativos y claves de lectura propios. (Online)

1. Roberto Bolaño (1953-2003), escritor y poeta chileno.
2. C. Valeria Bril, investigadora en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
3. Este trabajo forma parte de una investigación mayor denominada Pintura, écfrasis y ficción narrativa. Cinco novelas chilenas del siglo XX. Proyecto financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Concepción - Chile (VRID N° 216.062.050-1.0), cuyo investigador responsable es el Dr. Juan D. Cid Hidalgo.

Su literatura se erige como mecanismo de resistencia y de sobrevivencia, por ello sus personajes se representan perdidos en las grandes capitales latinoamericanas y europeas. Temáticas como la soledad, la muerte, el infortunio, la pobreza y el temor al abandono son abordadas no solamente como elemento argumental sino también como posibilidad de subvertir una realidad latente. Este enfoque analítico fue abordado por Alejandra Oyarce Orrego⁴ en un trabajo que da cuenta del carácter revolucionario, subversivo y escisionista de la escritura de Bolaño, elementos que se manifiestan, esencialmente, mediante la energía y la libertad en el lenguaje. Oyarce plantea que: “Roberto Bolaño diseña una estrategia de resistencia y de continuidad, pues imagina un contraataque factible al poder y lo hace desde su obra” (2014: 28). Para esta investigadora, el poder reflexivo y crítico de la escritura de Bolaño, que plasma un abierto rechazo a los mecanismos de poder, moviliza la libertad en el pensamiento.

Si bien algunos estudiosos no consideran su trabajo formalmente vanguardista, otros sustentan que bajo sus formas son perceptibles algunos principios esenciales de éstas. Rafael Lemus⁵ (2011) apunta:

La narrativa de Bolaño no es formalmente vanguardista –no continúa los hábitos de las vanguardias históricas ni echa mano de los recursos más comunes de las posvanguardias. Hay algo distinto: trozos, retazos de vanguardias (...) Pero sí, definitivamente, en sus novelas borbotean los principios capitales de las vanguardias: el desprecio por la creación burguesa, el elogio de la acción, la voluntad de traspasar las tapas del libro y participar en la vida. O quizás solo haya que aceptar que Bolaño no marcha en la punta y que está, como decía estar Roland Barthes, en *la retaguardia de la vanguardia*– que tampoco es poca cosa. (Online)

Los rasgos antes mencionados son claramente reconocibles en las obras del destacado narrador chileno, razón por la cual no pretendemos enfocar las siguientes páginas a estas dimensiones, sino que las tomaremos en cuenta como elementos auxiliares que complementan la lectura que propendremos de *Amuleto*⁶, novela breve del ciclo de *Los detectives salvajes* publicada en 1999⁷ y

4. Alejandra Oyarce Orrego, investigadora de Universidad de Concepción, Chile.

5. Rafael Lemus (1977), escritor y crítico mexicano.

6. Es la sexta novela del escritor, publicada inicialmente por la colección Narrativas hispánicas de la Editorial Anagrama, en el año 1999 y posteriormente, en 2009, por la colección Compactos. Esta última edición cambió la portada y el diseño, pero mantuvo la extensión de páginas.

7. Nos referimos a la idea de construcción de una obra total. *Amuleto* encuentra su origen en uno de los fragmentos de *Los detectives salvajes* que lleva por título “Auxilio Lacouture, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México DF, diciembre de 1976”, como 2666 ya se encuentra enunciada en las páginas de *Amuleto*. La ficción entonces entra en diálogo con ella misma en un ejercicio metaliterario consciente que el mismo autor declara: “[...] estoy condenado, afortunadamente, a tener



Fig. 1: *El hombre de la guadaña (Muerte en el mercado)*, 1947. Remedios Varo. Recuperado: <https://img.culturacolectiva.com/content/2013/10/remedios-varo-1947-El-Hombre-de-la-Guada%C3%B1a-Muerte-en-el-Mercado-high.jpg>



Fig. 2: *El laberinto o Tránsito en espiral*, 1962. Remedios Varo. Recuperado: <https://i.pinimg.com/originals/d6/06/14/d606149b5bbe95f4dd9ac1e5204bf88c.jpg>

que da cuenta del cruce entre literatura y artes visuales; mecanismo escritural al que recurre nuestro autor en algunos textos como por ejemplo: *Estrella distante*, *Una novelista lumpen* y 2666⁸.

Antecedentes teóricos que vinculan la literatura y las artes visuales

La relación vinculante entre literatura y artes visuales ha tenido un especial desarrollo en la historia estética⁹. Sin embargo, en la actualidad con la asunción del *pictorial turn* (Mitchell 1994) parece necesario –casi como una expresión de lo contemporáneo– visitar desprejuiciadamente las disciplinas para provocar la tan manoseada interdisciplina. Gilles Lipovetsky y Jean Serroy¹⁰ (2015) argumentan la propuesta del giro pictorial al evidenciar las relaciones que el sujeto actual sostiene con la enorme cantidad de estímulos visuales que los lleva a sostener que nos movemos en la “época del capitalismo artístico”. En estas condiciones generales, Hans Belting¹¹ (2007) propone la aparición de una disciplina que se preocupa puntualmente de la relación del hombre con las imágenes a que está expuesto. La antropología de la imagen, entonces, descansa básicamente en el supuesto de la influencia de los estímulos visuales no solo en el siglo XX, sino a lo largo del desarrollo histórico.

Ahora, en una línea de pensamiento más cercana a lo que nos ocupa en estas páginas, resuenan nombres como el de Jacques Ranciere, Jacques Aumont¹², Georges Didi-Huberman, quienes sostienen, queriéndolo o no, el cuerpo argumental del giro pictorial. Ranciere en *El destino de las imágenes* (2011) advierte la relación productiva entre las imágenes y la política, a la vez que se pregunta por el sentido de ellas en un mundo plagado también por palabras: “El diagnóstico se repite en todos los lugares donde se denuncia la crisis del arte o su sumisión al discurso estético: demasiadas palabras sobre la pintura, demasiadas palabras que comentan y devoran su práctica” (83). A pesar de la pesadumbre expresada de Ranciere creemos necesaria la reflexión productora de sentidos vehiculada por la palabra. Didi-Huberman, por otro lado, al desarrollar su idea de *imagen crítica* parte de la reflexión sobre la belleza, pero en un contexto no canónico y por ello, perturbador. En *Lo que vemos, lo que nos ve* medita acerca de lo bello y lo sublime, sobre la violencia de lo verdadero, sobre la imagen como forma de conocimiento en el contexto de “la

pocos lectores, pero fieles. Son lectores interesados en entrar en el juego metaliterario y en el juego de toda mi obra, porque si alguien lee un libro mío no está mal, pero para entenderlo hay que leerlos todos, porque todos se refieren a todos. Y ahí entra el problema”. (Bolaño, 2006: 118)

8. El vínculo entre literatura y artes visuales manifiesto en algunas novelas de Roberto Bolaño no ha sido lo suficientemente abordado por la crítica literaria. Existen algunos artículos como: “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño” de Pablo Corro y “Estrella distante: una novela preparada para ser vista” de Luis Valenzuela que centran su atención, esencialmente, en la perspectiva cinematográfica evidenciada en las novelas antes mencionadas; sin embargo, lo referente a las artes plásticas o tradicionales, en específico, no se ha constituido como objetivo central de estudios académicos. Probablemente las nuevas generaciones de lectores críticos de la novelística de Bolaños podrán hacerse cargo de esta dimensión bien productiva que se circunscribe al denominado giro icónico, o giro visual, o giro imaginativo.

9. Por lo pronto, dos autores que trabajan a partir del conocimiento enciclopédico clásico referido a las artes: Wladyslaw Tatarkiewicz y Mario Praz, reconocen ese estadio común que describe como artes hermanas la práctica literaria y plástica. Ello a partir de la “identidad de estructura y diversidad de medios” (Praz 1979: 59 y ss); y del campo semántico que se construye a partir de la conjunción de ideas fundamentales para el trabajo artístico “arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética” (Tatarkiewicz 2004). En un lugar menos canónico, aunque igual de importante, recordamos los trabajos de Arthur Danto (*Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (2010), *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte* (2012), *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte* (2002), donde el crítico describe el desplazamiento del arte a zonas nuevas desde donde necesariamente se ha tenido que redefinir el quehacer plástico.

10. Jean Serroy, escritor, crítico de cine y especialista en literatura medieval. Profesor en la Universidad de Grenoble.

11. Hans Belting (1935), historiador del arte alemán, reconocido especialista en artmedieval, renacentista, contemporáneo y en teoría de las imágenes.

12. Jacques Aumont (1942), académico y escritor francés, especializado en teoría cinematográfica.

imagen como crítica y la crítica como trabajo de la imagen” (2011: 111). En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014) es categórico cuando señala que hay que “devolver a la miseria su verdadera belleza” (121); en este sentido, un texto como el de Roberto Bolaños cobra sumo interés si –nuevamente con Didi-Huberman pero en *Imágenes pese a todo* (2004)– sostenemos que “El horror reflejado, reconducido, reconstruido como imagen [...] puede ser fuente de conocimiento, a condición, sin embargo, que uno comprometa su responsabilidad en el dispositivo formal de la imagen producida”. (Citado en Jaar¹³ 2008: 28)

Amuleto convoca esta serie de campos de trabajo en el momento en que se incorporan afluentes plásticos, creemos que una perspectiva como la adoptada en estas páginas, abre y enriquece los textos que asumen la apertura disciplinaria.

Aproximaciones a la novela

La historia se desencadena a partir de los sueños, los pensamientos, los hechos y los sentimientos de Auxilio Lacouture (voz narrativa) mientras se vincula con el mundo del arte en general y sobre todo con el de la poesía mexicana en particular.

La novela está contextualizada en la época del Movimiento de 1968 en México, específicamente en la invasión del ejército a la Ciudad Universitaria de la UNAM, el 18 de septiembre de 1968, que precedió a la Matanza de Tlatelolco del 2 de octubre del mismo año, acaecida a finales del gobierno del presidente de México Gustavo Díaz Ordaz. (Madariaga¹⁴, 2011: 19)

Amuleto es un texto que desde su proyección paratextual nos instala en un campo heterogéneo lleno de ecos, donde lo histórico, lo plástico, lo poético, lo bohemio, lo artístico y lo ético se interrelacionan de tal manera que, en su conjunto, esta pequeña novela despliega múltiples sentidos y líneas de fuga. Ya en el título, nuestro autor, deja una pista para dirigir al lector en una interpretación con cierto enfoque místico (refrendado por la aparición de las descripciones de obras de Remedios Varo¹⁵), ya que la palabra ‘amuleto’ derivada del latín amulétum tradicionalmente se ha asociado a un “objeto pequeño que se lleva encima, al que se atribuye la virtud de alejar el mal o propiciar el bien” (RAE, 2014: online). Por ello, entonces, notamos que la literatura y también la pintura son espacios hospitalarios donde sobreguardar la existencia. El yo narrador se establece claramente como testigo privilegiado de los hechos, testigo de la tensión social propia del año 1968 mexicano, pero también como testigo familiar de lo ocurrido en un espacio más bien privado: “Yo soy la amiga de todos los mexicanos. Podría

13. Alfredo Jaar (1956), artista visual chileno radicado en Nueva York, famoso principalmente por sus instalaciones en las que combina elementos de la fotografía, la arquitectura y el teatro. Obtuvo el Premio Nacional de Artes Plásticas de Chile en 2013.

14. Montserrat Madariaga Caro (1982), periodista y Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana (PUCV). Editora de la versión en papel de La Juguera Magazine.

15. María de los Remedios Alicia Rodriga Varo y Aranga, conocida como Remedios Varo (1908-1963), fue una reconocida pintora española, naturalizada en México. En sus inicios se vinculaba con los movimientos de vanguardia. Su obra se inscribe, dentro de un *surrealismo* muy personal, estilo que introdujo en México (Recuperado: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/varo.htm>). El trabajo artístico de la naturalizada mexicana también tiene una línea literaria no lo suficientemente conocida y estudiada. En *Cartas, sueños y otros textos* (2008) podemos leer “Proyecto para una obra teatral”, “Apuntes de proyectos”, “Tres ejemplos de escritura automática” y “Sueños”. Para un ingreso preliminar a esta línea de trabajo recomendamos el texto de Magnolia Rivera *Trampantojos: el círculo en la obra de Remedios Varo* (2005), especialmente el capítulo “El círculo en las artes” lugar donde destaca el vínculo de la pintora surrealista y su relación con otras artes, recomendamos aquella destinada a la literatura (28-35). Por último, quisiéramos destacar que el diálogo entre la pintora y el mundo de las letras también ha sido tratado por María Elena Morales en *Los universos mágicos de Remedios Varo e Isabel Allende: fantasmas y espíritus* (2006). Como podemos notar la cercanía entre materialización literaria y materialización plástica queda en evidencia y proyecta una zona de estudio de muchísimo interés.



Fig. 3: *Hacia la torre*, 1960. Remedios Varo. Recuperado: <http://remedios-varo.com/wp-content/uploads/2015/04/Cat.303-Haci%CC%81a-La-Torre-1960-664x826.jpg>



Fig. 4: *La batalla*, 1947. Remedios Varo. Recuperado: <http://remedios-varo.com/wp-content/uploads/2015/04/Cat.80-La-Batalla-1947-664x890.jpg>

decir: soy la madre de la poesía mexicana, pero mejor no lo digo” (Bolaño, 1999: 11). Aun cuando no se conoce cómo se desarrollará el proceso escritural, sí es posible percibir desde las primeras páginas que Auxilio se autodefine como la salvadora de su generación. Entonces es posible plantearse las siguientes inquietudes con respecto al libro, como por ejemplo: ¿desde qué condición habla Auxilio y qué deviene amuleto para ella? ¿Es la écfrasis el recurso retórico que le permite a Bolaño realizar su despliegue escritural?

Antes de intentar la resolución de las interrogantes arriba enunciadas, vale la pena constatar que desde el inicio el relato instala al lector en un ambiente de pánico, aun cuando será minimizado a partir de ciertos procedimientos narrativos.

Ésta será una historia de terror. Será una historia policíaca, un relato de serie negra y de terror. Pero no lo parecerá. No lo parecerá porque soy yo la que lo cuenta. Soy yo la que habla y por eso no lo parecerá. Pero en el fondo es la historia de un crimen atroz. (Bolaño, 1999: 11)

Referidos estos aspectos considerados importantes, es necesario iniciar el esclarecimiento de las preguntas planteadas; para ello tomaremos en cuenta varios elementos: la incidencia del contexto en el cual se sitúa la narración, la alusión que realiza Auxilio (voz narrativa) a la obra de la pintora Remedios Varo y la significación de ambos nombres en el desarrollo del relato.

Écfrasis: puntos de contacto entre el discurso literario y el discurso visual

Indudablemente, el tópico central de la novela es la narración en clave simbólica de la matanza de estudiantes de 1968 en Tlatelolco, suceso que representa uno de los capítulos más devastadores de la historia mexicana y, por qué no, latinoamericana. Auxilio observa lo sucedido desde el baño en el que queda atrapada, el cual se transforma en un espacio heterotópico¹⁶ en el cual adquiere la condición de testigo único de lo acontecido en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La perspectiva o focalización del texto asume el ángulo de Auxilio, quien rápidamente se presenta como la protectora de las generaciones de poetas más jóvenes, decisión narrativa de Bolaño que va convirtiendo su escritura en una suerte de clínica de salud. Gilles Deleuze (1997) señala que escribir es un proceso, es decir, un paso de vida que atraviesa lo por vivir y lo vivido. En este sentido, la escritura es inseparable del devenir. Por eso Bolaño instala a Auxilio en un espacio inverosímil y desde la experiencia, por ella vivida, configura una historia colmada de sensaciones. La novela, en tanto obra de arte, surge en virtud de una serie de emociones que

16. Desde la teoría planteada por Michel Foucault en el texto *El cuerpo utópico: las heterotopías* (2010), el espacio heterotópico lo constituye el no lugar o el contraespacio.

la convocan, es decir, no es la opinión propia del autor la que se impone, sino que son las experiencias de la mayoría las que generan el proceso creativo.

Teniendo en cuenta el hecho histórico que hilvana la trama y las consecuencias ocasionadas, podemos otorgar importancia a la línea onomástica del texto: Auxilio y Remedios cobran nuevos sentidos que se articulan con los hechos históricos que sirven de material a la novela. Para la Real Academia Española de la Lengua, 'auxilio' deriva del latín *auxilium* y significa 'ayuda, socorro, amparo' (RAE, 2014: online). Por tanto, el autor con marcada intencionalidad a través de este personaje ficcional femenino, representa y cifra el sentir de toda la nación mexicana. Su nombre en sí mismo es el reflejo del temor, del pánico, del miedo que provoca el estremecimiento a causa de la violencia desatada que necesariamente termina en una voz de clamor y socorro. Las circunstancias narrativas en las cuales Bolaño inscribe a la poetisa permiten al lector inferir que ella es la protectora de sus contemporáneos.

Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar!
¿Estoy llorando? Yo lo vi todo y al mismo tiempo
yo no vi nada. ¿Se entiende lo que quiero decir?
Yo soy la madre de todos los poetas y no permití
(o el destino no permitió) que la pesadilla me
desmontara. (Bolaño, 1999: 27).

Celina Manzoni¹⁷ (2002) considera que el libro posee un avance en espiral o bien lineal con vacilaciones, efecto que el autor logra recurriendo a los recursos de la repetición, la ambigüedad, las afirmaciones y las desmentidas, las referencias al pasado, al presente y al futuro porque a pesar de que la trama narrativa va desarrollándose progresivamente, existen rememoraciones constantes al suceso histórico que origina la historia. En la lectura es perceptible que: "La ilusión de imaginar que si no los olvidamos (a los jóvenes muertos en desastres como el de Tlatelolco) encontraremos un sentido de valor y hallaremos en el recuerdo, en la escritura, un escudo y una protección". (Manzoni, 2002: 179)

Auxilio deviene protesta, denuncia, censura contra el dolor ocasionado por los terribles episodios de septiembre de 1968. "Yo era la que veía el pasado y las que ven el pasado nunca pagan. También veía el futuro y esas sí que pagan un precio elevado, en ocasiones el precio es la vida o la cordura" (Bolaño, 1999: 59). De este modo, "el acto de creación como acto de resistencia supone liberar la potencia de la vida respecto de aquellas prisiones que el hombre erige". (Yebra¹⁸, 2012: online)

En la trama novelar, Auxilio interactúa con diversos poetas y artistas, entre ellos Remedios Varo, cuya aparición no es casualidad, sino que desempeña un rol esencial en el

17. Celina Manzoni, doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Especialista en Literatura Latinoamericana siglo XX y siglo XXI.

18. Carlos Yebra López (1988), filósofo español. Hiperpolíglota e hispanista, especializado en lenguaje y política.



Fig. 5: *Mujer saliendo del psicoanalista*, 1960. Remedios Varo. Recuperado: <http://remedios-varo.com/wp-content/uploads/2015/04/Cat.292-Mujer-Saliendo-Del-Psicoanalista-1960-664x1172.jpg>



Fig. 6: Remedios Varo. Recuperado: <https://patrons.org.es/wp-content/uploads/2015/10/remedios-varo-retrato.jpg>

discurso literario. El modo en que está descrito el encuentro con la pintora incluye indicios que demuestran que esto solo sucede en la imaginación de la narradora. De algún modo en la asociación libre del pensamiento de la poeta al aparecer asociada la imagen de la pintora conecta las dos disciplinas artísticas (literatura y artes plásticas) y las instala a dialogar y a enriquecerse mutuamente: “era septiembre de 1968 y yo pensaba en las aventuras y en Remedios Varo [...] Yo no la conocí. Sinceramente, me encantaría decir que yo la conocí, pero la verdad es que no la conocí” (Bolaño, 1999: 90). Sería interesante preguntarse entonces ¿por qué Remedios Varo y no otra artista? ¿Qué significación tienen ella y su obra pictórica dentro del discurso? Lo cierto es que la inserción de Varo transforma la escritura de Bolaño en un medio híbrido, tanto su nombre “Remedios” como su producción artística aportan mayor valor iconográfico al relato; corroborando las palabras de William J. T. Mitchell¹⁹ (2009) que: “[...] todos los medios son mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes puramente visuales o verbales” (12). En lo adelante, demostraremos que el intercambio entre la literatura y la pintura que se despliega en *Amuleto*, mediado por los textos efrásticos, proporciona conocimientos no solo de la estética que los configura, sino de la noción de mimesis que los origina y por lo tanto, en sí mismo debe ser comprendido como forma iconotextual.

Brevemente intentaremos dilucidar estas interrogantes. Lo primero es que Auxilio y Remedios comparten su condición de exiliadas (una uruguaya, otra española), es decir, la voz de cada una se erige desde la marginalidad, experiencia que privilegia la idea del desplazamiento y el viaje. Janet Kaplan²⁰ (2007) apunta sobre Varo: “Sintiéndose desarraigada, como emigrada exiliada de su patria, se embarcó en una peregrinación, tanto psicológica como espiritual, para establecer unas raíces más profundas y más seguras” (147). Si no supiéramos que está describiendo una condición de la pintora surrealista podría asociarse como una definición de Auxilio Lacouture, la madre de todos los poetas. En este punto es pertinente citar a Cristóbal Cuevas²¹ (1997) cuando describe la relación entre pintura y escritura: “[...] en realidad, las artes del espacio y el tiempo se diferencian solo en su fenomenología, es decir, en los modos de expresarse. Son como idiomas distintos que transmiten un único mensaje.” (7-8)

Por su parte, el sustantivo ‘remedios’ ha sido descrito por la Real Academia Española de la Lengua como “proveniente del latín *remedium*” y que es un “medio que se toma para reparar un daño o inconveniente. Enmienda o corrección”. Otra de sus acepciones subraya: “recurso, auxilio o refugio” (RAE, 2014: online). Tomando en cuenta estas entradas podemos pensar, con justa razón, que Auxilio alude a Remedios Varo y a su obra porque, en principio, ésta le muestra visualmente un panorama ficticio que con el transcurso de los años se convierte en la realidad inmediata: “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” (Bolaño, 1999: 94). Bolaño, a través de la écfrasis como recurso poético, enriquece las posibilidades constructivas e interpretativas del texto y presenta al lector imágenes que significan lo sucedido en septiembre de 1968:

Ay, todos los cuadros de Remedios Varo, en esa hora de insomnio militante, desfilan como lágrimas vertidas por la luna o por mis ojos azules. Y así es difícil, sinceramente, fijarse en los detalles o distinguir con claridad la palabra último de la palabra penúltimo. (Bolaño, 1999: 93-94)

Es notorio el sentido relacional que adquiere el texto verbal a partir del proceso efrástico desplegado por nuestro autor. Por tanto, se establece una relación de

19. William John Thomas Mitchell (1942), docente de Historia de Arte en la Universidad de Chicago. Editor revista *Critical Inquiry*.

20. Janet Kaplan, poeta estadounidense y profesora de la Universidad de Columbia.

21. Cristóbal Cuevas García (1932-2013), catedrático malagueño. Especialista en Literatura Española del Siglo de Oro.

intertextualidad y si se entiende la intertextualidad, en este sentido, como una “representación verbal de una representación visual” (Pimentel, 2012: 308), se forma al decir de Peter Wagner²² en su texto *Iconos –textos– iconotextos. Ensayos sobre écfrasis e intermedialidad* (1996) una “relación de intermedialidad”. (17)

La inserción de esta pintora puede asumirse como el pueblo inventado por Bolaño para dar solución a su escritura. Deleuze (1997) refiere que “[...] la salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta [...] un pueblo menor [...] presa de un devenir revolucionario” (10). En correspondencia, si la literatura es una instancia de salud, las artes en general pueden ser consideradas del mismo modo. Así, la obra pictórica de Remedios es presentada como anuncio de una vida futura: “Yo sé que ese paisaje, ese valle inmenso con un ligero aire de fondo renacentista, *espera*” (Bolaño, 1999: 94). Y efectivamente, esperaba toda la masacre y el dolor que se avecinaba. En este enfoque, se constata que la écfrasis atribuye una dimensión psicológica al discurso narrativo porque como afirma Ana Lía Gabrieloni²³ en “Écfrasis”. (2008): “[...] la écfrasis como una práctica cultural lleva aparejada el interrogante sobre su función concreta en cuanto práctica”. (104)

La investigadora japonesa Masayo Nonaka²⁴ (2012) subraya el interés por la magia y lo fantástico de esta artista: “Varo buscó la armonía y trató de sintetizar, o de crear un puente entre el misticismo o la sabiduría antigua y la mente moderna” (18) dimensión que exagera cuando recuerda la forma en que Octavio Paz (1990) mitificó a la pintora española: “Hay en México dos artistas admirables, dos hechiceras hechizadas: jamás han oído las voces del elogio reprobación de escuelas y partidos [...] Insensibles a la moral social, a la estética y al precio, Leonora Carrington y Remedios Varo atraviesan nuestra ciudad con un aire de indecible y suprema distracción. ¿A dónde van? Adonde las llaman imaginación y pasión” (269). La fuerza expresiva de los lienzos de Varo, su tratamiento de lo cotidiano distanciado a través de la magia y lo fantasmagórico reviste su obra de un componente esperanzador. Componente que Bolaño, al parecer, intenta traspasar mediante su escritura al territorio mexicano e incluso, al latinoamericano. Janet Kaplan (2007) certifica:

Varo invita a los espectadores a adentrarse en un mundo de habitaciones pequeñas, cuadros íntimos, situando a sus actores mágicos en el contexto de la experiencia diaria. Fundiendo lo extraordinario con lo ordinario, escogía los objetos y los ambientes más cotidianos –el sillón de un cuarto de estar, una mesa comedor, una habitación amueblada para alquilar–, como lugar para momentos trascendentes y descubrimientos milagrosos. (148)

El lenguaje verbal empleado por Bolaño no busca describir fielmente las pinturas de Remedios Varo, sino se apoya en ellas para crear un mundo ficcional colmado de matices y de horror. Estas imágenes dan cuentas del abismo en que estaba sumido México y el territorio latinoamericano en general debido a los abusos de poder ejercidos por las distintas dictaduras.

La novela de Auxilio, así como lo hace Varo, también escoge contextos ordinarios como materiales de trabajo (baño del segundo piso de la Facultad de Humanidades y Arte de la UNAM) que se transforman en contacto

22. Peter Wagner, profesor de Investigación ICREA en el Departamento de Teoría Sociológica, Filosofía del Derecho y Metodología de las Ciencias Sociales de la Universidad de Barcelona

23. Ana Lía Gabrieloni, doctora en Humanidades y Artes. Investigadora, profesora y crítica literaria argentina. Miembro del Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades (CIEHUM).

24. Masayo Nonaka, investigadora japonesa, curadora de arte, especializada en artistas surrealistas radicados en México.



Fig. 7: Roberto Bolaño. Recuperado: http://www.memoriachilena.cl/602/articles-76476_thumbnail.jpg

con la violencia extrema, en el sitio del terror. Sin embargo, es posible en ese mundo trastornado realizar descubrimientos milagrosos.

Las pinturas de Remedios, a su vez, sirven de refugio, de vía evasiva a todo el sufrimiento y al caos que vivía el pueblo mexicano. Kaplan (2007) confirma nuestra intuición cuando escribe: “Con la particular perspectiva de una mujer educada a la española, pero con inclinaciones surrealistas y que trabajaba en Iberoamérica, Remedios Varo exploraba el mundo mientras le inventaba posibles alternativas”. (9)

Las ideas planteadas hasta el momento permiten expresar que los nombres de Auxilio y Remedios poseen un efecto sensorial y “funcionan como operadores de mimesis, como puentes entre el mundo del texto y el del extratexto” (Pimentel, 2001: 111), entre el mundo de la letra y de la imagen pictórica, entre el mundo ordinario (real) y el mundo del arte.

La representación que hace Bolaño del contexto social mexicano de septiembre de 1968, a través de la obra de Remedios Varo, supone un “reflejo fiel de la realidad” (Pimentel²⁵, 2001: 111). En este sentido es válido señalar que “el lenguaje significa sin imitar” (Mitchell, 1994: 152), porque el lenguaje construye significados que propician mayor referencialidad a la trama discursiva. La investigadora mexicana es categórica cuando afirma que “[...]el lenguaje no es un sistema de representación, sino de *mediación* en el proceso de representación” (Pimentel, 2001: 111). Por ende, la aparición en el lenguaje de la novela de obras pictóricas asume un lugar expectante en la recepción de ambas materializaciones. En *Amuleto*, el trabajo descriptivo que hace el autor sobre obras de Remedios Varo constituye un indicio que interpela, al igual que las alusiones a hechos históricos reconocidos, directamente a los lectores y a los testigos de la violencia a conjurarla desde su conocimiento extremo, a partir de su experiencia personal y “*privilegia significados*, por encima de *significantes*” (Pimentel, 2001: 112). La incorporación, vía *écfrasis* de obras de arte, colma de significados las múltiples lecturas derivadas del texto narrativo. Constatados todos estos elementos, creemos que la obra pictórica de Remedios Varo comparte con la novela de Bolaño, que puede interpretarse como una instancia de salud, los esfuerzos por componer ese pueblo que falta, como ejercicios para trazar líneas de vida.

Y entonces Remedios Varo cubre la tela con la falda y me ofrece un café y nos ponemos a hablar de otras cosas, de la vida diaria, por ejemplo, aunque entre medio se cuelan palabras descontextualizadas, como *parusia* o *hierofanía*, como *psicofármacos* o *electroshock*. (Bolaño, 1999: 94)

25. Luz Aurora Pimentel Anduiza (1946), doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Harvard. Profesora. Investigadora y teórica literaria mexicana. Profesora emérita de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Bolaño, a través de su escritura profundamente consciente, establece los puentes entre las obras pictóricas y su descripción, facilitando en alguna medida la interpretación de la novela pero, por otro, complejizando el estatus semiótico de la misma, la cual se transforma en una construcción iconotextual. Pimentel (2001) afirma que “[...] toda representación verbal contiene una serie de indicios de aquello con lo que puede relacionarse, y que constituye los elementos tanto de su *contextualización* como de su *recontextualización*” (114). Sucede, entonces, un proceso semiótico que recepciona la obra de Remedios Varo y hace que ella se nutra del contexto que la origina, así a partir de la descripción ecrástica se entra en relación con el relato, proyectando una lectura iconotextual del mismo. De esta manera percibimos que “toda écfrasis es nocional, y busca crear una imagen específica que habrá de hallarse solo en el texto como residente ajeno”. (Mitchell, 1994: 157)

A modo de conclusión

Tomando en consideración las palabras de Deleuze y Guattari²⁶ sobre la necesidad de considerar la vida como obra de arte, de modo que el pensamiento artista sea capaz de producir nuevas maneras estéticas de la vida, podemos afirmar que el pensamiento artista de Roberto Bolaño es profundamente vitalista porque, si bien su novela se presenta como una tribuna denunciatoria del horror, de los abusos y de los crímenes cometidos por el poder, a su vez, la alusión a las obras de Remedios Varo, vía textos ecrásticos, entrega sosiego y esperanzas a una región que ha sido víctima de la masacre.

Y Remedios Varo me mira y su mirada dice: no te preocupes, Auxilio, no te vas a morir, no te vas a volver loca, tú estás manteniendo el estandarte de la autonomía universitaria, tú estás salvando el honor de las universidades de nuestra América, lo peor que te puede pasar es que adelgaces horriblemente, lo peor que te puede pasar es que tengas visiones, lo peor que te puede pasar es que te descubran, pero tú no pienses en eso, mantente firme, lee al pobre Pedrito Garfias [...] y deja que tu mente fluya libremente por el tiempo, desde el 18 de septiembre al 30 de septiembre de 1968, ni un día más, eso es todo lo que tienes que hacer. (Bolaño, 1999: 97)

Bolaño, en esta breve pero intensa e híbrida novela, presenta al lector imágenes que evidencian lo sucedido en septiembre de 1968 en México y, a través del recurso retórico discursivo de la écfrasis, amplía el corpus interpretativo del relato debido a la iconicidad aportada y da cuentas de la capacidad transformadora del arte.

Este diálogo intermedial entre literatura y arte, o entre el texto literario y el texto visual, está suscitado según nuestra propuesta de lectura, por el valor simbólico que aportan las pinturas de Varo al tema central de la trama. En principio, algunas de sus obras reflejan visualmente un panorama ficcional que deviene presente inmediato y otras, sirven de refugio, de medio evasivo ante todo el sufrimiento y al caos vivido por

26. Félix Guattari (1930-1992), psicoanalista y filósofo francés.

el pueblo mexicano.

El destacado novelista propone la obra de Remedios Varo como vía de subsistencia, como vía de reparación ante el grito de Auxilio, que es el grito de toda la sociedad mexicana y latinoamericana violentada por los hechos del '68. Remedios es quien posee el consuelo, la cura, el alivio, la medicina para Auxilio, ella es 'en términos deleuzianos' el médico propuesto por Bolaño para sanar al pueblo mexicano. La novela entonces, desde esta perspectiva, se presenta como una búsqueda de creación y de resistencia para enfrentar al terror y al caos. Así, esta hibridación del arte y la vida genera anticuerpos existenciales frente a la realidad socio-cultural y la literatura, en tanto arte-salud, se transforma en el amuleto frente a la invasión de los acontecimientos.

Referencias bibliográficas

- Aumont, Jacques (2001). *La estética hoy*. Madrid: Cátedra.
- Belting, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz editores.
- Biografías y Vidas (2004-2016). *La Enciclopedia Biográfica en Línea* [versión electrónica]. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/varo.htm>
- Bolaño, Roberto (2006). “Balas pasadas”. En Andrés Braithwaite (ed.) *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago, Chile: Universidad Diego Portales, pp. 87-130.
- _____ (1999). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- Bril, C. Valeria (2009). “Una mirada crítica en el horizonte simbólico de Roberto Bolaño”. Recuperado en <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/speculo/numero40/miracrit.html>
- Corro Pemjean, Pablo (2005). Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño. En *Aisthesis*, nº 38, pp. 123-135.
- Cuevas García, Cristóbal (ed.) (1997). “El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine”. En *Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea*. Universidad de Málaga, 11-15 noviembre, 1996. Málaga: Imagraf.
- Danto, Arthur (2012). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*. Buenos Aires: Paidós.
- _____ (2010). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2002). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles (1997). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1978). *Kafka por una literatura menor*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- _____ (1997). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-textos.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- _____ (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria virtual del holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico: las heterotopías*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión Argentina.
- Gabrieloni, Ana Lía. (2008). “Écfrasis”. En *Eadem Utraque Europa* 4(6), pp. 83-108.
- Jaar, Alfredo (2008). *La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.
- Kaplan, Janet (2007). *Viajes inesperados: el arte y la vida de Remedios Varo*. Ciudad de México, México: Ediciones Era.
- Lemus, Rafael (2011). Los detectives salvajes (una relectura crítica), de Roberto Bolaño. *Letras Libres* (web). “Una mirada crítica en el horizonte simbólico de Roberto Bolaño”. Recuperado en <http://www.letraslibres.com/revista/libros/los-detectives-salvajes-una-relectura-critica-de-roberto-bolano>
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Buenos Aires: Anagrama.
- Madariaga Caro, Monserrat (2011). *Bolaño infra 1975-1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago, Chile: RIL Editores.

- Manzoni, Celina (2002). "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en Amuleto". En Celina Manzoni (editora), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Mitchell, W.J.T. (1994). "Ekphrasis and the other". En *Picture theory*. Chicago, EE.UU, University of Chicago Press.
- _____ (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Nonaka, Masayo (2012). *Remedios Varo: Los años en México*. Ciudad de México, México: RM Verlag.
- Oyarce Orrego, Alejandra (2014). "Archivo Bolaño 1977-2003: El archivo de un escisionista". En *Acta Literaria*, nº 48, pp. 11-31.
- Paz, Octavio (1990). "Dos transeúntes: Leonora y Remedios" (1963). En *Catálogo de Exposición Octavio Paz: Los privilegios de la vista*. Ciudad de México, México: Centro Cultural Arte Contemporáneo.
- Pimentel, Luz Aurora (2012). "Écfrasis: el problema de la iconotextualidad y de la representación verbal". En *Constelaciones I. Ensayos sobre Teoría narrativa y Literatura comparada*. México: Bonilla Artigas Editores.
- _____ (2001). *Espacio en la ficción*. Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores.
- Praz, Mario (1979). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Madrid: Taurus.
- Ranciere, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Nigrán: Politopías.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23 ed.). Recuperado de <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (2004). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Wagner, Peter (Ed.) (1996). *Iconos – textos – iconotextos*. Ensayos sobre écfrasis e intermedialidad. Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter.
- _____ Yebra López, Carlos (2012). "Literatura maquina en Deleuze: Materiales para una teoría de la resistencia y una lógica de la sensación". En *Observaciones filosóficas* (web). Recuperado en <http://www.observacionesfilosoficas.net/literaturamaquina.htm>