

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

*DIPARTIMENTO DI
Lingue e Letterature Straniere*

*SCUOLA DI DOTTORATO DI
Scienze Umanistiche*

*DOTTORATO DI RICERCA IN
Letterature Straniere e Scienze della Letteratura*

CICLO 26°

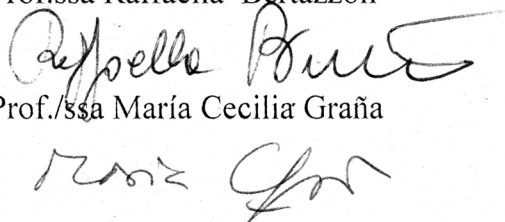
**“Il pianeta degli enti-racconto”:
la narrativa breve di Roberto Bolaño**

S.S.D. L-LIN/06

Coordinatore: Prof.ssa Raffaella Bertazzoli

Tutor:

Prof./ssa María Cecilia Graña

The image shows two handwritten signatures in black ink. The first signature is for Raffaella Bertazzoli, and the second is for María Cecilia Graña. Both signatures are written in a cursive, flowing style.

Dottorando: Dott. Andrea Masotti

Indice

Introduzione.....	7
I. Le raccolte pubblicate.....	19
I.1 <i>Llamadas telefónicas</i> : la letteratura come messaggio in bottiglia.....	21
I.1.1 <i>L'ingresso nella letteratura breve</i>	21
I.1.2 <i>La costruzione del territorio letterario: "Sensini"</i>	24
I.1.3 <i>Il racconto come lente su se stesso</i>	31
I.1.4 <i>Il posizionamento all'interno del territorio letterario</i>	33
I.1.5 <i>Il letterato di Bolaño, tra fallimento e riscatto</i>	39
I.1.6 <i>La letteratura come battaglia per l'espressione</i>	46
I.2 <i>Putas asesinas</i> : lo sguardo nell'abisso della scrittura.....	60
I.2.1 <i>Vista, spazio, identità</i>	61
I.2.2 <i>Occhio contro occhio</i>	75
I.2.3 <i>Lo sguardo oltre lo schermo</i>	85
I.2.4 <i>La lettura come sguardo, la scrittura come immagine</i>	100
I.3 <i>El gaucho insufrible</i> : il gioco con la tradizione.....	109
I.3.1 <i>Oltre i generi e i contesti letterari</i>	109
I.3.2 <i>Il gioco del rovescio</i>	122
I.3.3 <i>Riscrittura e traduzione</i>	132
I.3.4 <i>Bolaño e Kafka</i>	146
I.4 <i>El secreto del mal</i> : l'ultimo confine della scrittura.....	155
I.4.1 <i>Il problema della posterità</i>	155
I.4.2 <i>La narrazione e l'indicibile</i>	170

I.4.3	<i>Cosa resta di Roberto Bolaño</i>	189
II.	Bolaño tra Borges e Cortázar	203
II.1	Il racconto e il canone personale di Bolaño.....	205
II.2	Jorge Luis Borges: l'indagine letteraria del mondo.....	213
II.2.1	<i>La lettura come indagine</i>	213
II.2.2	<i>Il “mistero laterale”</i>	220
II.2.3	<i>“La secreta complejidad”</i>	228
II.2.4	<i>Lo spazio del possibile</i>	233
II.2.5	<i>I limiti del narrabile</i>	242
II.2.6	<i>“Laberinto”</i> : <i>investigazione e immaginazione</i>	247
II.2.7	<i>La tensione verso la totalità</i>	254
II.3	Julio Cortázar: lo sguardo poetico sulle cose.....	257
II.3.1	<i>Presenze cortazariane nell'opera di Bolaño</i>	257
II.3.2	<i>Cortázar: le approssimazioni teoriche al racconto</i>	263
II.3.3	<i>La poesia di Cortázar e di Bolaño</i>	273
II.3.4	<i>Interferenze e confluenze tra poesia e prosa</i>	280
II.3.5	<i>La questione del genere: gli ibridi tra prosa e poesia</i>	287
II.3.6	<i>Poesia e poeti nella prosa di Bolaño: Rimbaud</i>	302
II.3.7	<i>Il retaggio surrealista e la metafora</i>	309
II.3.8	<i>La logica poetica nella prosa</i>	314
II.3.9	<i>Un racconto paradigmatico: “Laberinto”</i>	320
II.3.10	<i>Fotografia, nessi analogici e ekphrasis</i>	324
II.3.11	<i>La fotografia in Bolaño e in Cortázar</i>	328
II.3.12	<i>Dalla foto alla poesia</i>	337
III.	Incroci tematici tra la narrativa breve e la narrativa lunga	343
III.1	Malattia e sogno come ponti tra il racconto e il romanzo.....	345
III.2	La malattia.....	349
III.2.1	<i>La malattia e il male tra i racconti e i romanzi di Bolaño</i>	349
III.2.2	<i>“Literatura + Enfermedad = Enfermedad” nel contesto della narrativa di Bolaño</i>	354

III.2.3 <i>La “malattia” nella scrittura di Roberto Bolaño</i>	371
III.3 Il sogno.....	375
III.3.1 <i>Il campo semantico del sonno</i>	375
III.3.2 <i>La funzione e la logica del sogno</i>	386
III.3.3 <i>Il racconto del sogno come microtesto</i>	400
Conclusioni: oltre il confine tra i racconti e i romanzi.....	423
Bibliografia.....	431

Introduzione

I racconti di Roberto Bolaño (1953-2003) costituiscono un *corpus* variegato e di considerevole quantità, che ha accompagnato la produzione letteraria dello scrittore con costanza negli ultimi anni di vita. Le quattro raccolte pubblicate (nell'ordine: *Llamadas telefónicas*, del 1997, *Putas asesinas*, del 2001, *El gaucho insufrible*, uscita postuma nel 2003, e *El secreto del mal*, uscita postuma nel 2007) contengono un totale di 53 testi: un numero notevole, soprattutto se si considera che il lasso di tempo durante il quale lo scrittore vi si è dedicato, stando alla cronologia creativa di recente ricostruita, è di poco più di sette anni (dal 1995 alla morte).¹ Questo periodo corrisponde anche al definitivo stanziamento a Blanes, in Catalogna (a partire dalla fine degli anni Ottanta), dopo una vita di spostamenti: dal Cile al Messico, poi in Spagna, a Barcellona, quindi a Girona, sempre nella provincia catalana. In tutti gli anni precedenti, quindi, la sua scrittura – e, soprattutto, le sue prospettive di pubblicazione – si sono sempre rivolte ad altre forme, in particolar modo alla poesia (dalla metà degli anni Settanta), ma anche a tentativi di medio / lunga estensione, quali ad esempio i romanzi *Monsieur Pain* (pubblicato nel 1984, e scritto tra il 1981 e il 1983)², *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (pubblicato nel 1984 e scritto nei tre anni precedenti), e gli “ibridi” tra prosa e poesia (ramo della sua produzione che approfondiremo nel capitolo sui punti di contatto tra Bolaño e Cortázar), come *Amberes* (del 1980) e *Prosa del otoño en*

1 Cfr. AA.VV., “Cronología creativa 1977-2003”, in *Archivo Bolaño 1977-2003*, Barcelona. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2013, pp. 28-29.

2 Nella prima edizione il libro si intitola *La senda de los elefantes*. Assume il titolo definitivo solo nel 1999.

Gerona (del 1981).

La svolta più decisa alla prosa, dettata in primo luogo dalla necessità di dare sostentamento alla propria famiglia dopo la nascita del primogenito, si ha a partire dagli anni Novanta. Come testimonia il suo principale editore – e amico – Jorge Herralde, riassumendo la sua vita editoriale:

sin dejar de cultivar la poesía decidió convertirse en novelista y así garantizar el futuro de su familia (una idea a priori pintoresca, pero finalmente acertada), y empieza a presentarse a toda clase de concursos literarios en las más diversas provincias españolas y cobrando de paso algunos de esos "premios búfalo", como los llamaba, indispensables para la supervivencia del piel roja.³

I primi grandi riconoscimenti di critica e di pubblico però arrivano solo a partire dalla metà del decennio, con la pubblicazione dei romanzi *La literatura nazi en América* e *Estrella distante* nel 1996, seguiti dal successo internazionale di *Los detectives salvajes*, pubblicato nel 1998.

Questa lunga – e non completa – carrellata può essere utile a capire come mai, ancora oggi, la sua produzione di narrativa breve venga considerata solamente in subordine alla poesia e alla narrativa lunga, rispetto alle quali occuperebbe una posizione ancillare, secondaria (Herralde, non a caso, sintetizza il passaggio identificando un Bolaño “poeta” e un Bolaño “romanziero”, e trascura lo scrittore di racconti). Innanzitutto, le raccolte pubblicate mentre Bolaño era ancora in vita sono solo le prime due, mentre, delle due uscite postumamente, *El secreto del mal* è da considerarsi una compilazione di materiale, come vedremo, di incerta definitività. Inoltre, ha una certa rilevanza il dato cronologico, per cui gli anni dedicati alla scrittura di racconti costituiscono effettivamente meno di un terzo dell'intera sua carriera di scrittore (sette anni in tutto, su più di venti), ma anche la coincidenza delle uscite con le opere maggiori. *Llamadas telefónicas*, uscita nel 1997, è stata fin da subito messa in ombra da *Los detectives salvajes*, della quale si contano più di venti edizioni per la casa editrice Anagrama (mentre quella di *Llamadas telefónicas*,

3 J. Herralde, “Vida editorial de Roberto Bolaño”, in AA.VV., *Jornadas Homenaje, Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio Internacional*, Barcelona, ICCI Casa América a Catalunya, 2005, p. 124.

la più pubblicata tra le raccolte di racconti, non ne ha più di dieci).

Alla preminenza innanzitutto editoriale dei romanzi (subalternità testimoniata dalle parole con cui Anagrama, nel volume del 2010 che li raccoglie tutti insieme, li presenta: “Los cuentos de Bolaño son la introducción perfecta para aquellos que aún no se han aventurado en el peculiar universo del escritor, o el complemento ideal para los que ya se han enfrentado a sus grandes obras”)⁴ ha fatto sponda, paradossalmente, il carattere di per sé “mobile” del racconto, che – in combinazione fatale con l'ostica questione della nazionalità dell'autore – ne ha ostacolato anche l'inserimento in antologie (non di rado costruite attorno a parametri geografici), sia in lingua spagnola che in altre lingue. Wilfrido H. Corral, in *Bolaño traducido*, si chiede infatti “por qué los cuentos de Bolaño, a pesar de haber sido publicados originalmente en revistas, tanto en español como en inglés en las de mayor prestigio, no aparecen de manera representativa en antologías del cuento hispanoamericano”.⁵

In generale, poi, la diffusione e l'affermazione dei suoi racconti ha probabilmente dovuto scontare gli strascichi di una sorta di pregiudizio di genere, per cui la narrativa breve è stata a lungo considerata una sorta di sorella minore di quella lunga, sia da parte del mercato editoriale (come nota Valerie Shaw in *The Short Story, A Critical Introduction*, “that publishers also prefer 'big things' is often proposed as one reason for the comparative neglect of the short story”)⁶, sia, forse, da parte del lettore “formato” da questo mercato, per il quale il racconto rimane un oggetto di fruizione più volatile: il quale, se da un lato sa esercitare – nei limiti e nel tempo concreto della lettura – un maggior potere di attrazione,⁷ dall'altro veicola in misura minore la sedimentazione, nella memoria e nell'immaginario, dell'impressione data dalla lettura, di un'intima correlazione tra l'opera e il nome dell'autore, dell'opera stessa.

4 AA.VV., “Presentazione di R. Bolaño, *Cuentos: Llamadas telefónicas, Putas asesinas, El gaucho insufrible*”, su http://www.anagrama-ed.es/titulo/OVT_11, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

5 W.H. Corral, *Bolaño traducido: Nueva literatura mundial*, Madrid, Escalera, 2011, p. 118.

6 V. Shaw, *The Short Story, A Critical Introduction*, New York, Routledge, 2013, p. 2.

7 Baquero Goyanes afferma (in linea, come vedremo, con quanto anche Cortázar sosteneva) che mentre il romanzo è “marcado por el juego de tensiones y de treguas”, “en la creación de un cuento sólo hay tensión y no tregua. Ahí radica precisamente el secreto de su poder de atracción sobre el lector” M. Baquero Goyanes, *Qué es el cuento*, Columba, Buenos Aires, 1967, p. 70.

Forse è per tutte queste ragioni che, a tutt'oggi, i racconti sono quasi sempre rimasti a margine dell'approccio critico a Bolaño: sono in effetti molto meno studiati rispetto ai suoi romanzi, e, quando vengono presi in causa, accade quasi sempre all'interno di analisi più ampie, come esempi *a latere*, o come esempi di eccezioni rispetto ai suoi testi più conosciuti. Tra i pochi che hanno focalizzato i propri saggi su un racconto o sui racconti, vanno menzionati Chris Andrews, che in “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”⁸ parla soprattutto del racconto “Vida de Anne Moore” (*Llamadas telefónicas*); Gustavo Faverón Patriau, che in “El rehacedor: 'El Gaucho insufrible' y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina”⁹ analizza il retaggio della tradizione argentina nel racconto “El gaucho insufrible” (*El gaucho insufrible*); Cristián Montes Capó, che in “Experiencia, silencio y crisis en *Putas asesinas*”¹⁰ legge i personaggi e le narrazioni della raccolta *Putas asesinas* come una rappresentazione della frattura tra il soggetto e il mondo; Ramiro Oviedo, che in “*El gaucho insufrible* y la Segunda Sombra en la épica de lo agónico”¹¹ torna ancora sull'intertestualità nel racconto “El gaucho insufrible”; Fernando Moreno, che in “Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño”¹² mette al centro della sua analisi il racconto “Laberinto” (*El secreto del mal*); ancora Chris Andrews, che in “Algo va a pasar. Los cuentos de Roberto Bolaño”¹³ parte dai racconti “Compañeros de celda” (*Llamadas telefónicas*), “Dentista” e “Últimos atardeceres en la tierra” (*Putas asesinas*) per proporre un'idea della logica che soggiace alla costruzione del racconto in Bolaño.

A fronte della quantità di titoli e di temi che è possibile reperire nelle quattro raccolte, questi nomi (ai quali, allargando generosamente le maglie della critica, si

8 Cfr. C. Andrews, “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”, in E.P. Soldán, G. Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pp. 53-72.

9 Cfr. G. Faverón Patriau, “El rehacedor: 'El Gaucho insufrible' y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina”, in *Ibid.*, pp. 371-416.

10 C. Montes, “Experiencia, silencio y crisis en *Putas asesinas*”, in F. Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria, 2011, pp. 307-318.

11 R. Oviedo, “*El gaucho insufrible* y la Segunda Sombra en la épica de lo agónico”, in *Ibid.*, pp. 319-331.

12 F. Moreno, “Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño”, in *Ibid.*, pp. 333-342.

13 C. Andrews, “Algo va a pasar. Los cuentos de Roberto Bolaño”, in F. Moreno, (ed.), *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers-CNRS, 2005, pp. 33-40.

potrebbero aggiungere alcuni articoli usciti su riviste cartacee e online, comunque non molti) sembrano davvero pochi. Rivolgendo l'attenzione al grande pubblico, poi, ci si accorge di come non sia nemmeno possibile sospettare una preta questione di qualità, testimoniata, se non altro, dalla ricezione immediatamente positiva delle raccolte alla loro uscita, come spiega ancora Herralde, ad esempio, per *Llamadas telefónicas*:

La respuesta crítica que tuvo [...] *Llamadas telefónicas* (1997), no le fue a la zaga [a quella ricevuta da *Estrella distante*]. Repitieron entusiasmo Echevarría (“escritor excepcional”), Masoliver (“todo es esencial aquí: lenguaje, aventuras y sentimientos”), y se ocupan de él con entusiasmo Mihály Dés y Fernando Valls, directores de las revistas literarias *Lateral* y *Quimera*, respectivamente. Y Vila-Matas le brinda en *El País* una de sus crónicas: “Me parece haberle visto”, y a la manera del Percec de *Je me suviens* le dedica una retahíla de “me parece”. Entre ellos: “Me parece haberle visto nada perplejo cuando le dije que era el mejor escritor chileno actual”. [...] También subrayó su talento el crítico Rodrigo Pinto [...]. Respuestas en ventas: 2651 ejemplares el primer año (lo que significa un notable avance respecto al libro anterior) y 849 el segundo.¹⁴

Un altro indizio del valore letterario dei testi – criterio sempre scivoloso, per misurare il quale non è possibile limitarsi ai dati di vendita, ma è necessario incrociare parametri differenti – lo danno i diversi premi che hanno ottenuto sia i singoli racconti che le raccolte: per *Llamadas telefónicas*, il premio Premio Ámbito Literario de Narrativa e il Premio Municipal de Santiago de Chile, per il racconto “Sensini” il premio Kutxa Ciudad de San Sebastián 1997 come miglior racconto in castellano, per *El gaucho insufrible* il Premio Altazor, conferito postumamente nel 2004.

Infine, a spingere definitivamente oltre una distinzione gerarchica tra narrativa breve e narrativa lunga, interviene Bolaño stesso, il quale – come vedremo più avanti – pur non avendo mai preso una precisa posizione al riguardo, ha sempre tentato, nella pratica della scrittura, di superare i confini netti tra i generi, considerando

14 Herralde, cit., pp. 128-129.

piuttosto la scrittura come un'attività fluida e omnicomprensiva, in grado di adattare l'idea e lo slancio creativo alla forma che di volta in volta le si confà. È a partire da una concezione di questo tipo che lo scrittore ha costruito gradualmente l'intera sua opera letteraria, nella quale tra la poesia, la prosa lunga e la prosa breve non vigono mai paratie stagne: segnali di tale fluidità sono l'estrema permeabilità delle opere stesse a interpolazioni di altra natura (poesie inserite nei testi in prosa e viceversa, disegni e segni grafici che giocano con la parola scritta, saggi e dissertazioni che si incrociano con le narrazioni letterarie); il continuo passaggio intertestuale – dalle poesie ai racconti, dai racconti alle poesie, dai romanzi ai racconti, dai racconti ai romanzi – di soggetti, personaggi, di intere porzioni di testo; la creazione di opere per le quali non è possibile stabilire una sicura e rigida collocazione tipologica, come ad esempio *Amberes* (dallo stesso autore definito sia “poema” che “novela”) o “Un paseo por la literatura” (a metà tra la poesia – o la cosiddetta “prosa poetica” - e il microracconto); la scelta, infine, di accostare, dentro le medesime pubblicazioni, testi di diverso genere (come accade in *El gaucho insufrible*, dove i racconti convivono con due testi di natura saggistica, o in *Tres*, dove al già citato ibrido “Un paseo por la literatura” si accompagnano componimenti poetici).

Per Bolaño, tornando alla *querelle* romanzo/racconto, si tratta di superare quella che lui stesso, in un articolo strutturato come un elenco di trenta punti intitolato “Todos los temas con Fresán”, ha chiamato “la guerra increíble entre el planeta de los seres-novela y el planeta de los entes-cuento”.¹⁵ Se in questa frase, dalla quale la tesi prende il titolo, l'opposizione tra il romanzo e il racconto (meglio, tra i romanzi e i racconti) viene definita “incredibile” - dando a intendere l'idea che secondo chi scrive tra i due vi sia sostanziale equivalenza, o che quantomeno tale opposizione sia inconcepibile -, nel punto successivo sembra invece trapelare, se non una preferenza per il racconto, quantomeno un'idea di racconto come più “tenace” del romanzo: l'articolo elenca tutte le cose di cui Bolaño e l'amico Rodrigo Fresán chiacchierano durante le loro *tertulias*, e l'argomento successivo è “De la posibilidad de que cuando la novela despierte de su sueño de hierro, el cuento siga allí”.¹⁶ Le

15 R. Bolaño, “Todos los temas con Fresán”, in *Entre paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 204.

16 *Ibid.*

frasi citate sono naturalmente da prendersi con cautela, data l'enigmaticità – tipica in Bolaño – che le caratterizza,¹⁷ ma si può comunque notare che il loro posizionamento nella lista (sono rispettivamente la penultima e l'ultima) le mette in particolare risalto rispetto a tutto il resto: lo scrittore cileno aveva presente la questione, e, da una prospettiva che intende superarla e procedere oltre, decide di chiudere l'elenco prefigurando la permanenza del racconto, che “è ancora lì”, faccia a faccia con il romanzo.

Il presente lavoro prende quindi le mosse, in primo luogo, da questa duplice constatazione: esiste una lacuna nel peraltro vasto territorio di investigazione della critica che si è occupata di Bolaño; e questa mancanza non pare giustificata da un minor valore dei racconti rispetto ai romanzi. È quindi a partire da un implicito invito dell'autore stesso che, con questa tesi, si intende avviare un accerchiamento della sua narrativa breve, con un'analisi che non ha la pretesa di esaurire le sue possibili letture, ma che, viceversa, punta ad aprire delle prospettive di indagine. La natura stessa del *corpus* di testi delle quattro raccolte, considerato nel suo complesso, ci parla di una fisiologica molteplicità, con una moltitudine di storie, di costruzioni narrative, di scelte stilistiche differenti, a tratti anche molto distanti l'una dall'altra (anche questo misura una distinzione rispetto alla narrativa lunga, dove lo sperimentalismo e il “gioco” presenta molta meno varietà), tale da comportare a sua

17 Rinunciando in partenza a dare una certa interpretazione a questa frase, è però interessante risalire i fili che da essa si dipanano: *Sueño de hierro* (*The Iron Dream*) è il titolo di un romanzo di fantascienza del 1972 dello scrittore statunitense Norman Spinrad (tradotto in italiano come *Il signore della svastica*), che immagina una realtà alternativa nella quale Adolf Hitler è a sua volta uno scrittore di fantascienza, emigrato negli Stati Uniti negli anni '20, dove ottiene il successo letterario – il Premio Hugo, nel 1954 – con un romanzo dallo stesso titolo del romanzo-contenitore. Il riferimento onirico non sembra affatto casuale: sappiamo dal prologo di *Amberes* che nel 1980 Bolaño leggeva Spinrad (Cfr. R. Bolaño, *Amberes*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 10); ma, ancora più significativamente, Spinrad viene citato anche in *La literatura nazi en América*, nelle parole con cui si apre il capitolo dedicato alla biografia dello scrittore “nazi” Harry Sibelius: “La lectura de Norman Spinrad y de Philip K. Dick y tal vez la posterior reflexión sobre un cuento de Borges llevaron a Harry Sibelius a escribir una de las obras más complicadas, densas y posiblemente inútiles de su tiempo” R. Bolaño, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 127. Sibelius viene descritto come autore di un unico romanzo, *El verdadero hijo de Job*, in cui si immagina un mondo distopico, nel quale la Germania e il Giappone hanno vinto la Seconda Guerra Mondiale, invadendo gli Stati Uniti. Tornando alla frase di “Todos los temas con Fresán”, va anche notato come a questa fitta rete di rimandi intertestuali si aggiunga quella evocata dalla forma della frase stessa, che ricalca il famoso microracconto di Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Augusto Monterroso, a complicare ulteriormente il reticolo di riferimenti e a chiudere il cerchio (tornando al genere-racconto), viene anche nominato nel testo di Bolaño “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, al quarto dei dodici punti di cui si compone, in un laconico “Hay que leer [...] a Monterroso.” R. Bolaño, “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 324.

volta un'analogia e inevitabile molteplicità nello stesso approccio analitico.

I punti d'attacco scelti per penetrare questo *corpus* multiforme, di conseguenza, sono vari. Innanzitutto si tenterà di seguire il solco dettato dalla cronologia delle raccolte, al fine di definire un campo d'indagine delimitato (concentrando il lavoro sui racconti pubblicati nelle quattro raccolte e presentati come tali, ed escludendo quindi altri testi di più incerta collocazione, come quelli che ancora oggi più o meno ufficialmente – e più o meno legalmente – escono dall'archivio dello scrittore), e cercando di proporre una serie di letture che diano ragione delle scelte editoriali dell'autore: si mirerà cioè a stabilire dei criteri di unità all'interno di ogni singola raccolta (anche e soprattutto laddove non dichiarate), con un avvicinamento narratologico volto a riunire i racconti attorno a delle linee guida trasversali. In ognuna delle quattro analisi, quindi, il procedimento adottato partirà da un *close reading* dei vari racconti, dentro i quali verranno reperiti gli indizi per individuare tali linee, e quindi per istituire l'accostamento comparatistico (tenendo perciò conto, contemporaneamente, della strutturazione testuale e paratestuale dell'insieme, ovvero della concreta composizione dell'ordine dei testi, dei titoli, di eventuali prologhi, etc). Volendo procedere senza forzature, chiaramente, saranno messi in secondo piano i testi eventualmente meno – o non – riconducibili a queste letture (comunque ripresi in un secondo momento, nelle parti successive della tesi), di volta in volta dando conto del perimetro definito e “chiamato” dagli stessi racconti inclusi. Posta questa traccia, lo spettro dell'analisi si allargherà per intercettare tutti i rimandi che ogni racconto – e le conformazioni composite dei vari racconti che si verranno a creare – richiamerà, ovvero gli snodi intertestuali tra i racconti delle diverse raccolte, tra i racconti e i romanzi e le poesie, tra i racconti e le opere di altri autori.

Per *Llamadas telefónicas*, il nucleo attorno al quale si sviluppa la lettura unitaria è dettato innanzitutto dal carattere inaugurale della raccolta, trattandosi della prima compilazione di racconti da parte di uno scrittore fino a quel momento conosciuto (dal pubblico e dalla critica) solamente come romanziere e poeta. Su questo dato contestuale è imperniata l'istanza “comunicativa” - richiamata già nel titolo – nei confronti del lettore, al quale è rivolto l'invito a raccogliere la chiamata,

e farsi lettore attivo, *detective*: prima ancora che in *Los detectives salvajes*, dell'anno dopo, e con molta più forza che nelle opere precedenti, qui si configura, insieme a una prassi di scrittura conformata sulla breve estensione, un'idea di ricezione. Inoltre, come vedremo, con *Llamadas telefónicas* si imposta un discorso “meta”, secondo il quale lo scrittore e la scrittura – e, più in generale, la letteratura – guardano a se stessi.

Putas asesinas, i cui racconti sono stati scritti nello stesso periodo in cui è cominciato il lungo (e mai terminato) lavoro a 2666, allarga l'orizzonte oltre la tematica letteraria (anche se la prospettiva auto-riferita non viene mai davvero meno). In questo caso, l'idea forte attorno alla quale si raccolgono i testi viene suggerita in prima istanza dal livello lessicale: l'intera raccolta è costellata da riferimenti all'occhio, allo sguardo, alla vista, i quali a loro volta determinano un motivo che, sottotraccia, attraversa tutti i racconti, ovvero quello dell'attraversamento, dello slancio o della tensione “oltre”, e che apre l'interrogazione sui contorni di questo enigmatico “oltre”.

Affrontando *El gaucho insufrible* – raccolta uscita postuma ma, come vedremo, del tutto rispondente alle volontà dell'autore, si tenterà di ricostruire il senso complessivo di un'operazione di recupero di una tradizione letteraria messa in atto dallo scrittore, partendo dai due racconti nei quali questa è più evidente (“El gaucho insufrible” e “El policía de las ratas”), per poi estenderne i confini a tutto il resto dell'opera. Parallelamente, come già accennato, la raccolta si presenta come un insieme di testi di diversa tipologia, aspetto che sarà necessario approfondire anche in funzione di un'idea generale di scrittura.

Infine, *El secreto del mal* è la raccolta più problematica, per la quale ogni possibile analisi rischia di essere inficiata in partenza dalla precaria condizione e qualità dei testi in essa riuniti, in quanto accorpamento postumo di materiale selezionato assolutamente al di là della volontà dell'autore (potenzialmente inconcluso, sconosciuto, interrotto). Perciò, con cautela, sarà necessario per prima cosa problematizzare questo avvicinamento, al fine di capire quale sia la prospettiva migliore dalla quale poter avanzare delle ipotesi su questi racconti. L'idea che in questo caso guiderà l'esplorazione, quindi, riguarderà non tanto i testi in sé, ma –

sempre a partire dai testi – ciò che si cela al di là degli stessi, nello spazio del non-scritto.

Nella parte successiva della tesi (secondo e terzo capitolo) si allargherà la visuale all'insieme complessivo dei racconti, considerandoli allo stesso tempo in quanto unità singole, svincolate dai nessi con le rispettive raccolte, e, insieme, cercando di ricostruire altri reticoli e altri punti di contatto. Anche in questo caso, però, il punto di partenza sarà ogni volta il testo stesso, nel quale verranno ricercate le indicazioni per decidere di volta in volta la direzione dell'indagine. Qui, anche se chiaramente i racconti continueranno ad essere al centro della lettura, sarà giocoforza attingere più sistematicamente da tutte le altre opere di Bolaño.

La seconda linea d'analisi, quindi, consisterà in un confronto comparatistico condotto sulla scorta dei suggerimenti di Bolaño stesso – impliciti, ovvero veicolati dal continuo intreccio di riferimenti intertestuali, ed espliciti, desunti cioè dalle dichiarazioni da lui stesso rilasciate in diverse sedi e occasioni. Sulla base di tali pronunciamenti, come vedremo, è possibile ricostruire una sorta di apparato canonico personale dell'autore, una costellazione di autori e di opere che rappresenta un baricentro fondamentale nel momento in cui si tratta di tornare ai suoi testi per scandagliarli più a fondo. In particolare per quanto riguarda la narrativa breve, l'attenzione si rivolgerà ai due antecedenti letterari da lui a più riprese invocati: Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Di questa eredità si troverà riscontro in più aspetti del racconto – tematico, stilistico, compositivo, concettuale – e si cercherà di trarne elementi per una più ampia idea di poetica.

L'accostamento a Borges sarà incentrato soprattutto sulle modalità di costruzione del testo breve, sottolineando in particolar modo le divergenze: l'impostazione “poliziesca” (le virgolette sono d'obbligo, in quanto tutti e due giocano a forzare i limiti del genere) che lui e Bolaño condividono, come vedremo, si declina in modalità alquanto differenti, dando esito a strutture narrative molto lontane le une dalle altre. Però, allo stesso tempo, trapela dai racconti di entrambi un'analogia tensione verso un'idea di totalità, per arrivare – o puntare – alla quale, la scrittura gioca un ruolo determinante. Cortázar rappresenta l'altro grande punto di riferimento per Bolaño, al quale è legato principalmente per ragioni che riguardano

la poesia, e che si riflettono con forza, anche qui, sia sulla meccanica di costruzione dei racconti, sia su una più ampia idea di letteratura. Entrambi i retaggi, che informano in maniera diffusa buona parte dei racconti, convergono in particolare su uno stesso testo, “Laberinto”, sul quale quindi ci si soffermerà sia nel capitolo II.2 che nel capitolo II.3.

La terza linea d'analisi sarà di ordine tematico: verranno approfonditi due temi differenti ma tra i quali è possibile individuare un filo rosso comune, o una continuità. Oltre ai punti di contatto interni, e quindi alla ragnatela di nessi che questo approccio tenterà di rilevare tra i racconti, verrà proposto uno sguardo diagonale tra i racconti e i romanzi. Tali temi, individuati appunto in funzione della loro trasversalità, sono la malattia e il sogno. In entrambi i casi, si tratta di ricorrenze significative nelle opere di Bolaño, ma – curiosamente – poco o per nulla trattate dalla critica.

Nell'ambito di queste letture, verrà quindi riaperta la questione del confronto tra narrativa breve e narrativa lunga, al fine di dimostrare, in ultima istanza, la complementarità dell'una rispetto all'altra, nella direzione di un riequilibrio tra i due generi nell'economia della produzione in prosa dello scrittore cileno. Inoltre, a partire dall'indagine sul tema del sogno e sul motivo onirico, si proporrà un'ipotesi di lettura del romanzo proprio a partire dalla forma breve, per cui la seconda può essere ritenuta la parte costitutiva basilare del primo, rappresentando il mattone con il quale essa stessa si costruisce, la cellula base della scrittura di Bolaño.

Ringrazio sentitamente la mia relatrice, prof.ssa María Cecilia Graña, per l'attenzione dedicata al mio lavoro e per la grande disponibilità che ha sempre dimostrato; e Valeria, per il sostegno, la pazienza, l'amore.

I.

Le raccolte pubblicate

I.1 *Llamadas telefónicas*: la letteratura come messaggio in bottiglia

I.1.1 *L'ingresso nella letteratura breve*

Con *Llamadas telefónicas*, raccolta pubblicata nel 1997, Roberto Bolaño inaugura la sua prolifica carriera di scrittore di racconti, dopo essersi già fatto conoscere come poeta e come romanziere. La scrittura di questi testi, stando alla ricostruzione che recentemente è stata fatta dell'archivio e, insieme, delle fasi creative dello scrittore cileno, abbraccia un periodo di due anni, che va dal 1995 al 1997.¹⁸ Prima di questa pubblicazione aveva quindi al suo attivo ben cinque romanzi, e una notevole quantità di poesie, sparse in svariate riviste e raccolte in quattro sillogi, dal 1976 al 1995.

Un isolato segnale di una prima apertura al genere della narrativa breve lo si può trovare proprio agli inizi del percorso letterario dello scrittore, con “Diario de bar”, racconto pubblicato solo nel 2006 in appendice alla riedizione del romanzo *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, ma scritto già nel 1979. Come l'opera che accompagna, è prodotto di un lavoro a quattro mani, insieme allo scrittore Antoni García Porta.¹⁹ Gli anni che separano questo precoce tentativo dalla prima vera raccolta, comunque, lo rendono un'eccezione difficilmente accostabile ai racconti pubblicati quasi vent'anni più tardi.

In ogni caso, *Llamadas telefónicas* si pone in continuità con le opere

18 Cfr. AA.VV., *Archivo Bolaño 1977-2003*, cit., pp. 28-29.

19 A.G. Porta, R. Bolaño, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Barcelona, Acantilado, 2006.

precedenti, poiché molti dei testi in essa contenuti sono il risultato di un lavoro su materiali narrativi già utilizzati dall'autore, secondo un procedimento di rivisitazione e riutilizzo di personaggi, lacerti testuali, motivi, scene, che si dà costantemente nella sua officina, e che certamente non si esaurisce con questi racconti, proseguendo nei romanzi e nelle raccolte ad essi posteriori. Uno degli indizi più evidenti di questo inesausto lavoro è la ricomparsa, nel racconto omonimo, di un personaggio già visto nel romanzo *Estrella distante* (1997), la pornostar Joanna Silvestri. Inoltre è da rilevare il ripetuto ricorso ad una voce narrante o a un personaggio più o meno esplicitamente identificabile con Arturo Belano (a volte viene indicato con la sola lettera B), l'alter-ego letterario di Roberto Bolaño, che qui appare in ben tredici racconti su quattordici, ma la cui prima apparizione risale anch'essa a *Estrella distante*.²⁰

In questa analisi si prenderà in considerazione soprattutto la prima sezione di *Llamadas telefónicas*, intitolata a sua volta “Llamadas telefónicas” (con attenzione particolare al racconto d'apertura, “Sensini”), in quanto vera e propria introduzione ai racconti, sia a quelli che seguono nel libro (che si compone in tutto di tre sezioni), che a tutti quelli che verranno pubblicati successivamente. È qui perciò che è possibile effettuare per la prima volta un accostamento, veicolato dalla raccolta stessa, tra i diversi componimenti brevi dell'autore, e cominciare un'analisi delle caratteristiche stilistiche e tematiche che li caratterizzano.

Avendo presente ciò, per avviare uno studio dei testi riuniti in *Llamadas telefónicas* occorre tenere conto della novità che costituiscono sul mercato editoriale, presentando per la prima volta il Roberto Bolaño scrittore di racconti. Con questa raccolta si offre quindi una riflessione, tra le righe dei racconti stessi, sulla “pratica” della narrativa breve, utile sia per guardare in controluce e con cautela alla reale biografia di Bolaño, sia per tentare di ricostruire la posizione dello scrittore rispetto al genere letterario del racconto, che trapela più o meno chiaramente, per bocca dei suoi personaggi o delle sue voci narranti, in più momenti della sua letteratura.

Naturalmente, il tentativo di individuare nei testi di Bolaño delle indicazioni che possano parlarci della sua stessa idea di scrittura, dei modi in cui questa si

20 R. Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 2005.

declina in particolare per quanto riguarda la narrativa breve, è veicolato e reso lecito dall'insistenza con cui la letteratura stessa viene posta al centro della narrazione, diventando uno dei suoi più importanti e ineludibili nuclei tematici, contenitore di motivi, pretesto per considerazioni extradiegetiche, viatico per interpretazioni e spunto per ulteriori invenzioni narrative. In tutta la produzione in prosa di Bolaño si attiva una riflessione – spesso controversa, acuta e pungente – sul mondo degli scrittori, dei libri, del mercato editoriale, e contemporaneamente sull'orizzonte variabile della fruizione di tutto questo, sulla lettura e sui lettori, e sul senso e sulle modalità in cui si configura la complessa relazione tra queste due sfere.²¹ Non può che iscriversi in questa preponderante linea, già di per sé “meta”, l'onnipresente sguardo – critico e consapevole – di Bolaño alla sua stessa scrittura. Attraverso questa finestra, assecondando questo sguardo e seguendo la sua traiettoria, si può provare a costruire una lettura critica dei suoi testi, grazie a un virtuoso e funzionale cortocircuito: in ogni racconto vi è qualcosa che parla del racconto stesso, e degli altri racconti, fornendo una chiave – a sua volta aperta all'interpretazione – per la comprensione, o per accedere ad altri livelli di lettura.

La posizione per certi versi inaugurale di *Llamadas telefónicas* la rende un'ideale cartina tornasole della relazione tra lo scrittore e i racconti. Se poi si tiene conto del tempo che intercorre dall'inizio del lavoro a questi materiali, è lecito supporre che in quei tre anni sia avvenuta una cura e una selezione precisa dei materiali da parte dell'autore, con una grande attenzione su cosa tenere e cosa scartare, e soprattutto sull'ordine e le modalità in cui disporre i contenuti nella raccolta. Non pare casuale, quindi, che nella prima delle tre sezioni che compongono l'insieme si trovino collocati dei testi che, come accennato, per l'appunto girano intorno alla scrittura, alla letteratura, alla pratica del racconto breve, come a voler fin da subito esplicitare una consapevolezza (del genere stesso, e di sé dentro al genere, o dell'incipiente apertura della propria opera al genere). Essa contemporaneamente comincia a determinare un solco, una traccia in cui sarà riconducibile tutta la produzione breve a venire, con la ripetizione di schemi narrativi, motivi, temi, che

21 Sull'importanza della lettura in Bolaño e su Bolaño lettore cfr. N. Sinno, *Lectores entre líneas: Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*, Ciudad de México, Aldus, 2011.

qui fanno la prima comparsa, definendo già i connotati di uno stile peculiare e inconfondibile.

I.1.2 *La costruzione del territorio letterario: "Sensini"*

Il racconto che apre la raccolta, "Sensini", è probabilmente il più chiaro esempio di questa consapevolezza, che a tratti si presenta perfino con i contorni di un malcelato orgoglio – o fiducia – nei confronti del proprio valore, e del pieno diritto di prendere posizione all'interno di un panorama letterario definito. Naturalmente occorre calibrare tale *self-confidence*, e tutte le considerazioni più o meno esplicite che da essa derivano, nella prospettiva della voce narrante, che con l'autore condivide innegabili analogie, ma con il quale non è da confondersi in tutto e per tutto.

La storia è raccontata in prima persona da un narratore il cui nome non è specificato, ma che sulla base degli indizi biografici forniti potremmo facilmente identificare con Arturo Belano.²² A loro volta, questi stessi indizi rimandano direttamente all'effettiva vita di Roberto Bolaño durante i suoi anni catalani, che corrispondono ai suoi primi tentativi di entrare ufficialmente nell'ostico mondo della letteratura: in particolare viene descritto il lungo periodo passato dal protagonista "en las afueras de Girona", afflitto da un'insonnia rimastagli come retaggio degli anni in cui lavorava come guardia notturna in un camping – precisazione sulla cui importanza sarà inevitabile tornare –, in uno stato vicino all'indigenza e, soprattutto, furiosamente dedito al quotidiano esercizio della scrittura.²³ Con un'assiduità che, nel rimarcare fin da subito l'alto valore che conferisce a tale pratica, contribuisce allo stesso tempo ad isolarlo dal mondo, ritirandolo in un limbo di mezzo tra la realtà e

22 Cfr. S. Marras, *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno Von Archiboldi)*, Santiago de Chile, RIL, 2011.

23 Abitudine che viene ricordata anche nel capitolo conclusivo di *Amberes*: "De lo perdido, de lo irremediabilmente perdido, solo deseo recuperar la disponibilidad cotidiana de mi escritura, líneas capaces de cogerme del pelo y levantarme cuando mi cuerpo ya no quiera aguantar más." Bolaño, *Amberes*, cit., p. 119.

l'irrealtà:

Casi no tenía amigos y lo único que hacía era escribir y dar largos paseos que comenzaban a las siete de la tarde, tras despertar, momento en el cual mi cuerpo experimentaba algo semejante al *jet-lag*, una sensación de estar y no estar, de distancia con respecto a lo que me rodeaba, de indefinida fragilidad.²⁴

La funzione che viene attribuita alla scrittura è duplice: assume le prerogative quasi taumaturgiche di un'abitudine salvifica, in grado di distogliere il protagonista dalla fragilità esistenziale che altrimenti lo stordisce; contemporaneamente, sembra essa stessa la scaturigine prima dell'alienazione, che tra l'essere e il non essere edifica un mondo, un universo coerente e concluso fatto di libri e di letteratura, di cose scritte e lette, in cui chi narra è rifugiato e anche intrappolato.

Fin dal primo testo della prima raccolta, avvertiamo la presenza di quello che è stato chiamato “Territorio Bolaño”,²⁵ definizione della quale qui in particolare si può cogliere la duplice valenza: si tratta di un reticolo di riferimenti che rimandano continuamente da un testo all'altro, in maniera più o meno esplicita, rivelando un disegno complesso e strutturato, spesso non evidente, nel quale sono incastonate tutte le sue opere. Allo stesso tempo, può alludere alla costruzione di uno spazio definito e coerente, all'interno del quale si muovono i suoi personaggi e si delineano le storie, uno spazio costituito contemporaneamente sia dai luoghi geografici concreti che ricorrono nei racconti e nei romanzi (soprattutto la provincia catalana di Barcelona e di Girona e Città del Messico, che nel ripetersi, come vedremo, assumono significati forti in relazione ai fatti narrati) sia, appunto, dal costante prodursi di un confine tra il mondo reale e un – non meno reale – mondo letterario. Si tratta di una bidimensionalità che arricchisce l'universo bolañano, conferendogli quella peculiare cifra per cui tutto in esso è *letteratura*, e ogni vicenda narrata, ogni personaggio, ogni considerazione extradiegetica deve in qualche modo fare i conti con l'onnipresente eco di rimandi a libri, scrittori, all'esercizio della scrittura letteraria,

24 R. Bolaño, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 2004, p 13. Di qui in avanti tutte le successive occorrenze verranno indicate nel corpo del testo, dopo la citazione, con la sigla LT e il numero di pagina.

25 Cfr. C. Bolognese, *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*, Córdoba, Alción, 2010, p. 63.

con ciò stabilendo un diretto contatto con la quotidianità di Bolaño stesso.

Questo accade anche al protagonista e narratore di “Sensini”, che per tutta la durata della storia sembra limitarsi a due sole azioni: scrivere e leggere. La storia, riportata al tempo passato e configurata così come un ricordo – presumibilmente remoto –, è lineare e apparentemente semplice: il protagonista, spinto soprattutto da ragioni di ordine economico, decide di mettere a frutto le ore passate a produrre scrittura (di ogni genere e tipologia), partecipando ad un concorso letterario, e posizionandosi al terzo posto. Questa decisione dà l'avvio a quello che costituisce l'ossatura principale del racconto, ovvero lo scambio epistolare con un altro partecipante del concorso, lo scrittore Luis Antonio Sensini, arrivato secondo. In questo breve riassunto si individuano quindi le due principali attività che nel dare movimento alla storia determinano anche la collocazione del protagonista all'interno del preciso e marcato territorio di cui si è detto. Da una parte la scrittura dei testi che, dopo il primo, invia a svariati altri concorsi; dall'altra, la redazione delle lettere che manda al corrispondente che dà il titolo al racconto, il contenuto delle quali verte a sua volta in particolar modo sui concorsi e sul mondo della letteratura. Ma oltre a queste azioni, il protagonista si occupa di leggere i testi di Sensini che recupera nelle librerie, e le risposte dello scrittore alle sue lettere.

Le uniche significative eccezioni alla parola scritta o letta sono la ricezione, in una missiva, di una foto (di Sensini con la moglie e la figlia, insieme alla fotocopia di un'altra foto, in cui appare il figlio dello scrittore, da solo), probabilmente non corredata da alcun testo. E successivamente l'invio da parte del protagonista stesso di una sua foto. Si tratta di eccezioni solo apparenti, in quanto la riproduzione fotografica – come anche altrove accade in Bolaño, si pensi soprattutto al racconto “Laberinto”, nella raccolta *El secreto del mal*²⁶ – è a sua volta spunto e pre-testo di ulteriore scrittura, secondo un procedimento ekfrastico che trasmuta l'immagine, e la rivela come oggetto passibile di vera e propria scrittura.

Inoltre, fino alla lunga scena finale del racconto, la costituzione di questa dimensione letteraria è anche un continuo saggiarne i confini, specificamente intorno

26 Cfr. R. Bolaño, “Laberinto”, in *El secreto del mal*, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 65-89. Di qui in avanti tutte le successive occorrenze verranno indicate nel corpo del testo, dopo la citazione, con la sigla SM e il numero di pagina.

alla comunicazione e alle relazioni tra i personaggi: insieme al protagonista, l'unico ad essere compiutamente all'interno di questi confini è il suo corrispondente, Sensini. Al punto che non solo nelle lettere che Sensini scrive, ma anche (quando la corrispondenza epistolare si interrompe o si fa più rada) nei suoi stessi racconti, viene ricercata una forma di comunicazione, un messaggio, non generico ma rivolto allo stesso destinatario delle lettere. Per esempio, nel momento in cui, dopo un lungo periodo senza risposte, una missiva del protagonista torna indietro, questi si decide a cercare una sorta di surrogato di contatto con il suo corrispondente attraverso i suoi libri:

Volví a escribirle a la dirección que tenía de Madrid [...] pero al cabo de un mes el correo me la devolvió por ausencia del destinatario. Así que desistí y dejé que pasaran los días y fui olvidando a Sensini, aunque cuando iba a Barcelona, muy de tanto en tanto, a veces me metía tardes enteras en librerías de viejo y buscaba sus libros, los libros que yo conocía de nombre y que nunca iba a leer. Pero en las librerías sólo encontré viejos ejemplares de *Ugarte* y de su libro de cuentos publicado en Barcelona y cuya editorial había hecho suspensión de pagos, casi como una señal dirigida a Sensini, dirigida a mí. (LT, 25)

A questo tentativo fallito segue nella narrazione un brusco e ampio salto temporale di uno o due anni, dopo il quale i primi fili che si riallacciano con la remota figura dello scrittore passano ancora una volta – con tutta probabilità ma non con certezza, perché la memoria del narratore in più di un momento vacilla – attraverso un circuito scrittura-lettura:

Uno o dos años después supe que había muerto. No sé en qué periódico leí la noticia. Tal vez no la leí en ninguna parte, tal vez me la contaron, pero no recuerdo haber hablado por aquellas fechas con gente que lo conociera, por lo que probablemente debo de haber leído en alguna parte la noticia de su muerte. (LT, 25)

Per tutta la durata del rapporto con Sensini, quindi, la comunicazione tra i due rimane inscritta all'interno di questo perimetro, rispetto al quale e contro il quale si

staglia e si delinea un “fuori”. Tale perimetro fino alla morte dello scrittore rimane protetto e inviolato, anche se in più momenti il fuori sembra sul punto di insinuarvisi: poche righe prima, ancora una volta è la morte – questa volta del figlio di Sensini – ad aprire uno spiraglio. Gregorio, questo il suo nome, è il figlio del quale era stata inviata una foto separata, e che fino a quel momento risultava “perdido por Latinoamérica” (LT, 20). Formula interessante, poiché nell'alludere fin da subito all'inquietante irreperibilità del ragazzo, evoca anche il titolo della prima parte de *Los detectives salvajes*, “Mexicanos perdidos en México”, e con esso rimanda a uno stato di smarrimento più radicale e assoluto, esistenziale, di un'intera generazione rispetto al proprio tempo e alla propria identità. La stessa ritorna nel terzo racconto della raccolta, “Enrique Martin”, dove si parla di “poetas sudamericanos perdidos en Sudamérica” (LT, 43).

Alla notizia del ritrovamento del cadavere, ricevuta da parte del padre sempre per mezzo di una lettera cruda e asciutta, il protagonista avverte una prima pulsione a oltrepassare i confini della sola scrittura, ma per mero impedimento tecnico la cosa rientra subito: “Por primera vez no tuve ganas de escribirle. Me hubiera gustado llamarlo por teléfono, pero creo que nunca tuvo teléfono y si lo tuvo yo ignoraba su número.” (LT, 24).

La curva esistenziale di Luis Antonio Sensini si chiude, nella prospettiva del narratore e nell'economia del narrato, senza mai uscire dalla dimensione in cui è confinata, o che si è scientemente deciso: la morte lo sorprende mentre sta seguendo una traccia in qualche modo letteraria, ovvero quando si trova a Buenos Aires alla ricerca del corpo del figlio perduto, Gregorio Sensini, quel figlio che per tutto il racconto è una presenza *in absentia*, e il cui nome costituisce un'eco costante – e nel racconto fatta esplicita – al Gregor Samsa protagonista de *La metamorfosi*. Quando ancora il collegamento tra il nome del ragazzo e Kafka è solo un sospetto, il narratore racconta di una poesia che ricorda d'aver scritto, subito dopo aver inviato la propria foto a Sensini, un componimento “muy largo, muy malo, lleno de voces y de rostros que parecían distintos pero que sólo eran uno, el rostro de Miranda Sensini” (LT, 22). Miranda è la figlia dello scrittore, e nella poesia a lei dedicata (o più ancora ispirata alla foto di lei, che da quando era arrivata era stata messa sulla scrivania,

dove il protagonista la contemplava quotidianamente) compare anche suo fratello, chiamato in causa poco più avanti con un appellativo che – mercé la licenza poetica, quindi dall'interno del confine della letteratura – anticipa la certezza di questo nesso:

[En el poema] ella se daba media vuelta y echaba a correr en busca de su hermano, Gregorio Samsa, en busca de los ojos de Gregorio Samsa que brillaban al fondo de un corredor en tinieblas donde se movían imperceptiblemente los bultos oscuros del terror latinoamericano. (LT, 22)

Di qui in poi la figura del figlio perduto, sempre coperta da un'inquietante aura di tragedia e di mistero, si colloca allo stesso tempo definitivamente nello stesso spazio in cui si sviluppa la relazione tra lo scrittore e il protagonista, costituendone anzi l'oscuro centro: è lì – più ancora che nella morte – che lo raggiunge il padre nel tornare in Argentina.

Nel finale assistiamo alla prima apertura oltre i bordi del mondo della scrittura, quando il protagonista riceve la visita di Miranda e del ragazzo di lei, gli unici personaggi che nel racconto incontra di persona, e con i quali ha finalmente un dialogo a voce. È lei che gli conferma l'effettivo riferimento a Kafka nel nome del fratello – cosa di cui la poesia era già inspiegabilmente certa – e che riporta con più precisione l'ultimo periodo di vita di Sensini in Argentina. Nel farlo rimarca ancora una volta il carattere eminentemente letterario del padre in ogni aspetto del suo comportamento (quando vuole far capire la gravità della malattia che l'aveva portato alla morte, sottolinea come “Ya ni siquiera escribía, dijo Miranda. Para él era muy importante escribir cada día, en cualquier condición.” LT, 28), e contemporaneamente mette il protagonista faccia a faccia con la sua stessa “letterarietà”, quando lo riconosce e lo identifica come colui che partecipava ai concorsi letterari insieme a suo padre; un'identificazione dalla quale deriva perfino un appellativo: come la ragazza ricorda, la madre chiamava lui e il padre “los cazadores de cabelleras” (con allusione ironica ai premi letterari che i due, come dei pellerossa a cacci di bisonti, inseguivano in tutte le province spagnole).

Si tratta quindi di un'apertura che non corrisponde tanto ad una vera e propria uscita, quanto ad un affacciarsi al mondo esterno, ma sempre rimanendo dentro i confini del territorio letterario. La notte della visita di Miranda, dopo la

conversazione con il protagonista, lei va sulla terrazza, si appoggia alla ringhiera e guarda le luci notturne della città. A spingerla verso l'esterno è l'ultima frase pronunciata da lui, in riferimento al padre, “Es que él era un escritor muy bueno” (LT, 28), a cui lei risponde con un risentito “Joder”, non sappiamo se piccata per la dozzinale banalità dell'osservazione, o apparentemente offesa – come sospetta il protagonista – da qualcosa che rimane non chiarito.

Una possibile spiegazione di questa reazione però si può tentare di avanzarla se riconsideriamo la solidità con cui si è andato costruendo il perimetro che isola il protagonista (nelle sue abitudini legate a codici eminentemente letterari), e quanto la casa stessa corrisponda topologicamente a questo perimetro, diventando per lui quasi un eremo dal quale raramente si concede di uscire (gli unici momenti all'esterno che al lettore è dato di conoscere, esclusi i vaghi accenni ai mestieri saltuari del protagonista, sono le passeggiate di cui si narra all'inizio, e le visite alle bancherelle di libri di Girona o alle librerie di Barcellona, da considerarsi però – in quanto luoghi di pertinenza della letteratura, delle cose scritte – un'estensione dello stesso confine). Un perimetro di solitudine nel quale altrettanto raramente la gente da fuori entra (quando Miranda e il suo ragazzo arrivano a fargli visita, nel sentire il suono del campanello lui ha un attimo di stupore, non tanto per l'ora tarda quanto perché, come spiega, “ninguna de las pocas personas que conocía en Girona hubieran ido a mi casa a no ser que ocurriera algo fuera de lo normal” LT, 26). In quest'ottica, la brusca risposta della ragazza nella conversazione sopra citata, e l'immediata uscita verso la terrazza, sono leggibili come una sorta di fuga, una ripulsa claustrofobica dell'antro letterario di cui la frase del narratore poteva averle restituito consapevolezza.

Il personaggio di Miranda ha quindi la funzione, allo stesso tempo, di rottura provvisoria della dimensione unicamente letteraria, ma anche di consolidamento del perimetro, del quale certifica l'esistenza restituendo una prospettiva aliena su di esso: è seguendo lei che il protagonista esce dalla propria casa, e si mette al suo fianco a guardare Girona di notte. Questo semplice gesto sembra dare, retrospettivamente, un'armonica risoluzione all'isolamento e alla distanza dal resto del mondo, che il protagonista accusava all'inizio come un disturbo:

Le llené su vaso, me llené el mío, y nos quedamos durante un rato mirando la ciudad iluminada por la luna. De pronto me di cuenta de que ya estábamos en paz, que por alguna razón misteriosa habíamos llegado juntos a estar en paz y que de ahí en adelante las cosas imperceptiblemente comenzarían a cambiar. Como si el mundo, de verdad, se moviera. (LT, 29)

Gli basta condividere con due occhi estranei la vista – per il resto certamente a lui ben nota – che gli si presenta dal limite dello spazio che gli pertiene, per essere toccato da una presa di coscienza nuova di tutto il resto, e di se stesso al cospetto del mondo: una riga dopo, le ultime parole del racconto, con l'attenzione che ritorna centripeta, sono “hasta mi voz sonó extraña” (LT, 29).

Non ci è dato di conoscere la natura esatta di questa straniante illuminazione finale, il significato delle considerazioni del narratore viene volutamente lasciato dietro un non-detto criptico. Quello che importa è rilevare in questa chiusa un respiro duplice, fratto: un'idea di termine di un tragitto (“habíamos llegado”) e di inizio di qualcosa di diverso (“de ahí en adelante”): ciò che rimane al lettore è appunto la sensazione di aver fatto capolino in un territorio definito e “concluso”, ma per niente dissolto dalla fenditura che nella scena descritta si apre, ma, al contrario, compiutamente intatto.

I.1.3 *Il racconto come lente su se stesso*

“Sensini” è funzionale all'avvio di un'indagine sulla narrativa breve già a partire dalla trama stessa: lo scambio epistolare con Luis Antonio Sensini ha inizio quando il protagonista vede il nome dello scrittore tra i primi tre classificati ad un concorso di racconti a cui anch'egli ha partecipato, arrivando terzo. Nel ricordare la decisione di presentarsi all'agone, il narratore non sorvola sulla scelta del genere, che anzi appare uno snodo narrativo fondamentale per tutto quello che accade nel prosieguo:

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. (LT, 13)

La scala gerarchica che si configura in questa tripletta, tra poesia, saggio e racconto, assume un sapore del tutto ironico, e in realtà, se si prosegue con la lettura, l'effetto che sortisce è il netto opposto: questo anticlimax è lo spunto che scatena tutti gli eventi a seguire, durante i quali la terza scelta trova in qualche modo il suo riscatto, in virtù dei (pochi, invero) successi ottenuti ai concorsi, ma soprattutto dell'insistenza con cui il genere racconto ritorna come *leitmotiv* per tutta la durata della narrazione, a sostenere il procedere della storia come una chiave ricorrente. Il termine “cuento” presenta ben ventisette occorrenze (sostituito otto volte dal termine “relato”, che però viene utilizzato come sinonimo). Il fatto stesso che il narratore abbia voluto precisare il processo per cui è arrivato a decidersi per quella “modalità”²⁷ e a scartare le altre, è nell'economia della diegesi da ritenersi un elemento assolutamente rilevante.

Più avanti infatti un confronto di questo tipo si presenta nuovamente, questa volta inserito all'interno di un dialogo con Miranda (personaggio che quindi sembra assumere il ruolo di specchio della verità, o di intercessore per una consapevolezza superiore, ancorché sempre enigmatica), la notte in cui avviene il confronto finale, quando un certo punto lei si rivolge al protagonista con una curiosità che a questo punto non può che apparire carica di significato: “¿Estabas escribiendo?, dijo. No, miraba la tele. Quiero decir cuando Sebastián y yo llegamos, dijo Miranda, ¿estabas escribiendo? Sí, dije. ¿Relatos? No, poemas. Ah, dijo Miranda.” (LT, 27). Sia la domanda della ragazza che la sua reazione (sorpresa? Delusa? Ammirata? Nel testo

27 Sulla possibilità di ritenere il racconto un genere vero e proprio, o piuttosto un “modo” della letteratura in prosa, cfr. G. Mora, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985, p. 10. Vedi anche intervista a Bolaño, sui generi intesi come differenti modalità di declinare il medesimo spirito letterario: cfr. C. Warnken, “Entrevista a Roberto Bolaño (Alta calidad en audio) 1° de 6”, su <https://www.youtube.com/watch?v=o78VIZNxJsU>, visitato l'ultima volta il 24/03/2015.

non viene chiarito) alla risposta, sono volte prima di ogni altra cosa a sottolineare la distinzione tra i generi letterari, in uno scambio reciproco di informazioni che sembra lambire una qualche rivelazione.

L'io narrante, pur poco dopo aver derubricato la narrativa breve come mero ripiego per il concorso, non nasconde una – quasi arrogante – sicurezza del proprio valore come scrittore di racconti. Quando riceve il libro che raccoglie i testi dei sei finalisti, dopo aver rilevato quasi con stizza la presenza di refusi, commenta: “Por supuesto, mi cuento era mejor que el que se había llevado el premio gordo, lo que me llevó a maldecir al jurado y a decirme que, en fin, eso siempre pasa.” (LT, 14). Una sicurezza che trova conferma poco più avanti, nella risposta di Sensini alla sua lettera, dove lo scrittore già affermato esprime un autorevole giudizio sul suo racconto, definendolo “un cuento de primer orden” (LT, 16). Nel corso della storia la scrittura di racconti per il protagonista sembra passare in secondo piano, sostituita o subordinata alla scrittura delle missive a Sensini: è riguardo a queste che nella parte finale, parlando con Miranda, riceve un'ulteriore attestazione delle proprie capacità, quando lei ricorda quanto le sue lettere (il cui contenuto non ci è del tutto noto) fossero apprezzate dal padre e da tutta la famiglia: “le encantaban tus cartas, siempre nos las leía a mi madre y a mí. Espero que fueran divertidas, dije sin demasiada convicción. Eran divertidísimas, dijo Miranda” (LT, 28). Sia nell'uno che nell'altro caso traspare, dietro la convinzione di saper scrivere, una costante ricerca di approvazione da parte di chi a sua volta riceve la sua stima e il suo rispetto.

I.1.4 Il posizionamento all'interno del territorio letterario

La seconda cosa che fin da subito si comincia a definire in queste dichiarazioni del narratore, a complemento della certificazione e dell'autoaffermazione di se stesso come scrittore, è una mappatura del panorama letterario che lo circonda, e all'interno del quale è caparbiamente intenzionato a collocarsi, cercando in esso la sua esatta posizione. L'operazione che risulta evidente

è la costruzione di un complesso schema, dinamico ma anche solidamente fondato su certezze espresse spesso con i toni della sentenza, che sappia ordinare tutto il mondo della letteratura con cui a vario titolo ha a che fare. Si vengono a delineare così delle direttrici, dettate fundamentalmente dal gusto e dalla sensibilità, lungo le quali questo mondo si posiziona, distribuendosi su una scala di giudizio che a tratti distingue nettamente, in maniera quasi dicotomica, il buono e il cattivo.

Il primo grande soggetto sottoposto alla valutazione incrociata del protagonista e del suo interlocutore epistolare è, nel corso di tutta la narrazione, l'universo dei concorsi letterari. Troviamo un indizio di uno sguardo precocemente disincantato nei confronti di questo particolare ambiente nel già citato “eso siempre pasa”, con cui, generalizzando, il protagonista liquida la delusione nel vedere al primo posto del concorso un racconto secondo lui inferiore. L'opinione, manifestata in maniera ancora più sprezzante, torna nella prima lettera a Sensini, nella quale, lui stesso ricorda, “me reía del ganador” (LT, 16). Questa critica ai concorsi appare temperata o equilibrata, più avanti, da una disillusa considerazione sui giornali di provincia, nei quali – osserva il narratore – a tali competizioni è sempre riservato solo un misero trafiletto, e mai nelle pagine culturali. Ma per i due corrispondenti, in ogni caso, partecipare a queste “battute di caccia” significa, utilitaristicamente, guadagnare di che vivere: sono qualcosa che in ultima analisi ha ben poco a che vedere con la letteratura. In una delle risposte di Sensini quest'idea è resa con smaccato cinismo:

[Sensini] exponía una suerte de estrategia general con respecto a los premios literarios de provincias. Le hablo por experiencia, decía. La carta comenzaba por santificarlos (nunca supe si en serio o en broma), fuente de ingresos que ayudaban al diario sustento. Al referirse a las entidades patrocinadoras, ayuntamientos y cajas de ahorro, decía “esa buena gente que cree en la literatura”, o “esos lectores puros y un poco forzados”. No se hacía en cambio ninguna ilusión con respecto a la información de la “buena gente”, los lectores que previsiblemente (o no tan previsiblemente) consumirían aquellos libros invisibles. (LT, 18)

Si riesce ancora a scorgere, dietro le parole di un veterano del giro, la

possibilità di un approccio genuino alla letteratura, ma ormai tacciato di irrecuperabile ingenuità. Nella stessa lettera infatti gli strali dello scrittore tornano a rivolgersi al contesto dei concorsi, di cui è solito farsi beffe inviando lo stesso racconto a più competizioni contemporaneamente, cambiando solamente il titolo. Qui cade ogni assoluzione, sostituita da una condanna dura della cerchia di personaggi che occupano le posizioni di rilievo nelle giurie e nelle organizzazioni, colpevolmente incapaci non solo di giudicare correttamente il valore di un testo, ma perfino di riconoscerlo avendolo già letto:

Por supuesto, nadie se enteró de que *Los gauchos y Sin remordimientos* eran el mismo cuento con el título cambiado, aunque siempre existía el riesgo de coincidir en más de una liza con un mismo jurado, oficio singular que en España ejercían de forma contumaz una pléyade de escritores y poetas menores o autores laureados en anteriores fiestas. El mundo de la literatura es terrible, además de ridículo, decía. Y añadía que ni siquiera el repetido encuentro con un mismo jurado constituía de hecho un peligro, pues éstos generalmente no leían las obras presentadas o las leían por encima o las leían a medias. (LT, 18)

Il narratore riporta le accuse di Sensini, ma il “por supuesto” iniziale potrebbe essere quantomeno un avallo delle stesse da parte del narratore, e si vede poi come la critica slitta, piuttosto rapidamente, dal solo raggio dei concorsi al più ampio “mundo de la literatura”. Questo livore torna più avanti, in un'altra lettera, quando alla domanda del protagonista sulla possibilità che anche la figlia si dedicasse alla letteratura lo scrittore risponde con un enfatico “no, por Dios” (LT, 21).²⁸ Nelle parole della figlia stessa, nel dialogo finale e in particolare nel già citato “joder”, pare quindi di poter cogliere altrettanto risentimento riflesso, forse per un non adeguato riconoscimento del valore del padre da parte dell'*establishment*, a fronte di attestazioni di stima in realtà arrivate – ci tiene a ricordare – da autorità del calibro di Borges e Cortázar.

28 Opinione in qualche modo condivisa dallo stesso Bolaño. Cfr. C. Warnken, “Entrevista a Roberto Bolaño, (Alta calidad en audio) 2º de 6”, su www.youtube.com/watch?v=Z3hXWhdF1eI, visitato l'ultima volta il 24/03/2015.

Questi due scrittori argentini sono l'espressione – la più alta – dell'altra grande faccia del mondo della letteratura sottoposto al metro della narrazione: se quella considerata finora ne è la parte negativa, viene messo in gioco allo stesso tempo anche un orizzonte di nomi che rappresenta invece, dal punto di vista di chi narra ma anche di chi scrive, un ineludibile punto di riferimento per definire un proprio baricentro e un proprio personale percorso.

In un punto nevralgico di questo pantheon, nel racconto, è chiaramente lo stesso Luis Antonio Sensini, del quale nelle prime pagine viene spiegata l'ubicazione, secondo una storia o una genealogia della letteratura che, come tipicamente accade in Bolaño, disegna anche una gerarchia di preferenze, di simpatie e antipatie, nonché di vicinanza o distanza rispetto alla propria scrittura. Per la costruzione di questo reticolo vengono chiamati in causa gli scrittori della generazione che secondo il narratore (il quale però non spiega secondo quali criteri) precederebbe quella di Sensini, della quale nomina Cortázar, Bioy, Sábato e Mujica Láinez. Della generazione di Sensini – definita, senza spiegazione, “intermedia”, e ridimensionata con la precisazione “aunque tal vez la palabra generación sea excesiva” – viene citato come esponente più in vista Haroldo Conti, seguito da Abelardo Castillo, Rodolfo Walsh, Daniel Moyano. Le caratteristiche comuni che vengono menzionate di questo gruppo di scrittori, oltre alle professioni (erano quasi tutti giornalisti, o insegnanti, o traduttori), fanno capo linearmente a ciò che li ha preceduti (il fatto di essere seguaci di Roberto Arlt) e a ciò che li avrebbe seguiti, ancora in termini di similarità, eredità o debiti letterari, poiché tutti loro “de alguna manera anunciaron lo que vendría a continuación, y lo anunciaron a su manera triste y escéptica que al final se los fue tragando a todos” (LT, 15).

A partire da questa compagine, la prospettiva si allarga a tutta la letteratura ispanoamericana del secolo, “literatura de la que ellos formaban parte y que no era ciertamente la de Borges o Cortázar y a la que no tardarían en dejar atrás Manuel Puig y Osvaldo Soriano, pero que ofrecía al lector textos compactos, inteligentes, que propiciaban la complicidad y la alegría” (LT, 15). Si comincia a definire insomma un altro perimetro organico e paradigmatico, per quanto apparentemente mai rigido e concluso, che ci parla del modo in cui la scrittura stessa di Bolaño si

muove tra queste boe. In tutto ciò, come sentenza alla fine della carrellata il narratore, il suo “favorito, de más está decirlo, era Sensini” (LT, 15). Il rapporto che lo lega al suo corrispondente epistolare non è fondato solo su un apprezzamento dei suoi testi (che precede il fortuito incontro) – quindi un rapporto lettore-scrittore – ma anche una collaborazione da scrittore a scrittore, in particolare nel micromondo dei premi e della narrativa breve.

Soprattutto da parte di Sensini pare in più punti di riscontrare un atteggiamento paterno, a tratti paternalista, che il protagonista accoglie di buon grado, anche se ammette di non seguire sempre i suoi suggerimenti. Senza mai eccedere in dogmatismi gratuiti, lo scrittore fin dalla prima risposta non perde l'occasione per condividere con lui la sua saggezza. Ad esempio, spingendo ironicamente il suo giovane discepolo a perseverare, “pero no, como al principio entendí, a perseverar en la escritura sino a perseverar en los concursos, algo que él, me aseguraba, también haría” (LT, 16). Questi a sua volta intende l'invio delle lettere soprattutto come possibilità di fare domande, interrogare chi – come Sensini stesso dice, “por experiencia” - sa e conosce più di lui. Domande che ancora una volta vertono sulla letteratura, sui suoi racconti, su quelli di Walsh (“que era el otro a quien más quería junto con Sensini” LT, 16: le classifiche di valutazione, in verità mai motivate con precisione, sono sempre duttili, e dinamizzano il perimetro di cui sopra), su Conti, su Francisco Urondo, su Gelman. E anche quando, più avanti, i toni e i contenuti si fanno via via più personali, Sensini ribadisce il suo consiglio di non demordere nell'inseguire i premi, e si dilunga sull’“oficio del escritor”. L'impostazione verticale della relazione sembrerebbe sostenuta anche dal mero dato anagrafico, ma in realtà è proprio su questo punto che le parti trovano un equilibrio: quando in una lettera lo scrittore dichiara la propria età (sessant'anni), ha cura di aggiungere “pero me siento como si tuviera veinticinco” (LT, 19). Precisazione che dà modo al protagonista, nella risposta, di avvicinarsi, quando gli rivela di avere ventotto anni, “tres más que él”.²⁹ La distanza, inoltre, è attenuata effettivamente

29 A questa battuta si riallaccia il dialogo finale con Miranda, quando, ricorda il narratore, “Le pregunté qué edad tenía. Veintidós, dijo. Entonces yo debo tener más de treinta, dije” (LT, 27). Con questa chiusura sembra quasi voler alludere ad una somiglianza, o una complementarità, tra la funzione di guida che assume il padre e quella di cui in qualche modo si fa carico anche la figlia, ambedue nei confronti del protagonista: il primo dall'interno del perimetro letterario che ne delimita l'esistenza, la seconda dall'esterno,

dall'utilità reciproca delle informazioni che si scambiano: anche il più vecchio chiede supporto al più giovane, pregandolo esplicitamente di segnalargli i concorsi di cui viene a conoscenza, cosa che lui esegue con solerzia.

Secondo quanto lo stesso Roberto Bolaño ha reso noto, Luis Antonio Sensini è una maschera letteraria di uno scrittore reale, Antonio di Benedetto.³⁰ Gli indizi per intuirlo, senza allontanarsi dal racconto, sono comunque innumerevoli: le analogie biografiche con il personaggio (anche di Benedetto, argentino a sua volta, ha vissuto in Spagna – costretto all'esilio dalla dittatura – ed è tornato a Buenos Aires a morire), la già citata ammirazione da parte di Borges,³¹ la descrizione del romanzo *Ugarte* (riguardo il quale viene scomodato un altro punto di riferimento essenziale nella costellazione di autori attorno a Bolaño: viene definito “una especie de Kafka colonial”)³², che in realtà allude all'opera *Zama*.³³ Interessante a proposito di quest'ultima, tornando alla distinzione tra i generi cui si è già fatto cenno, il confronto che il narratore propone tra il romanzo e i racconti:

A veces releía por centésima vez su carta, otras veces hojeaba *Ugarte*, y cuando quería acción, novedad, leía sus cuentos. Éstos, aunque trataban sobre una gama variada de temas y situaciones, generalmente se desarrollaban en el campo, en la pampa, y eran lo que al menos antiguamente se llamaban historias de hombres a caballo. [...] Todo lo que en *Ugarte* era frialdad, un pulso preciso de neurocirujano, en el libro de cuentos era calidez, paisajes que se alejaban del lector muy lentamente (y que a veces se alejaban con el lector), personajes valientes y a la deriva. (LT, 17)

La scelta di Antonio di Benedetto / Luis Antonio Sensini come sorta di

entrambi lo aiutano a prendere coscienza di questo stesso spazio, a definirne compiutamente la natura, e a trovare una maniera non alienante di abitarlo.

30 Cfr. M.T. Cárdenas, E. Díaz, “La literatura es riqueza”, su <http://garciamadero.blogspot.it/2007/10/la-literatura-es-riqueza-entrevista.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

31 Ammirazione espressa ancora una volta per lettera: “Usted no se ha limitado a evitar victoriosamente los riesgos arqueológicos de una ficción que ocurre en otro tiempo. Usted ha escrito páginas esenciales que me han emocionado y que siguen emocionándome.” A. Matus, “Diálogo con Borges”, su <http://letras.s5.com/amat200814.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

32 Riguardo alle effettive attinenze tra di Benedetto e Kafka, cfr. D. Niemetz, “Kafka en la obra de Antonio di Benedetto”, in *Piedra y canto: cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n. 9-10, 2003-2004, pp. 91-107.

33 A. Di Benedetto, *Zama, El silenciero, Los suicidas*, Barcelona, El Aleph, 2011.

Virgilio per accompagnare il protagonista è derivata innanzitutto da uno spunto di ordine autobiografico: la storia raccontata è ispirata a fatti realmente accaduti a Bolaño nel periodo catalano, e il contatto tra i due c'è stato effettivamente. Esiste anche il racconto da cui ha avuto origine lo scambio epistolare tra i due, quello cioè con cui Roberto Bolaño – come in “Sensini” – ha ottenuto il terzo posto al “I Premio Alfambra de Cuentos”, organizzato dalla municipalità di Valencia nel 1983: si tratta di “El contorno del ojo” (sottotitolo “Diario del oficial chino Chen Huo Deng, 1980”), un breve testo strutturato in forma di diario, in cui a narrare è un ufficiale cinese ammalato, da un piccolo villaggio di contadini. Il racconto è rimasto inedito.

I.1.5 *Il letterato di Bolaño, tra fallimento e riscatto*

Al di là delle comprovate attinenze con la realtà – o proprio a partire da queste – è interessante valutare ciò che il personaggio di Sensini rappresenta nell'economia dell'intera raccolta. Se è vero cioè, alla luce dell'analisi fin qui proposta, che “Sensini” è un punto di partenza fondamentale al fine di avere le prime coordinate del Roberto Bolaño scrittore di racconti, è vero anche che per testare le indicazioni raccolte – misurare quanto possano essere valide per muoversi in tutta la sua narrativa breve –, è necessario innanzitutto capire in che modo il testo si lega a quelli delle pagine successive. Ed è esattamente la figura dello scrittore presentata che permette questo passaggio.

I due racconti che seguono in *Llamadas telefónicas* recano entrambi nel titolo, come il primo, un nome proprio: “Henri Simon Leprince” e “Enrique Martín”. In tutti e due i casi, proprio come in “Sensini”, si tratta dei nomi di due letterati, rispettivamente uno scrittore e un poeta. In questo solco va inserito anche il quarto racconto della raccolta, “Una aventura literaria”, il cui protagonista è a sua volta uno scrittore. Ci troviamo ancora, è evidente, all'interno del territorio letterario su cui il testo inaugurale ha aperto il sipario. Ma, avviando ora una comparazione e valutando questi testi nel loro complesso, è possibile sezionare questo territorio e capirne

meglio le peculiarità, in particolar modo per quanto riguarda la narrativa breve: tutti questi scrittori, Sensini compreso, hanno in comune dei tratti ricorrenti, che risultano particolarmente significativi se si prova ad accostarli al loro autore. Non tanto, ancora una volta, per rilevarne analogie esatte, quanto per cercare di individuare nella loro caratterizzazione qualcosa che ci parli della concezione che Bolaño ha della scrittura, e forse ancora di più della scrittura di racconti.

Henri Simon Leprince è uno scrittore minore, misconosciuto, che nella Francia del secondo Dopoguerra aiuta gli altri scrittori militanti, ospitandoli e nascondendoli, sempre rimanendo nella loro ombra, nell'anonimato, e riscuotendo suo malgrado – nonostante tutti i suoi sforzi – poco meno che antipatia presso tutti quanti. Il suggerimento di una scrittrice a cui confessa le sue frustrazioni è che l'unica soluzione per trovare una qualche forma di riconoscimento è darsi completamente all'ombra, togliere il suo volto e il suo nome dalla scena, sparire del tutto. In “Enrique Martín” Arturo Belano narra l'alternativo rapporto, negli anni, con Enrique Martín, persona piuttosto sgradevole e poeta di scarso valore, che dopo strenui tentativi di affermarsi nel mondo della poesia, decide di smettere e di darsi al giornalismo fantascientifico. Ad un certo punto del racconto il narratore riceve due sue lettere, con all'interno indecifrabili crittografie. Gli stessi misteriosi numeri sono disegnati sulle pareti della stanza dove Enrique Martín, nel finale, si toglie la vita. “Una avventura letteraria” racconta della rivalità tra due scrittori, B e A, il secondo già famoso e affermato, il primo povero e ancora sconosciuto. B scrive un libro in cui si burla di alcuni scrittori, tra cui – senza esplicitarlo – anche di A, e di lì comincia una sorta di *querelle* a distanza, fatta di messaggi mai diretti, lasciati tra le righe delle critiche alle rispettive opere o in altri testi. La cosa tormenta B, che con non poca difficoltà cerca di contattare A, e alla fine riesce ad andare a trovarlo a casa sua. Il racconto termina dove si suppone stia per avere inizio il faccia a faccia.

Senza scendere per ora nei dettagli di ogni singolo testo, saltano all'occhio già da queste brevi sintesi i forti nessi che esistono tra le figure di letterati (anche solo sedicenti, provvisori, aspiranti) descritte nelle varie storie: si tratta prima di ogni altra cosa di personaggi accomunati da una sorta di vocazione alla marginalità, costretti in una posizione sempre minoritaria, o destinati ad una morte o a una

sparizione che non pare mai un'adeguata e sufficiente contropartita dei loro sforzi e del loro valore. Sensini ne è il primo grande esempio: la notizia del suo decesso, “escueta” (LT, 25), viene liquidata in una riga dal giornale che legge il narratore. E anche in vita, come ricorda con amarezza il narratore, era in uno stato che rasentava la povertà, che era appunto la ragione che lo spingeva a partecipare ai concorsi:

Vivía en un barrio desangelado de Madrid, en un piso de dos habitaciones más sala comedor, cocina y baño. Saber que yo disponía de más espacio que él me pareció sorprendente y después injusto. Sensini escribía en el comedor, de noche, “cuando la señora y la nena ya están dormidas”, y abusaba del tabaco. Sus ingresos provenían de unos vagos trabajos editoriales (creo que corregía traducciones) y de los cuentos que salían a pelear a provincias. (LT, 21)

Henri Simon Leprince, oltre all'antipatia che incute in tutti quelli con cui viene a contatto, è descritto fin dalle prime righe, senza possibilità di fraintendimento né di scampo, come uno scrittore fallito:

Por supuesto, es un escritor fracasado, es decir sobrevive en la prensa canalla parisina y publica poemas (que los malos poetas juzgan malos y que los buenos poetas ni siquiera leen) y cuentos en revistas de provincias. Las editoriales —o los lectores de las editoriales, esa subcasta aborrecible—, sin que él sepa por qué, parecen odiarlo. Sus manuscritos siempre son rechazados. Es de mediana edad, es soltero, se ha acostumbrado al fracaso. (LT, 30)

Questa sconfitta a cui pare essersi abituato, in realtà motiva la faticosa ricerca di riscatto che muove tutta la trama del racconto, nel quale però non fa che incontrare conferme della sua secondarietà, e del rifiuto che il mondo della letteratura gli oppone.

La descrizione che il narratore fa della poesia di Enrique Martín – anche qui inserita già nelle prime righe del racconto, quasi a voler chiudere fin da subito a una rivalutazione in questo senso – è spietata:

Escribía en castellano y catalán con resultados esencialmente idénticos aunque formalmente disímiles. Su poesía en castellano era voluntariosa y afectada y en no pocas ocasiones torpe, carente de cualquier atisbo de originalidad. [...] En catalán, en cambio, su poesía hablaba de cosas reales y cotidianas, y únicamente la conocíamos sus amigos (lo que en realidad es un eufemismo: su poesía en castellano probablemente también la leíamos sólo los amigos, la única diferencia, al menos en cuanto a lectores se refiere, era que la poesía en castellano la publicaba en revistas de tiraje ínfimo que sospecho sólo nosotros examinábamos y en ocasiones ni siquiera nosotros, y las escritas en catalán nos las leía en los bares o cuando visitaba nuestras casas). Pero el catalán de Enrique era malo —¿cómo podían los poemas ser buenos sin dominar el poeta la lengua en que los escribía?; supongo que eso entra en el apartado de los misterios de la juventud—. El caso es que Enrique no tenía ni idea de los rudimentos de la gramática catalana y la verdad es que escribía mal, ya fuera en castellano o catalán. (LT, 37-38)

Anche quando rinuncia alla poesia, ma non alla scrittura, per darsi alla collaborazione con una rivista dedicata a eventi misteriosi, i suoi articoli “Estaban mal redactados, eran torpes, pretendidamente científicos, al menos la palabra ciencia aparecía varias veces, eran inaguantablemente arrogantes” (LT, 43).

Infine B, il protagonista di “Una aventura literaria”, “no es famoso ni tiene dinero y sus poemas se imprimen en revistas minoritarias” (LT, 52). Il suo *competitor*, A, invece pare essere, almeno all'inizio e dal punto di vista di B, un tronfio rappresentante di quel gotha della cultura che affonda le sue radici e trova il suo consenso nelle parti alte della società, un vincente. B è – come Arturo Belano – una delle maschere letterarie di Bolaño stesso, quindi soprattutto nelle sue posizioni non è incongruo rilevare un riflesso di quelle dell'autore. Non pare peregrino quindi riprendere da qui, da questo personaggio, il tentativo di intercettare lo sguardo e l'intenzione di chi scrive, riallacciando i fili che legano tutti i personaggi citati ad un'unica idea di letteratura (o, più precisamente, un'unica idea di scrittore), di cui la composizione di questa raccolta di racconti è a sua volta il diretto risultato.

Per svolgere questa analisi, si deve a questo punto cogliere il contraltare dei ritratti che vengono fatti di questi “perdenti” letterari, e delle circostanze che ne

segnano e caratterizzano l'esistenza: a ben guardare, tali condizioni non si configurano tanto come ingiustizie fatali, né come sconfitte esistenziali, ma – anzi – sembrano abitate quasi con orgoglio, perfino rivendicate con ostinazione. Nella marginalità, nella sconfitta, nel rifiuto da parte del sistema, perfino nella cattiva scrittura (o, meglio, *dietro* ognuna di queste cose), esiste in altre parole secondo Bolaño una forza, uno slancio eroico e testardo, che è quello che in fin dei conti merita di essere raccontato.

Subito dopo la descrizione che decreta il fallimento di Henri Simon Leprince, viene aggiunta una frase che comincia a rovesciare l'idea che se ne deve fare il lettore: “A su manera, es un estoico.” (LT, 30) Più avanti, in riferimento al ruolo che si è scelto di protettore degli altri scrittori (i quali gli riservano solo ingratitudine, a tratti perfino faticando ad accorgersi della sua presenza), il narratore commenta: “Los riesgos que cotidianamente asume superan con creces el mínimo necesario para mantener ante uno mismo un cierto sentido de la decencia. Su valor excede a menudo la temeridad” (LT, 33). Infine, di fronte alla consapevolezza che non vi possa essere via d'uscita dalla sua mediocrità come scrittore, egli la accetta con più coraggio che rassegnazione: capisce che “los buenos escritores necesitan a los malos escritores aunque sólo sea como lectores o como escuderos” (LT, 35). Non rinuncia a scrivere, ma non anela al successo, sa che il suo posto è all'ombra di altri scrittori, e reca questa consapevolezza con la fiera austerità del martire. Come “scudiero”, nel suo piccolo, continua a rappresentare un aiuto silenzioso e senza pretese per gli altri, come ricorda la frase che chiude il racconto: “Su presencia, su fragilidad, su espantosa soberanía, a algunos les sirve de acicate o de recordatorio” (LT, 36).

La stessa idea di stoicismo torna con ancora maggior potenza nella prima parte di “Enrique Martín”, in cui l'omonimo personaggio combatte a testa bassa la sua stessa modestia come poeta, sostenuto solo dalla sua incrollabile determinazione:

Enrique *quería* ser poeta y en ese empeño ponía toda la fuerza y toda la voluntad de las que era capaz. Su tenacidad (una tenacidad ciega y acrítica, como la de los malos pistoleros de las películas, aquellos que caen como moscas bajo las balas del héroe y que sin embargo perseveran de forma suicida en su empeño) a la postre lo

hacía simpático, aureolado por una cierta santidad literaria que sólo los poetas jóvenes y las putas viejas saben apreciar. (LT, 38)

Questa insistenza pare cedere, ad un certo punto della storia, quando Enrique Martín annuncia di aver smesso di scrivere poesia. In realtà qui egli inaugura un percorso misterioso, di cui a chi narra è dato di conoscere – poco – attraverso criptiche lettere che lui gli manda. Come già spiegato, continua in effetti a scrivere, ma ora si dedica ad articoli su fenomeni paranormali per una rivista tematica, e in qualche modo lo stesso percorso di ricerca che aveva tenacemente intrapreso con la poesia lo porta ancora avanti, modificando solamente le forme e gli strumenti (commentando una delle lettere che riceve, il narratore nota che “se enredaba como si estuviera, otra vez, escribiendo un poema” LT, 48: la cifra della sua esistenza rimane in qualche modo la stessa). L'apparente suicidio che pone fine, con altrettanto mistero, alla sua vita, è la prova che il suo calvario non si era interrotto, ed era stato invece portato alle sue estreme conseguenze. Ne ha conferma Arturo Belano nella scena finale, quando si decide ad aprire un pacco che Enrique Martín gli aveva affidato prima di morire, e nel quale pare risiedere la chiave per capire l'enigma di ogni cosa. Ma invece di una confessione o di una spiegazione l'involucro contiene poesie, il cui senso non si chiarisce: la frase con cui si chiude il testo, pronunciata dal narratore atterrito alla vista di quei fogli, è “Ahora era a mí al que le tocaba huir” (LT, 51). Fuggire da cosa? Non viene chiarito, e il vago *allure* paranoico del finale funziona proprio perché sospeso, irrisolto. Ma tornando all'inizio del racconto, si può rileggere la considerazione extradiegetica posta in apertura come un inquietante presagio per tutte le vicende a seguire, e – più in generale – quasi come un manifesto dello stoicismo letterario di cui si è parlato:

Un poeta lo puede soportar todo. Lo que equivale a decir que un hombre lo puede soportar todo. Pero no es verdad: son pocas las cosas que un hombre puede soportar. Soportar de verdad. Un poeta, en cambio, lo puede soportar todo. Con esta convicción crecimos. El primer enunciado es cierto, pero conduce a la ruina, a la locura, a la muerte. (LT, 37)

Si parla di poesia, ma alla luce dell'analisi fatta fin qui questo precetto – dal forte sapore aforismatico – è sicuramente applicabile alla letteratura nel suo complesso: torna di frequente anche altrove, in Bolaño, l'idea di scrittura come continua battaglia, e di scrittore come guerriero. In un'intervista per la tv cilena ha espresso così l'idea: “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”.³⁴

Nell'ultimo dei quattro racconti presi in considerazione, “Una aventura literaria”, la cosa si dà quasi letteralmente, configurando tra i due rivali un duello che, anche se fino alla fine rimane senza reciproco contatto, almeno in un momento sembra a rischio di spostarsi su un altro livello: quando, ad una festa nella villa di una contessa a cui entrambi presenziano, B intravede un'ombra nel giardino, si spaventa, e “debe ser A, piensa, y acto seguido, conclusión lógica: debe estar armado” (LT, 58).

Accompagnato (scortato) da queste figure di letterati, Bolaño entra a guardia alzata nel mondo della narrativa breve, e con sé vi fa entrare il lettore, facendo fin da subito capire i connotati di questo universo, e contemporaneamente quello che sarà, di lì in avanti, il suo modo di procedere. L'impressione che intende dare è di muoversi su un terreno che può e sa dominare: allestendo uno spazio preciso già riservato per i detrattori e tutti coloro che della letteratura sviliscono il senso e il valore; illustrando una mappa ricca e sicura di punti di riferimento autorevoli su cui la sua scrittura possa trovare fondamento; proponendo un'idea forte di come deve intendersi la pratica e il senso della scrittura e del racconto. Questo genere, esattamente in virtù della sua usuale subordinazione al romanzo, e della marginalità che in effetti fino a questo momento ha avuto nella produzione dello stesso autore, merita, di qui in avanti, particolare attenzione e cura.

34 Warnken, “Entrevista a Roberto Bolaño (Alta calidad en audio) 1° de 6”, cit.

I.1.6 *La letteratura come battaglia per l'espressione*

L'ultimo racconto della prima sezione getta retrospettivamente su tutti i precedenti una luce nuova, che ci permette di capire il senso, qui, della battaglia letteraria cui viene dato avvio. In “Llamadas telefónicas” (che insieme a “Otro cuento ruso” è il testo più breve del libro) la narrazione ha inizio con la conclusione della tormentata storia d'amore tra B e X (ancora due sole iniziali a indicare i personaggi, e ancora una volta il protagonista è B). Il *fil rouge* che lega gli eventi sono le telefonate che, a relazione esaurita, uniscono e dividono i due: con una telefonata, nelle prime righe, X lascia B; per qualche anno i contatti debolmente proseguono, sempre per telefono e sempre su iniziativa di B; nell'ultima telefonata, B rimane in silenzio, piangendo, senza rispondere alle domande di X, per poi riattaccare definitivamente. Qualche tempo dopo B viene a sapere che X è stata assassinata, anche lui è tra i sospettati. Nel finale, il fratello di X gli comunica – ancora per telefono – che l'assassino è stato preso, spiegandogli che si trattava di un molestatore che la tormentava con chiamate anonime. Il racconto si chiude con la fine della telefonata.

Com'è facile intendere, il tema portante del racconto è la comunicazione, ovvero il suo esatto contrario: la comunicazione mancata, il dialogo frustrato, la relazione interrotta. Condizioni o situazioni che in Bolaño non si risolvono nel mero silenzio – non da subito, perlomeno – ma che vengono svolte narrativamente in almeno due possibili declinazioni: innanzitutto, nello strenuo tentativo di opporvisi, insistendo – in questo racconto – con le telefonate ben oltre la concreta recuperabilità del rapporto d'amore. Poi, a effetto di questa insistenza, traducendosi nell'incomprensione, nel fraintendimento, nella sovrapposizione inesatta di linguaggi differenti, di diversi modi di intendere le cose. Ogni momento in cui sembra darsi un riavvicinamento tra B e X, in realtà la percezione dell'uno e dell'altra della reciproca relazione si rivela sfasata, e si risolve sempre in un incontro fallito. Il racconto è riportato da un narratore esterno, ma in particolare assistiamo a questo reiterato scivolare nell'equivoco nella prospettiva di B, del quale vengono descritti i continui abbagli e dubbi. Ad esempio dopo la prima ripartenza della storia d'amore, quando la

difficoltà di intesa trova un riflesso anche nella difficoltà di auto-intendimento: “Por la mañana, al despertar, B está enamorado otra vez. ¿Pero está enamorado de X o está enamorado de la idea de estar enamorado?” (LT, 63), una considerazione apparentemente extradiegetica, ma che – come si intende bene nel prosieguo – senz'altro focalizza la diegesi internamente, esprimendo i sentimenti confusi di B. Poco più avanti torna l'idea di un dialogo del protagonista con sé stesso, sempre sul filo dell'insicurezza: “intenta convencerse de que puede vivir sin X, de que puede salvarse solo” (LT, 64), o ancora quando tenta di interpretare i propri sogni, credendo di arrivare a capirne il significato. In realtà, a partire da lui, nessuno comprende mai nulla veramente: di fronte alla freddezza di lei, durante una telefonata, “B no entiende nada” (LT, 64); lo stesso accade con “el tiempo que separaba a B de X y que B no lograba comprender” (LT, 65); anche l'unica altra persona con cui nel racconto B si confronta, il fratello di X, “a su parecer, no ha entendido nada” (LT, 67).

Un risvolto importante proprio nell'economia dei fatti e nella loro interpretazione gira intorno ad un equivoco sul quale si gioca lo snodo narrativo principale del racconto: nell'ultima telefonata nella quale rimane in silenzio, B “sabe que X sabe que es él quien llama” (LT, 65), o perlomeno di ciò appare persuaso sul momento. Ma durante la stessa telefonata B aveva anche compreso, mentre in silenzio ascoltava la voce di X chiedergli a vuoto una replica, che lei in quel periodo era già abituata a ricevere chiamate di quella tipologia, anonime e silenziose. Cosa che viene confermata nelle ultime righe del racconto, quando si attesta anche definitivamente che l'autore delle chiamate era in effetti proprio l'assassino. Quello che B conclude, atterrito, è che X era sempre stata convinta che a molestarla con le telefonate fosse lui stesso, ogni volta.

Si produce in questo modo una sorta di identificazione tra B e il misterioso omicida. In ultima analisi, quindi, il fraintendimento e il silenzio si configurano come una prodigiosa e fertilissima macchina narrativa, proprio in funzione degli scarti che dividono i personaggi e li spingono all'azione, che creano le lacune di senso e di comprensione che il lettore stesso è chiamato a riempire, dinamizzando la struttura del testo stesso.

A questo punto è necessario considerare la collocazione di questo testo in

chiusura di sezione come un preciso *passe-partout* per corroborare l'analisi dei racconti precedenti. Va notato, infatti, che tutte le tre sezioni della raccolta prendono il titolo dall'ultimo racconto in esse contenuto, una costruzione che pare quasi voler veicolare la rilettura, o quantomeno la riconsiderazione delle cose lette in precedenza, secondo la nuova lente che fornisce il testo conclusivo: proprio come accade, spesso, nei singoli racconti di Bolaño, dove *in clausula* si trova collocata una criptica chiave, non per forza ad effetto, volta a far rivalutare tutta la narrazione.

Rilegendoli, e quindi mantenendo “Llamadas telefónicas” come filtro decrittatorio, ci rendiamo conto che se è vero che il tema portante che li lega è la letteratura, e la battaglia che la letteratura deve intraprendere per affermarsi, per uscire dai margini o per rivendicarli, è vero contemporaneamente che le forme in cui questa battaglia si articola sono quelle, varie e variabili, della comunicazione in forma scritta o orale. In ognuno dei racconti si dà una corrispondenza, spesso a ritmi alterni e a distanza, tra chi scrive – o tenta di farlo – e chi legge, o dovrebbe in qualche modo recepire tale scrittura. In “Sensini” l'equivalente delle telefonate sono naturalmente le missive che il protagonista manda allo scrittore che ammira (ma anche, secondariamente, i racconti inviati ai concorsi letterari). Lo scambio comunicativo però lascia sempre spazio aperto a congetture e malintesi, che comportano la necessità della rilettura delle lettere, del ritorno su passaggi in un primo momento non capiti o interpretati diversamente: “no, como al principio entendí, [...] sino” (LT, 16); “pero cuando la leí por segunda o tercera vez comprendí” (LT, 19-20); “Interpreté sus palabras erróneamente” (LT, 23). E, in ogni caso, il dialogo non riesce mai a spostarsi di canale, a dispetto della volontà del protagonista di incontrare Sensini di persona.

In “Henri Simon Leprince” la relazione continuamente ricercata e continuamente frustrata è quella tra lo scrittore condannato alla mediocrità e gli editori – che rifiutano i suoi manoscritti -, gli altri scrittori – che lo odiano – (nei suoi dialoghi notturni con loro non si dà mai vera comunicazione, o quella che si tenta di imitare è destinata a rimanere lettera morta, dal momento che “las palabras son sinceras, pero tras la separación los escritores intentan desligarse de Leprince, olvidarlo como un mal sueño intrascendente” LT, 32), e i lettori – che lo

misconoscono. Anche con la giovane scrittrice che pare essere l'unica, per un breve frangente, disposta ad accettarlo, egli nel momento del congedo “no comprende nada, aturdido balbucea una frase de agradecimiento, echa a andar” (LT, 35).

La relazione tra Arturo Belano e Enrique Martín, nel racconto successivo, è scandita da reiterati tentativi del secondo di avvicinarsi al primo, cercando la sua comprensione e la sua accettazione. Anche qui, tale volontà si scontra sempre contro il muro dell'incomprensione, dello squilibrio di intenti e di opinioni, perfino della menzogna. Nel ricordare un loro dialogo, il narratore rivela questo sbilanciamento della comunicazione sul crinale tra fiducia e mascheramento: “No sé si me creyó [...] Pero hizo como que me creía [...] me di cuenta de que no me creía pero que se lo callaba” (LT, 39); di nuovo, più avanti, “no me creyó” (LT, 41). I divari più incolmabili, anche qui, si aprono quando la comunicazione non avviene di persona ma indirettamente, attraverso la parola scritta: i messaggi che Enrique invia a Arturo nel corso degli anni, i numeri che lascia vergati sulle pareti della stanza in cui si toglie la vita, le stesse poesie che gli consegna in un plico e che Arturo legge solo dopo la morte dell'amico, sono tutte sciarade destinate a rimanere tali, incomprese e soprattutto senza ritorno, senza una risposta.

L'ultimo racconto della “serie letteraria” introduttiva, “Una aventura literaria”, presenta a sua volta il medesimo schema: A, il protagonista, si sforza di mettersi in contatto con B, intercettando le sue recensioni come dei messaggi rivolti velatamente a lui, incontrando degli ostacoli o delle resistenze che sembrano insormontabili. Viene introdotto il motivo della chiamata telefonica che sarà centrale nel racconto che segue, anche qui caratterizzata dalla difficoltà di farne un efficace canale comunicativo: “Su teléfono casi siempre marca ocupado o es el contestador automático el que recibe la llamada y cuando esto sucede B cuelga en el acto pues le aterrorizan los contestadores automáticos” (LT, 54). La stessa inquietante segreteria telefonica più avanti quasi si sostituisce al destinatario, diventando un vero e proprio ricevente, quando B

se pasa toda la tarde llamando por teléfono a casa de A.
En las primeras llamadas sólo escucha el contestador
automático. [...] Al cabo de varias llamadas (sin dejar

mensaje) B se ha hecho algunas ideas respecto a A y a su compañera, a la entidad desconocida que ambos componen. [...] ¿por qué el tono de alegría?, ¿por qué piensan que si es algo importante el que llama va a dejar de intentarlo y se va a contentar con dejar su número de teléfono?, ¿por qué hablan como si interpretaran una obra de teatro, para dejar claro que allí viven dos personas o para explicitar la felicidad que los embarga como pareja? Por supuesto, ninguna de las preguntas que B se hace obtiene respuesta. (LT, 59)

All'apice parossistico di incomunicabilità che un non-dialogo con una segreteria telefonica rappresenta, seguono nel racconto altre ossessive chiamate senza successo, fino a quando – a quel punto inaspettatamente – una voce di donna risponde. Ma ancora una volta non si dà vera comunicazione: B, contraddicendo la sua stessa volontà, rimane in silenzio, fino a quando lei riaggancia. Il telefono continua a opporsi alle velleità di B nelle righe successive: chiama ancora, e questa volta trova il coraggio di chiedere di A, ma viene lasciato ad attendere una risposta che anche in questo caso non arriva, mentre sullo sfondo sente l'inintelligibile mormorio di una discussione (ascoltando la quale, come era accaduto con la segreteria, non può fare altro che elucubrare degli interrogativi in un surrogato di conversazione, solo con se stesso). Prima dell'ultima telefonata, risolutiva, sono le circostanze a opporgli fatale resistenza (come era accaduto con Sensini nella già citata scena del primo racconto, quando a impedirgli di effettuare la chiamata era stata semplicemente la mancanza del telefono o del numero): le cabine che trova sono guaste, e quando ne trova una funzionante si perde d'animo e si blocca comunque, nel vedere le proprie mani tremare.

È però nella prima parte del racconto che l'analogia letteratura/comunicazione è resa in maniera ancora più evidente: l'opera che B scrive all'inizio pare concepita specificamente in guisa di messaggio in bottiglia indirizzato ad A, per prendersi gioco di lui, ancorché nascostamente. Questa direzionalità trova riscontro nel fatto che in un primo momento il libro, presso la critica e la gente, “pasa desapercibido” (LT, 53), ed è proprio l'antagonista di B il primo a recepirlo, “rispondendo” con una recensione carica di elogi. In una critica successiva, infatti, “B cree descubrir algo, un mensaje entre líneas” (LT, 53) da parte di A, e si ingaggia così la sfida di cui si è

già parlato. Si tratta in ogni caso di una risposta non trasparente, che rimane sul filo dell'ironia e dell'allusione, e che ancora una volta costringe l'interlocutore ad uno sforzo interpretativo, e in seguito a fallimentari tentativi di colmare le lacune della comprensione ricercando il confronto di persona che pare non avverarsi mai. Ma quello che qui si instaura non è un qualsiasi rapporto orizzontale tra due comunicanti: come viene esplicitamente rimarcato, è uno scambio (impari, mai davvero equilibrato) scrittore-lettore.

Nel rimuginare sulle possibili intenzioni di A nello scrivere la recensione – e soprattutto temendo che possa essersi riconosciuto nel personaggio bersaglio della sua satira – il protagonista lascia trasparire quello che dovrebbe secondo lui essere un ideale incontro tra i due poli dello scambio letterario: “O bien no se ha dado cuenta de nada y nuestro encuentro escritor-lector ha sido un encuentro feliz”, per poi però chiosare: “B no cree en los encuentros felices (es decir inocentes, es decir simples)” (LT, 53-54), e aggiunge: “Al menos tiene la razonable convicción de que A ha leído todo su libro y que lo ha leído tal como a él le gustaría que lo leyeran”. Dietro al timore di vedere rivelate le sue beffe, si può individuare una sorta di apprezzamento per una capacità di lettura che non può non riconoscere, e insieme la configurazione di un lettore-tipo al quale vorrebbe rivolgersi. Questo controverso modo di fare riferimento a chi dovrebbe ricevere la scrittura ritorna più avanti, quando B include nella sua riflessione anche altri fortuiti lettori, interrogandosi sulla loro ricezione della sua opera:

un miedo de otra naturaleza crece en su interior: el de que alguien, un lector anónimo, se *hubiera dado cuenta* de que Álvaro Medina Mena [il personaggio del libro di B] es un trasunto de A. La situación, tal como ya está, le parece horrenda. Con más de dos personas en el secreto, cavila, puede llegar a ser insoportable. ¿Pero quiénes son los potenciales lectores capaces de percibir la identidad de Álvaro Medina Mena? En teoría los tres mil quinientos de la primera edición de su libro, en la práctica sólo unos pocos, los lectores devotos de A, los aficionados a los crucigramas, los que, como él, estaban hartos de tanta moralina y catequesis de final de milenio. (LT, 56)

In un complicato incrocio di paura e speranza, veniamo in questo modo chiamati in causa noi stessi: A è una sorta di archetipo del lettore bolafano, con il quale chi scrive avvia un confronto basato contemporaneamente sulla ricerca di un'intesa e sulla proposta di una sfida reciproca. Il destinatario con cui B intende interloquire è allo stesso tempo un avversario con il quale si mette in campo una competizione, e uno dei pochi privilegiati capaci di capire il senso reale della sua scrittura (o quantomeno intenzionati a raccogliere la sfida).

Questo "debutto" della letteratura breve di Bolaño presso il grande pubblico si arricchisce quindi di nuovi particolari, da valutarsi anche in relazione al resto della raccolta: il racconto che lo scrittore propugna, considerando la prima sezione di *Llamadas telefónicas* nel suo complesso, si muove dentro delle precise direttrici per quanto riguarda l'idea di scrittura che rivela (che impone), ma configura fin dall'inizio un'altrettanto precisa idea di lettura e di lettore. Nell'atto di scrivere, per quanto inevitabilmente isolato (ai limiti dell'alienazione), esiste un forte intento comunicativo: i testi presi in esame sono la "chiamata telefonica" che Bolaño rivolge a chi riceve il libro. Una chiamata, come si è visto, ostica da fare e da raccogliere: da un lato, lo sforzo è di rompere il perimetro di cui si è parlato, per riuscire a darsi al mondo; dall'altro lato – all'altro capo del filo – occorre voler incassare e saper decrittare questa comunicazione, esserne all'altezza, parteciparvi. L'altra direttrice è quindi l'idea di come dovrebbe essere ricevuta tale scrittura perché l'equazione funzioni, perché i vuoti si colmino e il cerchio si chiuda: c'è la possibilità di un "encuentro feliz" tra scrittore e lettore, ma è un traguardo non scontato, per raggiungere il quale ci deve essere un concorso di sforzi da una parte e dall'altra.

Messe in chiaro, con forza, queste linee guida, il resto della raccolta procede apparentemente in maniera più discontinua, o meno programmatica. Proprio in ragione di ciò, la sezione d'apertura fornisce a chi intraprende questa prima escursione nella letteratura breve di Bolaño un utile *vademecum*, delle paratie entro le quali articolare un'interpretazione della scrittura e avviare una lettura attiva e partecipe, anche laddove l'impalcatura dei racconti e della loro composizione pare essere più libera.

In realtà le due sezioni successive, "Detectives" e "Vida de Anne Moore",

presentano a loro volta una coerenza interna – e rispetto alla raccolta – solo apparentemente meno relazionata al carattere “introduttivo” della prima parte. Anche qui, come già accennato, i titoli delle sezioni sono tratti dai rispettivi ultimi racconti in esse contenuti, nei quali quindi ancora una volta pare possibile intravedere una chiave di lettura inclusiva, sia pur solo parzialmente, rispetto a quelli che li precedono.

“Detectives” è la trascrizione di un lungo dialogo, solo in discorso diretto e senza interventi di un narratore, tra due poliziotti cileni. La forma non narrativa in cui si presenta il racconto comporta un graduale processo di ricostruzione della situazione, del fulcro della conversazione, dell'identità dei due personaggi, mediante una progressiva raccolta di indizi che il lettore è chiamato a individuare e a filtrare tra tante chiacchiere senza una direzione né un filo precisi. Si crea in questo modo un reticolo per cui tra i due conversatori si colloca un terzo vertice, rappresentato dal lettore stesso, che assume il ruolo di ascoltatore in incognito, o una sorta di interlocutore *in absentia*.³⁵ Come accadeva nei tentativi di comunicazione fin qui presi in esame, è necessario uno sforzo per fare breccia tra le righe della conversazione e “attivarla”, in modo da far arrivare alla supposta destinazione il suo portato. Questo esercizio di escavazione risponde cioè ad un obiettivo primario, ovvero tentare di capire qual è il centro di focalizzazione attorno a cui gira – prima ancora che il dialogo – il racconto: se all'inizio della raccolta – e, ricordiamolo ancora, nel suo titolo – viene imbastita un'impostazione “comunicativa”, è quindi da qui che comincia a palesarsi *l'oggetto* di questa comunicazione.

Il dialogo tra i poliziotti prende avvio da uno scambio di idee sulle armi, e avanza poi in maniera ondivaga toccando argomenti svariati e tra di loro relati dalla pigra e irregolare linea della chiacchiera. I due passano da considerazioni sul carattere della nazionalità cilena a una rassegna dei criminali fatti prigionieri in

35 Il dialogo qui è un pretesto strutturale volto a dare movimento alla storia – una storia altrimenti senza una vera e propria storia: nel tempo e nel contesto della cornice narrativa non accade in effetti nulla – e contemporaneamente a creare un'illusione di dibattito tra punti di vista differenti. In realtà tra i due interlocutori non vi è sostanziale differenza, e i ruoli – grazie anche all'assenza dei nomi o di altri indicatori prima dei tratti del discorso diretto – potrebbero benissimo scambiarsi, rimanendo l'uno il mero contrappunto all'altro. In più momenti espressioni, interiezioni, frasi intere, si ripetono passando tra le due voci: l'alternanza in questo modo confusa, dimidiata, tramuta quasi il dialogo in un monologo.

passato, per poi soffermarsi sul loro rapporto con la morte e con i morti, quindi il discorso sembra deviare sulle donne cilene. Il dipanarsi di questi concetti ci viene presentato ancora una volta attraverso la sfocata lente del reciproco, ricorrente, fraintendimento, nonché della frequente divergenza d'opinioni. La costante rilevabile fin qui, che fa da trasfondo a tutte le cose dette (mentre il viaggio in macchina prosegue: è questa l'unica informazione contestuale di cui veniamo a conoscenza, in intermittenti interruzioni del già irregolare filo del discorso, nelle quali i due menzionano il viaggio e la strada) pare essere appunto il Cile, e l'idea che dello spirito o del sentimento identitario della patria i due hanno.

In realtà, se si procede oltre, ci si rende conto che il movimento erratico delle parole intende portare ad un'altra destinazione, rispetto alla quale la nazionalità cilena non è che un viatico, o uno specchietto. Al centro del dialogo si arriva solo a metà del racconto, assecondando il viaggio tortuoso dei poliziotti, che si configura in un certo senso come uno *speculum* o un'allegoria simultanea del discorso stesso: ogni volta che si allude all'ambientazione, vengono forniti indizi che si intrecciano senza soluzione di continuità (sul piano sintagmatico, aprendo alla possibilità di un nesso sul piano del significato) alle parole che precedono e che seguono:

- En Chile ya no quedan hombres, compadre.
- Ahora sí que me dejas helado. Cuidado con el volante.
No te me pongas nervioso.
- Creo que fue un conejo, lo debo haber atropellado.
- ¿Cómo que no quedan hombres?
- A todos los hemos matado. (LT, 120)

Qui, l'inquietudine di fronte alla potente dichiarazione d'apertura si confonde con il nervosismo per la guida, e l'uccisione dei cileni si accosta testualmente all'investimento del coniglio: più in generale, si delinea in questo modo un avvicinamento cronotopico tra la situazione – il viaggio in macchina – e lo scambio di battute che in essa si svolge. Si tratta di un avvicinamento funzionale, con ricadute anche sulla lettura e su come questa dovrebbe essere condotta: in altre parole, ci fornisce un utile strumento per trovare una risposta alla domanda iniziale, ovvero su cosa davvero verta tutto il lungo botta-risposta, e, in ultima analisi, attorno a quale

fulcro giri l'intero racconto.

I riferimenti espliciti al presente della diegesi sono una decina in tutto, e sempre proferiti dal compagno del conducente, con un tono perlopiù preoccupato. Essi assolvono la funzione di richiamare la concreta condizione di movimento, e allo stesso tempo, soprattutto sul finire del testo, sembrano riferirsi mimeticamente all'andamento della conversazione stessa, quasi come una sorta di chiosa a margine del discorso:

No te vas a quedar dormido, y si te quedas paramos el auto y yo me pongo al volante. [...] Usted tranquilo y la vista al frente. [...] Mejor no aceleres tanto, al menos mientras me lo explicas. [...] Cuidado que ahora viene una cuesta. No me mires, yo no digo nada, mira al frente. [...] Fijate bien en lo que estái haciendo, si te parece cambiamos de asiento. [...] Algo por el estilo, cuidado con esa curva. [...] No se meta conmigo, compadre, y vigile esos terraplenes. [...] Ya estamos llegando. [...] Ya se ven las luces, compadre, ya estamos llegando, conduzca con calma. (LT, 116, 120, 121, 122, 124, 126, 129, 131, 132)

Gli inviti a non accelerare mentre si sta effettuando una spiegazione, gli avvertimenti sull'imminenza della meta, si possono leggere al contempo come indicazioni riferibili alle modalità di svolgimento del dialogo, e quindi anche, su un altro livello, come segnali meta-diegetici rivolti al lettore: è lecito quindi prendere tali pause nel ritmo serrato dello scambio come ulteriori indicazioni su dove maggiormente porre l'attenzione leggendo, e – ciò che qui più ci preme – sull'avvicinamento del punto nodale del racconto, sulla sua natura e ubicazione.

I lettori-detectives (ai quali forse, assunto tutto ciò, può a ragione essere dedicato il titolo del testo) sono chiamati quindi a scovare il vero centro tematico non tanto nelle divagazioni sul Cile e sulla cilenità – rispetto al quale, queste costituiscono piuttosto un filo di Arianna – ma nell'ampia parte della conversazione che gravita attorno ad un prigioniero che i due poliziotti rievocano: Arturo Belano. Ancora più precisamente – ancora sulla scorta di queste notazioni cifrate a latere – il fulcro di tutto risulta essere un episodio specifico avvenuto durante il breve periodo di detenzione di quest'ultimo: il momento in cui, all'interno del carcere, Arturo

Belano – che i due ricordano come un vecchio amico – si vede in uno specchio, senza riconoscersi.

La scena, cui sono dedicate le ultime tre pagine del racconto, è significativa per più di un motivo, e ci riporta alla nostra analisi gettando una nuova luce su tutto. Innanzitutto si capisce finalmente qual è l'epicentro dello pseudo-dialogo, cui l'intero movimento della comunicazione intendeva portarci: il controverso riflesso del volto di Belano. Le chiamate telefoniche del libro, per il lettore che prende in mano il ricevitore, portano questo messaggi, che però, nel suo darsi, solleva delle problematiche importanti: ricalcando il finale di “Sensini”, Belano si mette davanti allo specchio insieme al poliziotto che rievoca l'avvenimento. Ancora una volta assistiamo ad una contemplazione veicolata dall'accostamento di due paia di occhi – ai quali vanno a sommarsi ai nostri, di lettori-detectives: chi guarda ha bisogno della complicità di un altro osservante, che rappresenta la controfigura di chi legge. Ma in questo caso è uno sguardo che invece di rivolgersi al mondo, all'esterno, si piega verso l'interno, verso il sé.

Quello che si vede però è solo un oggetto potenziale, una tensione a qualcosa di irrisolto, di non raggiunto: nello specchio si riflette un volto differente da quello di Belano, e questo mancato riconoscimento (Lacan parlerebbe di “schisi” tra occhio e sguardo)³⁶ inaugura una ricerca, a ritroso e in avanti, per recuperare il volto autentico. Lungo questo percorso si dipanano tutte le chiamate telefoniche del libro: a partire da questo fulcro, possiamo stabilire che il costante tentativo di chi “chiama” è far arrivare al lettore più vicino alla verità di quel volto, a ciò che si cela al di là dello specchio. Ad Arturo Belano, a B., e con lui, attraverso di lui, a Roberto Bolaño stesso.

A ritroso, riconsideriamo soprattutto i racconti della sezione “Detectives” a partire da qui, senza allontanarci dalla linea di questa ricerca. In particolare “El gusano”, il racconto d'apertura della sezione, è un quadro della giovinezza di Belano nel DF, condotta tra elementi chiave che affiorano fin da subito: la lettura, il cinema, il sesso. Ma altrettanto precocemente – a narrare è Belano stesso, ricordando la sua

36 Cfr. J. Lacan, “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io”, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 87-94.

breve relazione con l'inquietante personaggio che dà il titolo al testo – si insinuano nella quotidianità messicana del protagonista ulteriori motivi guida: il sogno, la malattia, il ricordo stesso. Nonché, nella persona del Gusano e nel contesto geografico-spaziale evocato, il tema del confine e il mistero che l'al-di-là di questo confine rappresenta.

A partire dal soprannome, diretto riflesso della sua sembianza, il “verme” è sempre circondato da un'aura di imperscrutabile malignità, e come coperto dal nebuloso incombere di qualcosa di terribile. Come la Caridad de *La pista de hielo*, che “vagaba por el pueblo [...] con un cuchillo de cocina debajo de la camiseta, los ojos borrosos contemplando algo que nadie podía atisbar”,³⁷ lui andava sempre in giro armato, anch'egli “mirando el vacío” (LT, 71). Come accennato, l'aspetto più notevole del Gusano è il suo collegamento con l'ambientazione, non tanto lo scenario presente di Ciudad de México quanto piuttosto uno sfondo passato e futuro, sempre solo raccontato, richiamato dalla narrazione e da una sorta di relazione mimetica con il personaggio: si tratta appunto della frontiera, localizzata in particolar modo nel paesino di Villaviciosa, remoto ma minaccioso come colui che ne parla:

Una mañana se enfermó y me habló de Villaviciosa. [...] Dijo que de los patios escapaba un mal olor que a veces resultaba insoportable. Dijo que resultaba insoportable para el alma, incluso para la carencia de alma, incluso para la carencia de sentidos. Dijo que por eso algunos patios estaban encementados. Dijo que el pueblo tenía entre dos mil y tres mil años y que sus naturales trabajaban de asesinos y de vigilantes. Dijo que un asesino no perseguía a un asesino, que cómo iba a perseguirlo, que eso era como si una serpiente se mordiera la cola. Dijo que existían serpientes que se mordían la cola. Dijo que incluso había serpientes que se tragaban enteras y que si uno veía a una serpiente en el acto de autotragarse más valía salir corriendo pues al final siempre ocurría algo malo, como una explosión de la realidad. Dijo que cerca del pueblo pasaba un río llamado Río Negro por el color de sus aguas y que éstas al bordear el cementerio formaban un delta que la tierra seca acababa por chuparse. Dijo que la gente a veces se quedaba largo rato contemplando el horizonte, el sol que desaparecía detrás del cerro El Lagarto, y que el

37 Bolaño, *Estrella distante*, cit., p. 45.

horizonte era de color carne, como la espalda de un moribundo. ¿Y qué esperan que aparezca por allí?, le pregunté. Mi propia voz me espantó. No lo sé, dijo. Luego dijo: una verga. Y luego: el viento y el polvo, tal vez. (LT, 80-81)

In questo passaggio sono riunite diverse tematiche che risulteranno fondamentali anche nella letteratura futura di Bolaño: innanzitutto, la malattia come finestra, punto d'osservazione in qualche modo privilegiato verso qualche tipo di rivelazione, verso la verità. Strettamente imparentato con la malattia, si avverte potentemente la presenza del Male: nell'affresco terribile di degrado e violenza del paesino, ma ancora di più nella vicinanza dell'indefinito, dell'intraducibile. È l'"oltre" in cui nel finale il Gusano "desaparece para siempre", il nord della frontiera rispetto alla quale Villaviciosa è uno degli ultimi baluardi (come lo è, ancora di più, la Santa Teresa di 2666). In questa martellante descrizione (la continua ripetizione di "dijo que" scandisce l'elenco con un ritmo serrato, conferendo alle parole un potere ansiogeno, angosciante) l'apice del climax è raggiunto proprio nel momento in cui viene presentata una sorta di allegoria di questo confine, con la potente immagine dell'orizzonte e della gente immobile a contemplarlo. L'orizzonte è di per sé un bordo, la frontiera naturale dello sguardo, al cospetto della quale è possibile solo un'attesa interrogativa.

Arturo Belano stesso dà voce a questo interrogativo, e con ciò assistiamo ancora una volta ad una significativa torsione: dal mistero oscuro del mondo (per la cui contemplazione occorre la partecipazione di altri occhi con i quali dividerlo, ai quali *comunicarlo*: Miranda, il poliziotto, il lettore), al mistero ancora più nascosto del sé. Nell'ascoltare la propria voce porre la fatidica domanda avviene un distacco dell'io dall'io, un mancato riconoscimento, che prima ancora di essere veicolo di conoscenza è fonte di paura.

A partire da qui, tutti i racconti di *Llamadas telefonicas*, anche quelli apparentemente meno relazionati alla biografia fittizia di Arturo Belano o di B. (riflesso, ribadiamo, di quella di Roberto Bolaño), vanno letti come una strenua ricerca di sé. Una ricerca che passa ineluttabilmente attraverso la comunicazione, e che quindi necessita di un interlocutore al quale consegnare i risultati della stessa. Il

depositario delle storie raccontate, colui che ascolta nei dialoghi, e poi il narratario, e il lettore implicito, e il lettore, è allo stesso tempo l'interprete di questo messaggio, a cui chi scrive vuole consegnare se stesso e i vari echi di se stesso, e l'elemento la cui sola presenza innesca il percorso investigativo, “endoscopico”, della narrazione.

Torniamo quindi all'inizio dell'analisi, potendo cogliere a questo punto tutta la portata dell'elemento letterario presente soprattutto nella prima parte. Lungi dall'essere “solo” il tema portante, con ripercussioni in tutta l'opera di Bolaño, la letteratura diventa il veicolo stesso della proposta del sé. Così vanno intesi i testi anche delle due sezioni successive (sui quali si tornerà più dettagliatamente nella seconda e nella terza parte della tesi), secondo la precisa funzione che assumono: sono i racconti, in ultima analisi, le chiamate telefoniche cui allude il titolo.

I.2 *Putas asesinas*: lo sguardo nell'abisso della scrittura

La seconda raccolta di racconti di Bolaño è *Putas asesinas*, del 2001. Essa arriva a distanza di ben quattro anni dalla precedente, e dopo la pubblicazione di tre romanzi – su tutti, *Los detectives salvajes* – che rappresentano la conferma del valore dello scrittore, determinandone il successo e la fama mondiale. Ne consegue che le istanze “inaugurali” della prima raccolta vengono chiaramente superate, come pure la necessità di introdurre il pubblico alla sua letteratura breve. Cionondimeno, il meccanismo di gioco e di sfida nei confronti del lettore che i racconti precedenti avevano avviato – molto di più di quanto avesse mai fatto la sua narrativa lunga – ritorna, e con esso la letteratura non perde la centralità che aveva prima. Ciò che cambia è soprattutto la funzione e la direzione che prendono i testi: mentre nei racconti di *Llamadas telefónicas* la scrittura era innanzitutto comunicazione di sé, e esplorazione centripeta, ora – anche quando viene ripresa la linea dell'autobiografismo – il respiro sembra essere più ampio, universale, e lo sguardo rivolto anche al fuori. Rispetto a *Llamadas telefónicas* cambia la prospettiva che assume la scrittura. Laddove prima la prospettiva era soprattutto centripeta, rivolta cioè ai racconti stessi e alla loro funzione – in quanto tali – all'interno della produzione letteraria dell'autore, qui l'intenzione dei testi spazia all'esterno.

I racconti di *Putas asesinas*, nel rivolgersi al mondo e nel tentativo di dire qualcosa del mondo, impostano anche un discorso metaletterario, parlando di come la scrittura stessa guarda al mondo. La riflessione, che attraversa l'intera raccolta, si incontra ed entra in combinazione a sua volta con un motivo che ricorre implicitamente nel volume: quella dell'occhio, dello sguardo. L'elemento visivo si

presenta con una ricorrenza tale da spingere ad intravedervi, oltre ad un epicentro produttivo di significazione (che spesso non si impone sul senso delle storie narrate come vero e proprio fulcro tematico, ma si sovrappone a quello più immediatamente visibile, allargando il raggio delle possibili interpretazioni), anche un'idea di mondo, e, appunto, un'idea – riflessa – di letteratura.

I.2.1 *Vista, spazio, identità*

La strutturazione lineare, senza sezioni o capitoli a dirigere la lettura secondo differenti percorsi, ci porta a soffermarci in primo luogo sui racconti iniziali: significativa qui è l'ambientazione geografica di questi testi, che rompe l'abituale insistenza cronotopica su alcuni luoghi ricorrenti (in particolar modo Ciudad de México e Barcelona, con meno frequenza il Cile,³⁸ che sono lo scenario principale della maggior parte dei racconti della raccolta precedente e dei romanzi scritti fin qui). La vista è importante innanzitutto come mezzo che i personaggi hanno per relazionarsi alle ambientazioni in cui le storie sono collocate.

In “El Ojo Silva” la cornice narrativa è collocata a Berlino, da dove il protagonista rievoca la vicenda, che si sviluppa in un contesto ancora più lontano, l'India. La storia, raccontata al narratore da un suo amico fotografo incontrato dopo tanti anni in una piazza di Berlino, descrive gli avvenimenti che gli erano accaduti in India, dove era stato mandato per un reportage fotografico. Qui, in un bordello, conosce un bambino che era stato castrato durante una macabra festività rituale. In un impeto di rabbia e di esaltazione, nel corso di una notte che gli sconvolge

38 Quello cileno, tra gli altri, è un caso particolare, poiché, come nota Camilo Marks, “Roberto Bolaño no es, en esencia, un escritor chileno. Se encuentra por completo al margen de la literatura chilena y es imposible asociarlo con la tradición novelística de este país. A pesar de que la acción de algunos cuentos suyos transcurre en Chile y una de su mejores novelas —*Estrella distante* (1996) - comprende temas relacionados con nuestro pasado inmediato [...] el tratamiento y las técnicas narrativas se alejan demasiado de la prosa nacional. [...] Precisamente gracias a que Bolaño está lejos de la literatura nacional, puede recrear un país que es Chile y no es Chile, un país imaginario pero, de modo paradójico, muy real, con esa realidad que sólo los libros otorgan a los lugares, las ciudades, los paisajes, las personas.” C. Marks, *Canon: Cenizas y Diamantes de la Narrativa Chilena*, Santiago, Penguin Random House Grupo Editorial, 2010, p. 199.

l'esistenza, decide di scappare dal bordello con quel bambino e con un altro che avrebbe subito la castrazione il giorno dopo. Dopo una convulsa fuga in treno, si rifugia in un paesino casuale dell'India, dove finisce col diventare agricoltore e rimanere per un anno e mezzo, fino a quando i piccoli perdono la vita per una malattia. Come viene specificato, amplificando l'effetto di estraneità e di lontananza, il nome della città indiana rimane sconosciuto: è “una ciudad de la India cuyo nombre no conoceré nunca. [...] No sé a qué ciudad llegó el Ojo, tal vez Bombay, Calcuta, tal vez Benarés o Madras, recuerdo que se lo pregunté y que él ignoró mi pregunta”.³⁹ Più avanti, questa indefinitezza si applica al paesaggio stesso, e a veicolare tale rarefazione degli spazi sono gli sguardi su di esso: “El Ojo recordaba el rostro de los niños mirando por la ventana un paisaje que la luz de la mañana iba deshilachando, como si nunca nada hubiera sido real salvo aquello que se ofrecía, soberano y humilde, en el marco de la ventana de aquel tren misterioso” (PA, 22).

Il titolo del secondo racconto è proprio il nome del posto in cui si svolgono i fatti (il che rappresenta di per sé un segnale dell'importanza degli spazi nella valutazione dei testi), ovvero Gómez Palacio, che viene descritto come un “pueblo perdido del norte de México” (PA, 27). Qui il protagonista racconta in prima persona la sua breve esperienza di insegnante di letteratura in una piccola cittadina nel nord del Messico, e il suo viaggio in macchina nelle periferie di Gómez Palacio insieme alla preside dell'istituto. Il suo soggiorno è funestato da una continua difficoltà a dormire, per il caldo e per gli incubi, e fin dal suo arrivo il suo stato risulta alterato: “Temblaba todo el tiempo pese al calor que hacía.” (PA, 28). Il lungo itinerario per arrivare a Gómez Palacio – città realmente esistente – viene illustrato dal narratore nominando confusamente ogni tappa, amplificando l'effetto della lontananza e insieme della fatica a percorrerla:

Una mañana partí del DF en un autobús atestado de gente y dio comienzo mi gira. Estuve en San Luis Potosí, en Aguascalientes, en Guanajuato, en León, las nombro en desorden, no sé en qué ciudad estuve primero ni cuántos días permanecí allí. Luego estuve en Torreón y en

39 R. Bolaño, *Putas Asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 17. Di qui in avanti tutte le successive occorrenze verranno indicate nel corpo del testo, dopo la citazione, con la sigla PA e il numero di pagina.

Saltillo. Estuve en Durango. Finalmente llegué a Gómez Palacio” (PA, 27)

L'idea ritorna più avanti, indirettamente, quando il protagonista si trova a fare un giro in macchina nei paesaggi desertici fuori dalla città. Il sentimento di lontananza, cui fa eco la citazione del testo di una canzone che “hablaba de una población perdida en el norte de México” (PA, 32), si connette alla sensazione di aver oltrepassato un confine intangibile, la cui presenza si impone in primo luogo alla vista: “Por el espejo retrovisor vi un muro enorme que se alzaba tras la ciudad que dejábamos atrás. Tardé en reconocer que era la noche” (PA, 32).

Nel testo successivo, “Últimos atardeceres en la tierra”, i personaggi si trovano ad Acapulco, in vacanza, dato che viene puntualizzato già nella frase iniziale: “La situación es ésta: B y el padre de B salen de vacaciones a Acapulco” (PA, 37). Anche se ora l'ambientazione si sposta nel sud (sud-ovest) del Messico, e il viaggio da Città del Messico alla meta è relativamente breve e “plácido” (PA, 37), nel corso delle vicende si produce comunque un allontanamento potente da un contesto confortevole e noto per i due personaggi principali, i quali vengono trascinati in un gorgo ancora una volta carico di inquietudine e di angoscia. Tutta la vicenda si sviluppa attorno al rapporto tra il padre e il figlio, in una situazione che – invece di avvicinarli – mette in luce e amplifica le distanze, la difficoltà a comunicare, l'inesorabile divario anagrafico, culturale, caratteriale.

Con “Días de 1978” torniamo nuovamente a Barcelona, ma la città ci viene presentata – anche qui fin dal prime righe – con un'idea di esteriorità e di distanza rispetto a un altrove remoto, lontano nello spazio (l'America del sud) e appartenente al passato (già il titolo determina o segnala il divario tra il tempo della narrazione e il tempo degli eventi narrati): “En cierta ocasión B asiste a una fiesta de chilenos exiliados en Europa. B acaba de llegar de México y no conoce a la mayoría de los asistentes.” (PA, 65). Il racconto gira intorno alla relazione controversa che il protagonista, B, ha con due conoscenti, U e sua moglie, concentrandosi in particolare sull'ostilità tra B e U.

Anche l'ambientazione del racconto “Dentista”, pur non trattandosi di un luogo geograficamente remoto, viene connotata come distante nella prospettiva di chi

narra: è Irapuato, una città poco più a nord di Ciudad de México, rispetto alla quale viene presentata come una provincia periferica e – in quanto tale – distante dagli spazi noti e abituali. Il protagonista vi incontra un amico dentista, il quale gli fa conoscere un ragazzino povero, insospettabilmente capace di scrivere racconti bellissimi. Ad un certo punto della storia, dopo aver confessato che “de buena gana hubiera regresado esa misma noche al DF” (PA, 183), il narratore descrive Irapuato spiegando che “no es una ciudad hermosa, pero nadie puede negar el encanto de sus calles, la atmósfera de tranquilidad que se respira en el centro, en donde los irapuatenses fingen preocupaciones que a los nativos del DF nos parecen meras distracciones” (PA, 183), e arrivando più avanti, nonostante ciò, a chiamarla “pueblo de mierda” (PA, 190), e paragonandola a “una avanzada en tierra salvaje, un fuerte en medio del territorio apache” (PA, 191).

Infine, con “Vagabundo en Francia y Bélgica” e “Fotos” la narrazione esce decisamente dalle zone conosciute, per spingersi verso territori che, diversamente, rappresentano l'ignoto. Nel primo dei due è soprattutto l'intenzione del protagonista, anticipata già dal titolo, a conferire ai luoghi che visita questa caratterizzazione: Parigi, Bruxelles, un paesino belga che si chiama Masnuy-Saint-Jean, “adonde ha ido para perderse” (PA, 83). Il racconto è la descrizione del suo periodo di gratuito vagabondaggio, durante il quale si dedica soprattutto a leggere una rivista trovata per caso in una vecchia libreria, e a ricercare le tracce di uno scrittore semiconosciuto che compare in essa, Henri Lefebvre. Con “Fotos” invece ci si sposta in una zona non specificata dell'Africa: anche qui, lo scenario è chiarito già nella frase d'apertura, nella quale il protagonista viene introdotto come “Arturo Belano, perdido en África” (PA, 197).

In tutti questi casi, la proiezione verso un “fuori” sconosciuto si lega direttamente alla costruzione dell'identità dei personaggi, la cui relazione con lo spazio che li circonda è, prima di ogni altra cosa, visiva. El Ojo, il protagonista del primo racconto, riporta le sue memorie come una serie di testimonianze oculari, sottolineando che la sua narrazione si basa innanzitutto su ciò che ha visto. Già nel suo soprannome (è “Mauricio Silva, llamado el Ojo” PA, 11) - la cui origine non viene esplicitamente spiegata, ma che con tutta probabilità fa riferimento al suo

mestiere di fotografo – il motivo dello sguardo viene richiamato con forza. Più avanti, anche i bambini che salva e di cui si prende cura per un periodo, “a él no lo llamaban padre, como les había sugerido más que nada como una medida de seguridad, para no atraer la atención de los curiosos, sino Ojo, tal como le llamábamos nosotros” (PA, 23).⁴⁰ L'occhio è quindi il fondamento della sua persona, e il fatto di vedere o essere veduto è il principale mezzo che ha per relazionarsi con mondo, con le persone e le cose che gli stanno vicine.

Quando ad esempio il narratore lo incontra, la prima nota caratterizzante passa attraverso la facoltà di vedere, che ne cambia i connotati e che lo mette in comunicazione con la realtà fisica circostante: “Parecía translúcido. Ésa fue la impresión que tuve. El Ojo parecía de cristal, y su cara y el vaso de vidrio de su café con leche parecían intercambiar señales, como si se acabaran de encontrar, dos fenómenos incomprensibles en el vasto universo, y trataran con más voluntad que esperanza de hallar un lenguaje común” (PA, 13). E anche anni più tardi, quando il narratore vi si imbatte nuovamente in una piazza di Berlino, tra el Ojo e il paesaggio continua un dialogo in grado di mutarne l'aspetto, o di mutare il comportamento del paesaggio stesso: “No lo reconocí hasta que él me habló. [...] lo miré durante un rato sin saber quién era. El Ojo seguía sentado en el banco y sus ojos me miraban y luego miraban el suelo o a los lados, los árboles enormes de la pequeña plaza berlinesa y las sombras que lo rodeaban a él con más intensidad (eso creí entonces) que a mí. [...] Sólo cuando entramos en el primer bar pude apreciar cuánto había cambiado” (PA, 14-15).

Durante il dialogo tra il narratore e il protagonista, ad un certo punto il primo coglie ed esplicita la portata identitaria del nesso tra lo spazio e lo sguardo, quando racconta che “el Ojo se detuvo y durante unos instantes pareció existir sólo para contemplar las copas de los altos árboles alemanes y los fragmentos de cielo y nubes que bullían silenciosamente por encima de éstos” (PA, 16): la vista è ciò che determina la stessa esistenza del Ojo, il senso in funzione del quale lui è e agisce. Si mette quindi in moto un processo in due direzioni, per cui da un lato le cose che

40 Sull'importanza dei nomi propri in Bolaño, cfr. K. Benmiloud, “Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”, su http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000200015&script=sci_arttext, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

contempla sono una sorta di attestazione della sua presenza, dall'altro esse stesse ricevono senso in quanto osservate. È per questo che, in diversi momenti della storia, il personaggio subisce il concreto riverbero di ciò che vede, sul proprio sembiante, e, appunto, sulla propria identità. Ad esempio quando, di fronte all'insostenibile scena del bambino nel bordello, si rende conto di avere “una cara que ya no me pertenecía, una cara que se estaba alejando de mí como una hoja arrastrada por el viento” (PA, 21). O quando, guardando “la mirada medio divertida medio aterrorizada del niño castrado [...] el Ojo se convirtió en otra cosa, aunque la palabra que él empleó no fue 'otra cosa' sino 'madre'” (PA, 22).

Anche il protagonista di “Gómez Palacio” subisce le ripercussioni fisiche dell'azione di vedere, assumendo uno sguardo straniato, o dolorosamente ricettivo alle contraddizioni che coglie nella realtà. Come quando nota, nell'istituto dove si è recato per dare le sue lezioni, il “patio de tierra donde sólo había tres árboles, un jardín deshecho o a medio rehacer por el que pululaban como zombis los adolescentes que estudiaban pintura, música, literatura. La primera vez casi no le presté atención al patio. La segunda vez me puse a temblar” (PA, 28). Non viene esplicitata un'esatta spiegazione per questa sensazione, ma sembra riferirsi appunto allo scarto tra le discipline che i ragazzi studiano nell'istituto (è un istituto di *Bellas Artes*) e il contesto che li contiene e li circonda.

Ma è soprattutto la sua osservazione del paesaggio durante le notti insonni (quando, spiega, “me quedaba junto a la ventana observando el desierto de noche. Luego volvía a la cama y cerraba los ojos”, ma non riuscendo a dormire rimane sveglio fino a mattina, “mirando la noche a través de la ventana” PA, 29) che sembra toccare direttamente la sua identità. Quando si reca al lavoro, gli effetti delle ore passate a guardare la notte si riscontrano anche sul suo viso: “la directora me preguntó por el color de mis ojos. Están así porque duermo poco, le dije. Sí, están enrojecidos, dijo ella” (PA, 29). Non è solo una conseguenza della veglia insonne, ma anche di questa ostinata attività di osservazione, come si capisce quando la direttrice gli chiede: “¿De qué color es el desierto de noche?, me había preguntado días atrás en el motel. Era una pregunta retórica y estúpida en la que cifraba mi futuro, o tal vez no mi futuro sino mi capacidad para aguantar el dolor que sentía.”

(PA, 30). Il commento del narratore alla domanda lascia intendere che, in qualche modo, quello che egli vede, per lo stesso fatto di essere stato visto, o l'azione stessa di guardare, ha dei riverberi sulla sua stessa vita.

La visione del deserto di notte, carica di criptici presagi, lega i due personaggi (gli unici due personaggi) del racconto. Anche per la direttrice, nel momento topico della storia, si stabilisce una sorta di connessione con il paesaggio che passa attraverso la vista. I due si sono recati fuori città, su iniziativa di lei, proprio per assistere ad un gioco di luci notturno, e il protagonista-narratore ricorda innanzitutto gli occhi della sua guida:

Sus ojos saltones brillaban como seguramente brillan los ojos de los animales pequeños del estado de Durango, de los alrededores inhóspitos de Gómez Palacio. Luego volví a mirar hacia donde ella indicaba: primero no vi nada, sólo oscuridad [...]. Y después vi cómo la luz [...] se volvía sobre sí misma y quedaba suspendida, una luz verde que parecía respirar, por una fracción de segundo viva y reflexiva en medio del desierto, sueltas todas las ataduras, una luz que se asemejaba al mar y que se movía como el mar, pero que conservaba toda la fragilidad de la tierra, una ondulación verde, portentosa, solitaria, que algo en aquella curva, un letrero, el techo de un galpón abandonado, unos plásticos gigantescos extendidos en la tierra, debían de producir, pero que ante nosotros, a una distancia considerable, aparecía como un sueño o un milagro, que son, a fin de cuentas, la misma cosa. (PA, 35)

Ciò che accade durante questa visione non riguarda solamente le emozioni dei personaggi: il paesaggio stesso diventa a sua volta una cosa viva, toccato dalla luce e dagli sguardi dei due. Il protagonista lascia la cittadina, nel finale, ma la direttrice rimane: la sua presenza visibile si fonde in qualche modo con lo spazio che la contiene, rapita in una sorta di contatto animistico con questa natura vivificata, con la quale continua a relazionarsi attraverso la vista, come nota l'io narrante alla vigilia della partenza: “junto a la carretera, como quien contempla un río o un paisaje extraterrestre, vi a la directora, con los brazos un poco levantados, como si estuviera hablando con el aire o recitando” (PA, 36) Andandosene, dopo aver provato a sua volta – per un momento – la visione notturna del deserto, e avendovi percepito un

riflesso della propria identità (o del proprio futuro), lui in qualche modo evita di annullare del tutto la propria identità in esso. Mentre invece la compenetrazione della sua collega con il paesaggio è totale, al punto che, nella chiusura del racconto, vi viene definitivamente fagocitata. Nel gioco di sguardi che si produce quando lui si sta allontanando in autobus, lei diventa gradualmente meno visibile, fino a sparire del tutto: “no la pude ver cuando se marchó. Sólo recuerdo vagamente su figura, allí detenida, mirando el autobús o tal vez mirando su reloj de pulsera. Después tuve que sentarme porque otros viajeros pasaban por el pasillo o se acomodaban en los asientos de al lado y cuando volví a mirar ya no estaba” (PA, 36).

Una simile sparizione è quella a cui si abbandona il protagonista di “Vagabundo en Francia y Bélgica”, il quale, seduto in bagno a fumare mentre la prostituta con cui è stato si sta facendo la doccia, “contempla el vapor que sale del otro lado de la cortina con una sensación de placidez y abandono, hasta que ya no distingue la peluca, ni el inodoro, ni su mano que sostiene el cigarrillo” (PA, 95). Tale calma vela un desiderio di oblio e di allontanamento da se stesso, cui pare essere dedicato l'intero viaggio, e che nel finale torna ad essere strettamente connesso con lo sguardo: quando il protagonista, dopo aver constatato l'inconcludenza del suo peregrinare, torna in hotel e “al llegar a su hotel se mira en un espejo. Espera ver a un perro apaleado, pero lo que ve es un tipo de mediana edad, más bien flaco, un poco sudoroso por la caminata, que busca, encuentra y esquiva sus ojos en una fracción de segundo” (PA, 96). Si produce con questo una sorta di eco rispetto alle vicende dei letterati di cui aveva letto nella rivista, dei quali poco prima aveva riassunto il destino con un perentorio e laconico “todos están muertos” (PA, 93), pensiero che introduce una sensazione riflessa a se stesso: “aquí ya no tengo nada más que hacer, dice B. Esa frase lo perseguirá a lo largo de todo el viaje de regreso como los faros de un coche fantasma” (PA, 94).

All'inizio del terzo racconto della raccolta, “Últimos atardeceres en la tierra”, il protagonista viene descritto come rapito dal paesaggio che contempla durante il viaggio: “El paisaje, al principio, ocupa toda la atención de B, que tiende (o eso cree él) a la melancolía” (PA, 37). Anche in questo caso il rimando dall'esterno all'interno, ovvero dall'ambientazione all'identità di chi guarda, è (nel testo)

immediato: “pero al cabo de las horas las montañas y los bosques se hacen monótonos y B prefiere dedicarse a leer un libro.” (PA, 37) L'alternanza di queste due attività, come vedremo, non è disgiuntiva, ma punta direttamente al nesso forte che si crea tra il leggere e il guardare, e di conseguenza alla relazione che sussiste tra la stessa scrittura e l'immagine. In questo caso interessa proprio la caratterizzazione psicologica del protagonista, il quale nel corso di tutto il racconto trova nella lettura un riflesso di ciò che gli accade. Più avanti, infatti, leggendo lo stesso libro (un'antologia di poeti surrealisti francesi, nella quale si appassiona in particolare alla vita di Gui Rosey, un letterato minore sparito senza lasciare tracce nel sud della Francia, forse inghiottito dai flutti), il protagonista “imagina o trata de imaginar una ciudad costera del sur de Francia. B aún no ha estado nunca en Europa. [...] Así que su imagen de una ciudad mediterránea está condicionada directamente por su imagen de Acapulco. Calor, un hotel pequeño y barato, playas de arenas doradas y playas de arenas blancas” (PA, 44). Si crea quindi (o si ripristina) una connessione diretta e potente tra la lettura e il contesto spaziale in cui è inserito chi guarda. Inoltre, come accadeva al protagonista del racconto precedente, anche B subisce il fisico contraccolpo della visione del paesaggio, nel momento in cui osserva “una playa que puede apreciar de arena muy distinta de la playa del hotel, pues en aquélla la arena, tal vez por la hora (aunque B no lo cree así), era de un color de tonos dorados y marrones y la de la isla es una arena blanca, refulgente, tanto que hace daño mirarla mucho rato” (PA, 41).

Nel racconto successivo, “Días de 1978”, in una rapida scena ritorna l'idea di uno sfondo che prende vita, o – meglio – di una proiezione centrifuga del sé, veicolata dallo sguardo, che va dall'occhio al contesto spaziale circostante. Accade al protagonista, mentre sta camminando per la strada con la sua ragazza, K, la quale

lo hace fijarse con más detenimiento en las sombras que proyectan sus cuerpos sobre los viejos muros, sobre las calles adoquinadas. Son sombras que tienen vida propia, dice K. En un primer instante B apenas le presta atención. Pero luego observa su sombra, o tal vez sea la sombra de la danesa, y por un segundo tiene la impresión de que esa silueta oscura y alargada lo mira de reojo. Siente un sobresalto. Después los tres, o los cuatro, se

hunden en una oscuridad informe (PA, 70).

Qui avviene un ulteriore passaggio, poiché l'ombra non è semplicemente animata, ma a sua volta è in grado di ritornare uno sguardo al mittente: il dialogo che si crea, criptico e non spiegato, parrebbe quindi rimandare all'identità stessa dell'io osservante, alla sua insicurezza, o alla sensazione di assedio che gli arreca l'intermittente pensiero di U e di sua moglie.

Più in generale, in *Putas asesinas* l'osservazione – per le diverse ragioni e nelle svariate modalità in cui può darsi – è una delle principali attività a cui i personaggi si dedicano, e in quanto tale diventa anche ciò che li definisce. L'occhio, inteso sia come parte fisica del corpo che come strumento del senso della vista, è veicolo e segnale dell'identità del soggetto letterario. Anche quando non determinano nessuna prerogativa esplicita, gli occhi sono uno dei principali elementi caratterizzanti dei personaggi, o quantomeno uno degli elementi estetici maggiormente segnalati dalla narrazione.

Vengono ripetutamente nominati, ad esempio, gli “ojos saltones” della direttrice della scuola di Gómez Palacio (PA, 28, 33, 35). Nel quarto racconto, “Días de 1978”, il protagonista nota (o ricorda) spesso gli occhi della moglie del suo antagonista, che menziona più volte, e che gli suscitano interrogativi in prima istanza legati alla loro concreta apparenza, ma che rilanciano a qualcosa di più profondo e allo stesso tempo più indefinito. Ad esempio quando la immagina intenta ad osservare suo marito con “sus ojos grandes y plácidos. ¿Pero cómo puede tener esa mujer los ojos plácidos?, piensa B. No hay respuesta” (PA, 66). O quando, ancora rivolgendo a lei i suoi pensieri, “¿De qué color son sus ojos?, piensa B. Verdes. Unos ojos muy bonitos” (PA, 67). Quella di B è quasi un'ossessione per la donna, che si applica più alla sua figura ricordata o immaginata che alla sua presenza reale. Dopo averla incontrata, in un rapporto intermittente, fatto di brevi incontri e lunghi distacchi, si rende conto che la sua “imagen [...] ha crecido y ha ganado brillo hasta un nivel insospechado” (PA, 68). Ancora, in “Vagabundo en Francia y Bélgica”, guardando il volto della sua amica M, il protagonista nota che “Sus ojos son verdes, que era el mismo color de los ojos de su padre. [...] Por un instante los imagina a los

tres, al padre de M, a la madre de M y a M de dos o tres años y con los ojos verdes, rodeados de puentes colgantes.” (PA, 86-87).

In “Prefiguración de Lalo Cura” il protagonista, raccontando in prima persona della propria l'infanzia passata nell'ambiente della pornografia dove sua madre lavorava come attrice, descrive il regista Helmut Bittrich con “ojos azules que entonces me asustaban y que ahora sólo me producen lástima” (PA, 99). Anche qui il paesaggio si propone all'occhio, questa volta attraverso il cinema porno, in un film dove il pene di un attore si staglia sullo sfondo naturale aperto, creando nello spettatore un effetto straniante: il regista ritrae “la tristeza de esas pollas monumentales en la vastedad y desolación de este continente” (PA, 107), in una scena nella quale “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” (PA, 107). Il narratore, interrogandosi sul senso nascosto di un film del genere, chiama in causa – altrettanto misteriosamente – gli occhi dell'attore, e viene ancora una volta richiamata la funzione fagocitante dell'intorno spaziale rispetto al soggetto:

¿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 del continente? ¿Una sensación de grandeza inútil, de muchachos guapos y sin escrúpulos destinados al sacrificio: desaparecer en la vastedad del caos? Quién sabe. (PA, 107)

Nel racconto centrale della raccolta, “Putas asesinas”, il ruolo caratterizzante degli occhi raggiunge il suo apice: uno dei due personaggi presenti in scena, un uomo rapito da una folle, trovandosi legato e imbavagliato è costretto ad esprimersi utilizzando solamente lo sguardo. A sua volta, nell'allucinato eloquio che costituisce l'ossatura principale del testo, la sua rapitrice si sofferma spesso sugli occhi di lui. Ad esempio all'inizio, ricordando come lo aveva visto in televisione, descrivendoli come “unos ojos sin profundidad, distintos de los ojos que tienes ahora, infinitamente distintos de los ojos que tendrás dentro de un rato, que miraban la gloria y la felicidad, los deseos saciados y la victoria” (PA, 113), e poi più avanti,

oltre lo schermo, facendo notare all'uomo rapito che “tus ojos no son todavía lo suficientemente tiernos ni tímidos” (PA, 119). Anche la voce narrante, extradiegetica, intervenendo nelle brevi parentesi del racconto non occupate dal lungo monologo della donna proprio per descrivere le reazioni della vittima, ad un certo punto notando le lacrime che gli riempiono gli occhi si chiede: “¿Su mirada es de amor?” (PA, 115).

Il protagonista del racconto successivo, “El retorno”, si trova in una condizione che presenta delle similitudini con quella del prigioniero di “Putas asesinas”: è il fantasma di un uomo appena morto, rimasto nei dintorni del proprio cadavere ad osservarne le sorti. Si tratta in effetti di un personaggio costituito da puro sguardo, al quale – almeno inizialmente – è concessa solamente l'attività di guardare, a tratti correlata all'impossibilità di non farlo (e, in quanto fantasma, all'impossibilità di essere a sua volta veduto). È da questa eccezionale prospettiva che commenta: “Qué poca cosa me pareció entonces mi cuerpo o mi ex cuerpo (no sé cómo expresarme al respecto)” (PA, 132), e, quando più avanti si rende conto che il suo corpo sta per essere abusato da un necrofilo, spiega che “en ese momento hubiera querido cerrar los ojos, pero no pude” (PA, 139).

Anche il personaggio che dà il nome al racconto successivo, il calciatore Buba, trova una caratterizzazione proprio nel modo in cui si offre alla vista altrui. Come il fantasma di “El retorno”, è al centro di una vicenda soprannaturale (la sua squadra di calcio ha successo grazie a dei misteriosi rituali che lui compie prima delle partite, utilizzando il sangue dei suoi compagni), il che determina la sua collocazione su un piano differente rispetto alle altre persone. Tale distanza è segnalata a più riprese, da parte dell'io narrante (che è uno dei suoi compagni di squadra), attraverso specificazioni su come Buba viene concretamente visto da chi gli sta vicino: spesso la sua fisica apparenza rifugge lo sguardo, e soprattutto nei momenti topici della storia – i rituali di sangue, per eseguire i quali si rinchiudeva nel bagno, o le azioni *clou* delle partite, che spesso sono in qualche modo offuscate (commentando una vittoria, il narratore dice che “Buba estuvo como ausente durante buena parte del partido” PA, 160) – è del tutto nascosta. Inoltre, il racconto si apre e si chiude con un riferimento alla sua immagine che nella prospettiva del narratore è

distaccata dalla sua presenza corporea, poiché mediata dalla fotografia: all'inizio, quando spiega che “yo a Buba sólo lo había visto en un par de fotos, yo y todos los demás compañeros, y nadie se hace una idea cabal de una persona si sólo la ha visto en la prensa y además de pasada” (PA, 151); e alla fine, dopo una lunga carriera che ormai li vede divisi, quando il narratore si trova in un bar e “en una pared distinguí varias fotos de nuestro equipo. [...] Me levanté y fui a echar una ojeada a las fotos. Allí estaba nuestro once: Herrera, de pie, con los brazos cruzados, junto a Miquel Serra, el arquero, y Palau, y debajo de ellos, en cuclillas, Buba y yo. Yo estoy sonriendo, como si no me preocupara nada, y Buba está serio y mira directamente a la cámara” (PA, 172-173). Anche qui, l'osservatore finisce col subire in qualche modo un riflesso dell'osservazione sulla propria identità, trovandosi lui stesso ridotto a fotografia: “Antes de marcharnos el encargado del bar o tal vez era el dueño [...] me pidió que estampara mi firma en otra de las fotos que adornaban la pared. Allí estaba yo solo, era una de las primeras fotos que me tomaron cuando llegué a la ciudad” (PA, 173).

Nel racconto successivo, “Dentista”, gli occhi continuano ad essere i particolari somatici principali, in diretto collegamento con l'identità dei personaggi. Il narratore si sofferma su quelli del ragazzino indio, attorno al quale gira l'intera storia, parlando di “ojos brillantes” (PA, 179), capaci di attrarre la sua attenzione e di comunicare qualcosa sulla persona stessa:

fueron sus ojos, en los que no había reparado hasta entonces, los que me obligaron a dejar a un lado mis temores [...] y a dedicarme a la observación de aquel ser que parecía fluctuar entre la adolescencia y una niñez de espanto. Sus ojos, cómo decirlo, eran potentes. Ése fue el adjetivo que se me ocurrió entonces, un adjetivo que evidentemente no ahondaba en la impresión real que sus ojos dejaban en el aire, en la frente de quien le sostuviera la mirada, una especie de dolor entre las cejas, pero no encuentro otro que sirva mejor a mis propósitos.” (PA, 180-181)

Anche qui il collegamento vista-paesaggio è significativo: il momento topico della narrazione, quando il protagonista e il suo amico vanno a trovare il ragazzino

indio nella sua baracca, è marcato dai continui giochi di luci e ombre con cui l'io narrante (e osservante) si relaziona allo spazio in cui si muove, qui più che mai percepito come alieno:

me dediqué a mirar las calles débilmente iluminadas y la sombra de nuestro coche que a fogonazos se proyectaba en los altos muros de fábricas o almacenes industriales abandonados, vestigios de un pasado ya olvidado en el que se intentó industrializar la ciudad. [...] Las luces del coche barrieron dos casuchas miserables [...]. A lo lejos distinguí una carretera, las luces de los coches que se deslizaban irremediabilmente ajenos a nosotros, aunque en sus desplazamientos lejanos creí encontrar una similitud —atroz, ciertamente— con nuestro destino. Vi la silueta de un cerro. Intuí un movimiento en la oscuridad, entre unos arbustos, y sin dudarlo lo atribuí a ratas cuando muy bien hubieran podido ser pájaros. Después salió la luna y vi casitas solitarias que se alzaban en las faldas del cerro y más allá de éste un campo oscuro. [...] De la nada había surgido su casa” (PA, 192-193).

Come accadeva in “Gómez Palacio”, la visione della periferia notturna (là era il deserto, qui la desolazione del suburbio, tra campi incolti e ruderi post-industriali) reca in sé una sorta di criptico presagio, qualcosa che si riflette sulla vita stessa di chi la osserva.

Sul paesaggio, e sulla sua stretta correlazione con l'identità di chi lo guarda, insiste molto anche il penultimo racconto di *Putas asesinas*, “Fotos” (sul quale si tornerà anche nel capitolo su Cortázar). Qui ritroviamo Arturo Belano, il personaggio ricorrente di Bolaño, il quale (in un'alternanza serrata di lettura e osservazione dello spazio circostante analoga a quella già vista in “Últimos atardeceres en la tierra”: sta sfogliando un album di poeti francesi), nota a sua volta

los colores cambiantes de la tierra, cosa curiosa, pues la tierra efectivamente muda de color cada cierto tiempo, por la mañana amarilla oscura, al mediodía amarilla con estrías como de agua, un agua cristalizada y sucia, y después ya no hay quien la quiera mirar, piensa Belano, mientras mira el cielo por donde pasan tres nubes, como tres signos por un prado azul, el prado de las conjeturas o

el prado de las mistagogías, y se asombra de la apostura de las nubes que avanzan indeciblemente lentas” (PA, 198)

Ancora una volta si tratta di un paesaggio che è ben più di mero sfondo: attivato dalla vista, instaura un dialogo con chi vi apre gli occhi, trasmettendogli messaggi sempre criptici. Nel finale del testo ritorna l'idea di un orizzonte che prende vita, quando Belano “se queda largo rato con los ojos cerrados, como si estuviera reflexionando o llorando con los ojos cerrados, y cuando los vuelve a abrir allí están los cuervos, allí está el electroencefalograma temblando en la línea del horizonte africano” (PA, 205).

1.2.2 *Occhio contro occhio*

Il personaggio osservatore, figura centrale in *Putas asesinas*, è a sua volta un elemento cardine delle stesse strutture narrative, capace – proprio tramite l'attività di osservazione – di mettere in moto le vicende, e soprattutto di dinamizzare le relazioni tra i personaggi. Se *Llamadas telefónicas* era incentrato in particolare sulla comunicazione verbale, qui sono i giochi di sguardi che costruiscono il reticolo che unisce e oppone chi agisce nella storia. La vista, in altre parole, oltre ad essere il primo principio di identità, è anche il mezzo attraverso il quale si configura la relazione con l'altro da sé, con ciò – come vedremo – rivelandosi cruciale anche per l'incontro con la letteratura stessa.

El Ojo Silva, nella sua condizione di “occhio” - testimone oculare, per destino e per mestiere – utilizza la vista, spesso mediata della fotografia, per interfacciarsi con le altre persone. Ad esempio all'inizio, ricordando il primo incontro del Ojo con la sua famiglia, il narratore ricorda che “mi madre lo apreciaba y el Ojo correspondía al cariño haciendo de vez en cuando fotos de la familia [...]. A todo el mundo le gusta que lo fotografien, me dijo una vez. A mí me daba igual, o eso creía, pero cuando el Ojo dijo eso estuve pensando durante un rato en sus palabras y terminé por

darle la razón. Sólo a algunos indios no les gustan las fotos, dijo” (PA, 12): l'azione, che segnala non solo la personalità del personaggio-osservante ma anche la reazione dei personaggi osservati, prefigura tutto il prosieguo della vicenda, ovvero il suo viaggio in India.

Da spettatore di ciò che accade, a tratti el Ojo è relegato nell'impossibilità di agire, o si auto-posiziona esternamente rispetto allo scorrere degli eventi. Come quando, in India, lo portano in un bordello di giovani omosessuali: “¿Qué hiciste?, le pregunté. Nada. Miré y sonreí. Y no hice nada.” (PA, 18); o poco dopo, quando nello stesso bordello gli viene mandato un bambino, el Ojo inorridito e pieno di rabbia rimane a lungo a guardare l'effigie del dio per il quale il bambino sarebbe stato castrato il giorno successivo, impotente. Allo stesso tempo, però, proprio in questa vista apparentemente inerte maturano le ragioni e la motivazione per muoverlo all'azione, e per far avanzare la storia. Come lui stesso racconta, ricordando i momenti in cui rimaneva a contemplare i bambini che aveva salvato dal loro tragico destino, “la visión de éstos le daba fuerzas para seguir, para dormir, para levantarse” (PA, 23).

Quando lo sguardo trova una risposta e un ritorno, poi, avviene lo scuotimento dalla stasi impotente dell'osservazione uni-direzionale. Appena prima di decidersi a scappare dal bordello con i bambini, el Ojo, contemplandone uno dei due, “lo que el Ojo vio fue un niño que lloraba medio dormido y medio despierto, y también vio la mirada medio divertida y medio aterrorizada del niño castrado que no se despegaba de su lado” (PA, 21-22): è in quel momento che il gioco di sguardi tocca anche la sua identità, convertendolo, come abbiamo già visto, in “madre”, e dando avvio all'azione.

Allo stesso tempo, proprio in funzione del suo ruolo di osservante (capace di una vista che indirettamente si fa approccio attivo alla realtà e agli eventi), el Ojo si sottrae in qualche modo agli sguardi altrui, come non potendo subire passivamente il suo stesso potere. Quando il narratore descrive i loro primi incontri, ricorda che “nunca vi al Ojo en la redacción” (PA, 12), e spiega che ci si poteva rendere conto di impercettibili cambiamenti nella sua persona solo “si uno afinaba la mirada” (PA, 12). La cosa si verifica soprattutto nel corso della narrazione del Ojo stesso, il quale,

nella cornice berlinese, rievoca la sua vicenda parlando con l'io narrante del racconto. Mentre si dipanano i suoi ricordi, la sua figura sembra a tratti sparire agli occhi dell'ascoltatore, il quale segue a sua volta le sue parole cercando un contatto oculare che non si verifica: “lo miré. El Ojo tenía la vista puesta en el sendero de baldosas que serpenteaba por la plaza” (PA, 16); o censurando a sua volta la vista dell'amico: “a mi lado oí sollozar al Ojo un par de veces, pero preferí no mirarlo” (PA, 20).

In “Gómez Palacio”, come abbiamo visto, il dialogo tra gli occhi del protagonista e quelli della direttrice è costante. Il rincorrersi dei loro sguardi è il diretto riflesso della loro relazione, molto più eloquente sia delle conversazioni che delle stesse considerazioni extradiegetiche del narratore. Si nota infatti come spesso mentre lei gli parla – nelle escursioni che fanno insieme in macchina – lui non la guardi mai negli occhi, ma proietta la sua attenzione all'esterno del veicolo. Già nel loro primo incontro il narratore ricorda come “mientras ella hablaba yo no dejaba de fumar un Bali detrás de otro y miraba por la ventana la carretera y pensaba en el desastre que era mi vida” (PA, 28). Per due volte, ancora durante queste asimmetriche conversazioni ambulanti, viene ribadita la direzione estroflessa del protagonista, quando le risponde “sin quitar los ojos de la carretera” (PA, 30), e ancora poco dopo, quando pur sentendola piangere non si gira a guardarla (analogamente a quanto faceva l'io narrante di “El Ojo Silva” con il suo interlocutore in lacrime): “me pareció que la directora estaba llorando. Un llanto silencioso y digno, pero incontenible. Sin embargo no podía confirmarlo. Mis ojos no se apartaban ni un segundo de la carretera” (PA, 32).

Questa continuo schivarsi di sguardi produce un movimento della prospettiva che parte dal narratore-osservatore e, dopo aver compiuto una curva centrifuga (ed essersi imbattuta in altri occhi ancora), vi ritorna. Ad esempio quando i due si danno il cambio alla guida, lui vede un camion, e in un primo momento si concentra sulla scritta sulla fiancata, poi nota che “el conductor nos miró con un interés que me pareció desmedido” (PA, 29). Un episodio analogo avviene poco dopo, quando una macchina li supera suonando il clacson e il narratore, rievocando la scena, “lo único que veo es mi imagen congelada en su espejo retrovisor, todavía tengo el pelo largo,

soy flaco, llevo una chaqueta de mezclilla y unas gafas demasiado grandes, unas gafas asquerosas” (PA, 33). I tentativi di fuga del suo sguardo, in altre parole, lo riconducono a se stesso: infatti, l'asimmetria prodotta dal mancato incontro degli occhi tra i due personaggi trova una provvisoria conciliazione solo nel momento in cui entrambi assistono al gioco di luci della notte, facendo convergere i loro sguardi in una visione comune del deserto notturno. In esso, come si è visto, chi guarda può cogliere un'enigmatica verità su se stesso e sul proprio destino.

Anche nel racconto successivo, “Últimos atardeceres en la tierra”, il difficile rapporto tra B e suo padre è segnato anche dall'altrettanto ostico inseguimento degli sguardi. La connessione visiva tra i due incontra sempre degli ostacoli, o, quando avviene – nel momento tipico dell'intero racconto –, rappresenta un *unicum* carico di significati (negativi) proprio riguardo la relazione padre-figlio. All'inizio della storia, in una pausa che fanno durante il viaggio presso una bancarella, B “observa a su padre que lo está mirando desde la cocina. En realidad, sólo ve la cara de su padre y parte de su hombro, el resto queda oculto por una cortina roja con lunares negros, una cortina que a B, por momentos, le parece que no sólo separa la cocina del comedor sino un tiempo de otro tiempo. Entonces B desvía la mirada y vuelve a su libro” (PA, 38). Poco più avanti, mentre si trovano ancora nello stesso posto, il padre di B cerca di seguire lo sguardo pensieroso del figlio, e gliene chiede conto, ma la risposta è parziale, e i punti di vista continuano a non coincidere: B “fuma y mira el toldo que apenas se mueve [...]. ¿Qué miras?, dice su padre. El toldo, dice B. Es como una vena. Esto último B no lo dice, sólo lo piensa” (PA, 39).

I due insistono in questa sorta di studio reciproco, che se da un lato rivela una genuina intenzione esplorativa, conoscitiva, dall'altro è il segnale di una sconfitta di partenza del loro legame affettivo. Padre e figlio a tratti sembrano quasi non conoscersi, per cui guardarsi diventa anche il modo per accorgersi di particolari fisici (o introdurli nella narrazione), come quando “B mira a su padre. Es rubio (B es moreno), tiene los ojos grises y aún es fuerte” (PA, 42-43), ma allo stesso tempo l'apparenza comporta il frequente fraintendimento, come quando, appena dopo, “su padre lo mira. Se diría que en esa mirada hay expectación, pero en realidad sólo hay cariño” (PA, 43).

Una volta che i due arrivano all'hotel, si ripete una scena analoga a quella che era avvenuta alla bancarella: una signora annuncia a B che forse sta per arrivare una tempesta, quindi lui

levanta la mirada: no ve ninguna estrella. Lo que sí ve son algunas luces del hotel encendidas. Y en la ventana de su habitación ve una silueta que los está mirando y que lo sobresalta como si de improvviso se hubiera desatado la lluvia tropical. Al principio no comprende nada. Su padre está allí, al otro lado de los cristales, [...] y los está mirando fijamente, aunque cuando B lo descubre se echa para atrás, retrocede como picado por una serpiente (levanta una mano en un tímido saludo) y desaparece tras las cortinas” (PA, 46-47)

L'episodio rivela la natura controversa di questa mutua curiosità: l'io narrante sente che suo padre più che guardarlo lo spia, e quando si rende conto di essere a sua volta visto dal figlio si schernisce, come se il solo atto di osservare costituisse di per sé una colpa. Poco dopo, rientrato in camera, B trova suo padre addormentato e “lo contempla” (PA, 47) e gli dà la buonanotte, senza però ricevere risposta. Il giorno dopo la scena si ripete quasi identica, ma a ruoli invertiti: ora è B a trovarsi alla finestra, e – senza volerlo – si mette a guardare il padre che parla con la stessa signora con cui parlava lui il giorno prima. Osservandoli, “no quiere encender la luz (aunque tiene ganas de leer), no quiere que su padre pueda creer, ni por un segundo, que él lo está espiando” (PA, 53).

Questa specie di battaglia di sguardi trova il culmine e il punto di svolta nella scena centrale del racconto, quando il padre e il figlio, usciti a fare un giro in barca, si immergono uno dopo l'altro (il padre per recuperare il portafoglio inavvertitamente caduto in acqua, il figlio preoccupato non vedendolo risalire). La narrazione, non casualmente, sottolinea gli occhi aperti dei due accidentali nuotatori:

B [...] observa el agua y no ve señal alguna de su padre y durante un instante se lo imagina buceando o, aún peor, cayendo a plomo, pero con los ojos abiertos, por una fosa profunda [...]. Entonces B se yergue y, tras mirar hacia el otro lado del bote y no ver señales de su padre, procede a sumergirse a su vez y sucede lo siguiente: mientras B

desciende, con los ojos abiertos, su padre asciende (y podría decirse que casi se tocan) con los ojos abiertos y la billetera en la mano derecha; al cruzarse ambos se miran, pero no pueden corregir, al menos no de manera instantánea, sus trayectorias, de modo que el padre de B sigue subiendo silenciosamente y B sigue bajando silenciosamente” (PA, 55)

Sotto la superficie dell'acqua avviene quindi l'incontro cruciale, nel quale i due finalmente si guardano negli occhi, ma si tratta in realtà della definitiva affermazione del *desencuentro*, della distanza che li divide: si guardano, ma inesorabilmente sospinti in direzioni opposte, destinati a non capirsi mai davvero. Eppure questo episodio sembra smuovere qualcosa: nella parte successiva del racconto padre e figlio, forse ormai consci di non poter superare il muro di incomprensione che si innalza tra di loro, non rinunciano più al confronto visivo. Nella scena finale, la notte conclusiva passata insieme nei bar malfamati del posto, si crea un'ultima controversa connessione, veicolata dalla pericolosità della situazione, dalla consapevolezza di trovarsi – per l'ultima volta insieme – di nuovo nell'abisso: mangiando, “el padre de B mira a B como buscando una respuesta. B sostiene su mirada. Telepáticamente le dice: no hay respuesta porque la pregunta no es válida. La pregunta es imbécil” (PA, 57); poi, in un altro bar (dove il padre comincia a giocare a carte con alcuni figuri, e il clima si fa sempre più teso), “a través del humo B observa que su padre da vuelta la cabeza y durante un instante lo mira. Me está mirando con una seriedad de muerte, piensa” (PA, 60). Il racconto si conclude con una rissa incipiente, nella quale i due si lanciano: per la prima – e ultima – volta, stanno guardando veramente nella stessa direzione, ma (come accadeva al Ojo Silva) guardare in faccia la violenza significa in qualche modo perdersi, rinunciare ad ogni certezza.

Questa difficoltà di relazione con l'altro da sé rivelata dagli occhi, dall'insistito gioco di ricerca e rifiuto degli sguardi, tocca peraltro B anche nel momento in cui si interfaccia ad altri personaggi. La donna che incontra in hotel, ad esempio, dopo averlo interrogato sul titolo del libro che sta leggendo,

lo mira a los ojos, siempre con la misma sonrisa en la

cara (una sonrisa que es reluciente y ajada al mismo tiempo, piensa B cada vez más nervioso), y le dice que a ella, en otro tiempo, le gustaba la poesía. ¿Qué poetas?, dice B sin mover un solo músculo. Ahora ya no los recuerdo, dice la mujer, y parece sumirse nuevamente en la contemplación de algo que sólo ella puede vislumbrar” (PA, 46)

Il nervosismo di B, e l'impossibilità di seguire lo sguardo della donna fino alla sua destinazione, marcano la distanza tra i due individui.

Un tale intreccio di occhiate oblique e tensione si ripresenta con ancora maggiore forza nel finale, quando, oltre a condividere gli ultimi contatti visivi col padre, B entra in contatto oculare con una prostituta presente nel bar. Dopo aver subito da lei del sesso orale nello squallido retro del locale, “juntos contemplan la noche” (PA, 58), però subito dopo lui “se da cuenta de que no ha visto apenas su rostro” (PA, 58). Questo *desencuentro* non termina qui, ma è presago – ancora attraverso gli sguardi – del tragico destino che si va profilando nell'immediato. Rientrato nel bar, infatti, “B contempla a las mujeres que a su vez lo contemplan a él y a su padre con una conmiseración palpable. Ellas saben lo que nos va a pasar, piensa B. [...] B se levanta y va hacia la barra y desde allí observa con ojos de loco el escenario del crimen. En ese momento B sabe que aquél es el último viaje que hará con su padre. Abre los ojos, cierra los ojos. Las putas lo miran con curiosidad” (PA, 58-59). Lui stesso viene in qualche modo toccato da questo presentimento visuale, che a sua volta “vede” solo nel momento in cui chiude gli occhi: “cuando tiene los ojos cerrados, ve a su padre con una pistola en cada mano saliendo de una puerta que está en un lugar en donde jamás debería de haber una puerta. Sin embargo su padre aparece por allí, de prisa, con los ojos grises brillantes y el pelo despeinado.” (PA, 59).

Nella prefigurazione della violenza tornano ad apparire gli occhi del padre, e poco più avanti la terribile profezia si fa esplicita, nuovamente legata allo sguardo della donna: “¿Qué va a pasar?, dice B. Algo malo, dice la mujer. ¿Como cuánto de malo?, dice B. No lo sé, pero yo que tú me largaría. B sonríe y la mira a los ojos por primera vez” (PA, 61). Nel finale, appena prima che scoppi la violenza, B rivolge ancora lo sguardo alla donna, trovando nella sua figura una sorta di appiglio o via

d'uscita dalla situazione presente: “B no quiere mirarla, pero la mira [...] Durante un instante, mientras contempla a la mujer vestida de blanco (que le parece, por primera vez, muy hermosa), B piensa en Gui Rosey que desaparece del planeta sin dejar rastro [...] y se ve a sí mismo como Gui Rosey, un Gui Rosey enterrado en algún baldío de Acapulco, desaparecido para siempre” (PA, 62-63).

Il lungo percorso di sguardi che attraversa l'intero racconto ha come ultima ineludibile meta la dissoluzione, ovvero l'identificazione del protagonista con il poeta di cui era intento a leggere. Come vedremo, questo processo è dettato dalla funzione intrinseca che in Bolaño hanno gli occhi e il senso della vista, e rivela – in questo racconto in particolar modo, ma non solo – il peculiare nodo che lega scrittura e visione. Però, a monte di tutto ciò, vi sta appunto il guardare come mezzo di relazione tra i personaggi, che non sostituisce le parole ma crea connessioni più profonde e problematiche, in grado di mettere in scacco l'io (che vede e che è visto), ponendolo di fronte a un confine.

Nel racconto successivo, “Vagabundo en Francia y Bélgica”, il protagonista ad un certo punto si trova faccia a faccia con M, la ragazza che lo ospita, e lo scambio di sguardi, per quanto innocuo, dà ancora una volta luogo allo scarto del fraintendimento: “Tienes una sonrisa muy hermosa, dice. M lo mira a los ojos. ¿Estás intentando seducirme? No, no, Dios me libre, murmura B” (PA, 93). Nella scena finale di “Prefiguración de Lalo Cura” la collisione di occhi torna ad essere latrice di vero e proprio conflitto: Lalo Cura, che è andato a trovare il Pajarito, l'attore porno con il quale sua madre recitava mentre era incinta di lui (una visita poco meno che innocente, ma in cui l'attore intravede una minaccia, pensando che il suo ospite sia arrivato per vendicarsi di quella strana colpa primigenia, quindi per ucciderlo), rievoca appunto le scene dei film nelle quali questi penetrava sua madre, da lui “viste” dall'interno:

Vi tu pichula transparente como gusano, porque tenía los ojos abiertos, ya sabes, vigilando tu ojo de cristal. El Pajarito asintió con la cabeza y luego se sorbió los mocos. Siempre fuiste un niño listo, dijo, también fuiste un feto listo, con los ojos abiertos, por qué no. Te vi, eso es lo importante, dije. Allí dentro eras rosado al principio

pero luego te volviste transparente y te cagaste de asombro, Pajarito. Entonces no tenías miedo, te movías con tanta rapidez que sólo los animales pequeños y los fetos podían verte. Sólo las cucarachas, las liendres, las ladillas y los fetos. El Pajarito miraba el suelo.” (PA, 110)

Qui il reticolo di sguardi non prefigura la violenza futura come in “Últimos atardeceres en la tierra”, ma si volge indietro alla violenza passata: il feto, con gli occhi aperti, si incontra con l'occhio di cristallo (metafora del pene del Pajarito), e mentre la scena viene descritta il vero – presente – Pajarito distoglie lo sguardo dal suo interlocutore, guardando per terra, impaurito o colpevole. Anche qui, ancor prima che le parole è la vista che allaccia personaggio a personaggio, in un vincolo – in questo caso – inquisitorio.

“Putas asesinas” è il racconto in cui la funzione dialogica della vista si dà forse con più forza e con più frequenza. Come accadeva per la questione identitaria, tale centralità dell'atto di guardare è dettata dalla situazione contestuale: per il prigioniero, legato e imbavagliato, gli occhi rimangono l'unico mezzo di comunicazione possibile. La narrazione, registrando ogni sua minima reazione alle parole della rapitrice, si sofferma spesso sui movimenti oculari, ad esempio quando nota che “el tipo agacha la cabeza. La alza. Sus ojos intentan componer una sonrisa” (PA, 117); o quando “el tipo la mira, achica los ojos, trata de serenar su respiración” (PA, 117); o ancora, quando “sus ojos recorren las paredes del cuarto hasta el último resquicio” (PA, 120); e più avanti, quando avendo ricevuto la richiesta da parte della donna di chiudere gli occhi, “el tipo en vez de cerrar los ojos los abre con desesperación y todos sus músculos se disparan en un último esfuerzo” (PA, 126).

Ma anche nel lungo discorso della donna, nel quale lei ripercorre le fasi del rapimento e immagina degli scenari allucinati sul suo futuro con l'uomo rapito, la vista si inserisce come un elemento cardine: tra i due, a suo dire, si instaura un contatto già quando lei lo vede in televisione, e “tú saludas en dirección a las cámaras de televisión y desde mi casa yo te veo y decido ofrecerte mi saludo, contestar a tu saludo” (PA, 115). Quando arriva fisicamente sul posto, degli amici dell'uomo dice che “los veo, soy vista por ellos” (PA, 117), dopodiché essi “se vuelven y me consideran con sus ojos fríos” (PA, 118). Nella parte più criptica del

suo discorso, costruita come un cumulo ininterrotto di immagini metaforiche, la donna si rivolge alla sua vittima spiegandogli che “nos acercamos, tú y yo, desde los extremos del túnel, y aunque lo único que vemos son nuestras siluetas seguimos caminando [...] y aunque allí la oscuridad es tan grande que no podremos contemplar nuestros rostros, sé que avanzaremos sin temor y que nos tocaremos la cara [...], palparemos nuestros ojos” (PA, 120). Più avanti, immaginando una ripetizione di tutto quanto è già accaduto, gli predice che “te miraré a los ojos, esos ojos que vi en la televisión (y que volveré a soñar) y que hicieron que fuera a ti a quien eligiera” (PA, 122).

In “Dentista”, il narratore spiega il senso dell'aggettivo assegnato agli occhi del ragazzino indio – “potenti” – facendo riferimento al loro opporsi ad occhi altrui: “sus ojos dejaban en el aire, en la frente de quien le sostuviera la mirada, una especie de dolor entre las cejas” (PA, 180). La loro caratteristica intrinseca si attiva cioè solo nel momento in cui lo sguardo entra in contatto con un altro sguardo, e si tratta di una collisione dolorosa, carica di violenza, e tuttavia necessaria, nel racconto, a far incontrare *davvero* il ragazzo con il protagonista, e quindi a far proseguire la storia.

Un caso particolare è il penultimo testo della raccolta, intitolato “Carnet de baile”. È strutturato come un elenco di 69 punti in cui un io narrante molto vicino all'autore reale racconta alcuni episodi della propria vita, frammisti a opinioni personali, tutti in un modo o nell'altro gravitanti – con taglio perlopiù ironico – attorno alla figura di Pablo Neruda. Nei punti dal 48 al 52 vengono descritte due enigmatiche apparizioni, che si presentano al protagonista appunto veicolate dalla vista:

48. Hubo una época felizmente ya pasada de mi vida en que veía por el pasillo de mi casa a Adolf Hitler. Hitler no hacía nada más que caminar pasillo arriba y pasillo abajo y cuando pasaba por la puerta abierta de mi dormitorio ni siquiera me miraba. [...] Quince días después [...] Fue Neruda el que se instaló en mi pasillo. [...] 52. A la tercera y última noche, al pasar por delante de mi puerta, se detuvo y me miró (Hitler nunca me había mirado) y, esto es lo más extraordinario, intentó hablar, no pudo, manoteó su impotencia y finalmente, antes de desaparecer con las primeras luces del día, me sonrió

(¿como diciéndome que toda comunicación es imposible pero que, sin embargo, se debe hacer el intento?) (PA, 214).

Il commento extradiegetico posto tra parentesi alla fine può darci una chiave di lettura per valutare, retrospettivamente, anche tutti gli scambi visivi intercorsi tra tutti i personaggi della raccolta nei racconti precedenti: ogni volta che gli occhi incontrano gli occhi, in *Putas asesinas*, si assiste a una difficoltà a tradurre il mero sguardo in reale comunicazione, in ingresso e in uscita. Il tentativo, come si è visto, è comunque (o forse proprio a cagione di ciò) pervicace e costante, e la stessa tensione che crea la volontà insoddisfatta di vedere o di essere visti è ciò che dinamizza le narrazioni, muovendo le azioni dei personaggi oltre i limiti della propria individualità, spingendoli a relazionarsi – anche a confliggere – con l'altro da sé.

I.2.3 *Lo sguardo oltre lo schermo*

Questa insistenza sul motivo dell'occhio e della contemplazione, oltre a costituire un dato fondamentale per l'analisi che si può fare dei personaggi, dei modi che essi hanno di relazionarsi tra di loro e con la dimensione cronotopica delle narrazioni, è di per sé carica di un senso che eccede il singolo testo, arrivando ad includere, in Bolaño, un'idea di mondo. La domanda che accompagna tale allargamento della prospettiva, riferita quindi all'intera raccolta, riguarda la natura, la cifra, l'intenzione degli sguardi: che cosa guardano davvero, in generale, i personaggi di *Putas asesinas*? Se può risultare forzato cercare di individuare una generalizzazione per quanto concerne l'oggetto, o la destinazione ultima della vista, è però possibile procedere per gradi, e valutare piuttosto i meccanismi secondo i quali essa si conforma in quanto tale. Ci si accorge quindi dell'esistenza di analogie, di un *pattern* ricorrente in tutti i momenti delle storie nelle quali affiora e si attiva lo sguardo: esso comporta sempre – o quasi sempre – il superamento di un confine, lo

sfondamento di uno schermo, o, più in generale, è sorretto da un'idea di “percorso *attraverso*”, che precede e non di rado sostituisce in toto quella di “percorso *verso*”. Quello che varia sono i connotati di questo schermo, che può essere di volta in volta concreto o concettuale, ma che sempre rimanda ad una significazione ulteriore, e che va analizzato più da vicino.

In “El Ojo Silva”, il primo e principale confine è rappresentato naturalmente dalla fotografia: come abbiamo visto, è il mezzo che contemporaneamente collega il personaggio al mondo e che lo divide da esso. E si tratta di ben di più di un mero strumento di riproduzione della realtà: per el Ojo, è l'unico filtro capace di accostarlo alla parte più terribile di essa, altrimenti incomprensibile, o perfino inaccessibile. Di fronte all'estrema tragedia dei bambini nel bordello, ad esempio, spiega al suo interlocutore nella cornice berlinese, “nadie se puede hacer una idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto” (PA, 20). La foto ritorna poi, come abbiamo visto, nel finale di “Buba”, quando il protagonista, vedendola appesa in un bar, vi ritrova se stesso e i suoi compagni di squadra, in particolare Buba: è in quel momento che, accompagnato dal salto temporale che l'immagine comporta, viene per la prima volta rivelata la verità (ad una cantante che si trovava lì con loro) sui retroscena esoterici del calciatore.

Il racconto “Fotos”, come si arguisce già dal titolo, si gioca tutto sull'osservazione delle fotografie, e qui è evidente più che in ogni altro punto della raccolta la loro funzione di passaggio, di soglia: a guardarle, come già è stato detto, è Arturo Belano, che troviamo “perdido en África, mientras hojea una especie de álbum de fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma” (PA, 197). L'intero racconto è in effetti il resoconto della mera attività di visione di queste foto, che a sua volta è scaturigine di elucubrazioni e congetture da parte dell'osservante (nesso su cui torneremo nel capitolo dedicato a Cortázar). Tra chi guarda e l'oggetto dell'osservazione (tra l'esterno e l'interno dell'album, di ogni singola foto nell'album) prende corpo uno scambio a due direzioni, per cui da una parte Belano si immerge quasi fisicamente all'interno delle immagini, “mira las fotos, el libro casi pegado a la cara” (PA, 198), “casi pega la cara a la página para ver con más detalle a las poetas” (PA, 202); dall'altra, da dentro i ritratti fotografici, un poeta

(pensa Belano stesso) “me mira desde la muerte” (PA, 198), e Belano arriva a piangere “por la certeza física de la imagen de Nadia Tuéni que lo mira desde una página del libro” (PA, 203).

Un altro punto di attraversamento per la vista, analogo a quello rappresentato dalla foto, è lo schermo su cui passano immagini in movimento: la televisione, il cinema, la telecamera. I racconti in cui la cosa è presente in maniera più evidente e significativa sono “Prefiguración de Lalo Cura” e “Putas asesinas”. Nel primo dei due è il contesto in cui è inquadrata la storia a veicolare l'accostamento di due dimensioni, quella reale e quella cinematografica (nello specifico, quella del cinema porno), e il passaggio tra l'una e l'altra è effettuato appunto dalla vista. Anche qui, si tratta di un movimento a doppio senso: i personaggi (gli attori porno), rivolgendo lo sguardo verso la telecamera, in realtà guardano a loro volta verso lo spettatore, creando un filo diretto capace di far sentire i suoi effetti anche al di là del solo senso della vista. Ad esempio, quando

el Pajarito entraba en el ojo de la cámara por casualidad, como si pasara por allí y se hubiera detenido a mirar. Entonces se ponía a vibrar, sin dosificarse, y los espectadores, ya fueran pajeros solitarios u hombres de negocios que ponían el vídeo por vicio, sin apenas echarle más que un par de miradas, eran atravesados por los humores de aquella cosita. ¡Licor prostático eran las emanaciones del Pajarito Gómez!” (PA, 107-108)

Come si vede, da una parte all'altra dello schermo (dal lato dell'attore al lato dello spettatore) si avvia un flusso continuo e sinestesico, in grado di tradurre la visione in ripercussioni fisiche, corporali o emotive (grazie anche alle particolari prerogative del Pajarito, del quale viene detto che “sabía vibrar desde dentro hasta empotrarse en los ojos del espectador” PA, 105). Inoltre, la cinepresa stessa si rivela di più di un mero punto di trasmissione: a sua volta guarda, facendosi occhio, raddoppiando e anticipando così quelli dello spettatore (su questo aspetto si tornerà nell'ultima parte di questo capitolo).

Nella scena finale del racconto è il Pajarito stesso che si fa a sua volta spettatore, guardando a casa sua una videocassetta. Qui è lui a subire il diretto

influsso di ciò che vede: guardando, senza suono, “los ojos de López Tarso en blanco y negro” PA, 111), si mette inspiegabilmente a piangere. Lalo Cura, trovandosi nella stessa stanza in cui si trova il Pajarito Gómez e in cui è acceso il televisore con López Tarso che recita, commenta: “Ignacio López Tarso y el Pajarito Gómez me miraron. Los dos con una mudez enloquecida. Con los ojos llenos de humanidad y de miedo y de fetos perdidos en la vastedad de la memoria. Fetos y otros seres pequeños con los ojos abiertos. Amiguitos, por un instante tuve la sensación de que el apartamento entero se ponía a vibrar” (PA, 112).

Nel racconto successivo, “Putas asesinas”, già la frase d'apertura fa capire l'importanza di questo collegamento “interdimensionale”: “te vi en la televisión, Max, y me dije éste es mi tipo” (PA, 113). A parlare è la rapitrice, che si rivolge alla sua vittima, standogli davanti di persona. Quello che lei ha compiuto, e che il suo lungo monologo ricostruisce, è proprio una traslazione dell'uomo da una parte all'altra dello schermo, per effettuare la quale la vista e gli occhi sono veicoli imprescindibili. Appena dopo, infatti, spiega che “algo en ti me llamó la atención, tu cara, tus ojos que miraban hacia el lugar en donde estaba la cámara (probablemente sin saber que te estaban grabando y que en nuestras casas te veíamos) [...] verte en la televisión fue como una invitación” (PA, 113). Ancora, più avanti,

tú saludas en dirección a las cámaras de televisión y desde mi casa yo te veo y decido ofrecerte mi saludo, contestar a tu saludo. [...] Mientras yo me visto, tú danzas. En alguna dimensión distinta a ésta. En otra dimensión y en otro tiempo, [...] yo me visto y tú, dentro del televisor, bailas frenéticamente, tus ojos fijos en algo que podría ser la eternidad o la llave de la eternidad si no fuera porque tus ojos, al mismo tiempo, son planos, están vaciados, nada dicen. (PA, 115)

Nella sua convinzione che, come dice nel corso del suo soliloquio, “la televisión no miente, ésa es su única virtud” (PA, 125), la donna sottolinea in particolare la piattezza degli occhi di lui, una bidimensionalità che si conserva anche quando viene trascinato oltre la soglia dello schermo, e che lei gli imputa dicendogli chiaramente “*tú eres la fotografía*” (PA, 123, in corsivo nel testo): proprio non capire

ciò, stando a quanto dichiara lei, è quello che condanna il prigioniero.

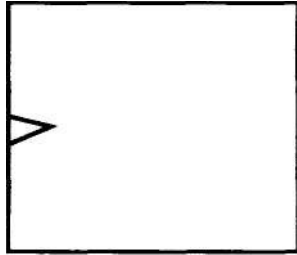
In “Días de 1978” viene menzionata ancora la televisione in relazione agli occhi, combinazione che in questo caso si riverbera non solo sulle circostanze presenti e visibili, ma – in qualche modo oscuro – fa intuire l'esistenza di una verità nascosta: accade quando B, durante una festa in casa di conoscenti, incontra U, nei confronti del quale tutti i presenti dimostrano un insieme di deferenza e imbarazzo, perché pochi giorni prima ha tentato il suicidio. Trovandolo solo in una stanza intento a guardare la televisione, B nota come “nada hay en el rostro de U que delate a un suicida o un intento de suicidio [...]. Sólo la televisión sin sonido y sus ojos secos que siguen cuidadosamente los movimientos que se suceden en la pantalla [...] le proporcionan a B la certeza de que, efectivamente, allí ocurre algo extraordinario” (PA, 72-73).

Un'altra breve apparizione del mezzo televisivo si trova in “Buba”. Qui la sua funzione di rimando ad una differente dimensione è meno evidente, ma la sua presenza non sembra comunque casuale: viene menzionato dall'io narrante quando ricorda che “me dolían los ojos de tanto ver la tele” (PA, 153), e poco dopo precisa che “durante un rato estuve viendo el documental sobre los indios del Amazonas sin sonido” (PA, 154). Qui, oltre al ritorno della visione silenziosa (che sposta l'equilibrio della ricezione sul solo senso della vista, escludendo l'udito), si può scorgere un riferimento criptato al sogno che il narratore riferisce all'inizio del racconto: in esso, prima di conoscere davvero Buba nella realtà (come già spiegato, in precedenza l'aveva visto solo in foto), lo vede proprio all'interno di una foresta. Il rimando è significativo e consistente soprattutto se si tiene conto della simultaneità della visione del documentario e dei misteriosi rituali che Buba proprio in quel momento è intento ad eseguire, in un'altra stanza. Anche ai personaggi di questo racconto, peraltro, capita poi di passare fisicamente dall'altro lato dello schermo, quando, in quanto ex-calcatori, vengono invitati ad una trasmissione televisiva.

Un altro confine presente in *Putas asesinas*, e ricorrente in Bolaño, è rappresentato dall'immagine della finestra. Tra i tantissimi esempi che si potrebbero menzionare in tutta l'opera dello scrittore, il più importante è senz'altro la finestra con cui si conclude *Los detectives salvajes*. Negli ultimi tre giorni del diario di

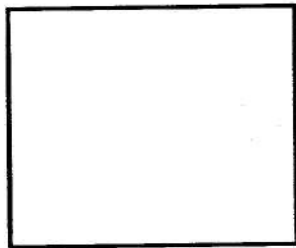
García Madero si trova scritta solo una domanda, ripetuta uguale per tre volte, accompagnata da tre diversi disegni di una finestra stilizzata:

13 de febrero
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

14 de febrero
¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 de febrero
¿Qué hay detrás de la ventana?



L'ultima volta la domanda non trova risposta, e l'interrogativo – allegato ad un

41 R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 2011, pp. 608-609.

gioco grafico – viene consegnato definitivamente al lettore. Ma la finestra era già apparsa in precedenza, nel romanzo, sempre collegata ad un'idea di sfondamento verso un “oltre” indefinito, inconoscibile. Ad esempio, nella seconda parte del romanzo, appare una finestra nella testimonianza resa da Heimito Kunst, un neonazista austriaco con dei problemi mentali, con il quale Ulises Lima aveva condiviso un periodo in Israele, finendo anche in prigione, e poi a Vienna. L'austriaco, parlando di Ulises Lima, spesso fa riferimento alla sua abitudine di guardare dalla finestra (una finestra introdotta nella narrazione già dando un'impressione di sfondamento: “En la pared del fondo había una ventana. Detrás de la ventana había un patio. Detrás del patio había el desierto”⁴²). Si tratta di un'abitudine caratterizzante al punto da presentarsi anche slegata dall'atto vero e proprio: “El buen Ulises permaneció dentro de su saco de dormir, leyendo o mirando por la ventana. [...] el buen Ulises me miraba, sin salir de su saco de dormir, con un libro en las manos. Pero mayormente miraba la ventana. [...] Entonces el buen Ulises se tapó la cabeza con una toalla sucia, pero igual parecía que seguía mirando por la ventana”⁴³.

Un'idea analoga si trova più avanti, nella testimonianza di Amadeo Salvatierra, il quale racconta di quando Arturo Belano e Ulises Lima lo erano andati a trovare per avere informazioni sulla poetessa Cesarea Tinajero, la cui ricerca li impegna per la maggior parte del romanzo. Egli, descrivendo gli strani atteggiamenti dei due, ricorre spesso all'immagine della finestra: “el que leía levantó la vista y me miró como si yo estuviera detrás de una ventana o como si él estuviera al otro lado de una ventana. [...] los vi como si estuvieran al otro lado de una ventana, uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados, pero los dos mirando, ¿mirando hacia afuera?, ¿mirando hacia dentro?, no lo sé”⁴⁴. La stessa Cesarea Tinajero, quando finalmente Belano, Arturo, Lupe e García Madero la trovano, li porta a casa sua, e quest'ultimo, nel suo diario, la ricorda che “estaba sentada cerca de la única ventana y de vez en cuando miraba hacia afuera, miraba el cielo, y entonces yo

42 *Ibid.*, p. 305.

43 *Ibid.*, pp. 308-312.

44 *Ibid.*, pp. 553-554.

también, no se por qué, me hubiera puesto a llorar, aunque no lo hice.”⁴⁵

In *Putas asesinas* l'immagine della finestra si presenta più volte, assumendo alternativamente due funzioni: è, come già detto, il punto d'osservazione dal quale (dietro o davanti al quale, a seconda di dove è posizionata la prospettiva della narrazione) il personaggio si colloca e guarda, oppure è la cornice che inquadra i personaggi o le scene, risultando strumentale alla narrazione stessa. Al primo caso appartengono ad esempio le scene di “Gómez Palacio” in cui il protagonista, in macchina con la direttrice, è assorto a guardare dal finestrino, o quando, di notte, guarda il deserto dalla finestra della sua stanza. Oppure in “Últimos atardeceres en la tierra”, quando “B se despierta de golpe, como impelido por una llamada, se levanta, apaga la tele y se asoma a la ventana” (PA, 51), dalla quale rimane a guardare la signora nel cortile, “luego se aparta de la ventana, se sienta en la cama, abre su libro de poetas surrealistas y trata de leer” (PA, 51). Non riuscendo a leggere né a prendere sonno, poco dopo “apaga la luz de la mesilla de noche y vuelve a acercarse a la ventana” (PA, 52), dove riprende la sua attività di osservazione.

Nel finale di “Días de 1978” viene menzionata una ragazza pallida, la quale “está sentada en la silla y mira algo por la ventana, tal vez sólo la noche. Debe de ser una buena película, dice, y sigue mirando algo que B no ve” (PA, 77). Il protagonista di “Vagabundo en Francia y Bélgica”, interrompendo per un attimo la lettura, “se levanta de la cama, abre la ventana y contempla la calle” (PA, 85), e poco più avanti, ancora, “se asoma a la ventana y observa las fachadas vecinas. [...] Unos metros por delante un perro está detenido, el hocico levantado y los ojos, como dos ranuras de alcancía, fijos en una de las ventanas del hotel, tal vez la ventana desde la que B lo observa” (PA, 87). Anche qui, il vetro è una linea di confine e passaggio degli sguardi in due direzioni, per cui chi guarda viene restituito a se stesso, e alla malinconica conclusione che occupa i suoi pensieri appena dopo: “todo está igual que ayer” (PA, 87).

Finestre, televisioni, fotografie, sono gli schermi più evidenti e concreti che si trovano nella raccolta. Ma la loro ricognizione rimanda ad altri confini, punti di

45 *Ibid.*, p. 602. Un'altra occorrenza segnalabile è la finestra fuori dalla quale Amalfitano appende il trattato di geometria, in 2666.

attraversamento meno immediati e a volte intangibili, accostandoci ai quali si può tentare di avanzare una risposta alla domanda finale di *Los detectives salvajes*, raccolta in tutta la sua enigmatica polisemia, e deviata sui racconti oggetto di analisi: cosa vedono, al di là di questi schermi, gli occhi dei personaggi di *Putas asesinas*? Da svariate direzioni, si confluisce ad una risposta unica ma altrettanto ricca di sfumature, riassumibile – sicuramente con eccessiva sintesi – in un'idea ricorrente anche in altre opere di Bolaño: oltrepassare la soglia significa aprire gli occhi alla visione del Male, alla violenza connaturata all'uomo e al mondo, dalla quale non vi è scampo, e la cui vista, contemporaneamente, è difficile da sostenere.

Un esempio di schermo di questa natura è l'oscurità che si spande nel racconto “Dentista”, nella scena che porta alla rivelazione del ragazzino prodigio della scrittura, oscurità che gli occhi dei protagonisti cercano ostinatamente di lacerare. Nelle baracche dove il ragazzo vive “no había casas, sólo oscuridad y tal vez la silueta de un cerro, al fondo, apenas recortada por la luna” (PA, 182), e solo quando la macchina con cui sono arrivati accende i fanali abbaglianti, il protagonista racconta che “pude ver, antes de que el coche empezara a recular, un paisaje irreal, como en blanco y negro” (PA, 183). Quell'escursione si risolve in un nulla di fatto, i due non trovano il ragazzo e tornano a casa, dove però il conflitto tra oscurità e ombre continua a inseguirli, poiché “por la ventana entraba una débil luz que literalmente *encendía* el paisaje y lo hacía ondular” (PA, 183; ancora una volta ritorna la finestra e il paesaggio – in questo caso di un quadro – che prende vita).

Il giorno dopo incontrano il ragazzo per la strada: “lo vimos o lo adivinamos caminando por una acera mal iluminada” (PA, 189). Anche quando arrivano alla casa del ragazzo, fino al loro ingresso il buio continua a frapporsi tra loro e le cose, quando si fermano un attimo “contemplando la luna o mirando compungidos la exigua vivienda del adolescente o tratando de descifrar los objetos que se amontonaban en el patio” (PA, 193). Entrando in quella sorta di *bidonville*, il narratore viene colpito da una terribile consapevolezza: “sabía que de alguna manera entrábamos en un territorio en donde éramos vulnerables y de donde no saldríamos sin haber pagado un peaje de dolor o de extrañamiento, un peaje que a la larga íbamos a lamentar” (PA, 192): è forte l'idea di un passaggio di confine reale anche

laddove il confine non è presente, ed è altrettanto palpabile l'impressione di avvicinarsi al dolore, un dolore al quale non si può restare immuni.

Assolutamente analogo è l'incontro del Ojo Silva con il Male nel primo racconto, compiuto, come abbiamo visto, per mezzo della fotografia: andando in India e confrontandosi con la tragica situazione dei bambini evirati, egli si trova faccia a faccia con “la violencia de la que no podemos escapar. El destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta” (PA, 22). Un allargamento della prospettiva ad un insieme geografico e generazionale anticipato nel primo paragrafo: “Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende” (PA, 11). Gli strascichi e il contagio di questa violenza, anche in questo caso, si fanno sentire e rimangono proprio perché il contatto avviene attraverso l'occhio: la prima azione che el Ojo compie quando, nel bordello indiano, gli recano il bambino, è fargli una foto. A Berlino, subito dopo la rievocazione dell'episodio, el Ojo e il suo interlocutore scambiano queste battute: “¿Le sacaste una foto?, dije. Me pareció que el Ojo era sacudido por un escalofrío. Saqué mi cámara, dijo, y le hice una foto. Sabía que estaba condenándome para toda la eternidad, pero lo hice” (PA, 20).

Ancora il confine fotografico si configura come finestra sul dolore in “Fotos”, come pensa lo stesso protagonista quando, cominciando a sfogliare l'album di poeti francesi, “se dice a sí mismo aquí voy a encontrar mucho dolor” (PA, 199). In “Últimos atardeceres en la tierra” la soglia è invece rappresentata dal mare, dentro il quale, sott'acqua, avviene l'incontro degli sguardi di B e di suo padre che dà la spinta definitiva al “desastre peculiar, un desastre que por encima de todo aleja a B de su padre, el precio que tienen que pagar por existir” (PA, 56). L'immersione è preceduta dall'osservazione della superficie marina dall'esterno, quando “B y su padre contemplan las olas” (PA, 53), e quando, appena dopo, il padre entra in acqua ignorando gli avvertimenti di pericolo di un pescatore, e il figlio rimane fuori, e la narrazione segue nel dettaglio le azioni dei suoi occhi:

Todos miran hacia el mar, de pie, menos B, que sigue sentado. En el cielo aparece, de forma por demás silenciosa, un avión de pasajeros. B deja de mirar el mar y contempla el avión [...]. B cierra los ojos. El viento hace ininteligibles las voces de alarma del pescador y de los niños. La arena está fría. Cuando abre los ojos ve a su padre que sale del mar. B cierra otra vez los ojos y los vuelve a abrir sólo cuando una mano grande y mojada se posa sobre su hombro. (PA, 54)

Nella faticosa scena dell'immersione, poi, le parole con cui viene descritto ciò che B trova dall'altro lato del confine evocano anch'esse un'idea di Male:

Para B (para la mayoría de los jóvenes de veintidós años), el infierno a veces es el fondo del mar. Mientras baja recorriendo en sentido inverso la estela que ha dejado su padre, piensa que precisamente ahora hay más motivos que nunca para reírse. En el fondo del mar no encuentra arena, como su imaginación de algún modo esperaba, sino sólo rocas, rocas que se sostienen unas en otras, como si aquel lugar de la costa fuera una montaña sumergida y él estuviera en la parte alta, apenas iniciado el descenso. Después sube y desde abajo contempla el bote que por momentos parece levitar y por momentos parece a punto de hundirse, con su padre sentado en el centro exacto, intentando fumar un cigarrillo mojado. (PA, 55-56)

Sott'acqua, dove ogni cosa è rovesciata, l'inferno può provocare il riso, un riso che però è esattamente il converso della disperazione, prodotto dalla consapevolezza del *desastre* imminente.⁴⁶

46 Il riferimento alla risata sembra collegarsi all'epigrafe di Orazio posta all'inizio del libro, "La demanda acabará en risas y tú te irás libre de cargos" (PA, 9), che a sua volta rimanda al ventitreesimo capitolo di *Los detectives salvajes*, nel quale sono concentrate – per bocca delle svariate voci narranti che riportano testimonianze di Belano e Lima – diverse opinioni autoriali sulla letteratura: ognuna delle testimonianze che compongono il capitolo termina con una variazione su una medesima frase (che ricorda, e forse parafrasa, l'aforisma di Karl Marx, per cui "La storia si ripete sempre due volte: la prima volta come tragedia, la seconda come farsa"): Nell'ordine, sono: "Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia.", "Todo lo que empieza como comedia acaba como tragicomedia.", "Todo lo que empieza como comedia acaba indefectiblemente como comedia.". "Todo lo que empieza como comedia acaba como ejercicio criptográfico.". "Todo lo que empieza como comedia termina como película de terror.", "Lo que empieza como comedia acaba como marcha triunfal, ¿no?", "Todo lo que empieza como comedia indefectiblemente acaba como misterio.", "Todo lo que empieza como comedia acaba como un responso en el vacío.", "Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos." Bolaño, *Los*

Di inferno si parla anche all'inizio dell'ultimo racconto della raccolta, “Encuentro con Enrique Lihn”: qui l'io narrante racconta un sogno nel quale, come suggerisce il titolo, incontra Enrique Lihn, specificando che lo scenario onirico era “un país que bien pudiera ser Chile y en una ciudad que bien pudiera ser Santiago, si consideramos que Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y que ese parecido, en algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria, permanecerá siempre” (PA, 217). Qui vengono quindi proposti due tipi di confini: quello tra il sogno e la realtà, che sorregge l'intero racconto (e sul quale torneremo nell'ultima parte della tesi, riprendendo anche questo testo), e quello tra città reale e città immaginaria (o, più in generale, tra realtà e immaginazione). Gemella del sogno, per il salto dimensionale della percezione, è la morte, che colloca al di là di un ulteriore schermo il protagonista di “El retorno”. Da questa posizione – che lui non chiama morte, ma “vida (o algo parecido) después de la vida” (PA, 129), il fantasma vede ciò che accade al-di-qua, ma è solo quando – accompagnato dal necrofilo, con il quale riesce a parlare – si sposta in una stanza completamente buia, che si rende davvero conto di aver superato una soglia, e cosa ciò comporti:

nos encerramos y quedamos a oscuras. [...] para mí fue como un segundo o un tercer nacimiento, es decir, para mí fue el inicio de la esperanza y al mismo tiempo la conciencia desesperada de la esperanza. [...] aquel lugar era como la muerte, pero no como la muerte real sino como imaginamos la muerte cuando estamos vivos. [...] el alma se encogía en un sitio así e iba a seguir enumerando lo que sentía, el vacío que se había instalado en mi alma mucho antes de morir y del que sólo ahora tenía conciencia.” (PA, 143)

Qualche pagina prima, la sensazione di essere morto viene descritta dal fantasma con parole diverse ma altrettanto significative: “cuando uno se muere el mundo real se *mueve* un poquito y eso contribuye al mareo. [...] Y el mundo real se *mueve* un poquito a la derecha, un poquito para abajo, la distancia que te separa de un objeto determinado cambia imperceptiblemente, y ese cambio uno lo percibe

detectives salvajes, cit., pp. 484, 485, 487, 490, 491, 494, 496, 500. L'ultima frase si riconnette alla prima, suggerendo la presenza della tragedia *dietro* alla risata.

como un abismo, y el abismo contribuye a tu mareo pero tampoco importa.” (PA, 131).

Questa descrizione richiama con forza quella che la donna di “Putas asesinas” fa di un altro attraversamento di confine, quello da una parte all'altra della televisione: quando arriva sul luogo dove si è recata a “rapire” l'uomo che ha visto sullo schermo, scendendo dalla moto prova una sensazione per spiegare la quale, tra l'altro, fa anche ricorso ad un'immagine ultraterrena:

la sensación que siento bajo las piernas es que el mundo sigue moviéndose, como efectivamente sucede, supongo que lo sabes, la Tierra se mueve bajo mis pies, bajo las ruedas de mi moto, y [...] la sensación de abandono, como si me follara un ángel, sin penetrarme pero en realidad penetrándome hasta las tripas, es breve. (PA, 116)

Anche quando si trovano nella stessa casa, in realtà, un confine invisibile continua a sussistere, e lo si coglie in particolar modo nella scena in cui la tortura psicologica si fa più efferata e crudele: nell'ultima parte del racconto lei descrive all'uomo – che è legato e imbavagliato – come avrebbe potuto avvenire la sua fuga, se solo avesse capito in tempo in che situazione stava finendo. Con altrettanto dettaglio, la donna immagina ad alta voce tutti i passaggi della liberazione – mai avvenuta, e ormai impossibile – infliggendo in questo modo alla vittima un'ulteriore violenza. In questo passaggio avviene quindi un'importante torsione: di fronte al silenzio e all'immobilità forzata dell'uomo, è lei ad appropriarsi dei desideri di lui e a dargli parola, anche riportando la narrazione che lui, in questa fantasia, avrebbe fatto poi ai suoi amici, ritrovati al bar dopo essere corso via. Con ricercato sadismo, si immedesima in lui, intensificando in maniera straniante la sensazione di distacco dall'ineludibile realtà, e allo stesso tempo dando vita ad una sorta di doppio dell'uomo, creato proprio in funzione della sua apparenza visiva:

no entendiste nada, de lo contrario habrías salido corriendo a la primera oportunidad. Eso ahora te gustaría, ¿verdad, Max? Tu imagen, tu otro yo corriendo por el jardín de mi casa [...] y luego, tras veinte minutos de

carrera, exhausto, en el bar donde te esperan [...] decir chavales no tenéis idea de lo que me ha ocurrido, han intentado matarme, una jodida puta del extrarradio de la ciudad, de las afueras de la ciudad y del tiempo, una puta del más allá que me vio en la tele. (PA, 123)

Effettuando questa proiezione di sé nella prospettiva del suo ascoltatore, lei lo priva perfino della prima persona singolare: il verbo “decir” introduce un periodo molto lungo, che ha l'effetto di sfumare i confini tra enunciatore e enunciatario, e di creare così contemporaneamente un doppio falsificato di lui ma anche di lei. Parlando di se stessa in terza persona, sottrae ad entrambi un riferimento corporeo, avviando una mutazione per cui l'uno e l'altra finiscono con l'essere, secondo un incrocio di intercambiabilità, oggetto dello sguardo e sguardo. La colpa che lei gli imputa, ovvero la ragione per cui lui non è riuscito e non potrà mai riuscire a fuggire, è la sua incapacità di capire il senso profondo delle parole che gli aveva sussurrato durante l'amplesso. Sviluppare tale capacità di comprensione, spiega lei, sarebbe stato necessario non solo nei suoi confronti, ma di tutte quante le donne, nel cui linguaggio si nasconderebbe sempre un significato criptato: “las mujeres son putas asesinas, Max, son monos ateridos de frío que contemplan el horizonte desde un árbol enfermo, son princesas que te buscan en la oscuridad” (PA, 122-123). In questa generalizzazione, dalla quale deriva il titolo del racconto e della raccolta, torna ancora una volta la contemplazione del paesaggio e la visione nel buio.

Più avanti, nel corso di questa cronaca irreale, il fuggitivo “falsificato” spiega agli amici “la vi con mis dos ojos, con mis tres ojos” (PA, 124): quello che grazie al terzo occhio l'uomo avrebbe visto, oltre il velo dell'apparenza e oltre l'oscurità, sarebbe stato appunto il reale significato dei misteriosi messaggi che la donna gli aveva sussurrato durante l'amplesso, parole che vengono paragonate ad una barca che navigava “en un mar de testosterona” (PA, 124). Ma la barca di parole è una metonimia, attraverso la quale chi parla si riferisce indirettamente alla sua rapitrice (quindi a se stessa). Anche in “Vagabundo en Francia y Bélgica” appare ad un certo punto un confine invisibile tra un uomo e una donna, ancorché più rarefatto e passeggero di altri, quando, trovandosi al tavolo di un bar con una prostituta, “B la observa como si la viera a través de una cortina” (PA, 84).

In “Prefiguración de Lalo Cura”, infine, il superamento di uno schermo e l'apertura degli occhi sul terribile mistero del Male è un filo conduttore che percorre l'intero testo. Come in “El Ojo Silva”, anche qui già nella frase di apertura la violenza viene presentata come inestricabilmente legata al destino, e in questo caso è fin da subito legata alla vista:

A eso se reduce todo. Acercarse o alejarse del infierno. Yo, por ejemplo, [...] he abierto los ojos en la oscuridad. Con extrema lentitud abrí los ojos en la oscuridad total y sólo vi o imaginé aquel nombre: barrio de los Empalados, fulgurante como la estrella del destino. (PA, 97)

Il destino che prefigura il nome del quartiere è la penetrazione che sua madre aveva subito, girando film pornografici, mentre Lalo Cura si trovava nel suo grembo: in questo modo “impalato” dal pene eretto del Pajarito Gómez, che, come abbiamo già visto, il feto aveva “visto”, da dentro la pancia. Da fuori, vede quelle scene per la prima volta già diciannovenne, e la figurazione retrospettiva che ne deriva si sviluppa come il tenace riflesso di un trauma prenatale che ancora lo perseguita (sempre inseguendolo tramite la vista: “cuando sueño, en algunas pesadillas, vuelvo a verme reposando en el limbo y entonces oigo, al principio lejano, el golpe de los dados en el pavimento. Abro los ojos y grito” PA, 101), di un precocissimo incontro con la violenza, tale da annullare qualsiasi illusione di innocenza fin da prima della venuta al mondo. Così descrive quel momento del film:

el Pajarito mira como hipnotizado la barriga de Connie. El misterio de la vida en Latinoamérica. Como un pajarito delante de una serpiente. 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. Hubiera querido creer que las vergas que penetraron a mi madre se encontraron al final del sendero con mis ojos. Soñé con ello a menudo: mis ojos cerrados y translúcidos en la sopa negra de la vida. ¿De la vida? No: de los negocios que remedan la vida. Mis ojos en cruz, como la serpiente que hipnotiza al pajarito. (PA, 100)

Lo sguardo che vede attraverso lo schermo recupera quindi lo sguardo primitivo e placentale che l'aveva messo di fronte al Male. Ma essere riuscito ad aprire gli occhi al suo cospetto (abilità concessa solo in condizioni speciali: a un feto – creatura analoga e inversa al fantasma di “El retorno”, viva *prima* della vita –, a chi sa aprire il “terzo occhio”, a chi sogna, a chi osa tuffarsi nell'abisso o mettere la testa nell'oscurità) gli permette di abitare questo Male, dominandolo, e diventando a sua volta il serpente che ipnotizza il volatile. In questo, probabilmente, consiste la “prefiguración” cui si allude nel titolo: il personaggio, con qualche modifica, riapparirà in *2666*.⁴⁷ Nel romanzo, compiuta la trasfigurazione, è un giovane poliziotto che combatte l'atroce e irrisolvibile tragedia dei femminicidi che devastano il paese: ne esce sconfitto, come accade a chiunque si confronti con un Male di tale portata, ma è l'unico, tra i vari poliziotti, a tentare davvero di risolvere i crimini, affrontandoli a viso aperto.

I.2.4 *La lettura come sguardo, la scrittura come immagine*

Con *Putas asesinas*, quindi, Bolaño propone un accerchiamento, a partire da svariate soluzioni narrative, al tema del Male, cercando di elaborarne una definizione, e contemporaneamente fornendo al lettore una sorta di guida – o di casi esemplari – per aprire gli occhi verso l'abisso. Ma al di qua dello spessore concettuale (corrispondente, come già detto, ad una vera e propria *Weltanschauung*) che si può rilevare nella ricorrenza di questa riflessione – sempre nascosta sotto la superficie delle storie –, nel motivo degli occhi e dello sguardo è presente anche una concezione di letteratura.

Ciò che si evince dai testi presenti nella raccolta è innanzitutto l'importanza dell'immagine per la scrittura: i personaggi che agiscono nelle storie sono spesso

47 Nel romanzo viene narrata la sua tortuosa genealogia, la quale allude alla possibilità che a mettere incinta di lui sua madre siano stati nientemeno che Arturo Belano o Ulises Lima, dal momento che lei era stata a letto, nel 1976, con “dos estudiantes del DF que le dijeron que se habían perdido pero que más bien parecían estar huyendo de algo”. R. Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 697. Il personaggio, con il nome di Pancho Monje Expósito, compare anche in *Los sinsabores del verdadero policía*.

lettori, o comunque vengono intercettati nell'atto di leggere, azione non di rado presentata come un diretto correlato della mera azione di guardare. La conseguenza di un approccio di questo genere al testo scritto è la sottolineatura della sua natura – prima di ogni altra cosa – di *segno*, e, in quanto tale, capace di un potenziale visuale oltre che – seguendo la classificazione di Pierce – simbolico, indicale o iconico. La cosa è percepibile ad esempio quando il narratore di “El Ojo Silva” ricorda delle sue chiacchierate con el Ojo intorno ad alcune parole: “hablamos de la palabra invertido (hoy en desuso) que atraía como un imán paisajes desolados, y del término colisa, que yo escribía con ese y que el Ojo pensaba se escribía con zeta” (PA, 13).

L'apparenza grafica della parola rimanda di per sé ad altro – un paesaggio, in ulteriore dialogo con l'occhio –, rivelandosi slegata dal suo significato, e variabile e incerta anche per quanto riguarda il significante. In virtù di questa incertezza “esplode” davanti agli occhi di chi la guarda, facendosi materia duttile e non statica, in grado di investire la realtà (del racconto), dinamizzandola a sua volta. È ancora la visione di una parola scritta, infatti, che poche pagine dopo interviene come elemento cardine per far avanzare la trama: tra le possibili cause dell'eccezionale incontro tra i due amici a Berlino, dopo tanti anni di distacco, il narratore per prima cosa ipotizza che “nuestro encuentro no había sido casual. Mi nombre había aparecido en la prensa y el Ojo lo leyó” (PA, 15). Una forza analoga del nome è quella all'inizio di “Prefiguración de Lalo Cura”, quando il narratore parla della toponomastica del suo quartiere: “El nombre brilla como la luna. El nombre, con su cuerno, abre un camino en el sueño y el hombre camina por ese sendero. [...] Sólo vi o imaginé aquel nombre: barrio de los Empalados, fulgurante como la estrella del destino” (PA, 97). Ancora, in “Vagabundo en Francia y Bélgica”, leggendo per la prima volta il nome di Henri Lefebvre, il protagonista ha l'impressione che questo “se ilumina de pronto como una cerilla en un cuarto oscuro. Al menos, de esa forma B lo siente. A él le gustaría que se hubiera iluminado como una tea. Y no en un cuarto oscuro sino en una caverna, pero lo cierto es que Lefebvre, el nombre de Lefebvre, resplandece brevemente de aquella manera y no de otra” (PA, 83).

Questa peculiarità delle parole, non solo di farsi autonome rispetto a ciò che indicano, ma di prendere quasi vita davanti agli occhi di chi legge, si ripercuote

anche sulla loro stessa leggibilità: in “Últimos atardeceres en la tierra”, ad esempio, “B vuelve a abrir el libro de poesía, pero las palabras ya son ilegibles, así que deja el libro abierto sobre la mesa y cierra los ojos” (PA, 45); poco dopo, “intenta leer aprovechando la escasa luz del crepúsculo. Lee a los poetas surrealistas y no entiende nada. Un hombre pacífico y solitario, al borde de la muerte. Imágenes, heridas. Eso es lo único que ve. Y de hecho las imágenes poco a poco se van diluyendo, como el sol poniente, y sólo quedan las heridas” (PA, 50). Anche in “Vagabundo en Francia y Bélgica”, il protagonista “intenta leer una de las novelas que no ha dejado olvidada en París, pero al cabo de pocas páginas se da por vencido y la tira a los pies de la cama” (PA, 90), condizione che ritorna più avanti, questa volta specificando nel dettaglio la responsabilità attiva delle parole stesse: “Sin desvestirse, mientras lee una novela como si estuviera escrita en una lengua de otro planeta, B se queda dormido” (PA, 94). Le parole, sottoposte alla vista, sanno cambiare di forma, muoversi, rendersi illeggibili o intraducibili, mutare di stato, diventando immagini o – ad esempio – ferite (come accadeva, anche se non si trattava di parole scritte ma pronunciate a voce, con quelle della donna aguzzina in “Putas asesinas”, che la vittima *vedeva* come un'inquietante imbarcazione).

La stretta correlazione tra le parole e le immagini è resa inoltre da un espediente narrativo, anche in questo caso troppo costante per poter essere considerato casuale: tutti i personaggi-lettori di *Putas asesinas* sfogliano libri che contengono anche immagini, le quali si danno alla vista esattamente come le parole si danno alla lettura. Un esempio è l'antologia di surrealisti francesi che B sta leggendo in “Últimos atardeceres en la tierra”, della quale “le gustan las fotos de los poetas. La foto de Unik, la de Desnos, la de Artaud, la de Crevel” (PA, 39). Ciò che in prima istanza attira la sua attenzione verso Gui Rosey – il poeta perduto sulla costa francese con il quale sente di avere una sorta di intima connessione – è la sua foto (“B desvía la mirada, abre su libro al azar y encuentra a Gui Rosey, la foto de Gui Rosey, sus poemas” PA, 39), che più avanti descrive dettagliatamente: “su foto es la foto de un poeta menor, piensa B. Es feo, es atildado, parece un oscuro funcionario de ministerio o un empleado de banca” (PA, 42), e per quanto come poeta gli sembri poco interessante, “siempre vuelve a los poemas de éste y a contemplar su

fotografía, una foto de estudio en la que Rosey aparece como un ser sufriente y solitario, con los ojos grandes y vidriosos, y una corbata oscura que parece estrangularlo” (PA, 43).

In “Fotos”, come abbiamo visto, la stessa cosa accade con ancora più evidenza. Qui, nonostante siano presenti anche “pequeños textos” (PA, 197), insieme alle fotografie, sono decisamente queste a prevalere sulla parola scritta. Ancora, in “Dentista” il protagonista regala al suo amico “un libro con ilustraciones de Emilio Carranza, un paisajista nacido en El Hospital, una aldea o un ejido cercano a Irapuato” (PA, 184). Il racconto in cui la scrittura si fonde in maniera più potente all'immagine è “Vagabundo en Francia y Bélgica”. Nel corso del suo vagabondaggio, il protagonista dedica molto tempo alla lettura, come viene spiegato all'inizio: “A veces toma notas, pero por regla general no escribe, sólo lee. ¿Qué lee? Novelas policiales en francés, un idioma que apenas entiende, lo que hace que las novelas sean aún más interesantes” (PA, 81). Ma la lettura che lo accompagna per tutto il viaggio è “un antiguo número de la revista *Luna Park*, el número 2, un monográfico dedicado a los grafismos o a las grafías, con textos o con dibujos (el texto es el dibujo y al revés también) de Roberto Altmann, Frédéric Baal, Roland Barthes, Jacques Calonne, Carlfriedrich Claus, Mirtha Dermisache, Christian Dotremont, Pierre Guyotat, Brion Gysin, Henri Lefebvre y Sophie Podolski” (PA, 82).

I “grafismi” su cui B si concentra in particolare sono quelli di Henri Lefebvre, che non riesce a comprendere con chiarezza: ad un certo punto “vuelve a mirar los grafismos de Lefebvre y dice que tal vez, sólo tal vez, hable del ser” (PA, 88) (la loro visione, che elude l'interpretazione, ricorda quella che il narratore di “Buba” ha in sogno, dei disegni che Buba sta tracciando nella terra: “vi los dibujos en la tierra, garabatos no más, qué otra cosa iba a ser, pero como que le encontré el hilo a la cuestión, no sé si me explico, los garabatos tenían sentido, es decir, no eran garabatos, eran otra cosa” PA, 152). Il tentativo di decifrarli, ancora una volta, li risveglia, dando loro vita: “ha intentado vanamente descifrar los grafismos de Lefebvre. La empresa se presenta difícil. Lefebvre dibuja sus palabras como si las letras fueran briznas de hierba. Las palabras parecen movidas por el viento, un viento que sopla desde el este, un prado de hierbas de altura desigual, un cono que se

deshace” (PA, 83). Una frase, messa in evidenza dalla collocazione tra parentesi (come quella appena citata: il testo è il disegno e anche viceversa), fornisce una chiave fondamentale per comprendere quanto detto fin qui sull'incontro di lettura e immagine: “lo primero que hay que hacer es *observar* esas palabras” (PA, 83). L'enfasi data dal corsivo denota l'importanza dell'approccio visivo alla scrittura, che deve precedere qualsiasi tentativo di comprensione.

Se è vero che non bisogna confondere il contesto – finzionale – specifico di questo racconto con la dimensione più generale della letteratura di Bolaño, è però possibile partire da qui per raccogliere indizi su come avvicinarsi, da lettori e da osservatori, ai testi di questa raccolta. Infatti, pur in assenza di illustrazioni o di grafismi o di calligrammi di sorta, una tale insistenza sull'immagine e sullo sguardo possono essere considerati la diretta conseguenza di una scrittura che tenta soprattutto di evocare, di costruire figure *visibili*. A questo fine, Bolaño non indugia tanto nella descrizione, nella minuzia mimetica, né nel cosiddetto “effetto di reale”, quanto, piuttosto, lavora su un costante gioco di prospettiva e focalizzazione, elaborato al fine di guidare all'interno del testo – delle storie – gli occhi e gli sguardi di chi legge.

La cosa è evidente soprattutto in alcune scene, nelle quali tale gioco è condotto con le modalità, più che del fotografo, del regista. Ad esempio in “Últimos atardeceres en la tierra”, quando il narratore fa comparire il padre di B davanti agli occhi del figlio, e questi “distingue la silueta de su padre que sube las escalinatas. Primero la cabeza, luego los hombros anchos, después el resto del cuerpo hasta acabar en los zapatos” (PA, 52), con una gradualità nella quale il lettore stesso è accompagnato. Oppure in “Putas asesinas”, quando la donna descrive il momento del rapimento dell'uomo, dando l'idea ottica del loro allontanamento: “tus camaradas se van haciendo cada vez más pequeños, de la misma manera que el estadio se va haciendo cada vez más pequeño” (PA, 118). O ancora in “Prefiguración de Lalo Cura”, quando – palesando la natura cinematografica di questo meccanismo – vengono riassunti i film pornografici del regista Bittrich, con una descrizione che insegue sia i movimenti della cinepresa che quelli dello spettatore: “La cámara recorre lentamente el rostro de Mónica: está llorando. [...] La cámara se coloca

detrás de él y el espectador puede ver qué cartas lleva” (PA, 103, 105).

Nel corso di tutta la raccolta, in generale, la segnalazione continua dei movimenti degli sguardi dei personaggi funge da accompagnamento per quelli del lettore, che è così chiamato ad inseguire le scene collocandosi di volta in volta negli occhi di chi, dentro la storia, guarda. I testi sono perciò attraversati da un fitto incrocio di linee di fuga, in grado di dare avvio ad una sorta di narrativa “balistica”, nella quale gli eventi stessi sono sospinti lungo le traiettorie che questi sguardi tendono, e sono ritmati dalle altrettanto numerose pause che la chiusura e la riapertura di occhi (se ne contano, in tutto, circa una quarantina) determinano. Se la regia di tale composizione dinamica è di chi scrive, è però a chi narra che sono affidate le riprese, i movimenti di macchina: in *Putas asesinas* non ci sono immagini vere e proprie, ma le cose che accadono, i personaggi, i dialoghi, vengono offerti all'occhio del lettore come se lo fossero, inquadrandoli in una narrazione che, spesso, ha i connotati della testimonianza visiva.

La cosa si dà in maniera evidente, com'è ovvio, nel momento in cui all'interno delle storie vengono inseriti procedimenti imparentati in vario grado con l'*ekphrasis*: ad esempio, tutte descrizioni delle foto dei poeti francesi in “Fotos”, viste da Belano e, con lui, dall'io narrante in terza persona che ne riporta meticolosamente i particolari; la foto della madre di Lalo Cura, in “Prefiguración de Lalo Cura” (PA, 101); la foto di Gui Rosey in “Últimos atardeceres en la tierra”; quella della squadra di calcio e quella del solo narratore nel finale di “Buba”, ma anche quella di lui insieme ai suoi due amici al ristorante (PA, 165); i quadri appesi nella casa della donna in “Putas asesinas” (nei quali sono presenti due figure a loro volta capaci di vedere, “que se espían en un perpetuo sobresalto, en un perpetuo hieratismo” PA, 119); il quadro che il narratore di “Dentista” vede appeso a casa dell'amico (PA, 183). Ma vi sono anche immagini “in movimento”, più compiutamente cinematografiche: il film che B si dilunga a descrivere in “Días de 1978” (PA, 75-77), e soprattutto gli assurdi film pornografici del regista Helmut Bittrich, in “Prefiguración de Lalo Cura” (PA, 102-105).

Ma la narrazione, qualsiasi sia l'oggetto di essa, si allinea con la vista anche quando – cosa frequente in Bolaño – si configura come memoria, o anche, nel caso

altrettanto frequente di eterodiegesi con focalizzazione interna, quando intercetta i ricordi dei personaggi. È questo il caso di B, in “Días de 1978”, il quale “olvida o trata de olvidar” (PA, 66) un diverbio accaduto ad una festa con U e sua moglie, ma è il non riuscirci a costringere la storia ad andare avanti, a venir raccontata: “a B le da rabia pensar en U y en su mujer, si pudiera, si fuera posible, los olvidaría para siempre (¡sólo los ha visto una vez!), pero lo cierto es que la imagen de ambos, enmarcada en aquella fiesta lamentable, perdura en su memoria de forma misteriosa, como si estuviera allí para decirle algo, algo que es importante, pero que B, por más vueltas que le da, no sabe qué es” (PA, 67-68): il ricordo si impone (misteriosamente) come immagine, e questa si fa inesorabilmente narrazione. Anche la descrizione che fa del film, più avanti, si imprime direttamente in immagini: “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, vivida.” (PA, 75). Già qui si coglie una sorta di “consapevolezza di sé” della narrazione, che riaffiora in un inciso poco più avanti, quando viene specificato, per cautela ma anche per marcare una distinzione, che una cosa accade “si no en la película, sí en la narración” (PA, 75).

In “Vagabundo en Francia y Bélgica” la narrazione, che è in terza persona ma che asseconda molto i ricordi del protagonista, ad un certo punto sottolinea che

la imagen que B tiene de esos días perdidos es una imagen soleada, y al caminar con la revista *Luna Park* [...] la imagen se ocluye, como si esa vieja revista [...] concitara o produjera un eclipse. El eclipse, B lo sabe, es Henri Lefebvre. El eclipse es la relación entre Henri Lefebvre y la literatura. O mejor dicho: el eclipse es la relación entre Lefebvre y la *escritura* (PA, 83).

Poco dopo la forza plastica dei ricordi si fa ancora più patente, quando “B recuerda, como si lo estuviera viendo en un cine” (PA, 83) la propria adolescenza. In “Dentista” è l'io narrante che rievoca i fatti, e, nel farlo, li “rivede”. Ripensando alla prima stretta di mano con il ragazzino-scrittore, commenta: “ahora que lo pienso, ahora que vuelvo a aquella noche en los suburbios de Irapuato, lo que aparece ante mis ojos es una mano *pequeña*” (PA, 181), facendo riferimento ad un presente

dell'enunciazione, sul quale i ricordi si proiettano come su uno schermo. Nella scena topica del racconto, questo recupero mnemonico fonde nuovamente immagine e parola scritta, la quale è veduta sia nel tempo della narrazione che nel tempo della cosa narrata:

oímos la historia o los retazos de historia de José Ramírez, una historia que entusiasmaba a mi amigo y que a mí, pasados los primeros momentos de perplejidad, también me entusiasmó, pero que luego, a medida que llegábamos a las vertientes desconocidas de la noche, como dice un poema de Poe, se fue desdibujando, como si las palabras del adolescente indio no encontraran un asidero válido en nuestra memoria, y es por eso que apenas recuerdo sus palabras. (PA, 190)

Qui, la mobilità fisica delle parole davanti agli occhi – nel passato – comporta la fallacia della memoria (degli occhi della memoria) nel presente. Conseguentemente, il racconto tace ciò che la memoria non riesce più a vedere, rendendo cieca la lettura stessa.

È qui che si chiude il cerchio, e la scrittura di Bolaño si ripiega su se stessa, svelando i suoi ingranaggi: chi scrive consegna al lettore una serie di testi da sfogliare come si sfoglierebbe un album di foto, facendo della propria stessa penna un occhio implicito. In “El Ojo Silva”, a poche pagine dall'inizio del racconto e dell'intera raccolta, la voce narrante esce per un attimo dalla diegesi con un improvviso scarto di auto-consapevolezza: “releo estas palabras y sé que peco de inexactitud” (PA, 16), con ciò avvertendo fin da subito della propria presenza, da prendersi come una sorta di sguardo-guida per le pagine a venire. Altrimenti detto, lo scrittore implicito è il lettore e l'osservatore primo di se stesso, che scompare e riaffiora, e che si prende carico di consegnare ai lettori successivi, come “la voz en off” del regista porno Bittrich, “un cuaderno de viajes para sonámbulos” (PA, 99). La sua presenza riemerge ad esempio nel finale di “Días de 1978”, quando, dopo aver finito di raccontare la trama del film, B “se da cuenta de que no le contó a U la película, sino a sí mismo” (PA, 78), laddove U è l'eco del destinatario di tutta quanta la storia narrata; o nel racconto precedente, “Últimos atardeceres en la tierra”,

quando in due frasi vicine fa coincidere un black-out del protagonista e una dichiarazione sui limiti del raccontabile: “hay cosas que se pueden contar, piensa B, y hay cosas que no se pueden contar. Cierra los ojos” (PA, 61).

Putas asesinas, insomma, rivela una scrittura fortemente visuale, nella quale Bolaño dà l'idea di *vedere* ciò che scrive, e di voler creare un ponte diretto tra i suoi occhi e quelli del lettore: le idee narrative sviluppate si presentano cioè come una diretta conseguenza di una percezione “a immagini” della realtà, come scritte – per così dire – con gli occhi. Ma tra tutti gli elementi di cui si compongono i racconti – le scene, i personaggi, gli incastri concettuali, le parole e i misteri dietro le parole – anche la scrittura subisce una simultanea e potente traduzione in oggetto visibile. Con ciò, quindi, si produce una coincidenza di immagine e immaginazione che investe, ancora una volta, il ruolo del lettore e un'idea generale di letteratura: invitando implicitamente chi legge ad “abitare” gli occhi di chi scrive, questi racconti inaugurano quella una sorta di “democrazia letteraria”. La quale, naturalmente, è fasulla, ma è il viatico più efficace per una partecipazione attiva soprattutto laddove la narrazione si apre alla lacuna, al mistero, all'irrisolto: qui, sulla scorta e sull'esempio dell'esercizio visivo dell'autore, chiunque sarà investito del diritto e del dovere di intervenire, con le proprie immagini, con i propri occhi.

I.3 *El gaucho insufrible*: il gioco con la tradizione

I.3.1 *Oltre i generi e i contesti letterari*

El gaucho insufrible è la terza raccolta di racconti pubblicata da Bolaño. Uscita postuma, pochissimo tempo dopo la morte dello scrittore, è tuttavia l'ultima pubblicazione che risponde alle sue effettive volontà.⁴⁸ Naturalmente, conoscendo la sua abitudine di ritornare quasi compulsivamente sui suoi stessi testi con continui ripensamenti e modifiche almeno fino a quando non vengono pubblicati (momento dopo il quale, come afferma provocatoriamente in un'intervista, evita sempre accuratamente di rileggerli)⁴⁹, è lecito ammettere la possibilità che le intenzioni non fossero sicuramente definitive. Questo *labor limae* ha sempre riguardato soprattutto certe “minuzie” contenutistiche: i nomi dei personaggi, la disposizione di certe

48 La rivocazione degli ultimi giorni di Bolaño, oltre a segnalare la sua estrema devozione nei confronti della propria letteratura, potrebbe dare un utile spunto per un eventuale approfondimento genetico dell'opera: si racconta che lo scrittore, già gravemente sofferente per problemi epatici, il 30 giugno del 2003, andando in ospedale a seguito di un forte attacco di tosse, volle fermarsi a casa della sua compagna a stampare (da un dischetto che si era premunito di portare con sé), una copia di *El gaucho insufrible*. I fogli furono consegnati quello stesso giorno direttamente a Jorge Herralde, direttore dell'editrice Anagrama e suo amico. Il giorno dopo fu ricoverato all'ospedale Valle de Hebrón, a Barcellona, dove morì due settimane più tardi. Herralde racconta così quegli ultimi momenti: “El lunes 30 de junio por la tarde vino a Anagrama, a efectuar una de sus prolongadas visitas. [...] Luego, Roberto entró en mi despacho, con manuscrito inesperado en ristre, un libro de cuentos, espléndido, *El gaucho insufrible*, para que se editara en otoño, siguiendo su fetichismo de publicar un libro al año (por lo menos) en Anagrama, un ritual que se había ido cumpliendo, desde *Estrella distante*, en 1996.” J. Herralde, “Adiós a Bolaño”, in *Para Roberto Bolaño*, Bogotá, Villegas Asociados, 2005, p. 22. Cfr. anche G. Maier, “La compañera final de Bolaño”, *Qué Pasa*, su <http://garciamadero.blogspot.ru/2009/06/la-companera-final-de-bolano.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

49 “Mis libros los lee Carolina (su esposa) y después (Jorge) Herralde (el editor de Anagrama) y después procuro olvidarlos para siempre”. R. Bolaño, “Final: '*Estrella distante*' (Entrevista de Mónica Maristain)”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 334.

parole nelle frasi (in particolar modo nei discorsi diretti), alcuni titoli. Pur con le dovute cautele, perciò, una discreta certezza si può averla quantomeno sulla strutturazione formale dell'opera, ovvero sulla scelta di includere i testi che ne fanno parte, nell'ordine in cui si presentano.

Questa valutazione è necessaria, se si considera la natura composita dell'opera: dei sette testi presenti, soltanto i primi cinque (“Jim”, “El gaucho insufrible”, “El policia de las ratas”, “El viaje de Álvaro Rousselot” e “Dos cuentos católicos”) possono dirsi veri e propri racconti, mentre gli ultimi due sono qualcosa di diverso. “Literatura + enfermedad = enfermedad”, spesso definito “conferencia” (ma senza una precisa destinazione per un contesto di esposizione orale), è una composizione in prosa a metà tra il racconto e il saggio breve. L'ultimo testo, “Los mitos de Chtulhu”, è l'effettiva trasposizione per iscritto della traccia di una conferenza tenuta da Bolaño in due occasioni: nel novembre del 2002, in un corso presso la Cátedra de las Américas del Institut Català de Cooperació Iberoamericana de Barcelona, e nel giugno del 2003 a Siviglia durante il “I Encuentro de Escritores Latinoamericanos”, promosso dalla casa editrice Seix Barral.⁵⁰ Tra questi due ultimi testi e quelli che li precedono non appare alcuna visibile separazione – sezioni o titoli o numerazioni – e, se non si tiene conto del raggruppamento che li avvicina e li colloca in chiusura (presumibilmente una scelta della casa editrice, che potrebbe conferire al blocco l'aria di un'appendice), nessun indicatore è posto a segnalarne la diversità. Perciò, partendo dal presupposto che non si può in alcuna maniera ritenerli un “riempitivo” incoerente di materiale (come non di rado capita con le edizioni postume) per arrivare ad un insieme pubblicabile – il numero di pagine sarebbe cospicuo anche senza quei testi – la loro inclusione deve spingere a riconsiderare l'intera raccolta sotto una luce differente: *El gaucho insufrible* è il primo vero e maturo esperimento di Bolaño di commistione consapevole di categorie della scrittura tra di loro anche molto distanti, che scavalca le suddivisioni anche tra letterario e non letterario.

Se è vero che il posizionamento dei due “corpi estranei” in fondo alla raccolta

50 Testo raccolto insieme agli altri interventi nella collettanea *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 22-37.

risponde a una pur minima intenzione distintiva, altrettanto strategica potrebbe apparire la decisione di dare la precedenza, tra i due, a “Literatura + enfermedad = enfermedad”. Sia o non sia presente un'impostazione di questo tipo, è innegabile che questo testo (sul quale si tornerà più nel dettaglio nel capitolo dedicato alla relazione tra malattia e letteratura in Bolaño) è, come detto, un ibrido curioso, una sorta di *pastiche* che riunisce lacerti di narrazione, di aforismi, di libera dissertazione e di citazioni poetiche. In quanto tale, nell'economia della raccolta è di per sé forse più indicato a veicolare con maggior gradualità il passaggio dal territorio della narrativa a quello della saggistica: in esso si alternano momenti in cui ciò che si legge sembra diretta emanazione del pensiero bolañano, e altri in cui lo scarto finzionale interviene a mettere una distanza maggiore tra le cose narrate e chi scrive.

In questa oscillazione, la prima cosa che si scardina è il ruolo di chi dice “io” nel testo. Lo spunto iniziale, come è scopertamente indicato già dalla dedica (“para mi amigo el doctor Víctor Vargas, hepatólogo”)⁵¹, è di carattere autobiografico: lo stesso nome del dottore della dedica appare all'interno del testo, e l'io narrante chiarisce fin da subito che si tratta del “mi médico” (GI, 137), e più avanti del “mi querido doctor Vargas” (GI, 139). Nel corso del testo si presentano altri indizi, oltre alla descrizione della propria vicenda di paziente in visita, come l'accento alla giovinezza passata in Messico, o ai viaggi fatti col padre nell'adolescenza. In assenza di maschere finzionali letterarie – in particolare, di quella a cui Bolaño ha abituato il lettore, il suo alter-ego Arturo Belano – viene più immediato far coincidere la voce che guida la dissertazione all'autore implicito, e questo, simultaneamente, all'autore vero e proprio.

Ma non è così semplice: il testo si apre con una specie di “caso” o barzelletta, ogni tanto compare una narrazione in prima persona tra la memoria – poco importa, in realtà, se autentica o meno – e l'aneddoto emblematico, qua e là lo sviluppo degli eventi ristagna per lasciare spazio a lunghe digressioni di carattere letterario. E questo continuo salto tra i generi trascina con sé anche la voce narrante/dissertante, cosicché, spesso, si ha l'impressione che a parlare non sia la stessa persona.

51 R. Bolaño, *El gaucha insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2013, p 135. Di qui in avanti tutte le successive occorrenze verranno indicate nel corpo del testo, dopo la citazione, con la sigla GI e il numero di pagina.

Immaginando le cose scritte come effettivamente declamate davanti a una platea, per una conferenza (situazione peraltro evocata dalla pseudo-barzelletta con cui il testo si apre, “Enfermedad y conferencia”, come una sorta di *myse en abyme*: il suo inserimento all'inizio conferisce a tutto quanto uno spessore “meta”), tutte queste deviazioni potrebbero sembrare degli inserti eccentrici, o delle citazioni, o dei momenti di approfondimento, volti in generale a sostenere l'esercizio retorico, ovvero – più pragmaticamente – a tenere desta l'attenzione del pubblico mediante un'abile adozione della *variatio*. Per questo, forse, la critica propende per il termine “conferenza”, contenitore potenzialmente valido – in virtù dell'oralità – per ogni acrobazia tra gli argomenti, i registri, i toni.

Dopo la storiella iniziale, dove – come detto – si allude ad una situazione oratoria (“hablar sobre la enfermedad” GI, 135), già il secondo segmento (“Enfermedad y libertad”) sposta il baricentro alla scrittura, deviando la dissertazione alle conseguenze che può provocare “escribir sobre la enfermedad” (GI, 136). Nel terzo segmento, “Enfermedad y estatura”, si torna ad un registro colloquiale, con interiezioni come “vayamos al grano” o “no sé” (GI, 137), volte a *simulare* la spontaneità dell'eloquio verbale, e si dà avvio alla parte più aneddoticonarrativa, che consiste nel racconto di una visita dal medico. Il segmento dedicato alla poesia francese, “Enfermedad y poesía francesa”, cambia taglio, avvicinandosi alla forma della dissertazione erudita, ma senza perdere il tono discorsivo e leggero (giudizi personali come “bonito poema”; “yo creo que”, GI, 144, 145; ancora interpolazioni proprie del parlato come “quiero decir”, GI, 143; incursioni della propria esperienza, come gli accenni alle “toxinas viajeras de mi hígado”, GI, 146). Nel finale del segmento si torna alla narrazione della vicenda ospedaliera. In “Enfermedad y callejón sin salida” e “Enfermedad y poesía”, di nuovo incentrati sulla poesia francese, torna a dominare il tono impersonale. L'unica interferenza è una frase all'inizio del primo dei due, quando in riferimento ad un componimento poetico l'io narrante specifica che “no es éste el momento de leerlo completo” (GI, 149): formula che si adatta bene alle circostanze di una lettura pubblica, ma che potrebbe anche prendersi – cosa inevitabile, vista la collocazione del testo – come un invito al lettore. Dopo un segmento, “Enfermedad y pruebas”, in cui si ritorna

sull'aneddoto personale, il segmento di chiusura, “Enfermedad y Kafka”, sintetizza in un certo senso i registri, coniugando i modi della *tertulia* distaccata (“Qué quiero decir cuando digo que [...]? Sinceramente, no lo sé muy bien. Supongo que quiero decir que” GI, 158) a quelli, meno giocosi, della libera dissertazione letteraria.

In questa continua metamorfosi tipologica, l'unico solido filo rosso tra i dodici segmenti che compongono il testo – presente in tutti i loro titoli – è il tema della malattia. Anche la letteratura, che il titolo propone come controparte (addendo) della malattia, non è altrettanto costante. Già questo può far intuire un'altra possibile ragione di questa varietà: il testo si adegua al contenuto, assumendo la forma che esige ciò di cui tratta. La malattia in un certo senso “contagia” la scrittura, spandendosi come un virus che non si può controllare (o che non si vuole controllare)⁵², e la maniera più onesta – o l'unica maniera possibile – per tradurla in un testo è assimilarne questa imprevedibilità. Nel proporre al lettore una chimera così inafferrabile – nel decidere scientemente di somministrarla all'interno di una raccolta di racconti – Bolaño sa di spiazzarlo, ovvero di amplificare l'effetto (il contagio) che questo *divertissement* avrebbe avuto in contesti più consoni, come la pagina di giornale, o la raccolta di saggi, o – appunto – la pubblica lettura. Includendo tra i suoi testi “Literatura + enfermedad = enfermedad”, infatti, anche *El gaucho insufrible* contrae la stessa malattia, diventando a sua volta un ibrido.

Indulgendo ancora un attimo nell'uso di questa immagine, e accettando la suggestione che viene dal titolo del testo successivo, “Los mitos de Chtulhu”, si potrebbe dire che il germe del male apre le porte al Male:⁵³ più prosaicamente, come

52 In un'intervista, il medico e amico di Bolaño, Víctor Vargas, rivela che per un lungo periodo il suo paziente “dejó correr la enfermedad sin preocuparse”, e in cambio “se dedicó a hacer literatura”, atteggiamento che peggiorò le cose oltre ogni possibilità di recupero. L'epatologo racconta che le visite con Bolaño, un po' come accade in questo testo, “eran un 50% de enfermedad y un 50% de literatura”. A.G. Bravo, “Médico de Bolaño: 'El temía afrontar la enfermedad’”, su www.latercera.com/contenido/661_157538_9.shtml, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

53 Con “miti di Chtulhu” (*Chtulhu Mythos*) viene indicato l'universo finzionale creato dallo scrittore statunitense H.P. Lovecraft (1890-1937), e l'insieme delle storie in esso ambientate. Si tratta di racconti tra l'horror e il fantasy, nei quali spesso si fa riferimento a Chtulhu, divinità malvagia e potente, legata al male cosmico e alle sue manifestazioni terrene. Svartati altri scrittori, coevi e posteriori a Lovecraft, hanno contribuito alla costruzione di questo universo, citandolo o inserendone elementi nelle proprie opere. Bolaño non chiarisce quale sia il motivo di questa citazione, che rimane limitata al titolo, ma si potrebbe trattare di un vago parallelismo tra il panorama letterario contemporaneo – a cui è criticamente dedicato il testo – e l'oscuro mondo lovecraftiano.

spiegato, “Literatura + enfermedad = enfermedad” si colloca esattamente a metà (sia dal punto di vista materiale della *mise en texte*, sia dal punto di vista della classificazione di genere) tra i racconti e la disquisizione letteraria, alla quale quindi apre la strada. L'ultimo testo della raccolta, infatti, è – stavolta compiutamente e incontrovertibilmente – una conferenza. E si tratta in effetti di una conferenza dove la violenza di Bolaño esplose come probabilmente in nessun'altra occasione: con l'approccio sardonico che informa anche i suoi interventi critici e le sue interviste, lo scrittore si scaglia contro alcune tendenze della letteratura contemporanea, ovvero il suo essere prona al mito del successo e al guadagno economico. Il suo *j'accuse* è diretto in particolar modo al panorama ispanico, del quale non esita a fare – più che altro a titolo esemplare – dei nomi (tra gli altri, Pérez-Reverte, Vázquez Figueroa, Muñoz Molina, Isabel Allende, Luís Sepulveda)⁵⁴. A questi nomi, paradigma negativo, ne vengono contrapposti altri positivi: il discrimine, a monte delle finalità più grette per cui si può scrivere, è il mito della comprensibilità, intesa come formula base per la vendita e più in generale per l'accettazione sociale, la “rispettabilità”.

Anche qui, come accadeva già a partire dalle prime opere, Bolaño propone una costellazione di autori dalla quale si deduce il suo posizionamento, che – rispetto al canone – si pone ancora saldamente ai margini. Ma adesso l'urgenza non è più la collocazione di sé stesso e l'autodeterminazione in quanto scrittore, quanto piuttosto una proiezione all'esterno e al futuro, un lascito ad altrui uso, insieme ad una definizione dei criteri di valore per cui la letteratura possa dirsi tale. Concentrandosi apofaticamente su ciò che la letteratura *non* dovrebbe essere, la dissertazione disegna un panorama per nulla roseo, e la chiusa pessimistica (“todo lleva a pensar que esto no tiene salida” GI, 177) pare non lasciare spazio a un possibile riscatto del presente.

Ma se si tiene conto di alcuni elementi, si può capire come in realtà le cose stiano diversamente. Il discorso, come già accennato, prima di venir pubblicato in *El gaucho insufrible* è stato letto in due occasioni. Nella seconda, il “I Encuentro de Escritores Latinoamericanos”, Bolaño trovava ad ascoltarlo – e a dissertare accanto a

54 L'elenco ha suscitato diverse reazioni piccate, tra le quali merita una menzione quella della Allende, consegnata ad un'intervista a *El País*: “No me dolió mayormente, porque él hablaba mal de todo el mundo. Es una persona que nunca dijo nada bueno de nadie. El hecho que está muerto no lo hace a mi juicio mejor persona. Era un señor bien desagradable” J. Herralde, “Para Roberto Bolaño”, in *El optimismo de la voluntad*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 35.

lui – proprio una nutrita e significativa rappresentanza di quegli scrittori, tutti più giovani, ai quali avrebbe, per così dire, passato il testimone: Jorge Franco, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Gonzalo Garcés, Fernando Iwasaki, Mario Mendoza, Ignacio Padilla, Edmundo Paz Soldán, Cristina Rivera Garza, Iván Thays, Jorge Volpi. Nessuno di questi, e nessun altro giovane, viene nominato nel discorso di Bolaño, ed egli a sua volta evita di parlare della propria scrittura o della propria opera (dato non indifferente, vista la sua abitudine di cercare, nelle dissertazioni e negli interventi critici, continui agganci con la sua personale esperienza di scrittore/lettore): si tiene appunto ai margini, disconoscendo le logiche del salotto letterario, stando lontano dall'*establishment*, ma allo stesso tempo nemmeno pontificando dal pulpito del giusto, ossia annoverando se stesso tra chi fa vera letteratura. Si mette cioè insieme – e non contro – agli scrittori esordienti ai quali piuttosto lancia un monito e una sfida. L'indizio più forte è la prima persona plurale in cui si include, quando, nel finale, dice che “sólo nos interesa el éxito, el dinero, la respetabilidad. Somos la generación de la clase media. [...] Si pudiéramos crucificar a Borges, lo crucificaríamos. Somos los asesinos tímidos, los asesinos prudentes” (GI, 176-177). In questo “noi” si coglie tutta l'intenzione straniante di questo ritratto di una generazione, e insieme una volontà (propositiva, quasi ottimistica) di fare fronte comune alle derive paventate.

A corroborare questa lettura, intervengono altri dati contestuali. Innanzitutto, va ricordato come il testo che Bolaño avrebbe voluto leggere alla conferenza, originariamente era un altro, intitolato “Sevilla me mata”, che però non è stato terminato in tempo. Ignacio Echevarría spiega queste circostanze nell'introduzione a *Entre paréntesis*, dove la dissertazione inconclusa è stata in seguito pubblicata:

“Sevilla me mata”, fragmento del discurso inconcluso que se proponía leer en su intervención en el primer Encuentro de Escritores Latinoamericanos, organizado por la editorial Seix Barral y celebrado en Sevilla el mes de junio de 2003. Bolaño viajó a Sevilla sin haber terminado este discurso, y en su lugar leyó “Los mitos de Chtulhu”, que ya tenía escrito Está claro que, de haber sido concluido, el texto de “Sevilla me mata” se hubiera alineado con la serie de los “discursos insufribles”. Su

contendido, en cualquier caso, no deja dudas sobre el trasfondo en que deben leerse las palmadas y palmetazos, los guiños y las collejas que, aquí y allá, Bolaño dedica a sus contemporáneos, muy en particular a los jóvenes escritores latinoamericanos que, con mayor o menor merecimiento, no cesan de invocar su magisterio.⁵⁵

Come si intuisce, “Sevilla me mata” è un discorso estremamente affine a quello che lo ha sostituito, e infatti, veicolata da parole chiave già utilizzate come “rispettabilità”, si ripresenta l'idea che la scrittura dei giovani latinoamericani sia – o rischi di essere – solo un prodotto del desiderio di vendere, o della paura di non vendere. Ma qui – mercé probabilmente l'incompletezza del testo – Bolaño gioca a carte più scoperte, non avendo avuto il tempo di “coprirle” con le schermature ironiche che gli sono tipiche: e allora la vis polemica obliqua ne esce temperata da una più trasparente volontà di provocare. È appunto un guanto di sfida lanciato al suo pubblico, per cui gli strali critici si rivelano per quello che probabilmente volevano essere anche in “Los mitos de Chtulhu”, ossia punzecchiature volte a stimolare, ad avvertire di un pericolo, a slanciare positivamente al futuro. Dopo un avvio in cui i toni sono ancora decisamente duri, nel secondo dei quattro punti di cui si compone il discorso la svolta è decisa e palesata:

Espero que nadie me tome a mal mis anteriores palabras. Era broma. Lo escribí, lo dije, sin querer. A estas alturas de mi vida ya no quiero más enemigos gratuitos. Estoy aquí porque quiero enseñaros a ser hombres. No es verdad. Era broma. En realidad, me muero de envidia cuando os veo. No sólo a vosotros sino a todos los jóvenes escritores latinoamericanos. Tenéis futuro, os lo puedo asegurar. Pero no es verdad. Era broma. [...] A algunos de los escritores invitados los considero mis amigos. De ellos, por otra parte, sólo espero delicadezas hacia mi persona. A los demás no los conozco, pero a algunos los he leído y de otros tengo excelentes referencias. [...] El panorama, sobre todo si uno lo ve desde un puente, es prometedor. El río es ancho y caudaloso y por sus aguas asoman las cabezas de por lo menos veinticinco escritores menores de cincuenta,

55 I. Echevarría, “Presentación”, in R. Bolaño, *Entre paréntesis*, cit., p. 14. Anche “Sevilla me mata”, pur non declamato e inconcluso, è stato inserito nel già citato volume della Seix Barral: *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 17-21.

menores de cuarenta, menores de treinta. ¿Cuántos se ahogarán? Yo creo que todos. [...] El tesoro que nos dejaron nuestros padres o aquellos que creímos nuestros padres putativos es lamentable. En realidad somos como niños atrapados en la mansión de un pedófilo. Alguno de ustedes dirán que es mejor estar a merced de un pedófilo que a merced de un asesino. Sí, es mejor. Pero nuestros pedófilos son también asesinos.⁵⁶

Senza rinunciare a continui giochi con il suo uditorio, Bolaño fa capire che la sua disapprovazione non è rivolta ai presenti né, genericamente, a tutti i nuovi protagonisti della scena letteraria ispanoamericana. Infatti ora, nella parte finale del discorso, ne elenca più di una dozzina di nomi, ponendoli non tanto sull'asse paura/rispettabilità/vendita, quanto sul crinale che – pericolosamente – vi può digradare: qui ritorna il “noi”, ma questa volta è un più genuino segnale di un reale senso (o desiderio, frustrato dalla morte imminente) di appartenenza. Di più: di fronte ai miti del successo e del denaro (nel fumoso esercizio di ricombinazione dei significanti sempre attivo nelle immaginifiche metafore di Bolaño), la sconfitta che si prospetta è quasi un – contorto, controverso – auspicio, la conseguenza che è lecito aspettarsi per chi rifiuta di far parte del gotha, secondo l'eroica idea di letteratura che da sempre Bolaño ha portato avanti.

I dubbi che giustamente potrebbe ancora suscitare questo continuo muoversi sul filo dell'ironia (cosa “era broma” e cosa no?) possono essere *quasi* del tutto fugati solo attraverso due indizi extratestuali. Il primo si inserisce in un contesto che è di per sé testimonianza di questa incertezza, cioè un infuocato scambio di opinioni consumatosi nel 2004 sulle pagine del quotidiano cileno *La Nación* tra Ignacio Echevarría e Jorge Volpi, proprio sul retaggio bolañano e sul senso della sua presenza a quell'ultimo incontro pubblico: mentre il primo, recensendo la pubblicazione degli atti del convegno da parte di Seix Barral, giustifica l'intervento di Bolaño solo intravedendo in esso un intento derisorio nei confronti di tutti i giovani, Jorge Volpi – presente a Sevilla, e comprensibilmente risentito – descrive un dietro le quinte di stima e ammirazione reciproca, e soprattutto – argomento che definisce “definitivo” contro la teoria di Echevarría – rivela l'intenzione di Bolaño (incompiuta) di riunire

56 R. Bolaño, “Sevilla me mata”, in *Entre paréntesis*, cit., pp. 312-314.

molti degli scrittori intervenuti in un'antologia nella quale avrebbe incluso anche se stesso.⁵⁷

Per il secondo indizio non è necessario uscire dal perimetro dell'opera di Bolaño. In svariati suoi interventi critici, commenti e note, compaiono molti degli autori che vengono citati in “Sevilla me mata”, o che hanno assistito di persona alla lettura di “Los mitos de Cthulhu”: con una rapida rassegna ci si può rendere conto di come, quasi sempre, la loro scrittura o le loro opere vengano trattate in termini quantomeno positivi, spesso perfino elogiativi. I nomi sono innumerevoli: ad esempio Carmen Boullosa, in “Viena y la sombra de una mujer” (dove viene definita “la mejor escritora de México”)⁵⁸; Rodrigo Rey Rosa, in “Recuerdos de Juan Villoro”,⁵⁹ in “El estilete di Rodrigo Rey Rosa” (dove Bolaño ammette di ammirarlo soprattutto in quanto scrittore di racconti)⁶⁰ e in “Rodrigo Rey Rosa en Mali, creo”;⁶¹ Alan Pauls, in “Ese extraño señor Alan Pauls” (di cui Bolaño dice di essere un “lector fervoroso”)⁶² e in “El último lugar del mapa” (in cui lo elegge “uno de mis escritores argentinos favoritos”)⁶³; Jaime Collyer e Gonzalo Contreras, in “Unas pocas palabras para Enrique Lihn” (dove, cripticamente, sembra collocarli tra i meritevoli eredi di Lihn)⁶⁴; César Aira, in “El increíble César Aira” (dove viene definito “excéntrico, pero también [...] uno de los tres o cuatro mejores escritores de

57 Queste sono le esatte parole di Jorge Volpi: “Por otra parte -aunque tal vez esto Echevarría lo haya olvidado o no lo sepa-, hay un argumento definitivo en contra de su teoría: durante su último año de vida, Roberto Bolaño se dio a la tarea de preparar una antología en la cual pensaba reunir a algunos narradores latinoamericanos que él consideraba parte de su generación, es decir, nacidos a partir de 1950. Con enorme generosidad, Bolaño invitó a muchos de los escritores que se encontraban en Sevilla a participar en este proyecto.” La diatriba, a cui fa seguito un ulteriore intervento di Echevarría che però non apporta ulteriori elementi utili a far propendere per la sua lettura, si può recuperare, nell'ordine, nei seguenti articoli: I. Echevarría, “Vista desde el puente”, su <http://www.lanacion.cl/noticias/notas/vista-desde-el-puente/2004-04-17/181420.html>; J. Volpi, “Contra Ignacio Echevarría”, su <http://www.lanacion.cl/noticias/notas/contra-ignacio-echevarria/2004-06-19/200831.html>; e I. Echevarría, “Por alusiones”, su www.lanacion.cl/noticias/notas/por-alusiones/2004-06-26/172329.html, visitati l'ultima volta il 24/3/2015.

58 R. Bolaño, “Viena y la sombra de una mujer”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 253.

59 R. Bolaño, “Recuerdos de Juan Villoro”, in *Ibid.*, p. 138.

60 R. Bolaño, “El estilete di Rodrigo Rey Rosa”, in *Ibid.*, p. 140.

61 R. Bolaño, “Rodrigo Rey Rosa en Mali, creo”, in *Ibid.*, pp. 199-200.

62 R. Bolaño, “Ese extraño señor Alan Pauls”, in *Ibid.*, p. 207.

63 R. Bolaño, “El último lugar del mapa”, in *Ibid.*, p. 256.

64 R. Bolaño, “Unas pocas palabras para Enrique Lihn”, in *Ibid.*, p. 214.

hoy en lengua española”)⁶⁵ e in “Osvaldo Lamborghini: mártir” (dove Bolaño parla proprio di “admiración” nei suoi confronti)⁶⁶; Pedro Lemebel, in “Fragmentos de un regreso al país natal”,⁶⁷ in “El pasillo sin salida aparente”⁶⁸ e in “La poesía chilena a la intemperie”⁶⁹ (tutti testi in cui gli concede un posto di assoluta preminenza nel panorama letterario contemporaneo); Rodrigo Fresán, in “Un paseo por el abismo” (in cui ne elogia il romanzo *Mantra*)⁷⁰; Ignacio Padilla e lo stesso Jorge Volpi, nell'intervista “Final: 'Estrella distante'” con Mónica Maristain (dove si dice molto interessato dal loro lavoro)⁷¹. Si capisce bene, a questo punto, come la prospettiva di un annegamento di questi giovani nel feroce fiume della letteratura può essere interpretata in molti modi – come un ammonimento, come una burla, come una paradossale speranza – ma sicuramente non come una bocciatura.

Partendo da questa rivalutazione delle due dissertazioni “sorelle”, è possibile tornare a *El gauchito insufrible* con un ulteriore elemento per comprendere il senso della presenza, nella raccolta, di un testo come “Los mitos de Cthulhu”. Più che un definitivo atto di condanna nei confronti di epigoni non degni, siamo di fronte ad un lucido ed estremo invito ad “uccidere il padre”:⁷² contro le autorità canoniche, contro i genitori “pedofili e assassini” (il titolo dell'ultimo paragrafo di “Sevilla me mata”, dove è inserita questa inquietante immagine, è “L'eredità”), è necessario lottare, per guadagnare un posto in superficie e poter fare vera letteratura, senza alcun timore reverenziale. Bolaño lo ha dimostrato con il suo esempio: all'inizio con le scorribande giovanili, insieme agli altri infrarrealisti, nei salotti buoni della cultura,

65 R. Bolaño, “El increíble César Aira”, in *Ibid.*, p. 137.

66 R. Bolaño, “Osvaldo Lamborghini: mártir”, in *Ibid.*, p. 142.

67 R. Bolaño, “Fragmentos de un regreso al país natal”, in *Ibid.*, pp. 65-66.

68 R. Bolaño, “El pasillo sin salida aparente”, in *Ibid.*, p. 76.

69 R. Bolaño, “La poesía chilena a la intemperie”, in *Ibid.*, p. 89.

70 R. Bolaño, “Un paseo por el abismo”, in *Ibid.*, pp. 307-310.

71 Cfr. Bolaño, “Final: 'Estrella distante'”, cit., p. 342.

72 Javier Cercas, in occasione della mostra “Archivo Bolaño 1977-2003”, allestita dal Centro di Cultura Contemporanea di Barcellona, lo ricorda così: “Bolaño fu l'unico capace di fare quello che, citando Pasolini, si deve fare con i maestri: mangiarli in salsa piccante. Squartarli, tirarne fuori le budella, cucinarli e poi divorarli per creare qualcosa di nuovo” R. Iori, “Roberto Bolaño. Il trionfo non fa per me”, su <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/03/31/roberto-bolano-il-trionfo-non-fa-per.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

e ora – alla fine, si potrebbe dire – con questa raccolta eterogenea, vera ultima eredità.

Il testo “lovecraftiano”, in altre parole, getta retrospettivamente una luce differente sull'intera raccolta, rivelandoci una possibile chiave di lettura: *El gaucho insufrible*, a partire dal racconto che dà il titolo al volume, è una dimostrazione concreta di come ci si possa inserire nel solco della tradizione senza lasciarsi irretire da essa, con una narrativa nel segno della riscrittura, della ripresa vivificatrice del retaggio dei padri, della palingenesi. Va in questa direzione, probabilmente, la scelta consapevole di inserire in un contenitore preposto ad accogliere *in primis* la forma-racconto (la collana di Anagrama in cui esce la prima edizione, nell'ottobre del 2003, è “Panorama de narrativas”) testi che avrebbero potuto benissimo stare in raccolte più idonee, vicine a scritti – di cui, come in seguito si è visto con *Entre paréntesis*, vi sarebbe stata discreta abbondanza – meno letterari e più saggistici, o d'opinione: in questo modo, nel suggerire ai “successori” un'attitudine e uno spirito da tenere nei confronti dei maestri, Bolaño propugna anche una trasgressione delle regole e delle tassonomie consuete, per una scrittura che – solo disinteressandosi della pacifica comprensibilità, anche a costo di spiazzare il lettore, o perfino di perderlo – possa dirsi veramente letteratura.

Anche il racconto d'apertura, “Jim”, si iscrive in una certa misura in questo progetto, o quantomeno in un'idea fluida dei contesti in cui si deve dare la letteratura. Non tanto per il contenuto o per la forma (è una storia molto breve, in cui si racconta di Jim, statunitense ex combattente in Vietnam e ora poeta, che si trova per le strade di Ciudad de México assorto a guardare lo spettacolo di un mangiafuoco da distanza sempre più ravvicinata, fino al momento in cui l'io narrante lo strappa all'incantesimo, per poi separarsi da lui e perderne le tracce per sempre), quanto per la sua storia editoriale: come ricorda Ignacio Echevarría nella presentazione di *Entre paréntesis*, dove pure il testo trova spazio, era apparso in precedenza nel periodico *Las Últimas Noticias* (per questa ragione, a dispetto del suo carattere evidentemente narrativo, nella traduzione italiana della presentazione di Echevarría - fatta da Maria Nicola – il testo viene indicato con il termine “articolo”)⁷³, e la sua stessa inclusione

73 Cfr. R. Bolaño, *Tra parentesi*, Milano, Adelphi, 2009, p. 18.

in *Entre paréntesis* – opera uscita postuma nel 2004, ma in qualche modo già concepita anni prima da Bolaño insieme all'amico Andrés Braithwaite come una raccolta dei suoi pezzi giornalistici – è segnale della precisa intenzione di superare i canonici confini tra i generi, i registri, e gli ambiti contestuali, concependo la scrittura come un'attività che precede e supera queste suddivisioni.

Come nota ancora Echevarría nella presentazione:

No está de más insistir en la marcada tendencia que desde muy pronto acusaron los libros de Bolaño a circular, sin mayores problemas, de un género a otro. En sus dos últimos libros “de relatos” ello se tradujo en el agrupamiento, sin distingos de ningún tipo, de textos de muy diferente calibre y naturaleza. Ya en *Putas asesinas* (2001), un texto como “Carnet de baile” posee un sesgo inequívocamente autobiográfico. Y en *El gaucho insufrible* dispuso Bolaño la inclusión de lo que en su origen fueron dos charlas o discursos [...]. Al frente de *El gaucho insufrible*, por otra parte, se encuentra “Jim”, que Bolaño escribió originalmente como columna para *Las Últimas Noticias* [...]. “Jim” posee una naturaleza ambigua, en las fronteras del retazo autobiográfico y el relato ficcional. [...] De todo lo cual cabe deducir que el contenido de este volumen termina por engazarse con bastante naturalidad con los que el propio Bolaño publicó en vida, siendo posible especular con la posibilidad de que, lejos de eludirlo, Bolaño mismo hubiera subrayado su carácter tan misceláneo, ordenándolo en la tendencia que apuntan *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible*.⁷⁴

In realtà, il precedente ricordato da Herralde in *Putas asesinas*, “Carnet de baile”, non esce ancora completamente – o esplicitamente – dal perimetro del genere racconto, in quanto in esso, come sottolinea María Luisa Fischer, “se ficcionaliza la historia particular de un lector en su vínculo con 'Neruda', el de los libros y, sobre todo, el de la institución literaria”.⁷⁵ Più che il taglio autobiografico, quindi (opinabile, o quantomeno sempre scivoloso, e in ogni caso certamente non esclusiva pertinenza, in Bolaño, di testi non finzionali o non narrativi), qui è la struttura a

74 Echevarría, “Presentación”, cit., p. 13.

75 M.L. Fischer, “Los territorios de la poesía en Roberto Bolaño”, su <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v30/fischerml.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

spostare il confine, giocando con il testo: “Carnet de baile” è un lungo elenco numerato, di 69 punti, presentati come l'ossatura di un racconto, lungo i quali si intrecciano brevi digressioni narrative e considerazioni di varia natura. Alcuni di questi punti rimangono frasi isolate e non sviluppate, altri si chiamano a vicenda, creando anche nella frammentazione un'idea di unità e di percorso.

I.3.2 *Il gioco del rovescio*

La particolare strutturazione a elenco ritorna in uno dei racconti di *El gaucho insufrible*, “Dos cuentos católicos”, che già dal titolo lascia intendere un ulteriore gioco con la forma racconto: in un solo testo ne vengono riuniti due (“La vocación” e “El azar”), ognuno con una propria curva narrativa che si chiude in autonomia, potenzialmente leggibili separatamente l'uno dall'altro. Il titolo segnala il contenitore comune che obbliga all'accostamento dei due testi (che altrimenti, con un titolo differente, avrebbero potuto essere due capitoli di un singolo racconto), e fornisce nell'aggettivo – “católicos” – il *trait-d'union* tematico tra il primo e il secondo. E i titoli delle due parti autonome sono accompagnati dalla numerazione ordinale, dimodoché sia imprescindibile, oltre all'avvicinamento, anche la consequenzialità. Leggendoli insieme, nell'ordine proposto, i due racconti si illuminano a vicenda, il secondo restituendo una chiave di lettura completamente rovesciata del primo. In “La vocación” a raccontare è un ragazzo diciassettenne, incline alla devozione e allo slancio mistico, il quale ha un'epifania – che si intuisce di cruciale importanza per la sua esistenza e per la sua coscienza di sé – nel momento in cui vede un uomo che cammina scalzo in un sentiero innevato, vestito con un saio da frate. “El azar” si propone fin dal titolo come l'antitesi del primo racconto: qui la voce narrante è dell'uomo che il ragazzo incontra, che ripercorre l'episodio dalla propria prospettiva. Seguendo la sua ricostruzione dei fatti, si scopre che in realtà l'uomo è uno sbandato mentalmente instabile, che ha appena ucciso un bambino e il frate a cui apparteneva il saio.

Entrambi i testi, come accennato, si compongono di trenta punti numerati, che schematizzano e articolano le due storie narrate, fungendo – nel momento della rilettura, o comunque solo alla fine delle due letture – da accompagnamento per la comprensione della somma. Infatti il secondo, lungi dal confutare semplicemente il primo (la più o meno sottile parodizzazione dell'afflato fideistico o genericamente religioso, peraltro innegabile, non è certo il fine principale del racconto)⁷⁶, ne propone una versione differente, che però non invalida la narrazione del ragazzo. A rivelare la reciprocità della combinazione è proprio l'elenco, che, se lo si esamina punto per punto, rivela il perfetto parallelismo (eccezion fatta per l'ottavo e il ventinovesimo punto, nei quali l'analogia non sussiste, o – più probabilmente – è tanto sommersa da non poter essere individuata con certezza).

La struttura merita una rapida ma pedissequa ricostruzione: nel primo punto di entrambi, i rispettivi protagonisti parlano della loro età; nel numero due, si presentano due analoghe situazioni di conflitto (tra il ragazzo e Juanito, il suo migliore amico, e tra l'uomo e un vecchio), si accenna alla meditazione, e mentre il ragazzo invoca San Vicente, scopriamo che l'uomo si chiama proprio Vicente; nel numero tre, il ragazzo elenca le immagini del martirio di San Vicente, l'uomo rievoca gli anni passati in manicomio, con “las inyecciones, las sesiones de manguera, las cuerdas con que ataban a muchos por la noche” (GI, 125); nel numero quattro il punto di contatto è un accenno al vomito e all'affogamento, per il ragazzo come sintomo di malessere esistenziale ancora intriso di pulsioni spirituali, per l'uomo ancora relazionato al ricordo del manicomio, dove gli internati dovevano dormire in letti verticali proprio per evitare di strozzarsi vomitando; nel numero cinque ritorna il sintagma “cosas intimas”, ovvero le cose sulle quali la madre di Juanito interrogava il ragazzo, e delle quali alcuni matti parlavano con i loro letti verticali; nel numero sei la connessione è data dal silenzio e da una porta chiusa: per il ragazzo è quella della stanza della madre di Juanito, nella quale ricorda di essere entrato in sogno, trovandovi un tunnel “suspendido en un silencio fragilísimo” (GI, 117),

76 L'ateismo contundente di Bolaño, espresso in diverse interviste, si declina più che altro come una critica laica verso la chiesa, intesa come istituzione secolare e politica più che spirituale. L'idea si riscontra in particolar modo in un romanzo come *Nocturno de Chile*, dove il protagonista, il sacerdote Sebastián Urrutia Lacroix, è appartenente all'Opus Dei e vicino a Pinochet.

mentre per l'uomo è quella dalla quale sentiva provenire delle urla, e che nessuno osava aprire, mentre il resto del manicomio era immerso in un “silencio que asustaba” (GI, 126); nel punto numero sette del primo racconto si parla di “actos nefandos” (GI, 117), in quello del secondo racconto vengono descritti gli atti di sodomia tra i malati; nel nono punto l'argomento comune è l'intelligenza, rispettivamente del papà di Juanito in “La vocación” e di Vicente in “El azar”; i due punti dieci sono digressioni biografiche sulla famiglia di Juanito (della quale il ragazzo che narra è in qualche modo parte, o ospite), e sulla vita di Vicente; nel numero undici, entrambi i racconti fanno riferimento alle piccole dimensioni della città, che portano il ragazzo a desideri di fuga repressi invocando ancora una volta San Vicente, e che fanno dire al malato mentale, con un travaso testuale incrociato, “la ciudad, a veces, me ahogaba” (GI, 128); al punto dodici, il ragazzo confessa con un timido sorriso ai genitori di Juanito la volontà di diventare prete e perfino di essere santo, mentre Vicente descrive la risata con cui era solito accompagnare la preghiera, prima di fare l'elemosina sui gradini della chiesa di Santa Barbara; nel numero tredici, il ragazzo pone a se stesso delle domande sul perché di quel sorriso (ovvero intorno alle manifestazioni della propria devozione), alle quali nel punto quattordici risponde “por humildad”, mentre Vicente nel punto tredici si chiede il significato dell'iconografia di Santa Barbara (un pavone reale e una torre), che gli viene spiegata dal prete della chiesa nel punto successivo; nel numero quindici si menziona l'istruzione, nella quale il ragazzo promette di impegnarsi per realizzare la sua vocazione, e che l'uomo ammette al prete di non avere; nel numero sedici, entrambi attendono, fuori da un negozio il ragazzo, fuori dalla chiesa Vicente; il punto diciassette sono due brevi digressioni agiografiche, rispettivamente su San Vicente e su Santa Barbara; nel punto diciotto del primo racconto il ragazzo si confronta con un prete (nel suo ufficio, che “helaba los huesos” GI, 120) sul tema della vocazione, la quale “hace temblar” (GI, 120), mentre nel secondo racconto Vicente sentenzia, dopo aver parlato col prete, che “todo lo que enseñan los curas está frío. Es sopa fría. Mantas que no calientan durante el crudo invierno” (GI, 130); al punto diciannove il – debole – punto di contatto sembra essere un accenno ai vestiti, al punto venti ai soldi; il punto ventuno è un incrocio di brame oscure (il

ragazzo confessa di desiderare, a volte, che tutti muoiano; Vicente racconta che aveva voglia di morire) e di invocazioni alla pietà, rispettivamente di Dio (“Dios se apiade de mi alma [...]. Dios tenga piedad de mi alma y me haga mejor. O me deshaga” GI, 121) e di Santa Barbara (“Santa Bárbara, apiadate de mí [...] Santa Bárbara, ten piedad de tu servidor” GI, 130); il ventidue è costituito da una serie di domande, quelle del ragazzo sulle ipotetiche conseguenze pratiche del suo desiderio mortifero, quelle di Vicente sulla punizione divina riservata ai carnefici di Santa Barbara; i due punti ventitré si incontrano sul divieto di mangiare, rispettivamente dentro un cinema per il ragazzo, e, per l'uomo, nei giardini e nelle case abbandonate; al punto ventiquattro sia il ragazzo che Vicente camminano per le strade solitarie e innevate della città, ed entrambi guardano le finestre, il ragazzo vedendo dentro una di esse una sala con un Sacro Cuore di Gesù appeso alla parete, l'uomo cercando la propria immagine riflessa. È questo il punto in cui Vicente, entrando in un portone casuale trova un frate insieme a un bambino nudo, e pugnala entrambi, per poi sostituire i propri vestiti sporchi di sangue con il saio trovato in un armadio. Un altro punto di contatto sono i fiocchi di neve, che intristiscono Vicente, e ai quali il ragazzo associa le stelle (“en el cielo brillaban las estrellas. Pensé que parecían copos de nieve. Copos suspendidos, es decir elegidos por Dios para permanecer inmóviles en el firmamento, pero copos al fin y al cabo” GI, 123); al punto venticinque il ragazzo vede Vicente, che all'inizio è solo un'ombra, e Vicente esce in strada, dove nota a sua volta che “todo estaba oscuro, menos la nieve” (GI, 133); al ventisei, il ragazzo capisce che l'ombra è un frate, e vedendolo osservare il suolo lo ritiene pensieroso, mentre anche Vicente adesso si accorge di una presenza che lo segue; al ventisette, nel primo racconto il ragazzo si interroga sull'identità del frate, mentre nel secondo racconto Vicente – quasi in risposta ai pensieri del ragazzo – valuta che il suo “perseguidor era un adolescente gordo y feo. ¿Quién era yo? Eso no importaba nada” (GI, 133); è al punto ventotto che il ragazzo, nel vedere che quello che crede essere un frate è scalzo (Vicente si era tolto tutti i suoi vestiti), ha la commovente sensazione di una vera e propria epifania, e nelle orme dei suoi piedi nella neve legge “esa respuesta que durante tanto tiempo había aguardado” (GI, 124). Sia nel racconto del ragazzo che in quello di Vicente, i due attraversano un ponte, ma

mentre nella prospettiva del primo l'andatura del frate, di buona lena, è “como debe caminar la Iglesia” (GI, 124), per il secondo la ragione della rapidità è solo la voglia di arrivare velocemente al caldo della stazione dei treni; al punto finale, i due racconti sono accomunati dalla sparizione: in “La vocación”, delle orme del monaco nella neve, che il ragazzo non riesce più a trovare uscendo dalla stazione, e, in “El azar”, di Vicente che fugge in treno, lui stesso senza sapere in che direzione: “compré un billete en el siguiente tren. En cualquiera, sin importarme su destino” (GI, 134).

Come si può vedere solo ripercorrendo questa strutturazione binaria, studiatissima eppure non smaccata, l'intenzione di chi scrive non sembra essere tanto di strappare il velo dell'illusione alla fede, quanto di sovrapporre ad essa una diversa lettura: l'errore di valutazione da parte del ragazzo, inevitabile conseguenza delle circostanze e delle aspettative, nulla toglie all'autenticità e alla forza del sentimento. La “vocación”, nell'incontrare “el azar” non si annulla, ma trova una sintesi (in senso hegeliano) nell'accostamento capillare dei due testi, della quale può farsi carico solamente la lettura. Il numero e la qualità delle coincidenze che l'elenco rivela, cioè, non possono ridursi ad una lettura fideistica, né d'altra parte venir liquidate con il mero intervento del caso: l'uomo che il ragazzo incontra ha lo stesso nome del santo da lui venerato (cosa che solo al lettore è dato di sapere); entrambi hanno una controversa relazione con la religione e con la propria spiritualità; nel racconto del ragazzo si parla spesso del padre di Juanito, ex commissario, figura che appare anche nei discorsi di Vicente; le orme che nel finale del primo testo sono scomparse dal sentiero innevato (non possiamo sapere se è solamente un prodotto dell'autosuggestione del ragazzo) vengono prefigurate (secondo la scansione cronologica degli eventi nella trama) da quelle, di sangue, che Vicente lascia nella stanza del duplice assassinio (“huellas bailadoras. Huellas de San Vito. Huellas que no iban a ninguna parte” GI, 133). Su tutto, i continui e minuti rimbalzi testuali tra le cose che dice, che pensa e che fa l'uno e quelle dell'altro, difficilmente ascrivibili a pura casualità.

Il precario equilibrio che sussiste tra casualità e causalità è un tema che ritorna spesso nella letteratura di Bolaño, per bocca dei suoi personaggi. In *Los*

detectives salvajes, l'insufficienza del caso come spiegazione del reticolo misterioso che si cela dietro la realtà – segnatamente, come risposta all'esistenza del male – viene espressa nella particolare teodicea di un personaggio cruciale in Bolaño, il detective Abel Romero (la cui importanza è testimoniata dalla ricorrenza delle sue apparizioni: il suo nome compare anche in *La literatura nazi en América*, nel racconto “Joanna Silvestri” e in *Estrella distante*), con queste parole:

Después nos unimos a la conversación general. Sobre el mal, sobre la malignidad. [...] Belano, le dije, el meollo de la cuestión es saber si el mal (o el delito o el crimen o como usted quiera llamarle) es casual o causal. Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos. Que Dios, si existe, nos pille confesados. Y a eso se resume todo.⁷⁷

In *Estrella distante* questo aut-aut viene risolto per bocca di un personaggio, Graham Greenwood, il quale spinge la connessione tra il male e la casualità al punto da sostenere, ribaltando i termini, non già che il male è casuale, ma che il caso è il male:

En su particular teología el infierno era un entramado o una cadena de casualidades. Explicaba los asesinatos en serie como una “explosión del azar”. Explicaba las muertes de los inocentes (todo aquello que nuestra mente se negaba a aceptar) como el lenguaje de ese azar liberado. La casa del diablo, decía, era la Ventura, la Suerte.⁷⁸

77 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 397. Bolaño tra l'altro parla di Abel Romero in un'intervista (cosa che non fa di frequente per i suoi personaggi), prendendolo come emblema della costruzione reticolare e epidemica della propria opera. Interessante rilevare che proprio attorno ad Abel Romero si propone l'idea che vi sia un'analogia tra l'imperscrutabilità delle trame del reale e il processo stesso di creazione letteraria: “Abel Romero es lo que en Chile se llama un tira, y además un tira izquierdista, con conciencia de clase. Pero por los tiras más vale no meter las dos manos al fuego, meter una nada más. [...] La verdad es que no sé sinceramente qué pasa con él.” E. Cobos, “Entrevista a Roberto Bolaño: 'hay que mantener la ficción en favor de la conjetura'”, su <http://www.letralia.com/286/entrevistas01.htm>, visitato l'ultima volta il 23/4/2014.

78 Bolaño, *Estrella distante*, cit., p. 110. Come vedremo nel capitolo II.3, a proposito della relazione tra Bolaño e Cortázar, questo doppiofondo diabolico – più ancora che divino – insito nel caso è un concetto che ritorna spesso in Bolaño.

In 2666 l'opposizione caso/causa vede ancora una volta il primo prevalere, in quanto contrario dell'ordine, ma converso speculare del destino. A esprimere l'idea, nella "Parte de los críticos", è un eccentrico pittore (il quale, come estremo atto artistico, si è amputato la mano, e si trova in manicomio) convinto che

no se trata de creer o no creer en las casualidades. El mundo entero es una casualidad. Tuve un amigo que me decía que me equivocaba al pensar de esta manera. Mi amigo decía que para alguien que viaja en un tren el mundo no es una casualidad, aunque el tren esté atravesando territorios desconocidos para el viajero, territorios que el viajero no volverá a ver nunca más en su vida. Tampoco es una casualidad para el que se levanta a las seis de la mañana muerto de sueño para ir al trabajo. Para el que no tiene más remedio que levantarse y añadir más dolor al dolor que ya tiene acumulado. El dolor se acumula, decía mi amigo, eso es un hecho, y cuanto mayor es el dolor menor es la casualidad. –¿Como si la casualidad fuera un lujo? –preguntó Morini. [...] –La casualidad no es un lujo, es la otra cara del destino y también algo más –dijo Johns. –¿Qué más? –dijo Morini. –Algo que se le escapaba a mi amigo por una razón muy sencilla y comprensible. Mi amigo [...] creía en la humanidad, por lo tanto creía en el orden, en el orden de la pintura y en el orden de las palabras, que no con otra cosa se hace la pintura. Creía en la redención. En el fondo hasta es posible que creyera en el progreso. La casualidad, por el contrario, es la libertad total a la que estamos abocados por nuestra propia naturaleza. La casualidad no obedece leyes y si las obedece nosotros las desconocemos. La casualidad, si me permite el símil, es como Dios que se manifiesta cada segundo en nuestro planeta. Un Dios incomprendible con gestos incomprensibles dirigidos a sus criaturas incomprensibles. En ese huracán, en esa implosión ósea, se realiza la comunión. La comunión de la casualidad con sus rastros y la comunión de sus rastros con nosotros.⁷⁹

Questa identificazione del caso con la divinità ci riporta all'incontro/scontro di destino (la vocazione) e caso che si presenta nel racconto bivalvo. Qui, mentre il ragazzo è portato dalla fede a ricercare una logica concatenazione a tutto quello che gli accade (ancorché non su un piano materiale, convertendola strumentalmente ai

79 Bolaño, 2666, cit., pp. 122-123. Sulla relazione di causalità, caso e male in Bolaño, cfr. anche A. Lainck, *Las figuras del mal en "2666" de Roberto Bolaño*, Münster, LIT Verlag, 2014, in particolare pp. 64-67.

suoi fini, ovvero la ricerca della santità), l'uomo pare mosso da pulsioni allo stesso tempo più istintuali (legate causalmente a bisogni naturali, la fame, la stanchezza, il freddo) e più casuali, prodotto forse dei retaggi della sua pazzia, che ancora gli lascia degli spazi bianchi nel pensiero: entra in un portone che non è sicuro di conoscere, uccide il frate e il bambino senza esplicitare una ragione precisa (il primo assassinio potrebbe spiegarsi con un impeto di rabbia davanti alla scena in odore di pedofilia, ma il secondo, che di per sé appare meno giustificato, in qualche modo toglie razionalità anche all'accoltellamento del frate), alla fine se ne va in treno senza sapere dove. Però è lui che, dall'interno della nebulosità dei suoi intenti, ad un certo punto dice che “me sentía como si estuviera encerrado en un crucigrama” (GI, 128).

Vicente si riferisce alla città (è il punto dell'elenco in cui si lamenta delle sue piccole dimensioni), ma l'espressione lascia intendere un senso più ampio, o diretto ad altro: il cruciverba⁸⁰ in cui lui e il ragazzo sono intrappolati non è tanto il reticolo delle strade, delle scalinate, e delle piazzette (i cui toponimi vengono citati sia in un racconto che nell'altro), quanto il racconto stesso, dato dall'unione delle loro narrazioni. “La vocación” e “El azar” si intersecano così come fanno le parole

80 Il termine compare in altri luoghi della letteratura di Bolaño, quasi sempre in senso figurato. In *Nocturno de Chile*, ancora applicato a un'idea di spazialità, sta a indicare la tortuosa grandezza della casa della scrittrice María Canales (“la casa, en verdad, era muy grande: un crucigrama” R. Bolaño, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 139), ma anche il suo carattere spaventoso e doppio: nei suoi sotterranei venivano torturati gli oppositori al regime di Pinochet, mentre ai piani alti si conducevano *tertulias* letterarie. Paula Aguilar interpreta in questi spazi come “símbolos de una identidad que a través de la máscara oculta la bifurcación del yo” e come “metáforas del Chile infernal de la dictadura militar” P. Aguilar, “Pobre memoria la mía. Literatura y melancolía en el contexto de la postdictadura chilena”, in Soldán, Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, cit., p. 132. Nella dissertazione “Sevilla me mata” Bolaño utilizza di nuovo il termine come rimando metaforico al paese – il Cile – e, con una certa dose di ironia, alla difficoltà di trovare una realizzazione lavorativa “en el laberinto, o, más que laberinto, en el atroz crucigrama latinoamericano” Bolaño, “Sevilla me mata”, cit., p. 312. Nel racconto “Una aventura literaria”, in *Llamadas telefónicas*, il protagonista usa il termine per riferirsi obliquamente al carattere criptico della propria opera, circoscrivendo i soli lettori in grado di comprenderne i messaggi nascosti tra quelli “aficionados a los crucigramas, los que, como él, estaban hartos de tanta moralina y catequesis de final de milenio” (LT, 56). Ancora rimanendo sul piano della scrittura, o dell'incrocio tra letteratura e vita, vale la pena citare, infine, un'intervista in cui Bolaño spiega che le uniche biografie che meritano di essere raccontate sono quelle dei detective e degli assassini: “las únicas biografías interesantes, son las de los grandes policías o la de los grandes asesinos [...], porque de alguna manera rompen ese molde deprimente y real de que el destino de los seres humanos es respirar y un día dejar de hacerlo. El policía y el detective parecen ajenos a esa mecánica. En sus biografías o autobiografías siempre hay otra cosa: una propuesta, un juego, un crucigrama que te dice acércate al espejo y mira.” D. Orosz, “Roberto Bolaño: 'Siempre quise ser un escritor político’”, su <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-quise-ser-escritor-politico>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015. Come si vede, il cruciverba è tale proprio in opposizione a un'idea di destino privo di *telos*: ogni cosa acquisisce un senso solo se si suppone un disegno, o un “gioco” (ordito da chi?), ancorché nascosto e imperscrutabile, o che è necessario riempire, risolvere con le parole.

verticali e quelle orizzontali del gioco enigmistico, dando forma alla composizione delle trenta voci di un asse e le trenta voci dell'altro. In questo modo è chi scrive, in collaborazione con chi legge, il demiurgo dell'universo dove si muovono i personaggi, il quale conferisce un ordine chiuso al caos altrimenti entropico di questo movimento.

Come interpretare, però, questo incrocio di testi, non è (mai) chiaro: qual è il risultato dell'incastro – perfettamente complementare – di tesi e antitesi? Se si esamina la curva che si produce dall'incontro dei due testi, è chiaro in prima analisi una sorta di “abbassamento” della prospettiva proposta nel primo racconto da parte del secondo: il senso di vomito come effetto di ansia esistenziale dai contorni mistici (punto quattro) diventa il sintomo spasmodico della malattia mentale; i versi (forse di una poesia) che il ragazzo recita a Juanito, “actos nefandos en noches aciagas” (GI, 117, punto sette), si trasformano in atti sessuali presentati come scabrosi; il sorriso sommesso con cui il ragazzo confessa la propria devozione (punto dodici), si tramuta nella grassa risata attraverso la quale anche Vicente esprime una sorta di spiritualità:

oraba con todas mis fuerzas, que era como reírse en silencio, reír, reír, feliz de la vida, y a más que oraba más me reía, que era la forma en que mi naturaleza se dejaba penetrar por lo divino, y esa risa no era falta de respeto ni era la risa atronadora de una oveja trémula ante su Creador (GI, 128)

L'abbassamento in questo caso è rafforzato dal richiamo della risata più avanti, nel momento topico dell'uccisione del frate e del bambino: appena dopo averli accoltellati, osservando le orme di sangue lasciate sul pavimento, a Vicente “entraron ganas de reír” (GI, 133); infine – ma, come si è visto, gli esempi sono innumerevoli – i fiocchi di neve che il ragazzo associa alle stelle e a Dio, a Vicente provocano solo “desconsuelo y congoja” (GI, 131).

Rilevare l'esistenza non solo di un nesso formale – di passaggi, frasi, parole chiave – ma di un vero e proprio travaso qualitativo, può avvicinarci alla soluzione (ad una possibile soluzione) del *crucigrama*. Proprio a partire da una ricognizione delle incongruenze e dei punti in cui invece le due tracce collimano, cioè, si può

risalire all'idea che sta all'origine e a fondamento del tutto: i due “racconti cattolici” sono in realtà un solo racconto – *lo stesso* racconto –, che parla delle possibili declinazioni che si dà la spiritualità, e dei diversi percorsi che portano (attraverso un processo di liberazione catartica, che può consistere in un incontro illuminante o in un assassinio) all'incontro con se stessi. Si tratta della medesima storia, raccontata seguendo binari differenti, rigiocando l'idea a monte del testo secondo un'altra prospettiva, altri nomi, un altro filo narrativo, un'altra concezione di mondo (procedimento che, come vedremo, avvicina in qualche modo Bolaño a Borges).

Ma quello che ci dice questo racconto va anche più in là di così: a monte di tutto ciò, l'inclusione di questi due tragitti esistenziali nella cornice macrotestuale del testo-cruciverba dà luogo a un impianto strutturale dinamico, che innesca un vero e proprio meccanismo di traduzione interna. Le due storie non sono semplicemente in opposizione o complementari l'una rispetto all'altra, come due rigidi monoliti che si confrontano: sono, anche, il perpetuo riflesso reciproco, il cui accostamento evidenzia innanzitutto la potenza creatrice di questo meccanismo. Invertita la direzione, rovesciato il guanto, la prima storia trova nella seconda uno specchio deformante (e viceversa), e gli indizi di questa lettura sono individuabili già all'interno della storia stessa.

Non è un caso infatti che Vicente – che tra i due personaggi è quello che di più, forse in virtù della sua pazzia (in più momenti dice di avere la mente “en blanco”: GI, 125, 127, 132), è in grado di avere l'intermittente e opaca consapevolezza di essere imprigionato in una sorta di sciarada⁸¹, sottolinei, anche ritornando sulle sue stesse parole per correggerle, che “durante un rato estuve mirando aparadores. Pero era mentira. Lo que hacía era buscar mi imagen en las vitrinas, en los ventanales” (GI, 131). Mentre cammina “sin rumbo” (GI, 130), Vicente si specchia nelle vetrine della città deserta – la stessa che poco prima ha definito un cruciverba – ricercandovi una rappresentazione di sé. Parafrasando ciò che diceva Bolaño nella già citata intervista (rilasciata alla fine del 2001, quindi

81 La sua curiosità per la simbologia di Santa Barbara, e in particolare il suo interessamento quasi empatico per le circostanze dell'incarcerazione della santa nella torre, non possono non far pensare ad un riflesso nel riflesso: quando entra nella casa dove avviene il delitto descrive il posto come una “torre sin ventanas” (GI, 132). Le finestre, nell'iconografia, rappresentano il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo.

proprio nel periodo in cui è in corso la scrittura dei racconti di *El gaucho insufrible*)⁸², la città stessa è il “crucigrama que te dice acérate al espejo y mira”.⁸³ Ma se è vero che si può espandere il perimetro semantico del cruciverba fino a farlo coincidere con l'incontro delle due narrazioni, allora – assecondando il gioco di associazioni che l'impianto binario del testo propugna – il racconto stesso diventa uno specchio: una superficie riflettente ai due lati, nella quale ricercano la propria immagine i personaggi, da dentro, e chi scrive e chi legge, da fuori.⁸⁴

Il riverbero di questa strutturazione, quindi, non può arrestarsi con la fine del racconto: interessa e tocca, in modi e con esiti differenti, l'intera raccolta nel suo complesso. Ritorna cioè, da altra direzione, il filo rosso della riscrittura, del gioco letterario con l'originale, della sfida ai padri. “Dos cuentos católicos” è la declinazione introflessa di ciò che con “El gaucho insufrible” e con “El policía de las ratas” si proietta invece all'esterno: rispettivamente, a Borges e la tradizione argentina il primo, a Kafka il secondo. Bolaño riprende autori e opere, e costruisce al loro cospetto uno specchio, (o una versione “perpendicolare”: l'asse delle parole “verticali” rispetto alle “orizzontali” nel cruciverba, o viceversa), capace di partire da un precedente – la cui selezione è guidata più da ammirazione che da ansia parricida – per farne qualcosa di diverso.

I.3.3 *Riscrittura e traduzione*

Se in “Dos cuentos católicos” si può rilevare un'attuazione concreta di questo – sacrilego – procedimento di traduzione, in “El viaje de Álvaro Rousselot”, il quarto racconto della raccolta, ne vediamo una sorta di trasfigurazione narrativa. Il protagonista è uno scrittore argentino, Álvaro Rousselot, del quale viene riportato “el extraño caso” (GI, 87): la narrazione descrive tutte le fasi della sua carriera

82 AA.VV., *Archivo Bolaño*, cit., pp. 28-29.

83 Orosz, cit.

84 Diventa una sorta di “eterotopia” foucaultiana, e in quanto tale veicola non solo l'incontro con la dimensione differente, ma anche il passaggio a e da essa.

letteraria, a partire dai primi romanzi fino ad un successo via via maggiore, “de la semipenumbra confortable al estrellato interino” (GI, 92). La progressiva affermazione dello scrittore nel firmamento non solo nazionale, però, è accompagnata da una presenza disturbante e misteriosa: il suo primo e poi, qualche anno più tardi, il suo terzo libro, vengono seguiti dall'uscita di film che sembrano veri e propri plaghi delle sue opere. I film vengono dalla Francia, dove Rousselot viene tradotto fin dagli inizi, e il regista è un tal Guy Morini. Il protagonista, pur sorpreso, a tratti infastidito, per lungo tempo decide di non fare nulla in proposito.

La relazione a distanza si configura comunque come conflittuale: tra i due si instaura una sorta di sfida, o di rincorsa, per cui lo scrittore vede Morini allo stesso tempo come un antagonista e come una sorta di discepolo. L'indignazione lascia pian piano il posto alla curiosità, che a sua volta si trasforma in una sorta di dipendenza, per quello che arriva a considerare “su mejor lector” (GI, 95). Infatti è solo quando l'attività di copiatura cessa, senza una ragione apparente, che Rousselot decide finalmente di mettersi sulle tracce di questo regista. Va in Europa, approfittando di un congresso di scrittori a Francoforte, terminato il quale si sposta a Parigi. Anche una volta lì, però, il suo comportamento è circonlocutorio: dopo un primo immediato tentativo di arrivare a Morini attraverso case editrici e traduttori, fallimentare, comincia a tentennare, rimane a fare il turista, sperperando tutti i suoi soldi e perdendosi nella *flânerie* con un vecchio amico argentino, Riquelme, e con una prostituta, Simone, alla quale arriva anche ad affezionarsi. Quando riesce a risalire all'ubicazione del regista, in un paesino normanno, vi si reca e, dopo aver indugiato ancora una notte, si dirige al fatidico incontro. La reazione di Morini, nel momento in cui Rousselot gli si presenta, è smodata: fugge urlando in un'altra stanza, dove il protagonista lo raggiunge, e gli lascia un biglietto con l'indirizzo dell'hotel in cui alloggia, per poi andarsene senza una parola. Il racconto finisce con lo scrittore, appiedato e senza denaro, che chiama Simone e le chiede un prestito per tornare a Parigi.

Il tema attorno al quale gira questo racconto è proprio la traduzione, ovvero specificamente la trasposizione dalla letteratura al cinema (e dallo scritto all'audiovisivo), con tutte le problematiche annesse: la liceità di operazioni di questo

tipo, il nodo etico che comporta l'appropriazione in assenza dell'autore (o di un suo consenso esplicito), il concetto stesso di autorialità, il valore dell'opera derivata rispetto all'originale e viceversa. La narrazione, onnisciente e in terza persona, si focalizza sulla prospettiva di Rousselot: Bolaño sceglie di affrontare la questione assumendo il punto di vista dello scrittore a cui la creazione viene sottratta e riprodotta – deformata – proditoriamente. Come spiegato, la relazione che lo scrittore argentino ha con il suo plagiario lontano è controversa: appena oltre la sensazione di aver subito un sopruso, vengono riconosciute a Morini delle innegabili capacità. Dopo aver definito il primo film “una hábil relectura” (GI, 90) di *Soledad* (il primo romanzo di Rousselot), la voce narrante si sofferma sulla descrizione di *Contornos del día*, la rilettura cinematografica del suo terzo romanzo, *Vida de recién casado*, presentandola come

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 en su primera película, comprimiendo en la parte central el argumento de Rousselot y dejando el principio y el final de la película como *comentarios* (en ocasiones exergos, en ocasiones salidas falsas o verdaderas de la historia central, en ocasiones simplemente -y en esto residía su gracia- acuarelas de la vidas de los personajes secundarios). (GI, 92-93)

Come si vede, non si tratta di semplice attività copiativa, ma di una rivisitazione capace di arricchire la fonte d'ispirazione, e di distaccarsene. Quelle che il regista francese crea non sono né delle pedissequae traduzioni ad un *medium* differente, né omaggi alla lontana, indipendenti e autonomi: i film sono *versioni* dei romanzi di Rousselot, che agli occhi dello stesso scrittore intercettano le sue opere riuscendo perfino a migliorarle.⁸⁵ Questo incrocio di vicinanza e distacco è perciò una formula attraverso la quale i due autori si trovano reciprocamente vivificati: se da una parte i romanzi vengono corretti, ripuliti, aumentati, dall'altra l'opera cinematografica stessa è legata inestricabilmente ad essi per determinare il proprio

85 Sul ruolo determinante che la traduzione può giocare non solo per migliorare l'originale, ma per un avanzamento dell'intero sistema culturale che comprende opera originale e opera derivata, cfr. A. Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York, Routledge, 1992.

valore. Quando infatti Morini interrompe la produzione di film tratti dai romanzi di Rousselot, la qualità di quelli che gira si abbassa notevolmente, e d'altro canto anche lo scrittore avverte la mancanza di un riscontro fondamentale per la sua stessa scrittura.

In quel momento, viene resa esplicita la natura della relazione tra i due: si parla di una vera e propria “comunicación” (GI, 95), che quindi, nonostante la distanza, funziona nei due sensi. Lo scrittore argentino si rende conto d'aver perso “el único para el que verdaderamente escribía, el único que era capaz de responderle” (GI, 95): come accadeva tra i due contendenti di “Una aventura literaria”, la rivalità è solo uno schermo della vera comprensione, o ne è forse l'inevitabile allegato. Anche tra A e B, nel racconto di *Llamadas telefónicas*, ha luogo un “encuentro escritor-lector” (LT, 53) che certifica una sintonia quasi empatica e l'unicità della relazione, per cui A è il solo – nella sconfinata platea dei possibili lettori – a saper deciptare il vero messaggio che l'opera nasconde, a capirla, mentre chi scrive dedica implicitamente i suoi testi solo ed esclusivamente a quel singolo lettore capace di riceverli.

I punti di contatto tra i due racconti sono svariati: la residenza degli antagonisti in città differenti, gli indugi di B – il protagonista – ad attivarsi per mettersi in contatto con A, la voce di donna che risponde alla chiamata di B ad A, l'anticipo – inizialmente misterioso – con cui A riesce a leggere il testo di B rispetto all'uscita editoriale (*escamotage* narrativo che in entrambi i casi suscita l'inquietudine del protagonista, per poi esaurirsi in una spiegazione semplice: in “Una aventura literaria” viene spiegato che “No hay ningun misterio, por supuesto. A estuvo en la editorial días antes y se fue con un ejemplar del libro de B con el tiempo suficiente como para leerlo con calma” LT, 55; mentre in “El viaje de Álvaro Rousselot” leggiamo che “en su editorial de París ni siquiera se sorprendieron cuando Rousselot preguntó si Morini había tenido acceso al manuscrito antes de su publicación. Le respondieron, con desgana, que mucha gente tiene acceso al manuscrito en los diversos estadios previos a la aparición del libro impreso” GI, 96).

L'evidente parentela tra i due testi mette in risalto, per contrasto, le cruciali differenze. Su tutte, il diverso “dislivello” tra le due parti in causa: mentre nel

racconto della prima raccolta la prospettiva è quella dello scrittore giovane e sconosciuto contro quello più vecchio e affermato, ora al centro degli eventi c'è uno scrittore proiettato verso il successo (quando ottiene un premio importante, viene definito “una de las cinco promesas más rutilantes de la nueva literatura argentina” GI, 94), e il suo *competitor* gli è subordinato (non tanto in quanto inferiore – dato opinabile, come si è visto – ma perché i film migliori che produce sono susseguenti e ancillari alla sua letteratura). È quindi una comunicazione che afferma la verticalità dei rapporti, delineando una chiara gerarchia: in tutto questo, Morini rappresenta una significativa marginalità, poiché nella sua figura si rovesciano i canonici rapporti tra centro e periferia. Viene cioè contraddetto il paradigma eurocentrico, nel quale – soprattutto dalla prospettiva argentina, in modi controversi – ha spesso primeggiato il ruolo francese.⁸⁶

Nel corso del racconto, fanno eco a tale verticalità altre combinazioni analoghe: all'interno della delegazione argentina di scrittori con i quali Rousselot si reca a Francoforte, sono presenti “dos viejos escritores porteños a quienes consideraba sus maestros” (GI, 96), nei confronti dei quali non solo prova ammirazione, ma arriva ad atteggiarsi “de obsecuente y servil” (GI, 96); anche i primi contatti con le case editrici dalle quali le sue opere sono tradotte, una volta a Parigi, lo costringono ad un ridimensionamento di sé e della propria importanza – perlomeno sulla scena internazionale –, dal momento che “en la editorial tampoco sabían quién era” (GI, 97), e in una di queste gli fanno notare che “las ventas de sus libros habían sido muy malas” (GI, 97). Si ha ancora una volta l'idea che Rousselot sia oppresso da qualcosa di simile ad un complesso di inferiorità, quando, a Saint-Germain, vede da lontano due scrittori famosi, i cui libri aveva letto “con atención y devoción” (GI, 103), e al suggerimento di Simone di andare a chieder loro l'autografo, “al principio le pareció una idea más que razonable, diríamos natural, pero en el último segundo decidió que no tenía derecho a molestar a nadie, menos aún a quienes había siempre admirado” (GI, 103-104).

86 Cfr. M.T. Gramuglio, “Literatura argentina y literaturas europeas. Aproximaciones a una relación problemática”, *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 13, n° 16, 2004, pp 11-27, su <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/454/460>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Si deduce quindi da ciò – e contemporaneamente prende forma – un apparato istituzionale molto rigido e, appunto, precisamente verticalizzato, che regola il mondo della letteratura in cui trova posto – e ambisce a trovare posto – Rousselot: un sistema di pesi e contrappesi nel quale l'amore “puro” per la scrittura (un amore comunque distaccato, o attenuato dalle circostanze pragmatiche, come si spiega nella descrizione iniziale: “Rousselot amaba la literatura tanto como cualquiera de sus compañeros de generación y de los de la generación precedente y posterior, es decir amaba la literatura sin hacerse demasiadas ilusiones al respecto, como muchos argentinos” GI, 88), è sempre bilanciato dalla necessità di affermazione, di premi, di soldi.

La presenza di questa struttura, e la collocazione in secondo piano dello scrittore argentino all'interno di essa (causa di sottile e inespressa frustrazione), si avverte a più riprese. Ad esempio all'inizio, quando per rendere l'idea della particolarità del caso in questione vengono chiamati in causa nomi di altri scrittori – altrettanto fittizi – alle cui storie (“muertes y destinos paradójicos, pero que no empequeñecen el destino de Rousselot” GI, 88, tiene a precisare la narrazione: con ciò sortendo l'effetto di misurare comunque una distanza) viene messa a confronto la sua, che spesso viene definita semplice. Oppure, ancora, quando la comunità letteraria si interessa al suo caso (“durante una semana su affaire con Morini fue la comidilla del mundo literario argentino” GI, 93), esprimendo sorpresa e indignazione per la sua condotta passiva. O quando viene descritta la vergogna che Rousselot prova, sempre nei confronti di tale comunità, sapendo di non aver letto Proust: “se dedicó a leer *En busca del tiempo perdido*, a escondidas, pues a todo el mundo le había mentado que conocía a Proust y deseaba subsanar [...] la mentira pero sobre todo la laguna que significaba no haber leído al más ilustre de los novelistas franceses” (GI, 92). Questa sovrapposizione di Proust – scrittore convocato come simbolo dalla duplice valenza: del senso di inadeguatezza di Rousselot, e allo stesso tempo della letteratura più autentica (valutazione che ripristina il baricentro letterario in area francese) – e della comunità letteraria argentina, presentata come provinciale e vagamente meschina, ritorna in un passaggio “onirico” verso la fine del racconto:

Esta noche soñaré con Proust, se dijo. [...] Para colmo, esa noche no soñó con Proust sino con Buenos Aires, donde encontraba a miles de Riquelmes instalados en el Pen Club argentino, todos con un billete para viajar a Francia, todos gritando, todos maldiciendo un nombre, el nombre de una persona o de una cosa que Rousselot no oía bien, tal vez se trataba de un trabalenguas, de una contraseña que nadie quería desvelar pero que los devoraba por dentro. (GI, 109)

L'aspettativa disattesa dal sogno – sulla cui importanza, in quanto criptico incubatore di significati, si tornerà nell'ultimo capitolo – rivela tutta la perentorietà di questa costruzione verticale, schiacciando Rousselot sul fondo delle sue ansie di confronto, di appartenenza, di inclusione all'interno di un panorama letterario che va, confusamente, dal “Pen Club” a una distorta idea di Proust. Nel sogno, i suoi colleghi (che tali in effetti non sono: il suo principale lavoro è in uno studio di avvocati) si dirigono in Francia – dove lui si trova – e urlano un nome che lui non riesce a distinguere o a capire: si tratta forse di quello di lui stesso, la cui inettitudine essi deprecano? Oppure di quello di Morini, contro il quale si scagliano in gruppo come a difendere l'orgoglio letterario nazionale? (Mentre, nella realtà del racconto, il caso di Rousselot sembra suscitare interesse presso gli altri solo nella misura in cui tocca dozzinali istinti da tifosi: Riquelme, il giorno dopo aver appreso della vicenda dei plagi e perfino dopo aver aiutato l'amico a reperire il contatto del regista, se ne dimentica subito). Come spesso accade in Bolaño, in particolar modo nelle circostanze del sogno, non è dato di conoscere la verità: quello che però si può registrare, ancora una volta, è l'esistenza di una linea divisoria tra il protagonista e gli altri partecipanti all'agone della letteratura, nel quale non è possibile alcuna orizzontalità, alcuna conciliazione.

In questo mondo, nel quale la scrittura rimane quasi un pretesto o uno sfondo, l'ingresso di una figura come Morini – che pure è di per sé una delle attestazioni di questa strutturazione a livelli sovrapposti – scuote fortemente gli equilibri. La vita stessa di Rousselot (quadrata e regolare nelle abitudini, nei ritmi quotidiani, nell'incasellamento di ogni aspetto – moglie, figlio, lavoro – al posto giusto), più si avvicina al suo rivale più viene sconvolta da inaspettate incursioni di un'inedita

novità. Il cambiamento si manifesta gradualmente, ad esempio sotto forma di liberazione emotiva, nel momento in cui gli viene da piangere mentre si congeda dalla delegazione di scrittori argentini: a tale reazione, tanto più esagerata per un personaggio che fino a quel momento è sempre stato composto e pacato, viene data una spiegazione che concerne proprio l'imminenza dell'incontro con il regista: “en realidad había estado a punto de llorar por el miedo a quedarse solo y, sobre todo, por el miedo de ir a París y enfrentar el misterio que allí le aguardaba” (GI, 97). Un altro tipo di liberazione, potremmo dire anagrafica, è veicolata dalla frequentazione di Riquelme, l'amico argentino emigrato a Parigi, con il quale si lascia andare ad un divertimento che nella regolarità bonaerense, scandita dagli orari dell'età adulta, non si sarebbe mai concesso:

En algún momento de la noche Rousselot se dio cuenta de que tanto Riquelme como él se estaban comportando como adolescentes. Al principio este descubrimiento lo abochornó, luego se entregó a él sin reservas, con la felicidad de saber que al final de la noche estaba su hotel, la habitación de su hotel y la palabra hotel, que en ese momento parecía encarnar milagrosamente (es decir de forma instantánea) la libertad y la precariedad. (GI, 100)

La terza emancipazione, di natura erotico-sentimentale, è quella a cui accede grazie alla prostituta Simone (alla quale, ad un certo punto, confessa di essere sposato, mostrandole la fede al dito “con gesto resignado” GI, 101), la quale alla fine del racconto diventa anche la sua ancora di salvezza riguardo un ulteriore aspetto di questo processo di liberazione, ovvero quello economico: Rousselot, al termine dei suoi sconclusionati spostamenti, si rende conto di essere rimasto senza soldi, ma – questo è il dato importante – non riesce a spiegarsi come sia potuto accadere, né più di tanto se ne cura.

Tutte queste evoluzioni caratteriali del personaggio, lungi dall'essere solamente un prodotto temporaneo della situazione eccezionale in cui è coinvolto, sono direttamente connesse con l'inesorabile avvicinamento a Morini, e intaccano per intero la sua stessa concezione della propria scrittura, e del suo essere scrittore. Egli in qualche modo avverte fin da subito l'incombenza di questo cambiamento, intuendo

la possibilità che dietro al plagio vi sia una spiegazione più complessa e misteriosa: per questo è restio a procedere per vie legali, e lascia – più curioso e impaurito (all'uscita del terzo film tenta di resistere alla tentazione di andarlo a vedere, e cede solo dopo una settimana) che inerte – che le cose facciano il loro corso. La narrazione lo suggerisce già all'inizio, insinuando l'idea che l'apparente – e più volte ribadita – semplicità della storia nasconda altro, e che soprattutto il protagonista stesso non sia lineare e monolitico come tutti pensano: “puede que fuera complicado. Quiero decir, *mucho* más complicado de lo que pensábamos” (GI, 87).

Un altro presagio, questa volta non mediato dalla diegesi, tocca Rousselot al termine di un fatto enigmatico: mentre passeggia lungo la Senna, si imbatte in un clochard che, in cambio di qualche moneta, gli concede di essere fotografato. Dopo la strana sessione fotografica, il clochard rivela di essere anch'egli argentino, e di trovarsi in Europa, “donde había alcanzado la felicidad y, en ocasiones, la sabiduría” (GI, 105), da più di quindici anni. Quando Rousselot si rende conto che il clochard, passando allo spagnolo, ha cominciato a dargli del tu, viene nuovamente toccato dal presentimento: “se sintió abrumado y tristísimo, como si supiera que al final del día iba a asomarse a un abismo” (GI, 106). Questa sensazione è enfatizzata dalla sentenza che sente pronunciare al clochard, andandosene di fretta: “Me llamo Enzo Cherubini y yo te digo que lo único cierto es la muerte”, un *memento mori* popolare dal controcanto ottimistico (di fronte a questa unica vera certezza, occorre darsi a tutto ciò che può capitare con aperto fatalismo) che si trascina fino alla fine del testo.

Valeria De los Ríos, leggendo lo scambio tra i due personaggi come un'analogia con la transazione economica che caratterizza il mestiere dello scrittore contemporaneo (come il clochard vende la propria immagine attraverso le foto, così “con el advenimiento de la modernidad, el escritor pierde su aura y entra al mercado. Debe 'venderse' para poder sobrevivir”⁸⁷), nota contemporaneamente che

Aparte del carácter “naturalista” de la fotografía del trapero durmiendo en un banco o del retrato “a la Buñuel” del mismo de rodillas y con los brazos en cruz, el resto

87 V. De los Ríos, “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, in Soldán, Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, cit., p. 253.

de las fotografías (mirando al Sena, saludando a la cámara) podrían perfectamente ser las poses que un turista adopta para fotografiarse y certificar su viaje (el “yo estuve allí” barthesiano). El clochard se convierte así en un doble del escritor, y la fotografía, en una suerte de espejo. [...] Al final del diálogo, Rousselot ve que el clochard se aleja en “dirección contraria”. Esta simple acotación sugiere la idea del “doble invertido”, que como en el negativo fotográfico es un símil pero con diferencia.⁸⁸

Al di là dell'aspetto economico dell'incontro, è chiaro che nel riconoscimento di una somiglianza affiora in tutta la sua forza il percorso identitario (è questo il vero viaggio a cui si riferisce il titolo) che sta turbando il protagonista. Anche qui, come in “Dos cuentos católicos”, l'incontro ha i connotati di una criptica epifania, che però non si esaurisce in se stessa ma si estende all'intera esperienza francese.

Il confronto finale dello scrittore con il regista, che si colloca alla foce di tutto questo sviluppo, in realtà non fa che confermare – retrospettivamente – tale itinerario, cominciato fin dall'apparizione del primo plagio, facendo emergere con definitiva trasparenza tutta la sua portata. Dopo il faccia a faccia quasi senza parole, nel quale l'atteggiamento patetico di Morini – l'urlo, la fuga – conferma i sospetti che si sia trattato di meri furti intellettuali, Rousselot se ne va sconcertato. Come si capisce, però, egli è sconcertato anche – forse in primo luogo – da se stesso, ritenendo a sua volta il proprio atteggiamento non meno riprovevole di quello dell'antagonista (poco prima, in riferimento all'accanimento inerziale che si rende conto di dimostrare girando attorno all'hotel dove si trova Morini, il narratore parla di “embrutecimiento *cinematográfico*, incluso puede que *literario*” GI, 110), e la conclusione che ne trae è drastica: “todos los gestos y todas las acciones que había hecho en París le parecieron reprobables, vanos, sin sentido, incluso ridículos. Debería suicidarme, pensó mientras caminaba por la orilla del mar.” (GI, 112)

La consapevolezza a cui approda, nello sconvolgimento totale di tutte le certezze, riguarda soprattutto la sua scrittura, come si coglie nella frase con cui si conclude il racconto: dopo essere uscito dall'hotel dove si è confrontato con il regista, ed aver telefonato a Simone per chiederle aiuto, “el resto del día Rousselot lo

88 *Ibid.*, pp. 252-254.

pasó como si en realidad fuera un escritor argentino, algo de lo que había empezado a dudar en los últimos días o tal vez en los últimos años, no sólo en lo que le concernía a él sino también en lo tocante a la posible literatura argentina” (GI, 113). La rivoluzione identitaria che lo ha travolto non finisce quindi dove termina la sua persona: arriva a contagiare un'intera letteratura, o più precisamente l'idea di letteratura nella quale il protagonista era stato da sempre abituato a muoversi, salottiera, arrivista, servile.⁸⁹ Non si tratta perciò di una sconfitta, bensì della chiusura di una curva aperta già nelle prime pagine del racconto, quando la narrazione – anticipando il destino di Rousselot – lo descrive come “la conciencia de que su trabajo, es decir su escritura, se ubicaba o llegaba hasta una frontera o hasta un borde del que ignoraba casi todo.” (GI, 88-89)

Questa frontiera è l'abisso a cui sente di andare incontro, rappresentato da Morini, da quello che Morini fa con i suoi stessi romanzi, con il suo lavoro, oltre il bordo: se ne appropria, li traduce a sé, e li tramuta in qualcosa di diverso, forse anche di migliore. La pratica stessa della scrittura, e l'idea di letteratura che porta con sé, vengono trascinate in questo processo, un – non indolore – passaggio verso la possibilità di una palingenesi, della quale solamente alla fine si cominciano a manifestare gli effetti. Il ruolo che il regista/traduttore assume, come si è visto, non pretende di essere quello del demiurgo consapevole: la sua opera funge piuttosto da specchio, autonomamente, dando avvio a un dialogo che trascende le intenzioni dei due autori (assenti, o perfino meschine), ma che vivifica entrambi. Come accade in “Dos cuentos católicos”, il meccanismo di traduzione può quindi essere determinato in egual misura da un'impellenza di causa e di senso (la complessità nascosta dietro la storia semplice), o dall'intervento incontrollato del *caso*, come ipotizza la narrazione all'inizio: “puede que [Rousselot] sólo fuera otra víctima del azar” (GI, 87). Questa duplicità, che in effetti non si scioglie verso un'unica soluzione, appare connaturata all'attività stessa di travaso semiotico e di metamorfizzazione di un testo verso un altro testo.

Con questo racconto, in altre parole, Bolaño ci propone – allegoricamente – un

89 In questo aspetto, più volte rimarcato polemicamente dall'autore stesso, si può forse intravedere un nesso con l'unico romanzo di Augusto Monterroso, *Lo demás es silencio*, pure concepito come una critica e una presa in giro del mondo ufficiale della letteratura e delle sue ipocrisie.

discorso sulla riscrittura, su come dovrebbe essere inteso il rapporto con i “maestri”, e rigiocata conseguentemente la verticalità. Collocato in una raccolta come *El gaucha insufrible*, tale discorso sembra rimandare decisamente ai due testi precedenti, il secondo e il terzo del libro: “El gaucha insufrible” e “El policía de las ratas”. In entrambi i casi, se da una parte è eccessivo o improprio parlare di traduzioni, sicuramente però si tratta di incursioni letterarie in territori altrui, operazioni di recupero e rimaneggiamento di testi, scenari, personaggi, storie, prodotti originariamente da altre penne (un po' come accadeva, restando all'interno dell'immaginario convocato dai titoli dei testi della raccolta, con le opere riconducibili al ciclo dei *Miti di Cthulhu*): rispettivamente, come già accennato, da Borges e da Kafka. Non due scrittori qualsiasi, bensì appunto due autorità centrali nella costellazione dei punti di riferimento di Bolaño, il quale – a differenza di Rousselot – non si limita a guardarli di nascosto, né d'altronde – a differenza di Morini – arriva ad usurparne il lascito, consapevole del rischio paventato all'inizio di “El viaje de Álvaro Rousselot”: “Todos terminamos convirtiéndonos en víctimas del objeto de nuestra adoración, tal vez porque toda pasión tiende – con mayor velocidad que el resto de las emociones humanas – a su propio fin, tal vez por la frecuentación excesiva del objeto del deseo” (GI, 88).

Nel caso di “El gaucha insufrible”, la riscrittura – in forma di parodia o *pastiche* – parte da Borges per arrivare ad abbracciare un intero orizzonte canonico, quello argentino, sintetizzato in particolare nella figura del *gaucha*. La storia, ambientata ai giorni nostri, narra le vicende di Héctor Pereda, vecchio avvocato di Buenos Aires, che all'improvviso decide di andarsene dalla città – afflitta dalla crisi economica e sociale – per ritirarsi nella pampa, alla ricerca di un improbabile contesto rurale ormai perduto. Pereda tenta di diventare egli stesso quel *gaucha* che solamente conosce attraverso memorie letterarie, finendo col non appartenere più né alla città né propriamente alla pampa, dove la distanza tra lui e i veri paesani rimane netta: la sua è una fuga dalla realtà, accompagnata e stimolata in prima istanza dalla lettura stessa, da quando, ancora in città, aveva cominciato “a levantarse temprano y a buscar en los viejos libros de su biblioteca algo que ni el mismo sabía qué era. Se pasaba las mañanas leyendo” (GI, 19). Anche una volta in campagna, i suoi

riferimenti continuano ad essere eminentemente letterari: come quando, solo in stazione aspettando di essere accompagnato al podere, “recordó, como era inevitable, el cuento *El Sur*, de Borges, y tras imaginarse la pulpería de los párrafos finales los ojos se le humedecieron” (GI, 24); o più avanti, quando fuori da una *pulpería* “oyó voces, alguien que rasgueaba una guitarra, que la afinaba sin decidirse jamás a tocar una canción determinada, tal como había leído en Borges” (GI, 30); o ancora, poco dopo, quando, entrando a cavallo nella *pulpería*, “pensó, con íntima satisfacción, que la escena parecía extraída de un cuento de Di Benedetto” (GI, 30).

Il mondo irrecuperabile è insieme quello del passato e quello della letteratura, nell'illusorio ricordo dei quali Pereda si muove come una specie di Don Quijote, inventando una realtà che non esiste. La inventa e in qualche modo ne crea intorno a sé una versione posticcia, ad esempio quando, attorno al fuoco con altri *gauchos*, “mataba el tiempo contándoles aventuras que sólo habían sucedido en su imaginación. Les hablaba de Argentina, de Buenos Aires y de la pampa [...]. Argentina es una novela, les decía por lo tanto es falsa o por lo menos mentirosa”⁹⁰ (GI, 34). Attraverso Pereda, Bolaño mette a nudo il procedimento postmoderno che sta seguendo: gli autori della tradizione con i quali il racconto gioca vengono convocati esplicitamente,⁹¹ chiarendo in ogni momento la chiave retrospettiva in cui va letto il racconto. Come spiega López Badano, si tratta di un'operazione che, rivolgendosi all'immaginario culturale – storico o mitologico che sia – di una nazione, assume anche dei risvolti politici:

90 Affermazione che ricorda quella di Tomás Eloy Martínez, pronunciata in un'intervista a proposito della frequente confusione che si è creata attorno al suo romanzo *Santa Evita*, sulla distinzione, in essa, tra fatti veri e inventati: “Novela significa licencia para mentir, para imaginar, para inventar.” J.P. Neyret, “Novela significa licencia para mentir' Entrevista con Tomás Eloy Martínez”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, su www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elay.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

91 Tuttavia, molti riferimenti rimangono criptici e nascosti. Il nutrito cumulo di allusioni intertestuali è stato ampiamente indagato, in particolare da Gustavo Faverón Patriau e da Cecilia López Badano: oltre a *El sur* (e, secondariamente, “El evangelio según Marcos”) di Borges, si possono reperire echi, tra gli altri, di Santiago Dabove (il racconto “Ser polvo”), Cortázar (“Carta a una señorita en París”), Di Benedetto (“Caballo en el salitral”, “Aballay” e “Conejos”), Wilcock (“Los conejos”), José Hernández (*Martín Fierro*), Sarmiento (*Facundo o civilización y barbarie*), Echeverría (Fresán (“Padres de la patria”), ma anche rappresentanti della cultura “bassa”, come il fumetto *Inodoro Pereyra (el renegáu)* di Roberto Fontanarrosa. Cfr. Faverón Patriau, “El rehacedor”, cit., pp. 371-415, e C.L. Badano, *Inmersiones en el Maelström de Roberto Bolaño*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011, pp. 115-158.

Al reescribir el mítico y reificado viaje de la civilización a la barbarie y la “gauchización” de Pereda, se reescribe deconstructivamente una fábula local de identidad nacional, así la nación y la tradición [...] son ficción estética manejable cuando la literatura cuenta desde afuera, en broma y postmodernizada, la fábula identitaria nacional. [...] La utopía nacional -en particular, la del ser nacional, asentada sobre la manipulación literaria de la tradición y del binarismo civilización/barbarie- también se vuelve parodia. [...] El encarcelamiento en el pasado -en los textos- es el problema del personaje, de su punto de vista, por tanto, paródico, no de la propia estética del textual que, al superar la parodia en el pastiche, innova y en esa innovación, metareferencializa políticamente el estilo.⁹²

Il recupero di un retaggio letterario, in altre parole, ha forza – e costruito – solo nel momento in cui chi lo compie osa ricostruire, abitando nuovamente il territorio riscattato, investendolo di una identità differente. Josefina Ludmer, in “¿Cómo salir de Borges?”, si chiede come sia possibile uscire dalla gabbia della tradizione borgesiana, ma senza abbandonarla. Considerando il modo in cui Borges stesso, a sua volta, si relazionava con il canone (“Borges no repite ni imita; toma ciertos momentos, fragmentos, los pone en otra parte y en otro tiempo, les inventa otros mundos”), la critica argentina propugna una via che in un certo senso prefigura proprio quello che fa Bolaño:

Se trataría de romper sistemas cerrados, de disolver las unidades de la autonomía textual, y también de disolver la estructura del canon, porque *la estructura alternativa del canon* (que es una lista jerárquica, un principio de dominación) *es la serie y la red* donde todos los textos se ligan por una textura de alusiones y referencias. Se puede empezar en cualquier parte y moverse a través de la tradición literaria y cultural entera. El resultado es la inestabilidad del texto (porque caen valores tradicionales de la obra literaria como estabilidad, monumentalidad y autorialidad: se disuelve la fijeza del texto), y la disminución de la autoridad del autor (cae la autoridad del autor, signo de la unidad de una obra, que acompaña a la era de la imprenta). Es el fin de la ideología romántica, sustituto de la revelación religiosa. [...] Y este podría ser un modo de salir de Borges con Borges, poner sus

92 C.L. Badano, cit., pp. 120-151.

fragmentos o ideas o palabras, sus escenas, en otras
tramas y otras redes y flujos.⁹³

I.3.4 *Bolaño e Kafka*

Su Borges e sulla sua presenza nella narrativa breve di Bolaño, si tornerà più diffusamente nel capitolo II.2. Qui, un discorso a parte merita la relazione tra Bolaño e Kafka, che nel racconto “El policía de las ratas” trova in qualche modo una sintesi o una rappresentazione esemplare. Il testo può considerarsi una vera e propria continuazione di uno degli ultimi racconti di Kafka, “Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse” (“Josephine la cantante o Il popolo dei topi”), su cui lo scrittore ceco ha lavorato nel 1924, già gravemente malato, poco prima di morire, e poi pubblicato nel libro postumo *Ein Hungerkünstler, Un digiunatore*. La storia di Kafka, narrata da un membro del popolo dei topi, gira attorno alla figura di Josephine, un topo diverso da tutti gli altri: è una cantante, e più in generale è l'unica del popolo dei topi a darsi ad un'attività artistica, non direttamente funzionale alla sopravvivenza della sua specie. Gli altri topi – compreso il narratore – da una parte non la capiscono, né sono in grado di apprezzare veramente il suo canto, dall'altra non possono fare a meno di riconoscerne l'eccezionalità, e di riunirsi attorno a lei ad ascoltarla quando si esibisce. Tuttavia, forse cosciente delle critiche che molti topi le rivolgono (di non contribuire attivamente alla vita del popolo, di non saper davvero cantare, di attirare pericoli), alla fine del racconto Josephine scompare. Quella di Kafka è stata letta come una sorta di allegoria sul senso dell'arte e sul ruolo dell'artista – dello scrittore, nel suo caso – in epoca contemporanea: di fronte alle nefandezze dell'esistenza, alle atrocità della Prima guerra mondiale e ai presagi della Seconda, Kafka elabora una sorta di autocritica verso se stesso in quanto scrittore, puntando il dito contro la supposta incapacità della letteratura di incidere sulla

93 J. Ludmer, “¿Cómo salir de Borges?”, in W. Rowe, C. Canaparo, A. Louis (eds.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 295-296.

realtà.⁹⁴

Il racconto di Bolaño riprende l'ambientazione della storia, virandola al poliziesco: gli eventi hanno luogo diversi anni più tardi, e il protagonista è il nipote di Josephine, José Pepe, a cui è anche affidata la narrazione in prima persona. Come suggerisce il soprannome, “el Tira”, è un poliziotto,⁹⁵ che intraprende un'indagine su una serie di delitti che turbano il popolo dei ratti (non più dei topi): si aggira, nelle fognature dove essi abitano, un assassino diverso dai soliti predatori, che uccide le sue vittime senza poi mangiarle, lasciandole nei canali di scolo abbandonati. Come il protagonista comincia a sospettare, il colpevole fa parte del popolo, è un ratto. Pepe lo trova, lo combatte e lo sconfigge, ma al commissariato gli impongono di non diffondere la verità: non è mai accaduto che un ratto uccidesse un altro ratto, e la possibilità di una tale atroce anomalia deve essere messa a tacere, per non diffondere il panico. Ma Pepe el Tira lo sa, e capisce che da quel momento nulla, nel popolo dei ratti, sarà più lo stesso. Il racconto termina (similmente a come accadeva nel finale di “Últimos atardeceres en la tierra”) con il protagonista che si appresta ad inoltrarsi in un canale buio, con un collega poliziotto, per affrontare un altro predatore.

La storia di Kafka in Bolaño diventa una riflessione sul male, sulla possibilità e sulle conseguenze che produce la consapevolezza che il suo germe non venga da fuori ma risieda negli individui, che sia cioè endogeno alla comunità stessa. I nessi intradiegetici sono innanzitutto i richiami espliciti a Josephina che vengono fatti da parte del narratore e dai topi più anziani, che ancora si ricordano di lei. La ricorda, ad esempio, la “regina dei topi”, al cui cospetto viene portato Pepe dopo aver sconfitto l'assassino.⁹⁶ A rievocarla più spesso però è un vecchio poliziotto, le cui

94 Anche se, come spiega il filosofo sloveno Slavoj Žižek, l'identificazione tra Kafka e Josephine è possibile solo in parte: “Is 'Josephine' then the allegory of the fate of Kafka-the-artist himself? Yes and no. [...] while at the story's end Josephine disappears, Kafka himself wanted to disappear, to erase all traces after his death” S. Žižek, *Living in the End Times*, London, Verso Books, 2010, p. 366.

95 “Tira” significa poliziotto o detective. Si tratta di un vocabolo lunfardo, a volte sostituito dal *vesre* “rati”. Nel racconto di Bolaño viene proposta una opinabile etimologia: “¿De dónde viene la palabra Tira? Viene de tirana, tirano, el que hace cualquier cosa sin tener que responder de sus actos ante nadie, el que goza, en una palabra, de *impunidad*.” GI, 53.

96 Per descrivere la regina Bolaño recupera l'immagine del *Rattenkönig*: in area nord-europea, soprattutto tedesca, è il nome che viene dato ad un gruppo di topi o ratti le cui code sono intrecciate tra di loro, a volte già dalla nascita. Il fenomeno, non molto frequente, è considerato dalla cultura popolare presagio di sventura, in particolare annuncio di epidemie.

parole lo fanno assomigliare molto al narratore di “Josephine la cantante”. Anche il suo giudizio sulla cantante oscilla, passando dalla disapprovazione al riconoscimento di un valore:

Nadie entendía a Josefina, decía, pero todos la querían o fingían quererla y ella era feliz así o fingía serlo. [...] El policía viejo gustaba hablar de ella, pero sus recuerdos, no tardé en darme cuenta, eran ligeros como papel de fumar. A veces decía que Josefina era gorda y tiránica, una persona cuyo trato requería extrema paciencia o extremo sentido del sacrificio, dos virtudes que confluyen en más de un punto y que no escasean entre nosotros. Otras veces, en cambio, decía que Josefina era una sombra a la que él, entonces un adolescente recién ingresado en la policía, sólo había visto fugazmente. Una sombra temblorosa, seguida de unos chillidos extraños que constituían, por aquella época, todo su repertorio y que conseguían poner no diré fuera de sí, pero sí en un grado de tristeza extrema a ciertos espectadores de primera fila, ratas y ratones de quienes ya no tenemos memoria y que fueron acaso los únicos que entrevieron algo en el arte musical de mi tía. (GI, 56-58).

Pepe, da parte sua, rivendica quasi con orgoglio la sua discendenza, ventilando l'ipotesi che il suo mestiere si debba anche ad essa: “en mí se notaba el parentesco de sangre con Josefina, no en balde llevo su nombre. Tal vez eso influyó en la decisión de los jefes de darme el trabajo” (GI, 54). L'affinità con l'antenata non è legata al canto né allo spirito artistico, che il narratore dichiara di non comprendere, come praticamente tutti gli altri ratti: “Nunca he entendido la música, un arte que nosotros no practicamos o que practicamos muy de vez en cuando. En realidad, no practicamos y por lo tanto no entendemos casi ningún arte” (GI, 56-57). Con Josephina, piuttosto, Pepe condivide la diversità rispetto alla maggioranza: appena prima di aver definito la zia e gli altri artisti che raramente nascono nella comunità “las excepciones, los *diferentes*” (GI, 57), spiegando che ad essi viene riservato al più “un simulacro de comprensión y de afecto” (GI, 57), il narratore – come senza avvedersi dell'analogia – aveva precisato, descrivendo se stesso: “pero yo era distinto” (GI, 56).

Nel suo caso, tale diversità risiede nella passione e nell'impegno che

solamente lui mette nel condurre le indagini, mentre tutti gli altri ratti-poliziotto si disinteressano presto dei crimini che affliggono la popolazione, liquidandoli come accadimenti naturali, o – una volta che viene scoperta la verità – preoccupandosi solo di nasconderli. Come la Josephina di Kafka viene emarginata (o si auto-esilia) dalla società in quanto non operosa, inutile, e latrice di un messaggio che non viene inteso, così pure Pepe el Tira, mano a mano che insiste ad andare a fondo all'investigazione in un'ostinata ricerca della verità, comincia ad attirarsi l'incomprensione e il malcontento dei suoi superiori e degli altri ratti. Quando ad esempio il medico legale viene a sapere che Pepe ha voluto tenere un cadavere al fine di sottoporlo a ulteriori analisi, gli intima “deshazte de él, dijo, la gente empieza a comentar tu conducta. ¿Comentar o cuestionar?, dije. Es lo mismo, dijo el forense antes de despedirse (GI, 68).

Si produce in questo modo un significativo slittamento paradigmatico: quello che in Kafka era il cantante (artista-scrittore), in Bolaño è il detective. Come gli artisti “están abocados a la soledad” (GI, 57), così pure Pepe el Tira si ritrova a condurre le sue indagini da solo. E l'afflato artistico che rapiva i pochi capaci di comprendere il canto di Josephina, scorgendo in esso “¿Qué? Probablemente ni ellos lo sabían. Algo, cualquier cosa, un lago de vacío.” (GI, 58), diventa ora l'ugualmente imperscrutabile inquietudine che muove il protagonista, costringendolo nonostante tutto a proseguire il suo percorso verso le risposte. Rispondendo ad un collega che gli chiede perché non si sia ancora liberato del corpo del cadavere, la prima cosa che dice è “no lo sé” (GI, 64). Una discussione con il commissario, il quale discorda con i – giusti – sospetti di Pepe sull'identità dell'assassino, rafforza ulteriormente questa analogia detective-artista:

Deje de fantasear, Pepe, dijo, y dedíquese a cumplir con su trabajo. Ya bastante complicada es la vida real para encima añadir elementos irreales que sólo pueden terminar dislocándola. [...] Quiero decir, [...] que la vida, sobre todo si es breve, como desgraciadamente es nuestra vida, debe tender hacia el orden, no hacia el desorden, y menos aún hacia un desorden imaginario. (GI, 73)

Il detective è colui che crea la storia, seguendo un procedimento che può

essere deduttivo o induttivo, comunque inseguendo la realtà. Nell'intervallo che lo separa dalla risoluzione del caso, l'ipotesi che costruisce è fantasia e narrazione: anche nel momento in cui, se si arriva allo scioglimento dell'enigma, le ipotesi errate vengono scartate, l'ombra delle loro narrazioni rimane, come le vie del possibile che la realtà avrebbe potuto darsi e non si è data. Come vedremo nel capitolo dedicato a Borges – che soprattutto nel personaggio di Don Isidro Parodi configura proprio un detective di questo tipo – tale intreccio di investigazione e fantasticheria (due attività a tratti in opposizione, a tratti corrispondenti, il più delle volte complementari) costituisce un meccanismo fondamentale nella scrittura di Bolaño.

L'ultimo personaggio dal quale Josephina viene nominata è l'assassino, Héctor. Nel momento in cui si ritrova faccia a faccia con Pepe, appena prima di cominciare il vero e proprio combattimento, lo attacca su un piano psicologico:

Tienes más miedo que yo, dijo, y mira que yo tengo mucho miedo. No lo creo, dije, tú no tienes miedo, tú estás enfermo, tú eres un bastardo de depredador y escarabajo. Héctor se rió. Claro que tienes miedo, dijo. Mucho más miedo del que tenía tu tía Josefina. ¿Has oído hablar de Josefina?, dije. He oído hablar, dijo. ¿Quién no ha oído hablar de ella? Mi tía no tenía miedo, dije, era una pobre loca, una pobre soñadora, pero no tenía miedo. Te equivocas: se moría de miedo, dijo mirando distraídamente hacia los lados, como si estuviéramos rodeados de presencias fantasmales y requiriera sin énfasis su aquiescencia. Quienes la escuchaban estaban muertos de miedo, aunque no lo sabían. Pero Josefina estaba más que muerta: cada día moría en el centro del miedo y resucitaba en el miedo. (GI, 80-81)

Il discorso, oltre la sfida verbale, produce un'ulteriore identificazione, connettendo la cantante e suo nipote questa volta in nome della paura. Il collegamento che Héctor propone ha una portata più ampia: arriva a coinvolgere e riunire nello stesso insieme anche se stesso, e di qui tutti i ratti che ascoltavano il canto di Josephina. Tutti insieme, nella prospettiva dell'assassino, sono stretti nella morsa della medesima paura. Ma paura di cosa?

Per trovare la risposta, occorre uscire per un attimo dal racconto, e analizzare

il peso e la funzione di Kafka nel resto della letteratura di Bolaño. Da una rapida rassegna, si può notare che alcuni elementi ricorrono spesso in queste apparizioni: il nome dello scrittore praghese (la cui letteratura, in un discorso tenuto a Vienna nel 2000, viene definita da Bolaño “la más esclarecedora y terrible (y también la más humilde) del siglo XX”⁹⁷) è quasi sempre associato alla duplice idea di scrittura che sa fare i conti con il male, scrutando nella parte più oscura della realtà e dell'uomo, e di scrittura che in qualche modo – sempre in funzione di questo potere visivo/chiaroveggente – prefigura il futuro, il destino (tragico) dell'umanità, la fine. Verso la conclusione di *2666*, in “La parte de Archimboldi”, un editore tedesco, “riéndose pero con los ojos profundamente entristecidos”, commenta: “si apareciera un nuevo Kafka, [...] yo me echaría a temblar”.⁹⁸ In *Amuleto*, tra le profezie letterarie che una voce declama in sogno alla narratrice, Auxilio Lacouture, vi è quella per cui “Franz Kafka volverá a ser leído en todos los túneles de Latinoamérica en el año 2101”.⁹⁹ Nel trentunesimo microtesto di *Tres*, infine, Kafka ritorna ancora all'interno del sogno: “Soñé que la Tierra se acababa. Y que el único ser humano que contemplaba el final era Franz Kafka. En el cielo los Titanes luchaban a muerte. Desde un asiento de hierro forjado del parque de Nueva York Kafka veía arder el mundo”.¹⁰⁰

Come si vede, la cifra comune a tutte queste citazioni è una più o meno sottile paura, che si proietta come una lunga ombra sul futuro. In un'intervista del 2002, interrogato proprio sull'importanza di Kafka nella sua opera alla luce di questo frammento di *Tres*, Bolaño dà ulteriori indizi per capire come interpretare questa idea:

I had some problems with Kafka, whom I consider the greatest writer of the twentieth century. It wasn't that I hadn't discovered his humor; there's plenty of that in his

97 R. Bolaño, “Literatura y exilio”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 43. Nella nota su *Los detectives salvajes* scritta in occasione della consegna del premio Rómulo Gallegos, del 1999, Kafka viene definito “el mejor escritor de este siglo”. R. Bolaño, “Acerca de 'Los detectives salvajes'”, in *Ibid.*, p. 326.

98 Bolaño, *2666*, cit., p. 1011.

99 R. Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 135.

100 R. Bolaño, “Un paseo por la literatura”, in *Tres*, Barcelona, Acantilado, 2000, p. 93.

books. Heaps. But his humor was so highly taut that I couldn't bear it. That's something that never happened to me with Musil or Döblin or Hesse. [...] Musil, Döblin, Hesse wrote from the rim of the abyss. And that is commendable, since almost nobody wagers to write from there. But Kafka writes from out of the abyss itself. To be more precise: as he's falling. When I finally understood that those had been the stakes, I began to read Kafka from a different perspective. Now I can read him with a certain composure and even laugh thereby. Though no one with a book by Kafka in his hands can remain composed for very long.¹⁰¹

La paura di cui parla l'assassino dei ratti è intimamente connessa con questo sguardo, aperto sull'apocalisse dell'uomo: chi ha paura è chi riesce a guardare dentro l'abisso, cadendovi. E, nietzschianamente, si tratta di uno sguardo reciproco, o riflesso, che va all'abisso e dall'abisso ritorna all'occhio: il male non viene da fuori, ma è già dentro la comunità – dentro di noi –, pronto a spandersi come un virus. Héctor e Pepe, come prima Josephina e i suoi ascoltatori, condividono la terribile lucidità di chi vede – in quanto anomalie, eccezioni tra gli altri topi – ma l'assassino è arrivato a farsi fagocitare dal male, identificandosi con esso. Sia lui che il suo avversario, da due prospettive opposte, si fanno carico della chiaroveggenza kafkiana. Héctor, appena prima di lanciarsi nel combattimento dove troverà la morte, dice: “yo soy una rata libre [...]. Puedo habitar el miedo y sé perfectamente hacia dónde se encamina nuestro pueblo” (GI, 81). E anche Pepe, dopo averlo sconfitto (e subito dopo aver incontrato la regina dei topi, la cui funzione di presagio funesto è già stata ricordata), fa un sogno in cui

un virus desconocido había infectado a nuestro pueblo. Las ratas somos capaces de matar a las ratas. Esa frase resonó en mi bóveda craneal hasta que desperté. Sabía que nada volvería a ser como antes. Sabía que sólo era cuestión de tiempo. [...] nosotros, como pueblo, también estábamos condenados a desaparecer. (GI, 84-85)

Ciò nonostante, nel finale del racconto, il protagonista torna a lanciarsi

101 M. Kleinemeier, “Unser Teil der Traurigkeit”, su www.wilde-leser.de/?p=931, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

nell'abisso, questa volta per affrontare un pericolo esogeno, una donnola. Nel farlo, però, rimarca nuovamente la propria diversità: “el túnel era negro [...], pero yo sé moverme por la oscuridad” (GI, 86). Egli è consapevole – ora più che mai – che la sua singolarità è una condanna (all'isolamento, all'incomprensione, al pericolo di farsi fagocitare dall'abisso) ma contemporaneamente è l'unica speranza che rimane per la popolazione dei topi. Solo chi sa aprire gli occhi sul male, e farsi carico della paura, può riuscire a confrontarsi con esso. Josephina lo faceva attraverso il canto, Pepe el Tira lo fa con la sua attività investigativa, entrambi mossi dalla convinzione che, anche se è “una batalla perdida de antemano” (GI, 155)¹⁰², occorre in ogni caso combatterla.

Bolaño convoca Kafka, ri-significando l'ipotesto alla luce della sua personale interpretazione dello spirito kafkiano, e attualizzandone il messaggio rispetto ad un contesto chiaramente differente.¹⁰³ Nel farlo, però, ne riscatta in qualche modo il lascito, assimilando anche la prospettiva rivolta al futuro, e restituendo all'artista la dignità e l'importanza sociale a cui il Kafka disilluso degli ultimi anni non credeva quasi più (si pensi, oltre a “Josephine la cantante”, anche ai racconti “Un digiunatore” e “Indagini di un cane”, ma anche a molte lettere e frammenti di diario, nei quali si tormentava per l'inutilità dei suoi scritti per la gente). Con “El policía de las ratas”, in un certo senso, Josephine torna dall'esilio, viene recuperata dall'oblio della memoria: attraverso di lei, attraverso il simbolo che rappresenta, si riabilita in ultima analisi la funzione stessa della scrittura, e Kafka viene nuovamente spinto sul campo di battaglia.

La letteratura – sembra dire Bolaño rivolgendosi a Kafka stesso – non è inutile: occorre, al mondo, per arginare l'apocalisse, frapponendosi tra l'uno e l'altra con la forza della narrazione (che può essere testimonianza o presagio). Occorre a chi la legge, se sa sopportare il peso del libro tra le mani. Occorre, infine, a chi la scrive: nel capitolo finale di “Literatura + enfermedad = enfermedad”, intitolato

102 La citazione in questo caso è tratta da “Literatura + enfermedad = enfermedad”, dove si riferisce all'attività poetica (con particolare riferimento a Rimbaud, Lautreamont e Mallarmé), alla quale è assegnata analoga funzione e prerogativa.

103 Cfr. I. Logie, “Un bestiario transatlántico: reminiscencias de Kafka en la obra de Roberto Bolaño”, in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, La experiencia del abismo*, cit., p. 288.

“Enfermedad y Kafka”, Bolaño individua proprio in Kafka la più limpida consapevolezza della necessità di affrontare l'ignoto, l'abisso, “para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí” (GI, 158). La posta in palio, perciò, è ancora una volta la palingenesi di se stessi e del mondo, che può – o deve – partire dalle piccole cose: *El gaucho insufrible*, raccolta continuamente attraversata da questi giochi di rinnovazione, ne è allo stesso tempo la guida più puntuale e il più riuscito esempio.

I.4 *El secreto del mal*: l'ultimo confine della scrittura

I.4.1 *Il problema della posterità*

Fare un discorso unitario e rotondo per una raccolta come *El secreto del mal* è probabilmente impossibile. Uscita postuma nel 2007, quattro anni dopo la morte di Bolaño, raccoglie un notevole quantitativo di testi (diciannove in tutto) selezionati, messi insieme e ordinati secondo criteri che la presentazione di Ignacio Echevarría non rende meno fumosi. I due grandi interrogativi che gravano su tutto il libro riguardano naturalmente la liceità stessa dell'operazione (rispetto alle volontà – non espresse – dell'autore), e insieme – quantomeno – la sua opportunità in relazione all'opinabile valore letterario dei materiali consegnati al pubblico. Il primo dubbio, che è destinato a rimanere tale, può d'altra parte inaugurare una triangolazione con le parole dello stesso Bolaño che toccano il tema delle rimanenze post-mortem dello scrittore, o più in generale l'idea stessa di posterità. Nelle già citate *Notas sobre Los detectives salvajes*, ad esempio, Kafka viene ancora una volta chiamato in causa e preso a modello, in questo caso esattamente attorno alle note vicende delle sue opere postume:

Kafka, que es el mejor escritor de este siglo, tenía razón cuando pidió a su amigo que quemara toda su obra. El encargo se lo hizo a Max Brod, por un lado, y también se lo hizo a Dora, su amiga. Brod era escritor y no cumplió la promesa dada a Kafka. Dora era más bien iletrada, y posiblemente quería a Kafka más que Brod, y se supone que realizó al pie de la letra el pedido de su amante. Todos los escritores, sobre todo en ese día-llanura que es

el día después de escribir, tenemos en nuestro interior dos demonios o querubines llamados Brod y Dora. En mi caso no. Dora es bastante más grande que Brod y Dora consigue que olvide lo que he escrito para que me dedique a escribir algo nuevo, sin retorcionas de vergüenza o arrepentimiento.¹⁰⁴

Qui Bolaño richiama questo episodio non tanto alludendo a sue analoghe richieste, né in realtà riferendosi alla propria morte, quanto per spiegare la necessità di dimenticare i propri libri, abbandonandoli, per poter proseguire con una scrittura non ancorata al passato, a quanto già prodotto, e capace invece di lanciarsi verso il futuro, verso il nuovo. È quindi assente, nonostante la consapevolezza di una fine segnata,¹⁰⁵ l'idea stessa di lascito testamentario. Oppure, quando fa capolino, viene sempre ridimensionata da un approccio ironico, demistificatorio. In un'intervista, alla domanda “¿Qué le despierta la palabra póstumo?”, la sua – solo apparentemente elusiva – risposta è: “Suena a nombre de gladiador romano. Un gladiador invicto. O al menos eso quiere ser el pobre Póstumo para darse valor”. Anche in *2666*, nella “Parte de Archimboldi”, quando viene descritta una giornata di lavoro presso la casa editrice nella quale Archimboldi pubblica le sue opere, la narrazione si sofferma sulle chiacchiere tra i dipendenti, il direttore e sua moglie, i quali

hablaban de algunos escritores que desconocían lo que

104 Bolaño, “Acerca de ‘Los detectives salvajes’”, cit., p. 326. Anche Borges, sia ricordato *en passant*, ha menzionato questo episodio nel prologo che ha scritto per *La metamorfosi*, lasciando intuire – a differenza di Bolaño – maggior simpatia nei confronti di Brod: “Desoyendo la prohibición expresa del muerto, su amigo y albacea Max Brod publicó sus múltiples manuscritos. A esa inteligente desobediencia debemos el conocimiento cabal de una de las obras más singulares de nuestro siglo.” Nel finale del prologo spinge oltre questa “approvazione del tradimento” (che, tra l'altro, potrebbe portare a rivalutare le tanto criticate operazioni di María Kodama, sua moglie, sul materiale postumo del marito), azzardando un'esegesi delle vere intenzioni dell'autore: “Ya inmediata la muerte, Virgilio encomendó a sus amigos la destrucción de su inconclusa Eneida, que no sin misterio cesa con las palabras *Fugit indignata sub umbras*. Los amigos desobedecieron, lo mismo haría Max Brod. En ambos casos acataron la voluntad secreta del muerto. Si éste hubiera querido destruir su obra, lo habría hecho personalmente; encargó a otros que lo hicieran para desligarse de una responsabilidad, no para que ejecutaran su orden. Kafka, por otra parte, hubiera deseado escribir una obra venturosa y serena, no la uniforme serie de pesadillas que su sinceridad le dictó.” J.L. Borges, *Obras completas 1975-1988, Volume IV*, Emecé, 2005, p. 105.

105 Queste parole sono del 1999, e già sette anni prima i medici gli avevano pronosticato al massimo dodici anni di vita. L'anno successivo, nel 2000, il suo dottore e amico Víctor Vargas gli ribadisce il perentorio termine, ricordandogli che gli rimangono ancora tre anni. Cfr. M.C. Jurado, “Mi vida con Bolaño”, su <http://www.mags.cl/wp-content/uploads/2012/09/Ganador-Ya-Mi-vida-con-Bola%C3%B1o.pdf>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

era la ética, plagiarios confesos y sonrientes y con una máscara bonachona que encubría un rostro en donde se mezclaban el miedo y la ofensa, escritores dispuestos a usurpar *cualquier* reputación, con la certeza de que esto les proporcionaría una posteridad, *cualquier* posteridad, lo que provocaba la risa de las correctoras y de los demás empleados de la editorial e incluso la sonrisa resignada de Bubis, pues nadie mejor que ellos sabía que la posteridad era un chiste de vodevil que sólo escuchaban los que estaban sentados en primera fila.¹⁰⁶

Come si vede, l'atteggiamento nei confronti di un “dopo” che sopravanza l'attività di scrittura in vita (e la possibilità di controllo su questo imperscrutabile “giorno-pianura”) è di diffidenza, se non di netto diniego. Il terzultimo e il penultimo verso della poesia “DINO CAMPANA REVISA SU BIOGRAFÍA EN EL PSIQUIÁTRICO DE CASTEL PULCI”, in *Los perros románticos*, recitano: “No creí en la posteridad, aunque a veces / creí en la Quimera”.¹⁰⁷ Sono parole che Bolaño mette in bocca a Dino Campana, ma assumendo la prima persona dell'io poetico. Non è improbabile una certa ammirazione nei confronti del simbolista italiano, che è citato anche in *Los sinsabores del verdadero policía* e in *Los detectives salvajes* (nel lungo elenco di poeti ordinato secondo eccentriche categorie dell'omosessualità, come uno “que come en mesa aparte, la mesa de las locas terminales”¹⁰⁸), e la cui condotta esistenziale – votata al vagabondaggio, e terminata appunto con l'internamento in manicomio – è stata spesso accostata a quella di un altro modello letterario di Bolaño, Arthur Rimbaud. Anche il poeta francese aveva manifestato volontà distruttive nei confronti della proprie opere, prima chiedendo al suo amico Paul Demeny – come Kafka – di distruggere alcune poesie che gli aveva inviato, poi – secondo una leggenda non confermata – dando lui stesso alle fiamme l'*editio princeps* di *Une saison en enfer*, infine abbandonando completamente la letteratura

106 Bolaño, *2666*, cit., p. 1055.

107 R. Bolaño, “DINO CAMPANA REVISA SU BIOGRAFÍA EN EL PSIQUIÁTRICO DE CASTEL PULCI”, in *Los perros románticos*, Barcelona, Acantilado, 2010, p. 48. Una necessità di distacco dalle scelte che può operare la posterità simile a quella che esprime Borges parlando di Unamuno, in un articolo scritto nella rivista *Sur* nel 1937, ritenendo che il problema del “fallo irrevocable de la misteriosa posteridad [...] es falso, porque no hay tal posteridad judicial, dedicada a emitir fallos irrevocables” J.L. Borges, “Letras españolas: Inmortalidad de Unamuno”, *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1982, p. 147.

108 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 84.

per darsi al viaggio.

Se in tali dichiarazioni, non necessariamente – o solo forzatamente – riferite proprio alla personale eredità letteraria di Bolaño, si decide di intravedere un riflesso della posizione autoriale sulla questione, o perfino una sorta di testamento criptato e diffuso, la scelta editoriale di Anagrama non può che risultare discutibile, in particolar modo sul piano etico. È necessario ricordare, a questo proposito, le controversie che hanno avuto luogo dopo la morte dello scrittore tra i detentori legali dei diritti sulla sua opera: l'acquisizione nel 2003 di tali diritti da parte dell'agenzia di Carmen Balcells, una delle più importanti in Spagna, è stato il primo passaggio critico (poiché fino ad allora Bolaño non aveva voluto nessun agente a fare da mediatore nei rapporti tra lui e Jorge Herralde, direttore di Anagrama, fatta eccezione per Echevarría, suo grande amico), messo in pratica dalla vedova di Bolaño, Carolina López. Nuovamente su iniziativa di lei, cinque anni più tardi, i diritti vengono consegnati alla Wylie Agency (il cui potere, esercitato attraverso un marketing aggressivo, si estende su scala internazionale: il suo fondatore, Andrew Wylie, è stato soprannominato dai suoi detrattori “lo sciacallo” o “il mostro” o “lo squalo”), che ancora oggi controlla il patrimonio inedito dello scrittore.¹⁰⁹ In questa situazione sono già uscite ben sei opere postume, senza contare *El secreto del mal: 2666* (2004), *Entre Paréntesis* (2004), il racconto “Diario de bar” (2006), *La Universidad Desconocida* (2007), *El Tercer Reich* (2010), e *Los sinsabores del verdadero policia* (2011).

Ognuna di queste uscite ha portato al riemergere delle annose questioni della posterità, attirando svariati malumori rispetto alle scelte editoriali di volta in volta prese, ma anche dando occasione al palesarsi di testimonianze preziose rispetto alle – sempre comunque relativamente attendibili – volontà autoriali. Le cinque parti che compongono *2666*, ad esempio, avrebbero dovuto essere pubblicate separatamente,

¹⁰⁹ Più di recente, le due agenzie hanno stretto un accordo, formandone insieme una terza, la *Balcells & Wylie*. Cfr. E. Nawotka, “Agenting Mega-merger as Carmen Balcells Joins Andrew Wylie”, su <http://publishingperspectives.com/2014/05/agenting-mega-merger-as-carmen-balcells-joins-andrew-wylie>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015. Sulla figura altrettanto mitica di Carmen Balcells (in positivo: Gabriel García Márquez la definì “la Mamá Grande”), la quale nel 1984 aveva scartato la possibilità di includere Bolaño tra i suoi clienti, cfr. T. Constenla, “Los secretos de la Mamá Grande”, su http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/13/actualidad/1326476911_802659.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

mentre – quantomeno nella prima edizione di Anagrama – uscirono in un blocco unico.¹¹⁰ Per *El Tercer Reich* si è parlato di vera e propria necrofilia editoriale, trattandosi di un romanzo che al momento della morte Bolaño aveva già concluso da diverso tempo (lo aveva scritto a mano, in vari quaderni, nel 1989; solo una piccola parte è stata trovata nel suo computer, dove può averla riportata dal 1995), quindi presumibilmente destinato a rimanere fuori dal suo progetto editoriale. Lui stesso, in un'intervista del 2001, ne parla (non ne nomina chiaramente il titolo, ma tutto lascia intendere che si tratti proprio di *El Tercer Reich*) come di “una mierda insalvable”.¹¹¹ *Los sinsabores del verdadero policía* è un caso particolare, in quanto composizione di parti “desigualmente terminadas”,¹¹² ma frutto di una revisione sicuramente laboriosa, come si deduce dalla quantità di copie e versioni, stampate e non, trovate nell'abitazione dello scrittore: il concepimento e l'inizio del lavoro al romanzo è attestato a partire dal 1990 (in una lettera del 1995 a Carla Rippey lo nomina già con questo titolo, spiegando che “Desde hace años trabajo en una [novela] que se titula *Los sinsabores del verdadero policía* y que es MI NOVELA. [...] Ochocientas mil páginas, un enredo demencial que no hay quien lo entienda”¹¹³). Proprio questo lunghissimo *labor limae*, e la conseguente proliferazione di correzioni e modifiche, se da un lato sono l'indizio di un'affezione di Bolaño al testo, dall'altro, ancora una

110 Stando alla nota introduttiva presente nel libro, Bolaño avrebbe preso questa decisione pensando al sostentamento economico che avrebbe potuto lasciare alla sua famiglia, in questo modo più dilatato nel tempo. Proprio la natura di queste motivazioni, secondo “los herederos del autor” (la nota non è firmata, ma è probabile che l'autrice sia Carolina López), giustificerebbe la preferenza di criteri più eminentemente letterari: “Después de su muerte y tras la lectura y estudio de la obra y del material de trabajo dejado por Roberto que lleva a cabo Ignacio Echevarría (amigo al que designó como persona referente para solicitar consejo sobre sus asuntos literarios), surge otra consideración de orden menos práctico: el respeto al valor literario de la obra, que hace que de forma conjunta con Jorge Herralde cambiemos la decisión de Roberto y que 2666 se publique primero en toda su extensión en un solo volumen, tal como él habría hecho de no haberse cumplido la peor de las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía.” Bolaño, *2666*, cit., p. 11.

111 La frase integrale recita: “Mi única novela inédita tenía cuatrocientas páginas, pero al llegar a la última me di cuenta de que me ha habido salido una mierda insalvable. Entonces me juré que nunca más iba a escribir una novela sin tener clarísima la estructura, la forma y el argumento, es decir, sin tener la historia escrita en la cabeza a mi gusto.” A. Lozano, “Roberto Bolaño, un corredor de fondo”, in *Qué leer*, n° 51, Enero 2001, p. 24.

112 C. López, “Nota editorial”, in R. Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 321.

113 La lettera è parzialmente leggibile su R. Careaga, “Caer como un valiente”, su www.tareasdelectura.wordpress.com/2014/05/20/caer-como-un-valiente, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

volta, non possono non rendere problematica la pubblicazione (che non pretenda di essere una vera e propria edizione genetica). Carolina López, dopo aver spiegato nel dettaglio il meticoloso lavoro di assemblaggio e di integrazione eseguito tra i vari fogli scritti a mano, dattilografati e salvati sul computer, conclude che “esta edición se atiene a la premisa irrenunciable de respetar su obra y a la firme voluntad de ofrecer al lector la novela como se encontró en sus archivos”.¹¹⁴ Anche con questa precisazione, non possiamo avere conferma incontrovertibile che il prodotto finale sia rispettoso di “estructura, forma y argumento” per come li aveva pianificati Bolaño. Secondo poi quanto riporta Carmen Pérez de Vega, la sua ultima compagna, tutte le carte riconducibili a questo titolo erano più che altro da considerarsi “un laboratorio, donde ensayaba posibles textos para otros libros”.¹¹⁵

Tornando a *El secreto del mal* alla luce di questa rapida carrellata, si può intendere come anche l'edizione di questa raccolta non sia esente dagli stessi interrogativi, che si moltiplicano nel momento in cui devono applicarsi ad ogni singolo racconto che la compone. Non potendo trovare appigli extratestuali attendibili, l'unica possibile alternativa – molto meno fragile del supposto “diritto morale” che deterrebbe l'autore, anche in vita – è rivolgersi al testo stesso. Non si tratta di una mera scelta pragmatica, né di un'opzione secondaria, ma del fisiologico esito di una tendenza critica tipicamente novecentesca, di derivazione strutturalista, per cui chi scrive è passato gradualmente in secondo piano (riducendosi, per usare le parole di Foucault, a mera “funzione-autore”)¹¹⁶, lasciando l'opera come entità

114 López, “Nota editorial”, cit., p. 323.

115 Parole pronunciate alla conferenza “Estrella distante”, tenutasi a Viña del Mar, in Cile, nel luglio del 2014. Cfr. J. García, “Carmen Pérez de Vega: 'Los verdaderos herederos de Bolaño son sus lectores’”, su www.latercera.com/noticia/cultura/2013/07/1453-533832-9-carmen-perez-de-vega-los-verdaderos-herederos-de-bolano-son-sus-lectores.shtml, visitato l'ultima volta il 24/3/2015. Ignacio Hechevarría corrobora questa lettura, valutando che “se trata de materiales destinados a un proyecto de novela finalmente aparcado, algunas de cuyas líneas narrativas condujeron hacia 2666, mientras otras quedaron en suspenso, inservibles o pendientes de ser retomadas por el autor, de haber tenido ocasión y ganas de hacerlo. En este caso, lo hubiera hecho ya no para prolongarlas tal y como se ofrecen ahora, sino para reelaborarlas en un marco nuevo, inevitablemente transfigurado por la hazaña que supuso la escritura de 2666. [...] los materiales narrativos reunidos demasiado acriticamente bajo el título *Los sinsabores del verdadero policía* no constituyen, con propiedad, una novela.” I. Echevarría, “Bolaño. Penúltimos sinsabores de un novelista convertido en leyenda”, su <http://www.elcultural.es/revista/letras/Bolano-Penultimos-sinsabores-de-un-novelist-a-convertido-en-leyenda/28519>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

116 M. Foucault, “Que est-ce que un auteur?”, in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821. Traduzione italiana a cura di C. Milanese, “Che cos'è un autore?”, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-

autonoma e autonomamente passibile di analisi, svincolata dalla necessità di rintracciarvi, dentro o alle spalle, una psicologia, una biografia, un'intenzione individuali.

A metà strada tra la cura etica degli interessi dell'autore e la preminenza del testo, si può incontrare un terzo criterio (che può partecipare sia del primo che del secondo, come disinteressarsi completamente di entrambi), ovvero il “diritto” che il lettore avrebbe, in virtù del ruolo di preminenza che la stessa letteratura contemporanea gli ha assegnato, di leggere i testi e maturare da sé un giudizio. Se pure è da certificare la presenza di tale parametro, appellarsi a questo diritto non può che apparire sempre giustificatorio. Quanto dichiara in un'intervista Carolina López – insieme a Ignacio Echevarría, la principale curatrice del “legato Bolaño” – sembra però andare proprio in questa direzione:

¿Qué criterio sigue para dar o no a la imprenta un texto que no publicó su marido en vida?

Cuando un escritor es muy reconocido universalmente, como en el caso de Bolaño, los lectores agradecen que se publiquen hasta sus diarios o su correspondencia, así como ciertos documentos o textos (siempre que tengan valor literario) que hubieran podido quedar inéditos. Todo es publicable, pero siempre aplicando criterios. El principal: respetar escrupulosamente el texto dejado por el autor, así como contextualizarlo para que el lector tenga la información necesaria, e incorporarlo al conjunto de su obra sin que la desmerezca. En el caso de Roberto, dejando al margen '2666', puesto que él lo dio como publicable, he coordinado directamente la edición de 'La Universidad Desconocida', 'El Tercer Reich' y 'Los sinsabores del verdadero policía'. Además de los criterios señalados, se ha trabajado con textos que en algún momento Roberto consideró finalizados; se ha realizado un riguroso estudio en el archivo del autor de toda la documentación vinculada al texto, garantizando un máximo de información y veracidad. En los tres libros he tenido la suerte de disponer del asesoramiento de excelentes profesionales del ámbito de la edición.¹¹⁷

21. Il testo, che riporta un discorso pronunciato nel 1969 presso la Société Française de Philosophie, segue di un anno il saggio di Roland Barthes *La mort de l'auteur*, che si colloca sulle stesse posizioni. L'autore perde la centralità, e l'attenzione si sposta sul linguaggio letterario stesso.

117 J. Massot, “La viuda del escritor, Carolina López: 'Roberto Bolaño tuvo tiempo de disfrutar el reconocimiento’”, su <http://www.lavanguardia.com/cultura/20101219/54091163845/la-viuda-del-escritor->

L'ex compagna di Bolaño tocca due concetti importanti e al contempo estremamente liquidi, quali il “valore letterario” dell'opera e il rispetto scrupoloso del testo. Mentre il primo fa capo a un metro mai quantificabile oggettivamente, il secondo torna a sollevare il cruciale nodo dell'opera-in-sé: a quale testo occorre portare rispetto, se ne sono presenti diverse versioni? In quali condizioni si trova il testo? È “rispettoso” dare alle stampe uno scritto monco, o che l'autore ha volutamente lasciato fuori dal suo progetto editoriale? Nel caso di Bolaño le cose sono ancora più complesse, in quanto, nel prendere in considerazione ogni sua singola opera, occorre sempre aver presente il “macro-testo” in cui questa si inserisce: nella rete di complicati equilibri tesa tra tutti i suoi scritti, l'inserimento di qualcosa di fuori posto – nel punto sbagliato, nel modo sbagliato, o perfino un inserimento sbagliato in toto – rischia di ripercuotersi negativamente sulla totalità della ragnatela, inquinandola. Perciò, se si ritiene imprescindibile “respetar escrupulosamente el texto dejado por el autor”, è doveroso allargare l'orizzonte a *tutto* ciò che ha effettivamente lasciato l'autore, a partire dalle cose pubblicate in vita.

Ignacio Echevarría, nell'esprimere il proprio – pacato – dissenso non tanto per la pubblicazione di *Los sinsabores del verdadero policía*, quanto per le spiegazioni contestuali e le modalità dell'edizione, sembra propendere per questa visione:

Cuando no se cuenta con testimonio expreso alguno acerca de las intenciones que, a su muerte, el autor abrigaba hacia unos textos encontrados entre sus papeles y archivos de ordenador, el único criterio más o menos

carolina-lopez-roberto-bolano-tuvo-tiempo-de-disfrutar-el-reconocimiento.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015. Il ruolo che la vedova di Bolaño si è ritagliata (con non poca prepotenza) è stato paragonato a quello che María Kodama ha assunto rispetto all'opera di Borges. Però la colpa che a quest'ultima è stata imputata è anche quella opposta, ovvero di essersi disinteressata delle ragioni di pubblico interesse, ad esempio opponendosi alla pubblicazione delle opere complete da parte della casa editrice francese Gallimard. Silvina Frieria, raccontando queste circostanze, si chiede: “¿Son los jueces últimos que deciden qué material entregar o no? ¿Abusan de sus poderes? ¿Hasta qué punto es válido esgrimir el 'derecho a la intimidad' y vetar el acceso de lectores e investigadores cuando esos documentos pueden ser de interés público?” S. Frieria, “¿La última voluntad de los escritores?”, *Página 12*, su <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3507-2006-08-20.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015. Più in generale, sulla questione delle edizioni postume di Borges, cfr. I. Almeida, C. Parodi, “Editar a Borges”, in *Punto de Vista*, n° 65, Buenos Aires, dicembre 1999, pp. 24-29.

fiable es el que, apoyado en los indicios disponibles, se deduce de la lógica interna que preside el conjunto de su obra. En el caso de Bolaño, esta lógica es bastante férrea. “La estructura de mi narrativa -declaró en cierta ocasión- está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no se sepa la contraseña”. Palabras estas que imponen la obligación de ser muy cauto a la hora de escoger la puerta por la que se ha de dar entrada a nuevas entregas.¹¹⁸

La frase di Bolaño, citata da un'intervista con Rodrigo Pinto,¹¹⁹ è solo una delle varie occasioni in cui lo scrittore ha lasciato intendere una concezione reticolare e unitaria della propria opera, per cui ogni sua parte – ogni poesia, racconto, romanzo – può contemporaneamente essere presa come unità a sé stante e come elemento di una totalità più ampia. Il problema si pone quando si toccano i confini impreveduti di questa totalità, la cui “logica ferrea” non può che essere materia di deduzione per indizi, o – più realisticamente – di congettura. Nel prologo al romanzo, Juan Antonio Masoliver Ródenas propone in effetti una congettura di questa portata, tentando cioè di estrapolare dal romanzo stesso una poetica che si possa applicare alla scrittura di Bolaño in generale, e che quindi funga contemporaneamente da lasciapassare per la pubblicazione:

uno de sus rasgos más notables e inquietantes [es] el carácter frágil, provisional, del desarrollo narrativo. [...] *Los sinsabores del verdadero policía*, como 2666, es una novela inacabada, pero no una novela incompleta, porque lo importante para su autor no ha sido completarla sino desarrollarla. [...] En esta provisionalidad está la clave de la aportación de Bolaño. Nos preguntamos cuándo una novela empieza o no empieza a estar inacabada. Mientras el autor la escribe, el final no puede ser lo más importante y muchas veces ni siquiera está decidido cuál va a ser. [...] Y la fracturación es la que obliga al editor de sus obras inéditas a respetar el legado de un escritor para quien toda novela es parte de la gran novela siempre empezada y siempre en busca de un final que se le presenta como una utopía.¹²⁰

118 Echevarría, “Bolaño. Penúltimos sinsabores de un novelista convertido en leyenda”, cit.

119 R. Pinto, “Nunca creí que llegaría a ser tan viejo”, in A. Braithwaite (ed.), *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2006, p. 84.

120 J.A. Masoliver Ródenas, “Prólogo: entre el abismo y la desdicha”, in Bolaño, *Los sinsabores del verdadero*

La critica che Echevarría muove a questa pubblicazione riguarda soprattutto la pretesa di offrire al lettore come un romanzo quello che in realtà non è che mero “scartafaccio”, cioè un reperto di interesse solamente “en cierta medida arqueológico”:¹²¹ l'insieme delle variegate carte ritrovate sono piuttosto da intendersi come un cantiere aperto (per anni), una sorta di giacimento minerario dal quale Bolaño attingeva il materiale che, rilavorato, sarebbe poi confluito in altre sue opere, in particolare *2666*. Non tanto, cioè, istantanea di una scrittura *in fieri*, quanto prototesto al quale accostarsi – ad esempio – con gli strumenti dell'ecdotica, o con il piglio del museologo. Implicitamente, in altre parole, il critico spagnolo (amico di Bolaño, e, va ricordato, curatore di molte altre edizioni di suoi testi) sembra dissentire dall'impostazione di Masoliver Ródenas: pretendere di scambiare l'incompletezza fisiologica di un testo per la manifestazione di uno stile, data la natura del materiale, rischia in effetti di risultare tendenzioso.

Proprio questa obiezione – centratissima – di Echevarría a Masoliver Ródenas ci riporta a *El secreto del mal* con una nuova chiave di lettura. Non si può a questo punto non rilevare la grande vicinanza concettuale che sussiste tra la “provisionalidad” in cui Masoliver Ródenas intravede la grande intuizione di Bolaño (nel cui segno, a partire da *Los sinsabores del verdadero policía*, si potrebbe rileggere a ritroso tutta la sua opera) e la “poética de la inconclusión” di cui parla lo stesso Echevarría, circa sei anni prima, nel prologo della raccolta in analisi. Qui, il lettore viene avvertito che gli scritti ritrovati nel computer dello scrittore sono perlopiù “poemas y esbozos o fragmentos narrativos en diverso grado de elaboración” (SM, 7), e a lui viene rivolto un appello diretto quando, in relazione a ciò, si specifica ulteriormente che “hay motivos para pensar que varias de estas piezas están inacabadas, pero se ha juzgado preferible ofrecer al lector la oportunidad de formarse su propio juicio al respeto” (SM, 9). Lo sguardo si allarga oltre la sola raccolta *El secreto del mal* nel momento in cui, appunto, Echevarría

policia, cit., p. 7.

121 I. Echevarría, “El séptimo sello”, su <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4172-2011-02-22.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

tenta di distillare da essa una formula valida per l'intero progetto letterario di Bolaño:

La obra entera de Bolaño permanece suspendida sobre los abismos a los que no teme asomarse. Es toda su narrativa, y no sólo *El secreto del mal*, la que parece regida por una poética de la inconclusión. En ella la irrupción del horror determina, se diría, la interrupción del relato; o tal vez ocurre al contrario: es la interrupción del relato que sugiere al lector la inminencia del horror. Como sea, esta naturaleza inconclusa tanto de las novelas como de los cuentos de Bolaño hace que con frecuencia se haga difícil discriminar cuáles, entre las piezas narrativas que no llegó a publicar, pueden darse por terminadas y cuáles no constituyen más que simples esbozos. Tarea tanto más ardua en cuanto Bolaño cultivó de forma cada vez más radical esa poética de la inconclusión a que nos venimos refiriendo. (SM, 8-9)

Così come accadrà anni più tardi con Masoliver Ródenas, qui è doveroso domandarsi come si possa desumere una poetica (peraltro convincente, come vedremo, se – rielaborata oltre lo slogan ad effetto – viene applicata alle sue opere sicuramente *concluse*) da un insieme diseguale di frammenti il cui stato di bozza è, in diversi casi, pressoché certo, e ammesso dallo stesso curatore. Non è anche questa archeologia, buona solo per gli studiosi di ciò che sta dietro le quinte della letteratura? Chiamare in causa la tendenza – certificata – di Bolaño di giocare con il finale (troncandolo, o sfumandolo in direzioni imprevedute), appare qui evidentemente fuori luogo: la ragione dei racconti spezzati e delle narrazioni sospese è da ricercarsi, più onestamente, nell'interruzione del lavoro di scrittura che la morte ha determinato. Il rischio, per converso, è di compromettere l'approccio analitico anche per quei testi nei quali più legittimamente si può ricercare questo schema (irruzione dell'orrore / interruzione del racconto, e viceversa), accostandovene altri a sproposito.

In questo punto si potrebbe intercalare, a mo' di guida approssimativa, un confronto con gli altri finali dei racconti dello scrittore, nel tentativo di recuperare indizi – comunque sicuramente deboli – per determinare il grado di compiutezza dei testi. Ancor più che l'inusitata brevità di molti dei racconti inclusi in *El secreto del mal* (diversi dei quali non superano le due pagine, cosa che non accade mai nelle tre raccolte precedenti) può risultare utile, in particolare, riportare l'attenzione ai

paragrafi o alle frasi di chiusura: qui, il gioco stilistico per cui la conclusione viene lasciata tronca o sospesa – modalità ricercata con cura – viene a volte sostituito da un finale che piuttosto appare incerto, privo – soprattutto - della forza sintattica tipica delle chiuse di Bolaño. Da una veloce rassegna, si nota che la maggior parte dei racconti pubblicati in vita termina con una frase breve, o con periodi paratattici: in *Llamadas telefónicas*, “Sensini”: “Le pregunté qué edad tenía. Veintidós, dijo. Entonces yo debo tener más de treinta, dije, y hasta mi voz sonó extraña.” (LT, 29); “Enrique Martín”: “Aquella noche no pude dormir. Ahora era a mí al que le tocaba huir.” (LT, 51); “Una aventura literaria”: “Por fin, dice A, cómo estás. Muy bien, dice B.” (LT, 62); “Llamadas telefónicas”: “Luego el hermano de X cuelga y B se queda solo.” (LT, 67); “El Gusano”: “Nunca más lo volví a ver.” (LT, 83); “La nieve”: “Un día de éstos voy a tomar un avión y volveré a Chile.” (LT, 100); “William Burns”: “Seis meses después, termina su historia Pancho Monge, William Burns fue asesinado por desconocidos.” (LT, 113); “Compañeros de celda”: “Se marchó, dijo, y nunca más va a volver. Después nos vestimos y salimos a cenar a una pizzería.” (LT, 147); in *Putas asesinas*, “El Ojo Silva”: “Y luego siguió llorando sin parar.” (PA, 25); “Últimos atardeceres en la tierra”: “Mañana nos iremos, mañana volveremos al DF, piensa B con alegría. Comienzan a pelear.” (PA, 63); “Vagabundo en Francia y Bélgica”: “Y piensa: M va a colgar. Aprieta los dientes, involuntariamente su rostro se contrae en un gesto de crispación. Pero M no cuelga el teléfono.” (PA, 96); “Prefiguración de Lalo Cura”: “Luego me levanté con mucho cuidado y me marché.” (PA, 112); “Putas asesinas”: “Sólo sé que por fin nos hemos encontrado, y que tú eres el príncipe vehemente y yo soy la princesa inclemente.” (PA, 128); “Buba”: “Después nos metimos en un taxi y me acompañaron hasta mi hotel.” (PA, 173); in *El gaucho insufrible*, “Jim”: “Nunca más lo volví a ver.” (GI, 14, finale identico a quello di “El Gusano”); “El gaucho insufrible”: “Pero con las primeras luces del día decidí volver.” (GI, 51); “El policía de las ratas”: “Dos ratas se ofrecieron como voluntarias y nos siguieron.” (GI, 86); “Dos cuentos católicos”: “Después compré un billete en el siguiente tren. En cualquiera, sin importame su destino.” (GI, 134).

Chiaramente non può trattarsi tanto di criteri scientifici, quanto di impressioni derivate dall'altrettanto impalpabile criterio narratologico dell'“effetto”. Sicuramente,

anche includendo i casi in cui l'assenza di frasi brevi è sopperita da un'enfasi diegetica per cui il finale mantiene alta l'intensità, il confronto contrastivo si può reggere su un principio di percentuale: i racconti dove questi meccanismi non si presentano, nei quali quindi il finale sfuma senza potenza e senza ritmo, sono, nel complesso della narrativa breve di Bolaño, la netta minoranza. E diversi di questi casi, come vedremo, si trovano riuniti proprio in *El secreto del mal*. Pur non potendo sostenere con certezza una catalogazione tra racconti finiti e non finiti sulla base di questo metro (anche perché non di rado il finale può risultare vicino alla forma definitiva anche se il resto del testo non lo è), è utile operare una distinzione anche solo per valutare più da vicino determinate meccaniche testuali: ad esempio, appunto, quelle che riguardano specificamente la chiusa dei racconti.

Escludendo i testi che il curatore della pubblicazione dà sicuramente come non conclusi (“No sé leer” e “Sabios de Sodoma”), si possono citare i finali di “El viejo de la montaña”: “De vez en cuando un amigo de Belano que vive en Barcelona recibe visitantes de México que traen noticias de Lima y que el amigo de Belano le hace llegar a éste” (SM, 30) (il periodo lungo, i verbi al presente ad indicare un'azione che continua, la ripetizione del nome Belano, contribuiscono ad appesantire la frase); di “Músculos”: “No estoy acostumbrada a beber vino, mis padres y mi hermano (al menos hasta el día anterior) eran abstemios, y menos aún a que me piropeen en público” (SM, 145) (anche qui, la frase è lunga e non descrive un accadimento puntuale, ma una condizione permanente); di “Daniela”: “La movilidad, mi primera percepción consciente de la movilidad, se tradujo en una fiebre que consiguió que mi padre me mandara de vuelta a Buenos Aires, en donde se me puso en manos de un facultativo de nombre Guarini, un médico” (SM, 153) (di nuovo una frase lunga, e l'introduzione di un cambio di scena e di un nuovo personaggio); di “Bronceado”: “A mí me encanta el mar. Me gustan las regatas. La verdad es que lo hago mejor que Gorka, cuya afición es relativamente reciente (yo lo hago desde niña), pero cada uno es dueño de perder el tiempo como le venga a gana” (SM, 160) (frase lunga e legata a quella precedente per poter avere senso, ulteriormente rallentata dalla parentesi).

Più in generale, di fronte a questa palese e irrisolvibile difficoltà a valutare i testi, anche il secondo interrogativo (quello intorno all'opinabile valore letterario dei

materiali pubblicati) trova anch'esso delle ragioni di perplessità. Nel momento in cui non sono state lasciate indicazioni precise intorno alla pubblicazione o al lavoro in corso sui testi, la cosa più corretta – come detto, nei confronti dell'opera stessa ancor prima che nei confronti dello scrittore – sarebbe individuare in essi (nella forma e nella struttura in cui vengono ritrovati) adeguate giustificazioni per la loro inclusione, e darne conto con trasparenza (invece di, come fa Echevarría, oscillare tra la già vista responsabilizzazione del lettore e una discutibile frase come: “la decisión sobre la entidad más o menos suficiente de una determinada pieza ha de basarse [...] en un criterio razonable pero inevitablemente subjetivo, que en cualquier caso no tiene demasiado sentido detenerse en explicitar” SM, 9).

Peraltro, nel prologo a *El secreto del mal* viene spiegato anche nel dettaglio un dato contestuale importante riguardo questi ritrovamenti: i files di testo dai quali sono stati tratti i racconti, individuati tutti sul computer con il quale Bolaño lavorava dal 1995, non erano sparsi senza criterio al suo interno, ma archiviati secondo raggruppamenti precisi, con tanto di titoli. Il nome del file di testo principale, utilizzato come cuore della raccolta, era “BAIRES” (forse un riferimento a Buenos Aires, che però i racconti in esso contenuti non giustificano). Al suo interno, sotto il titolo *Nuevos cuentos*, si trovavano – in quest'ordine – “El provocador”, “La gira”, “La habitación de al lado”, “Derivas de la pesada”, “El hijo del coronel”, “Sabios de Sodoma”, “El secreto del mal” e “Sevilla me mata”. In un altro file di testo, chiamato “STORIX”, stavano i racconti “No sé leer”, “Laberinto”, “Daniela”, “Muerte de Ulises”, “Bronceado”, “La colonia Lindavista”, “Playa”, “El viejo de la montaña”, “Las jornadas del Caos” e “Crímenes”. Da un altro documento, dal titolo “STOREC”, è stato preso “Sabios de Sodoma” (che si presentava come due testi, diversi ma connessi, con lo stesso titolo, scritti a distanza di qualche anno l'uno dall'altro), mentre l'ultimo file, “MUSCLE”, conteneva il racconto “Músculos”.

Eccezion fatta per il prologo, nel corpo della raccolta non rimane traccia di questi quattro files: scompaiono i titoli, non si tiene conto della suddivisione tra i diversi documenti, né viene rispettato l'ordine dei testi. Riguardo quest'ultimo aspetto, come spiega ancora Echevarría in chiusura del prologo, “En cuanto al orden en que se dan aquí los textos, es fruto de la intuición antes que del capricho de los

editores, que esperan no haberse excedido, ni tampoco haber errado demasiado, en su voluntad de infundir al conjunto un ritmo intencionado y una íntima cohesión” (SM, 11). Come ogni operazione editoriale condotta su materiali postumi, l'intuizione e l'arbitrio giocano chiaramente un ruolo fondamentale. Ma nel caso di Bolaño, se il faro-guida deve essere un'attenzione agli indizi che gli scritti stessi concedono, non si può non avere costantemente presente anche la struttura che eccede il singolo testo e lo include: sia nell'ottica più ampia dell'insieme delle sue opere, sia segnatamente, per prendere la singola raccolta di racconti – *El secreto del mal* – come una composizione coerente e organica. I criteri secondo i quali Bolaño concepisce questa organizzazione, per quanto criptici (il significato di questi titoli - BAIRES, STORIX, STOREC, MUSCLE - rimane spesso oscuro) e non necessariamente definitivi, sono un esempio di un'idea di scrittura nella quale in effetti c'è poco spazio per l'imprevisto, e la linea del “desarrollo narrativo” - riprendendo Masoliver Ródenas – è tutt'altro che fragile, per quanto ramificata e dinamica. Lui stesso ha sottolineato in diverse occasioni l'importanza di un approccio progettuale, pianificato, alla struttura letteraria. Ad esempio, in un'intervista del 2003:

¿Qué importancia formal le atribuyes a la estructura invisible en el relato literario, en un momento en que ésta parece ser considerada por muchos escritores como un recurso superfluo?

-No, la estructura jamás es un recurso superfluo. Si la historia que narras es inane o está muerta o es archisabida, una estructura adecuada puede salvarla (aunque no por mucho tiempo, eso también hay que reconocerlo), en tanto que una historia muy buena si está contenida en una estructura, digamos, periclitada, no la salva ni Dios.¹²²

Come spiega Myrna Solotorevsky, “La configuración estructural - estructura

122 R. Bolaño, “Balas pasadas”, in Braithwaite (ed.), *Bolaño por sí mismo*, cit., p. 98. Cinque anni prima, in un'altra intervista e *El Mercurio*, la necessità di un imbrigliamento strutturale si trova comunque subordinata allo slancio previo dell'ispirazione: “Lo que pasa es que yo trabajo con formas y estructuras y de pronto el texto me puede quedar maravillosamente bien, pero si no se adapta a la estructura previa, empiezo a corregir como un loco. -¿Es un arquitecto de la escritura? -No, porque antes de la estructura aparece el argumento, una masa informe donde sólo late la sangre, la experiencia, laten imágenes; es como una pesadilla sincopada. Y la estructura es la manera de que se haga literariamente legible, claro, porque tampoco me interesa contar mis pesadillas.” R. Bolaño, “Entrevista”, *Diario El Mercurio*, Santiago, 28 de febrero de 1998.

según Bolaño - se ha revelado como un factor decisivo en cada texto”:¹²³ la raccolta *El secreto del mal*, decidendo di ignorare i pur pochi spunti che l'autore ha lasciato in questo senso, deve essere valutata come un insieme difforme di materiale destrutturato, di fronte al quale l'unica cosa che è possibile – e proficuo – fare, è raccogliere uno a uno tutti gli spunti che la raccolta accumula, senza una pretesa di sintesi. In assenza, cioè, di una griglia strutturale che sopperisca alla natura presumibilmente monca, comunque incerta, dei testi, è necessario muovere da un'analisi di ogni singolo testo, separatamente: solo a partire da lì, e proseguendo solo secondariamente verso l'insieme, è forse possibile ricercare o ricreare una coerenza generale della raccolta.

I.4.2 *La narrazione e l'indicibile*

Uno dei pochi tentativi di assetto complessivo del libro, al di là della ricerca di coesione e ritmo invocata ancora nel prologo dal curatore, lo si può individuare nel titolo. La scelta di *El secreto del mal* (per la quale viene invece scartato *Nuevos cuentos*) mette al centro della raccolta il racconto con lo stesso titolo: viene spiegata da Echevarría citando le righe con cui si apre appunto il racconto “El secreto del mal”, avanzando l'idea che potrebbero fungere da filo conduttore anche per gli altri racconti: “Este cuento es muy simple aunque hubiera podido ser muy complicado. También: es un cuento inconcluso, porque este tipo de historias no tienen un final” (SM, 8 e 23). Tra le due caratteristiche – la semplicità solo apparente e la fisiologica assenza di un finale – soprattutto la seconda serve al curatore per corroborare la sua tesi, la “poética de la inconclusión”. Ma per avviare un avvicinamento narratologico a partire da qui, occorre quindi innanzitutto misurare la veridicità di queste prime righe del racconto nel racconto stesso, le modalità in cui eventualmente in esso si coniugano le due affermazioni, per poi valutare la loro estensibilità agli altri testi

123 M. Solotorevsky, *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, Rockville, Ediciones Hispamérica, 2012, p. 207.

presenti.

“El secreto del mal” è uno dei testi più brevi della raccolta. Viene narrato, in terza persona, un episodio che accade ad un giornalista a Parigi, del quale sappiamo solo che è americano: alle quattro di notte viene svegliato da una telefonata in cui una voce gli dice di avere un'informazione da dargli, e lo invita ad incontrarsi su un ponte di Parigi. Arrivato al ponte non trova nessuno,¹²⁴ ma tornando verso casa viene fermato dalla stessa voce proveniente da un angolo oscuro, che lo invita ad andare in un bar vicino. Il racconto si chiude prima che tra i due cominci un dialogo (come in “Una aventura literaria”, in *Llamadas telefónicas*): nelle ultime righe viene descritto il cambiamento di sembiante dell'uomo misterioso, che da un sorriso triste e stanco assume improvvisamente un'espressione gelida. Il montante senso di inquietudine del giornalista, che la narrazione descrive riportando mano a mano i suoi pensieri, e questa scena finale, portano a pensare che la rivelazione che verrà fatta riguarda in qualche modo “il segreto del male” preannunciato dal titolo (locuzione che dentro il racconto non compare mai).

In questo racconto il finale sospeso, in complicità con il titolo, produce un effetto di amplificazione: la narrazione è interrotta non già dall'incursione dell'orrore, quanto piuttosto dal suo prospettarsi, dalla sua imminenza o – ancora prima – dalla sua possibilità. Il sorriso gelido dell'uomo, tutta l'aura di mistero che lo circonda, la situazione notturna in cui l'incontro accade, caricano una tensione che, arrivata al culmine, non si scioglie: l'interruzione serve a passare il testimone al lettore, a consegnargli l'enigma. A quel punto, qualsiasi spiegazione è lecita, non necessariamente facendo ricorso all'orrore, o al male: il pretesto che sostiene la storia – una storia davvero semplice – è il non detto che preme ai suoi confini. E quanto più la storia è semplice, tanto più si lascia intendere la presenza di una ragione complessa, nascosta in un “zaguán oscuro” (SM, 24) del racconto.

Un meccanismo simile si può individuare in diversi altri racconti. Il primo della raccolta, “La colonia Lindavista”, è un resoconto dalle sfumature marcatamente autobiografiche della giovinezza del narratore, di quando era appena arrivato a

124 Una vaga reminiscenza di questa scena potrebbe essere il *desencuentro* di Horacio e La Maga, in *Rayuela*, proprio sui ponti di Parigi.

Ciudad de México. L'io narrante in prima persona ricorda la propria casa nel quartiere che dà il titolo al racconto, soffermandosi in particolare sui suoi vicini di casa. È intorno ad essi che si produce il mistero che si protrae fino al finale, lasciandolo aperto: si tratta di una giovane coppia, Pepe e Lupita, che chi narra ascoltava fare l'amore tutte le notti, mentre era intento a scrivere “algo malo, sin duda, pero algo largo y que me mantenía en vilo” (SM, 22). I due avevano problemi a concepire un figlio, e con questo l'io narrante spiega l'assiduità dei loro incontri carnali, ma i rumori che sentiva durante le notti insonni scatenavano in lui degli interrogativi:

Al principio todo me parecía normal. Si Pepe y Lupita querían tener un hijo tenían que coger. Pero luego empecé a hacerme algunas preguntas: ¿por qué empezaban tan tarde?, ¿por qué no oía voces *antes* de que empezaran los gemidos? [...] Sabía muy poco. Pero lo suficiente como para presentir que en el departamento de arriba ocurría algo raro. (SM, 19)

La descrizione di questa situazione ricorrente – che l'io narrante sottolinea di essere il solo a percepire – è intercalata nel racconto tra i vari altri ricordi rievocati, senza una enfasi particolare ad assegnarle una cruciale importanza. Ma su di essa si ritorna appunto nel finale, rientrando così nello spazio del mistero: il narratore insiste ancora sulla sua condizione di ascoltatore solitario (“En mi casa yo era el único que permanecía despierto porque a esa hora comenzaba a escribir” SM, 21) e sulla combinazione di scrittura / sesso / notte (finestre per affacciarsi all'ignoto). Questa volta il mistero inquadra il momento *dopo* i rumori, nuovamente incentrato sul silenzio: “Entonces yo dejaba de escribir [...] y aguardaba a los ruidos que no se producían en el piso de Pepe, como si [...] todo allí, incluido Pepe y Lupita, se hubiera de improvviso congelado” (SM, 22).

“El secreto del mal” e “La colonia Lindavista” coincidono quindi nel finale: lasciano irrisolto il dubbio, sospendendolo nel silenzio. Anche se probabilmente si tratta solo di una coincidenza, va segnalata la convergenza sull'ultima parola di entrambi: “congelado” e “gelidez”. L'idea che li accomuna è appunto la cristallizzazione di ogni cosa narrata fino a quel momento, stratagemma che blocca la

storia alla soglia dell'indicibile. Se nel primo la relazione forte tra il non-detto e il male è istituita dal titolo, nel secondo sono le supposizioni del narratore/ascoltatore, il quale, ascoltando, immagina

gestos ininteligibles, como si en el departamento de arriba se llevaran a cabo escenas de sadomasoquismo, un sadomasoquismo que no conseguía visualizar del todo y que estaba regido, más que por acciones que provocaran dolor y placer, por movimientos teatralizados que Pepe y Lupita interpretaban contra sí mismos y que paulatinamente los estaban trastornando. (SM, 19-20)

Non si tratta quindi di un silenzio inerte, ma di un vuoto nel quale freme qualcosa di inquietante, che è sempre sul punto di esplodere. Delle forti similitudini, sia per quanto riguarda il contenuto sia per questa particolare dinamica di non-detto che investe il finale, si riscontrano nel sesto racconto, “La habitación de al lado”: qui, un narratore in prima persona ricorda di quando, durante una strana “reunión de locos” (SM, 59), una persona lo aveva portato in una stanza per parlargli, e dopo aver fatto un discorso piuttosto allucinato su donne e armi, gli aveva puntato una pistola alla testa. A quel punto la narrazione (il ricordo) devia, e il narratore spiega – con una torsione metatestuale – che in quel momento gli era venuta in mente “la *belle inertie* de Moreau, la hermosa inercia, el procedimiento de composición por el cual Moreau era capaz de congelar, de detener, de fijar cualquier escena, por tumultuosa que ésta fuera, en sus lienzos” (SM, 60). La digressione su Moreau prosegue, e dopo di essa la storia riprende parlando di tutt'altro, e riallacciandosi al titolo: l'io narrante ora ricorda una notte in cui, in una stanza di un motel in Guatemala, era rimasto ad ascoltare le voci che provenivano dalla stanza adiacente. Si tratta di due voci maschili, una delle quali parla di un omicidio che avrebbe commesso, e solo nel finale si sente un'inaspettata voce femminile, la quale è la scintilla (o la goccia) che provoca il terrore del narratore-ascoltatore. La paura non interviene nel momento della minaccia, ma quando il personaggio si imbatte nell'inspiegabile: è questo che lo costringe al (definitivo: con questo il racconto finisce) silenzio: “En ese momento contemplé mi habitación, que tenía tres camas, como la habitación de al lado, y tuve miedo y ganas de gritar, pero me los tragué porque sabía que tenía que hacerlo” (SM,

63).

Nel terzo racconto della raccolta, “El viejo de la montaña”, si ripresenta un meccanismo simile, anche se non coinvolge il finale. Il racconto è il terzultimo del documento “STORIX” (*Nuevos cuentos*), e, pur non potendo disporre di dati certi per confermarlo, l'impressione è che si tratti di uno dei testi rimasti incompiuti: il criterio, come detto, riguarda proprio la sintassi del finale: una frase ipotattica, con tre subordinate, priva di ritmo e slegata dall'intensità narrativa costruita fino a quel momento. La storia è un altro quadro di giovinezza messicana, che questa volta vede protagonista l'alter-ego di Bolaño, Belano: l'episodio su cui si concentra la narrazione è un dialogo tra Belano e il suo amico Lima, durante il quale il primo, inopinatamente, dice al secondo che Burroughs è morto. La notizia, data senza che nemmeno il suo latore si spieghi il perché, dopo qualche giorno si rivela falsa. Però, nel frattempo, è riuscita a sconvolgere l'interlocutore, creando – anche qui – un intervallo di enigma che non riguarda solamente la conversazione, ma contagia la diegesi stessa, aprendo un buco nella storia: “En este punto de la historia se produce algo que podemos llamar silencio. O vacío. Un vacío, en cualquier caso, muy breve, pero que en la percepción de Belano se prolonga misteriosamente hasta las postrimerías del siglo” (SM, 28). Più avanti, viene esplicitata la natura in qualche modo perturbante di questo vuoto, che – anche se non viene ribadita nel finale – riesce comunque a spandersi oltre i confini del racconto in virtù della struttura retrospettiva della narrazione, la quale abbraccia diversi anni in rapide carrellate, scorrendo insieme alla memoria di Belano dal 1975 agli anni '80. Questo andirivieni nel tempo ha come epicentro il giorno in cui avviene il dialogo:

Algo de aquel día, sin embargo, algo impreciso, deja en Belano un rastro de inquietud. De inquietud y de alegría. La inquietud, en realidad, es un disfraz del miedo. ¿Y la alegría? Generalmente, para su propia comodidad, Belano suele pensar que tras la alegría se esconde la nostalgia por su propia juventud, pero en realidad tras la alegría se esconde la ferocidad: un espacio reducido y oscuro en donde se mueven, pegadas e incluso sobrepuestas, unas figuras borrosas y en permanente acción. Unas figuras que se alimentan de violencia, unas figuras que apenas gobiernan (o que gobiernan con una economía

curiosísima) la violencia. La inquietud que el recuerdo de aquel día le provoca es, contra lo que dicta el sentido común, aérea. Y la alegría es subterránea, como un buque de perfecta geometría rectangular navegando por un surco. A veces, Bolaño contempla el surco [...]: una huella profunda, limpia, que hiende una piel extraña cuya pura contemplación le produce náuseas. (SM, 28-29)

Il “solco” nel quale le sensazioni si accavallano, secondo un'alternanza di schermature che legano, nell'ordine in cui appaiono nel testo, inquietudine – allegria – paura – nostalgia – ferocia – violenza, è strettamente imparentato all'abisso, di fianco al quale, come viene spiegato all'inizio del racconto, scorrono le vite di Bolaño e Lima: la serie di travestimenti emotivi e terminologici (l'inquietudine si accompagna ossimoricamente all'allegria, e l'inquietudine in realtà nasconde la paura, e l'allegria nasconde la ferocia, o forse la nostalgia) sono un sintomo dell'incapacità del testo di contenere e spiegare questa figura topica nella letteratura di Bolaño, sempre variabilmente legata all'idea del male, della malvagità che si nasconde nel mondo e che alligna in chiunque. Anche se forse, come detto, per la mera (non sicuramente intenzionale) interruzione della scrittura il testo non marca nel finale la propria limitatezza al cospetto di ciò che non si può dire, anche qui ciò che non si può dire né spiegare (le ragioni che hanno dato luogo all'infondata notizia della morte di uno scrittore da parte del protagonista) rimane tale, facendo del testo un'isola nel mare – di per sé inquietante – delle ipotesi.

In “Sabios de Sodoma”, quinto racconto della raccolta, il blocco della narrazione di fronte alla nebulosa inquietudine si trova in qualche modo intrecciato alle peripezie della scrittura, e di conseguenza ai destini del testo stesso. Come già spiegato, si tratta di uno scritto che, stando alle valutazioni del curatore, è da ritenersi sicuramente non concluso. È stato pubblicato mettendo insieme due frammenti differenti ma con lo stesso titolo, recuperati in due diversi documenti di testo nel computer di Bolaño. A distinguerli, nell'edizione, interviene la numerazione posta all'inizio – I e II – che potrebbe far pensare, erroneamente, a due capitoli del medesimo racconto. In realtà, mentre nel primo si comincia a raccontare una storia, nel secondo, scritto anni dopo, si verifica un importante scarto di prospettiva, per cui l'oggetto della narrazione diventa lo stesso racconto che voleva essere scritto

inizialmente (che a quel punto, invece di “svolgersi”, viene quindi descritto, diventando una sorta di sinossi, o una parafrasi di se stesso). All'inizio di questa seconda parte, l'io narrante (una terza persona singolare che ora cambia sottilmente i propri connotati, avvicinandosi all'autore implicito) fa diretto riferimento a questa interruzione, dicendo che “me quedé atascado, lo que no habla muy bien de mi capacidad de inventiva. En la cabeza tenía otras escenas que no llegué a escribir” (SM, 51).

In realtà, questo slittamento metatestuale trova una corrispondenza – e, forse, ulteriori ragioni – all'interno della storia narrata. Il protagonista, introdotto nel primo dei due testi, è lo scrittore Vidiadhar Surajprasad Naipaul, il quale si trova a Buenos Aires nel 1972 per scrivere un servizio su Eva Perón, e vaga per le strade, cominciando a percepire l'estraneità del luogo e di se stesso nella città.¹²⁵ Nel secondo testo, il narratore spiega quali sarebbero state le proprie intenzioni per la prosecuzione del racconto non portato a compimento: avrebbe voluto parlare degli incontri di Naipaul nella capitale (tra i quali, anche quello con Borges), i suoi spostamenti tra la gente, il suo ritorno in Inghilterra e il suo lavoro sugli appunti presi durante la permanenza; contemporaneamente, avrebbe accennato agli avvenimenti dell'Argentina di quegli anni, dalla terza elezione di Perón alle uccisioni della *Guerra Sucia*. La narrazione, ad un certo punto, si sarebbe soffermata su una parte precisa del *reportage* di Naipaul (riportando il relativo eco dei suoi pensieri errabondi): quella in cui lo scrittore, “de pronto, sin que el lector de su crónica esté avisado, empieza a hablar de sodomía” (SM, 54), ovvero a discettare sui costumi sessuali degli argentini, avanzando la curiosa teoria per cui la maggior parte di loro sarebbe avvezza al sesso anale (eterosessuale), e intravedendo in ciò lo spregevole riflesso del *machismo* che affligge il paese.

125 Il saggio, che tratta di Eva Perón solo parzialmente, esiste davvero, e si intitola *The Return of Eva Perón*. Si tratta di una cronaca sull'Argentina scritta tra il 1972 e il 1977, nella quale lo scrittore (premio Nobel per la letteratura nel 2001) descrive la situazione politica e sociale del paese negli anni del peronismo. Il ritratto che ne esce – che è più una cronaca personale, scritta con il taglio di un feroce attacco, che una vera e propria analisi – parla di un paese arretrato, i cui abitanti sono ancora legati a vecchie superstizioni e a un'idea mitica, irreali, della sua storia. Nel testo viene citato di frequente Borges, il quale viene a sua volta associato a quest'idea di Argentina, e la cui opera viene descritta come sopravvalutata. Cfr. V.S. Naipaul, “The Return of Eva Perón”, in *The Return of Eva Perón with The Killings in Trinidad*, New York, Alfred A. Knopf, 1980, pp. 93-164.

Il passaggio dal quale trae spunto il racconto di Bolaño si trova nella quarta parte del saggio, intitolata “The Brothels Behind the Graveyard”:

The act of straight sex, easily bought, is of no great moment to the macho. His conquest of a woman is complete only when he has buggered her. This is what the woman has it in her power to deny; this is what the brothel game is about, the passionless Latin adventure that begins with *talk of amor*. *La tuve en el culo*, I've had her in the arse: this is how the macho reports victory to his circle, or dismisses a desertion. Contemporary sexologists give a general dispensation to buggery. But the bugging of women is of special significance in Argentina and other Latin American countries. The Church considers it a heavy sin, and prostitutes hold it in horror. By imposing on her what prostitutes reject, and what he knows to be a kind of sexual black mass, the Argentine macho, in the main of Spanish or Italian peasant ancestry, consciously dishonors his victim. So diminished men, turning to machismo, diminish themselves further, replacing even sex by a parody.¹²⁶

Il saggio di Naipaul, ripreso con qualche inesattezza nel racconto di Bolaño (il narratore, andando a memoria, cambia ad esempio la frase spagnola “La tuve en el culo” nella forma più corretta “la tomé por el culo” SM, 54.), serve come punto d'attacco per una narrazione che immagina la situazione del suo concepimento. A tratti però, nel ricordare sia il testo di Naipaul che il racconto che aveva cominciato a scrivere originariamente, l'io narrante li confonde, sovrapponendoli: “en su texto o tal vez en mi cuento, el vértigo que acomete a Naipaul es cada vez mayor. Sus paseos se convierten en interminables singladuras de sonámbulo” (SM, 55).

Da questa prospettiva doppiamente distanziata, in “Sabios de Sodoma” prende forma un commento all'opera di Naipaul, che, pur con toni più ironici che sdegnati, lascia trasparire una chiara disapprovazione per questa generalizzazione preconcetta degli argentini, compiuta “arreglando a martillazo limpio el lecho de Procusto” (SM, 57). Allo stesso tempo, però, viene riconosciuta a Naipaul – “un escritor que, por otra

126 *Ibid.*, p. 150. Va segnalato, per completezza, quanto rivelato dalla biografia (autorizzata) di Naipaul uscita nel 2008, che fa da contrappunto ai pregiudizi carichi di moralismo spesi per i suoi resoconti argentini: qui si racconta di una vita sessuale caratterizzata da violenze e abusi psicologici inflitti alla sua compagna, e, soprattutto, una particolare predilezione per il sesso anale. Cfr. P. French, *The World Is What It Is: The Authorized Biography of V. S. Naipaul*, London, Picador, 2008.

parte, me parece admirable” (SM, 51), sottolinea il narratore – una capacità quasi profetica, nel saper intravedere il futuro oscuro che incombeva sul paese. È però una “profecía modesta”, che, per quanto in grado di tenere “los ojos abiertos” (SM, 52) (immagine ricorrente in Bolaño, come una sorta di *pathosformel* che richiama la lucidità e il coraggio)¹²⁷, non sa interpretare ciò che (pre)vede: “captaba, o sus antenas captaban, la estática del infierno en las noches callejadas de Buenos Aires. El problema era que ignoraba cómo descifrar ese lenguaje y eso es algo que suele desconcertar a ciertos escritores, a ciertos artistas de la escritura” (SM, 52-53).

È qui che, ancora una volta, la scrittura incontra il suo limite, congelandosi in un'immobilità terrorizzata: come spiega l'io narrante, sempre rievocando il testo originale di Naipaul senza averne memoria certa, “tal vez Naipaul cierra su crónica antes del golpe de Estado, probablemente publicó el texto antes de que se supiera el número de los desaparecidos, antes de que se confirmara la magnitud del mal” (SM, 52). In realtà, la cronaca di Naipaul va dall'aprile del 1972 al marzo del 1977 (le date sono indicate di seguito al titolo di quattro dei cinque capitoli di cui si compone il saggio): almeno cronologicamente, il colpo di stato del 24 marzo del 1976 è incluso – anche se non se ne fa mai diretta menzione – e si parla chiaramente delle sparizioni, delle torture e degli assassini. Trattandosi però di una sorta di *reportage* in presa diretta, resoconto di un'esperienza vissuta sul posto in prima persona, è corretto ritenere che manchi di una visione complessiva e definitiva sulla portata della tragedia, soprattutto perché nell'anno della pubblicazione (il 1980) la dittatura

127 Tra le molte ricorrenze, oltre a tutte quelle già analizzate di *Putas asesinas*, si può ricordare la narratrice-protagonista di *Una novelita lumpen*, la quale esprime la propria risolutezza spiegando che “Mi actitud, lo sé ahora, era la de alguien que tenía los ojos abiertos, mientras mi hermano y sus amigos vagaban por lugares reales o imaginarios con los ojos cerrados. Tener los ojos abiertos, por otra parte, equivalía a consumirse. Me consumía.” R. Bolaño, *Una novelita lumpen*, Barcelona, Mondadori, 2002, p. 37. Nella poesia “No importa hacia donde te arrastre el viento” un verso recita: “La sabiduría consiste en mantener los ojos abiertos / durante la caída.” R. Bolaño, *La Universidad Desconocida*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 125. A proposito dello scrittore statunitense James Ellroy, in *Entre paréntesis*: “él mantiene los ojos abiertos. De hecho, no sólo mantiene los ojos abiertos, Ellroy es capaz de bailar la conga mientras el abismo le devuelve la mirada”. R. Bolaño, “Autobiografías: Amis & Ellroy”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 207. Il discorso poi si allarga dal coraggio umano dei suoi personaggi a un'idea “valorosa” di letteratura nel discorso “Sevilla me mata”, dove spiega che “una escritura que se sumerja con los ojos abiertos no vende”. Bolaño, “Sevilla me mata”, cit., p. 312. A commento del romanzo *Bariloche* di Andrés Neuman parla di “alta literatura, aquella que escriben los poetas verdaderos, la que osa adentrarse en la oscuridad con los ojos abiertos y que mantiene los ojos abiertos pase lo que pase.” R. Bolaño, “Neuman, tocado por la gracia”, in *Ibid.*, p. 149.

militare – il *Proceso de Reorganización Nacional* – era ancora in corso. In effetti Naipaul stesso, nell'ultimo capitolo di *The Return of Eva Perón* (intitolato “The Terror”) riconosce che in quegli anni “a special language has developed”,¹²⁸ ma, dal suo punto di vista, “no pattern can any longer be discerned in the terror”.¹²⁹

Ma a Bolaño – o all'autore implicito di “Sabios de Sodoma” – non interessa tanto (o in prima istanza) la reale intenzione dell'opera di Naipaul, quanto il racconto che lui stesso voleva scrivere al suo riguardo. Qui, questa incapacità a percepire ed intendere fino in fondo i fatti e le cause viene letta come una conseguenza del terrore stesso, o più in generale del contatto con ciò che non si può spiegare né pronunciare (con ciò includendo, oltre agli orrori della dittatura, anche i comportamenti della società). Davanti a questa soglia, la scrittura si arresta, non potendo sopportare il peso della realtà:

su crónica [...] pertenecía a [...] la familia de las obras nihilistas e inmovilizadas por el horror. Cuando digo “inmovilizado por el horror” no lo digo en un sentido peyorativo sino literal. Pienso en los niños que se quedan inmóviles ante el asalto del horror imprevisto, incapaces hasta de cerrar los ojos. Pienso en las niñas a las que les da un ataque al corazón y mueren antes de que el violador termine su tarea. Algunos artistas de la escritura son como esos niños o niñas. En mi cuento, pese a sí mismo, Naipaul era así. (SM, 52)

Lo stordimento che – nel racconto di Bolaño – prende il personaggio di Naipaul, è un prodotto del molteplice enigma che per lui rappresentano l'Argentina e il popolo argentino, davanti al quale egli si ferma, come di fronte ad una vertigine.

128 Naipaul, “The Return of Eva Perón”, cit., p. 155.

129 *Ibid.*, p. 154. Anche i tre anni che dividono gli ultimi appunti dell'autore dalla pubblicazione del libro non devono essere considerati un intervallo utile a consegnare all'opera uno sguardo più distaccato, se si tiene conto delle modalità compositive che lui stesso rivela nel discorso fatto in occasione della consegna del premio Nobel. Qui rivela che (a differenza di Bolaño), “quando scrivo non ho idea di quel che verrà fuori, di dove sto andando. Per trovare i miei temi mi sono sempre fidato dell'intuizione e ho scritto intuitivamente. Quando comincio ho un'idea, una forma; ma comprendo appieno ciò che ho scritto solo dopo qualche anno.” Naipaul, *Leggere e scrivere*, Milano, Adelphi, 2002, p. 86. Nello stesso discorso, fatto nel 2001, lo scrittore fa riferimento anche al suo periodo in Argentina, con parole che dimostrano come al suo approccio superficiale dell'epoca non abbia fatto seguito nessun vero approfondimento: il paese viene ancora una volta ritratto – più sbrigativamente – come dominato solamente dalle passioni, incapace di vera ragione. Cfr. *Ibid.*, pp. 110-111.

L'opera che *potrebbe* scrivere, se sapesse affrontare le tenebre¹³⁰ in tutta la loro portata, assumerebbe un peso specifico insostenibile, di cui Naipaul avverte solamente il presagio, gli intraducibili segni, che eccedono le capacità della sua penna.

Se allarghiamo la prospettiva, considerando “Sabios de Sodoma” per come la sua storia editoriale lo colloca all'interno di *El secreto del mal*, non possiamo non notare come proprio su questo limite si verifichi una convergenza tra il testo del Naipaul “bolañano” e lo stesso racconto cominciato e interrotto da Bolaño anni prima di riprenderlo in mano: la prima parte, infatti, si arresta dopo una sola pagina, e ciò che – da dentro la narrazione – chiama il congelamento della scrittura è proprio il peso dell'opera di Naipaul. Un peso che Naipaul genera e aumenta di sua stessa mano, “escribiendo mientras se mueve, o tal vez sólo deseando la escritura mientras sus piernas se mueven en esa ciudad extraña” (SM, 50), e che – cumulando insieme alla scrittura presente (quella, cioè, degli appunti che porteranno a *The Return of Eva Perón*) anche tutto il carico di quella precedente – trascina fino al punto estremo di sopportazione. Come sottolinea l'io narrante, con un futuro che trova in sé il germe della sua inattuabilità, “el peso de una obra, eso es algo sobre lo que tendremos que volver, el peso y el orgullo de una obra, el peso y la responsabilidad de una obra” (SM, 50). Un peso grave e oppressivo al punto da fermare, insieme, la deambulazione-scrittura del personaggio per le vie di Buenos Aires e il racconto che lo contiene e lo muove, e che termina proprio con queste parole: “entonces el peso de la obra sobre su espalda se hace efectivo, cansa caminar con ese peso, agota, es molesto, es vergonzoso” (SM, 50).

Questo improvviso blocco della narrazione crea una zona di silenzio, un non-detto che viene convocato come una presenza costante e invisibile accanto a ciò che invece è narrato e visibile. Tutto ciò che il racconto non dice, esplicitando o meno il raggiungimento di questo confine, non per questo è assente: tanto più in una raccolta fisiologicamente monca quale è *El secreto del mal*, si avverte quanto l'invisibile

130 Sempre nel discorso per il Nobel, Naipaul spiega come le “tenebre”, ovvero le zone d'ombra del mondo che fin da quando era bambino stimolavano la sua curiosità, siano proprio la ragione prima e la direzione verso cui si muove la propria letteratura: “quando diventai scrittore, le aree di tenebra [...] divennero i miei temi.” *Ibid.*, p. 101.

graviti attorno al testo scritto, assumendo le ipotetiche forme ora dell'orrore (come nel caso appena preso in considerazione), ora dello sviluppo narrativo non percorso (come accade in “Laberinto”, racconto che approfondiremo nei capitoli su Borges e Cortázar), ora del puro enigma. Quest'ultimo ad esempio è il caso di “Crímenes”, nono racconto della raccolta e ultimo del documento “STORIX”: la storia, imperniata sul dialogo tra una giornalista e un ragazzo intorno ai dettagli di un delitto di gelosia, si svolge all'interno della redazione dove lei lavora e dove lui appare, un po' incongruamente, con un borsone di calze da vendere. La conversazione è resa inquietante dal contesto (è sera, nella redazione sono rimasti solo loro due, lui per lei è uno sconosciuto), dal tema stesso, e – soprattutto – dalla continua impressione che vi sia qualcosa che preme continuamente tra le parole pronunciate, qualcosa che i due potrebbero dire e non dicono.

In particolare è il ragazzo che, in funzione della sua strana apparizione mentre la giornalista è intenta a lavorare a un caso di femminicidio, sembra essere lì in quanto misterioso latore di qualche verità in proposito. In realtà è la donna a raccontare i particolari del delitto al venditore di calze, il quale invece pare non saperne nulla, inoltre il caso è già stato risolto, il colpevole è stato già catturato, e non vi sono dubbi in proposito. Ciò nonostante, lei insiste sulla vicenda (al punto da fermarsi a lavorare la sera), spinta da una perturbante analogia che avverte con la sua stessa vita (come lei, anche la donna uccisa frequentava contemporaneamente più uomini), e da un particolare che le sembra significativo e inspiegabile: l'età della vittima corrisponde il numero di coltellate che ha ricevuto, ventisette. Però, contemporaneamente, “la presencia del joven vendedor le parece una señal de algo importante pero que apenas consigue atisbar. Sólo sabe que es importante (o relativamente importante) y que ya no tiene miedo” (SM, 107). Alla fine del racconto, il narratore in terza persona fa un riassunto del caso, aggiungendo – in apparenza limpidamente – la chiave per comprendere le ragioni dell'assassinio: “En resumen: [...] ahí está la clave del crimen, ella no renuncia a nada y firma su sentencia de muerte” (SM, 111). Ogni cosa appare così risolta e detta, chiaramente visibile attraverso il dialogo e la narrazione. Ma lo scambio di battute che segue immediatamente questa sintesi extradiegetica, con il quale si chiude il racconto,

riporta ogni cosa al punto di partenza, tornando a far sentire – anche lessicalmente – la presenza di qualcosa che c'è ma non si vede (o che appena si ha l'impressione di poter “atisbar”) oltre i bordi del racconto: “Sí, dice el vendedor de calcetines, ahora lo veo claro. No, usted no ve claro nada”. (SM, 111). In questo finale (potente e sospeso in un modo che suggerisce la vicinanza del racconto alla sua plausibile forma definitiva) si percepisce un sottile slittamento, per cui il ragazzo sembra rivolgersi direttamente all'io narrante – che aveva appena concluso il riassunto – e la risposta finale della donna, data con un tono perentorio che fino a quel momento non le era appartenuto, sembra arrivare da oltre le paratie del racconto, direttamente dalla zona d'ombra abitata da chi narra.

Come si vede, pur prendendo atto della difficoltà di determinare lo stato di completezza di tutti i testi inclusi in *El secreto del mal*, si può intuire una precisa volontà dietro la costruzione di questo limite individuando i momenti in cui è la narrazione stessa ad alludere all'invisibile, anche nei racconti plausibilmente lasciati in corso d'opera. La cosa si dà ad esempio nel secondo dei due racconti catalogati dal curatore come sicuramente inconclusi, “No sé leer”: il testo, che nella raccolta segue “Crímenes” e che negli archivi dell'autore era il primo del documento “STORIX”, è un ricordo autobiografico di un periodo passato in Cile insieme alla famiglia, nel novembre del 1998. Il racconto è scritto in prima persona da un io narrante omodiegetico che, come sostiene Echevarría nell'introduzione, “no cabe duda de que [...] es el propio Roberto Bolaño” (SM, 10). Questa vicinanza di prospettiva tra autore e narratore (che non sta necessariamente ad indicare, come suggerisce Echevarría, una rottura dei generi, né rende i personaggi e le vicende meno fittizie, ma è solo un autobiografismo riscontrabile anche altrove in Bolaño) rende ancora più necessario porre attenzione alle indicazioni offerte dalla diegesi sul testo stesso. Nel momento in cui, in altre parole, chi narra menziona “este cuento” o “este relato” (SM, 113, 114, 116, 119), si pone in qualche modo al di fuori di esso, o sul confine, facendo capire che il suo intervento è funzionale ad accompagnare e istruire la lettura.

Diventa perciò particolarmente importante quanto l'io narrante dichiara in apertura: “este cuento trata sobre cuatro personas. Dos niños, Lautaro y Pascual, una

mujer, Andrea, y otro niño, de nombre Carlos. También trata de Chile y de alguna manera de Latinoamérica” (SM, 113). Come si scopre continuando a leggere, l'annuncio è menzognero: di due dei quattro personaggi presentati all'inizio, Andrea e Carlos, non vi è traccia nella storia. A suggerire il sospetto che non si tratti affatto di una mancanza accidentale (dettata, si potrebbe pensare, dalla natura probabilmente mutila del testo) è proprio, per contrasto, l'insistenza con cui viene ribadita la loro presenza. La donna e il bambino vengono infatti citati ancora una volta da questa posizione extradiegetica (sottolineata da un riferimento deittico al presente temporale del ricordo), rimarcando di nuovo – oltre ogni possibile casualità – il loro ruolo cruciale nel racconto, quando il narratore parla di una risata “que ahora me evoca a Andrea, que es uno de los personajes principales de este relato, Andrea y Lautaro y Pascual y Carlitos” (SM, 116). Nonostante queste parole, Carlos viene definitivamente abbandonato, mentre Andrea ritorna poche pagine dopo, in un modo che getta una particolare luce proprio su questo gioco di presenza/assenza che la riguarda:

Durante ese viaje, que ocupó casi todo el mes de noviembre de 1998, no vi a Andrea. Es decir, la vi pero en realidad no la vi. [...] Pero a Andrea no la vi. Si hago memoria sólo consigo recordar una sonrisa, como la sonrisa del gato de Cheshire, [...] una voz que surge de la sombra, unos ojos profundísimos y oscuros que se reían [...] Andrea [...] era una mujer invisible. Quiero decir, era invisible para mí, que la vi en alguna ocasión pero en realidad no la vi, que la escuché pero no supe discernir de dónde provenía esa voz. (SM, 117)

A questo punto il racconto tralascia anche Andrea, che fino alla fine non viene più nominata. Di lei rimane, oltre all'annuncio disatteso dal narratore, la vaga memoria del sorriso, della voce e degli occhi. La cosa più notevole, insieme alla simultaneità di visibile e invisibile che caratterizza la donna,¹³¹ è la natura

131 Rendendola, dal punto di vista dell'osservatore, una via di mezzo tra il gatto del Cheshire (il cosiddetto “stregatto” di *Alice nel paese delle meraviglie*) e il gatto di Schrödinger (acquisizione sperimentale della fisica quantistica per cui un gatto chiuso in una scatola è contemporaneamente vivo e morto fino al momento in cui l'interferenza dell'osservazione sbilancia l'equilibrio verso una sola delle due possibilità. Il paradosso qui è rovesciato, trovandosi piuttosto l'osservatore nei due stati simultanei: vede e non vede ciò che sta dentro la scatola). Più recentemente, nel mondo della fisica i due concetti hanno trovato un punto di

privilegiata dell'osservatore, il quale sottolinea che tale inabilità alla percezione esisteva solamente per lui. È un particolare che diventa cruciale quando, più avanti nel racconto (di nuovo in un punto in cui chi narra si pone, per così dire, al di fuori della scatola), questa sorta di cecità selettiva si rovescia, colpendo tutti tranne il protagonista: “Otra cosa que recuerdo vivamente de nuestro primer viaje a Chile y que entra de improvviso en este relato es un pájaro. Este pájaro no era invisible, pero la tarde en que apareció estoy seguro de que sólo lo vi yo.” (SM, 119). Con questo uccello si innesca un gioco di sguardi, che in un primo momento si configura come un inseguimento di prospettive (“durante un rato el pájaro permaneció inmóvil, contemplando la ciudad igual que hacía yo desde el balcón de mi aparthotel, sólo que el pájaro miraba la ciudad y yo lo miraba a él” SM, 119-120), per poi diventare un confronto che ribalta il rapporto osservante-osservato: “el halcón o lo que fuera se detuvo en el artesonado de otro edificio, éste justo al lado de donde yo me encontraba, y durante un rato ambos nos consideramos. Hasta que no pude más y volví adentro” (SM, 120). Come chi narra vede e al contempo è visto (dal lettore, che accompagna il suo sguardo nella direzione della cosa narrata, ma allo stesso tempo lo include nel cono visivo in quanto oggetto delle letture), il protagonista subisce l'impatto di questo sguardo di ritorno come qualcosa di non sostenibile a lungo.

A complicare ulteriormente questo intreccio di occhi, nella parte centrale del racconto la narrazione si sofferma a lungo su un aneddoto che riguarda Lautaro (il figlio di Bolaño), il quale, durante quel viaggio, “empezó a jugar, con bastante éxito además, a ser él también un niño invisible” (SM, 118). Il gioco consiste nell'avvicinarsi il più possibile alle porte automatiche dei negozi, con estrema lentezza, cercando di arrivare a toccare il vetro senza che le porte si aprano. Il corpo del bambino subisce quasi una mutazione quantica,

como si hacia el ojo automático no avanzara un cuerpo
sino una sombra y dos sombras fantasmas que a su vez

convergenza nel “quantum Cheshire Cat”: l'ipotesi consiste nella possibilità che un oggetto – Andrea – possa essere separato dalle sue proprietà – il sorriso, la voce, gli occhi –, che pure continuerebbero ad esistere e ad essere percepibili indipendentemente. Cfr. AA.VV., “Observation of a quantum Cheshire Cat in a matter-wave interferometer experiment”, su <http://www.nature.com/ncomms/2014/140729/ncomms5492/full/ncomms5492.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

fueran dos sombras guías, y hasta la cara de Lautaro cambiaba, parecía difuminarse y al mismo tiempo concentrarse en la invisibilidad, en lo estático y en el movimiento, en la no solidez y en la paradoja. (SM, 119)

La visione dell'uccello avviene lo stesso giorno in cui Lautaro esegue il suo delicato esercizio, insieme a un amico al quale intende insegnarlo. L'altro bambino lo guarda, e entrambi sono a loro volta osservati dall'alto dal protagonista:

Lautaro volvió a iniciar las maniobras de acercamiento mientras Pascual lo contemplaba todo desde un punto prefijado, y en una de éstas, porque yo a veces lo miraba y a veces no, mi hijo consiguió poner la nariz en el cristal de la puerta sin que ésta se abriera y yo supe sólo entonces, aunque al cabo de dos días nos marcháramos de vuelta a España, que había llegado a Chile y que todo iría bien. Un pensamiento apocalíptico. (SM, 121)

La scena dà quindi origine ad una controversa consapevolezza (perché avere la certezza che tutto sarebbe andato bene dovrebbe essere un pensiero apocalittico?)¹³², che trova una criptica ragione nel paragrafo immediatamente successivo, con cui il racconto si conclude.¹³³ Qui avviene un salto netto: la narrazione si sposta all'anno

132 Una simile accoppiata (pensiero “apocalittico” e presentimento positivo) si presenta nel racconto successivo, “Playa”, già pubblicato nel quotidiano *El Mundo* nel 2000 e in *Entre paréntesis*. Qui il protagonista, un ex tossicodipendente che narra in prima persona le sue giornate passate in spiaggia, racconta che, osservando un vecchio disteso a prendere il sole, “tenía la impresión de que el viejo se iba a morir en cualquier instante, y [...] se me ocurrían ideas disparatadas, como que tras la muerte del viejo iba a ocurrir un maremoto, el pueblo destruido por una ola gigantesca, o como que iba a ponerse a temblar, un terremoto de gran magnitud que haría desaparecer el pueblo entero en medio de una ola de polvo”, ma subito dopo (dopo aver chiuso gli occhi e aver fatto un veloce sogno), “sabía que aún iba a vivir un tiempo más” (SM, 127-128).

133 Anche qui, grossolanamente, si può far ricorso alla meccanica quantistica, da due punti di vista: esisterebbe una stretta correlazione tra gli stati quantici della realtà (ovvero le oscillazioni tra i diversi stati dell'onda di probabilità degli elettroni all'interno degli atomi) e le modificazioni della coscienza, per cui un evento come quello a cui l'osservatore ha assistito (l'attestazione dell'invisibilità e dell'impercettibilità del figlio, di fronte alle *sliding doors*) – attivato dal fatto stesso di avervi assistito – sarebbe in grado di modificare la sua consapevolezza sulle cose, e viceversa. La teoria si basa sul concetto di “quantum field” del fisico David Bohm, che concepisce l'esistente come un tutto indivisibile, secondo un ordine che lega materia e coscienza (“implicate order”). Cfr. D. Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, Routledge, London, 2005, pp. 218-271. Inoltre, a partire da questo concetto, la consapevolezza investe sia il presente che il passato (che, quantisticamente, non è fissato e rigido: di qui lo slittamento della consapevolezza dell'arrivo in Cile, solo apparentemente retrospettivo, a soli due giorni dalla ripartenza), che il futuro. Fred Alan Wolf parla di “electrons whose correlations link together in a kind of moire pattern”. F.A. Wolf, *Star wave: Mind consciousness and quantum physics*, New York, MacMillan, 1986, p. 172.

successivo, il 1999, concentrandosi su fatti apparentemente del tutto irrelati con quanto raccontato fino a questo momento. L'io narrante parla del successivo ritorno in Cile, in occasione della FERIA del Libro, descrivendo rapidamente il suo conflitto con “casi todos los escritores chilenos” (SM, 121) dai quali viene accusato di essere “cortesano”, “patero”, “adulador”, “lisonjero”, “cobista”, “lameculos” (SM, 121-122). Il testo si chiude con la sua replica indiretta, carica di ironia: “¿Qué era lo que no les gustaba de mí? Bueno: alguien dijo que lo que no le gustaba era mi dentadura. Ahí tengo que darle toda razón” (SM, 122). Questo stacco improvviso (che può in egual misura dare l'idea dell'avvio troncato di una ipotetica seconda parte, o di una conclusione spiazzante della prima – e unica – parte, suggerendo perciò cautamente la possibilità che il racconto sia vicino alla sua forma conclusiva) fornisce una chiave per intendere il senso delle lacune di invisibilità che percorrono la narrazione, e in ultima analisi ci può riportare al titolo (“No sé leer”), fin qui altrettanto criptico, restituendogli un senso.

Innanzitutto occorre allargare lo spettro dell'indagine, rivolgendoci a una serie di altri testi che Bolaño ha scritto su quel periodo cileno, raccolti (sempre postumamente) nell'articolo incluso in *Entre paréntesis* intitolato “Fragmentos de un regreso al país natal”. Nel secondo, che dà il titolo al capitolo, Bolaño riferisce del suo breve viaggio, parlando di “Veinte días en Chile que estremecieron el mundo (mental) en el que yo habito. Veinte días que fueron como veinte sesiones de humanidad cayendo a plomo. Veinte días para llorar y reír a gritos”.¹³⁴ In queste pagine a tratti riecheggia lo stesso risentimento che si avverte nel racconto, soprattutto nel paragrafo intitolato “La letteratura cilena”:

Esto es lo que aprendí de la literatura chilena. Nada pida que nada se te dará. No te enfermes que nadie te ayudará. No pidas entrar en ninguna antología que tu nombre siempre se ocultará. No luches que siempre serás vencido. No le des la espalda al poder porque el poder lo es todo. No escatimes halagos a los imbéciles, a los dogmáticos, a los mediocres, si no quieres vivir una temporada en el infierno. La vida sigue aquí, más o

134 Bolaño, “Fragmentos de un regreso al país natal”, cit., p. 59.

menos igual.¹³⁵

Queste perentorie dichiarazioni rivolte al mondo degli scrittori (bilanciate peraltro da diverse, più mirate, dimostrazioni di apprezzamento, quali ad esempio quelle nei confronti di Pedro Lemebel) si intrecciano ad analoghe – per quanto meno aspre – critiche nei confronti dei lettori. La disapprovazione prende le mosse dalla constatazione che le due categorie, in Cile, appaiono estremamente confuse: quasi tutti nel paese si dedicano alla scrittura, spesso senza avere i requisiti per farlo, tralasciando invece la lettura. L'incapacità di leggere sembra essere direttamente correlata alla proditoria occupazione dello spazio riservato alla scrittura: “Por momentos puede ser maravilloso eso de que todo el mundo escriba porque uno encuentra colegas en todas partes, y por momentos puede resultar pesado, porque cualquier gilipollas iletrado se siente imbuido de todos los defectos y de ninguna de las virtudes un escritor verdadero. Nicanor Parra lo dijo, tal vez sería conveniente leer un poco más”.¹³⁶ Il concetto ritorna nella chiusa di un altro di questi testi, “Una proposición modesta”, dove Bolaño parla del discorso politico cileno dopo l'11 settembre 1973. Nel finale, dopo aver auspicato un atteggiamento più ragionevole, e prefigurandosi il plausibile fraintendimento delle sue parole da parte del “presunto” lettore, conclude: “algunos no saben leer”.¹³⁷

La frase ci riporta con forza al titolo del racconto, che nella sua parte conclusiva stabilisce un altrettanto forte collegamento con questa serie di testi sull'esperienza cilena. Per capire in che modo tale espressione di inabilità alla lettura (nel racconto, auto-riferita) sia da interpretarsi, i testi di “Fragmentos de un regreso

135 *Ibid.*, pp. 66-67.

136 *Ibid.*, p. 69. Nello stesso testo, ancora cercando una definizione identitaria del popolo cileno, Bolaño parla di “chilenos quietos y silenciosos, chilenos que miraban el suelo como si estuviera flotando sobre un abismo dudoso, como si el aeropuerto fuera un espejismo y todos nos encontráramos suspendidos sobre una especie de nada que milagrosa o fatalmente nos sostenía”. *Ibid.*, p. 69; e in “El pasillo sin salida aparente”, ipotizza che “en esto quizás resida el encanto del país, su fuerza: en la voluntad de hundirse cuando puede volar y de volar cuando está irremisiblemente hundido. En el gusto por las paradojas de sangre. En sus reacciones esquizofrénicas. Tal vez ésa sea la razón, me digo, de que en Chile haya tantos escritores. Pues aquí, lo constato a diario, todo el mundo escribe. [...] No son funambulistas, pero a la hora de caerse al abismo sin fondo, ese abismo que cada día parece más latinoamericano, consiguen mantenerse en un equilibrio precario que tiene algo de profundamente miserable, pero también algo de heroico”. Bolaño, “El pasillo sin salida aparente”, cit., pp. 73-74.

137 R. Bolaño, “Una proposición modesta”, in *Ibid.*, p. 85.

al país natal” fungono ancora da utile grimaldello. Qui, in un testo dedicato a Nicanor Parra, Bolaño ripete per ben due volte una frase che mette insieme – sul filo dell'ironia – la letteratura e l'osservazione: “primer requisito de una obra maestra: pasar inadvertida”.¹³⁸ L'aforisma, che naturalmente è da intendersi con il suo carico di sarcasmo, punta di nuovo il dito contro il “clan de chilenos aparentemente educados”,¹³⁹ affetti da scrittura compulsiva e non in grado di leggere come si dovrebbe un testo. Al netto della vis polemica dell'autore, traluce l'idea che l'opera letteraria, in quanto tale, comporti sempre un'invisibilità (parziale, più realisticamente), ovvero che mantenga sempre in sé una parte – o un livello – che per qualcuno rimarrà sempre *illeggibile*.

Tornando al racconto, la prima persona singolare del titolo può essere interpretata a questo punto come un'eco di queste zone non visibili che sono dominio di Andrea, che accolgono intermittenemente Lautaro, e nelle quali il protagonista-narratore (non sapendo “leggere”) non riesce ad entrare, pur provandoci: come racconta, parlando dell'abilità del figlio, “una vez [...] intenté imitarlo pero fue en vano, el ojo siempre me cazaba, las puertas siempre se abrían” (SM, 119). Questo fallimento (che è tale perché il protagonista voleva che le porte non lo “vedessero”) è il contraltare di quello denunciato nel titolo (“No sé leer”), e insieme sono la spia non tanto di un desiderio di sparizione, di un *cupio dissolvi* di chi narra, quanto piuttosto di un inesausto tentativo di penetrare l'invisibilità che costituisce l'antimateria dell'opera, sostenendola: di *saper leggere*, appunto. Questo scarto, estremamente arduo, viene indicato come una sorta di viatico per chi tiene in mano il libro: è necessario fare propria l'invisibilità, proprio per saper davvero leggere. Come spiega Nicola Gardini nel suo recente saggio sul non detto in letteratura,

Occorre sondare l'intenzione del testo, entrare in dialogo con la sua retorica e la sua intelligenza, visitarne le profondità, dividerne lo spirito e accompagnarlo oltre la soglia del discorso puramente verbale. Occorre, in un certo senso, che diventiamo anche noi invisibili per

138 R. Bolaño, “Ocho segundos con Nicanor Parra”, in *Ibid.*, p. 92.

139 *Ibid.*

riconoscere l'invisibile.¹⁴⁰

I.4.3 *Cosa resta di Roberto Bolaño*

Come vedremo nel capitolo dedicato a Borges, soprattutto nella parte incentrata sul racconto “Laberinto”, in Bolaño si incontrano due tipologie di “non detto”, non di rado sovrapposte: l'invisibile che corrisponde all'indicibile epistemologico, ovvero ciò che non è possibile scrivere né leggere in quanto appartenente a una dimensione altra rispetto alla parola (il male, e l'abisso in tutte le sue polisemiche declinazioni); e la lacuna intenzionale, l'omissione (che può darsi nella forma dell'ellissi o della reticenza) intesa a richiamare la collaborazione attiva del lettore, e anche a creare uno spazio bianco, che può appartenere in egual misura all'enigma e al germe della narrazione che “avrebbe potuto essere”.

Con *El secreto del mal*, tuttavia, ci troviamo evidentemente di fronte a un congiunto di testi per i quali questa distinzione, per quanto valida, non può essere sufficiente, venendo meno la certezza sull'intenzionalità autoriale (rispetto a ciò che possiamo leggere, e di conseguenza rispetto anche a ciò che vorrebbe essere escluso dalla scrittura). Però, forse, avvicinarsi ad una raccolta di questa natura partendo proprio dai suoi vuoti – voluti e accidentali –, e da una valutazione della loro funzione nell'economia generale del progetto letterario dello scrittore, può servire esattamente a restituire agli scritti che rimangono una loro collocazione più certa, prendendoli, in ultima analisi, per quello che sono: l'ultimo riverbero di un'opera che va per forza di cose esaurendosi, verso la quale verrebbe naturale un approccio, per così dire, autoptico. Proprio constatare, invece, l'importanza del non-scritto, sempre più pervasivo e inesorabile, può aiutare a rovesciare il binocolo, spingendo a cogliere ciò che di ancora vivo in essa rimane.

Il passaggio fondamentale per un affondo analitico di questo tipo è allargare la

140 N. Gardini, *Lacuna: Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014, edizione Kindle, posizione 55.

visione al quadro d'insieme che i testi di Bolaño sempre implicano: i vuoti, cioè, si devono misurare non solo o non tanto all'interno del perimetro dei singoli testi, ma perlustrando gli interstizi che rimangono tra un testo e l'altro, nel complesso reticolo di storie, personaggi, situazioni narrative, costruito negli anni dall'autore. Occorre quindi rivolgere l'attenzione, in questa ultima parte, a quattro dei testi con cui si chiude la raccolta: “Músculos”, “Daniela”, “Muerte de Ulises” e “Las jornadas del Caos”, in virtù del modo in cui, variamente, si incastonano in tale reticolo.

“Músculos” è un racconto in due capitoli (il cui finale, che come è già stato accennato è costituito da una frase lunga e priva di ritmo, è forse il più forte indizio del suo stato di bozza) che presenta una palese somiglianza con un romanzo breve già pubblicato cinque anni prima (l'ultimo che Bolaño ha pubblicato in vita), *Una novelita lumpen*. Una breve sintesi della trama è necessaria per poter mettere a confronto i due testi. La protagonista del racconto è una giovane ragazza, di cui vengono narrati (da lei stessa, configurando il testo come una memoria riportata in prima persona) i giorni passati insieme al fratello, dopo la morte dei genitori in un incidente stradale. Nel primo capitolo i ricordi si concentrano soprattutto sulla loro vita casalinga, sul lavoro di lei da un barbiere, sulla passione del fratello per il culturismo, e sulla breve relazione tra lui e una collega di lei. Il secondo capitolo si apre con l'arrivo, a casa degli orfani, di due amici del fratello, i quali si fermano per qualche giorno, dormendo nella stanza dei genitori. Durante la notte uno dei due va a letto con il fratello, il quale, la mattina successiva, lo ammette con semplicità alla sorella, che si reca al lavoro un po' disorientata. Il racconto termina con i quattro a cena, la sera, e con una conversazione sottilmente conflittuale tra gli ospiti e la ragazza, la quale comincia ad avvertire l'invasività della loro presenza. Nelle ultime righe, un brindisi in onore dei due fratelli sembra alleggerire il clima, e la voce narrante ricorda la sensazione di calore che aveva immediatamente provato, per il vino ma anche per i complimenti, ai quali non era abituata.

Le differenze con il “romanzetto” non sono poche. La protagonista in “Músculos” si chiama Marta, mentre in *Una novelita lumpen* è Bianca; nel primo caso la storia è ambientata in una città spagnola, nel secondo a Roma; i genitori perdono la vita rispettivamente in un incidente di autobus e in un incidente d'auto. In

entrambi i testi vengono descritte le curiose conseguenze di tale incidente, con analogie e distanze: nel racconto le mani dei cadaveri sono state trovate fuse insieme per il calore del fuoco, nel romanzo l'impatto ha invece provocato il mutamento del colore della macchina, e a spiegare le ragioni scientifiche del fenomeno è sempre il fratello: “mi hermano [...] dijo que todo era producto de la calcinación. Dijo que el choque debió de producir una gran explosión, la explosión de una gran bola de fuego y la bola de fuego calor suficiente como para soldar las manos de nuestros fallecidos progenitores” (SM, 136), e “mi hermano dijo que sí, claro que era amarillo, pero eso fue antes. Antes del accidente. Las colisiones deforman el color o deforman nuestra manera de percibir el color.”¹⁴¹ Nel romanzo i due fratelli passano il tempo guardando i quiz in televisione, mentre nel racconto leggono testi di filosofia (anche se lo spirito – leggero e superficiale – con cui vi si accostano, riassunto nelle parole con cui la narratrice spiega la sua affezione per i concorsi televisivi, è lo stesso: “A mí me gustaba (y aún me gusta) escuchar atentamente las preguntas y las respuestas de los concursos porque [...] aprendo algo que probablemente no me sirva para nada, pero que intuyo no está de más saber”¹⁴²). Ancora, nel racconto i due ospiti sono sudamericani, nel romanzo sono un bolognese e un libico; il fratello nel racconto va in palestra per allenarsi, mentre nel romanzo ci lavora; il rapporto omosessuale del racconto è sostituito dai numerosi rapporti carnali che il bolognese e il libico hanno con la protagonista nel romanzo.

La differenza più vistosa riguarda però l'impianto generale della storia, e si ripercuote sulla lunghezza delle due opere (misurando anche la distanza di genere, per come sono state catalogate, tra racconto e romanzo): la narrazione di *Una novelita lumpen* prosegue oltre l'arrivo dei due amici del fratello, descrivendo il piano che i quattro ordiscono per introdursi in casa dell'ex culturista e attore Maciste (il quale viene nominato anche nel racconto, di sfuggita, quando la narratrice ricorda il desiderio giovanile del fratello di diventare come lui, da grande), vecchio e cieco, per derubarlo. La protagonista si prende la responsabilità dell'impresa, presentandosi a Maciste come una escort ed entrando gradualmente in confidenza con lui, arrivando

141 Bolaño, *Una novelita lumpen*, cit., p. 12.

142 *Ibid.*, p. 29.

ad affezionarvisi. La ragazza rinuncia al furto, e il romanzo finisce con lei che ritorna dal fratello e manda via di casa i due amici di lui.

La relazione che esiste tra le due opere è significativa, a partire dalla difficoltà di determinare la precedenza di una rispetto all'altra. Echevarría, nell'introduzione alla raccolta, parla di “Músculos” come di un “probable arranque de una novela inacabada, quizá un borrador primitivo de *Una novelita lumpen*” (SM, 11), mentre ad esempio il critico cileno Carlos Almonte ammette la possibilità di una genesi inversa, descrivendola come una “protohistoria, o derivado, de *Una novelita Lumpen*”.¹⁴³ La prima ipotesi è la più plausibile, anche se non bisogna dimenticare la reiterata abitudine, da parte di Bolaño, di far derivare testi brevi da romanzi più lunghi, estraendo singoli personaggi e sviluppando la loro storia separatamente: si pensi al detective Abel Romero, presente in *Estrella distante* (del 1996) e poi in un racconto di *Llamadas telefónicas* (del 1997); al romanzo *Amuleto* (del 1999), che riprende quasi per intero, ripetendo uguali intere porzioni di testo, il quarto capitolo della seconda parte di *Los detectives salvajes* (del 1998); e a Lalo Cura, che fa la sua apparizione prima in *Putas asesinas* (del 2001), e successivamente – ma è una posteriorità che riguarda solo la pubblicazione, coincidendo invece i periodi di scrittura –¹⁴⁴ in *2666* (uscito postumo nel 2004).

Quale che sia l'ordine di successione, bisogna partire dal fatto che l'autore, in vita, ha scelto di pubblicare solo una delle due “versioni”. Il romanzo si inserisce in un progetto editoriale che coinvolgeva altri scrittori latinoamericani e spagnoli, concepito da Claudio López, allora direttore della Random House Mondadori. A tutti loro era stato chiesto di partire per diverse metropoli del mondo al fine di darne una prospettiva letteraria, nell'ottica del passaggio al nuovo millennio.¹⁴⁵ Questa

143 C. Almonte, “El secreto del mal: un secreto a medias”, su <http://garciamadero.blogspot.it/2008/04/el-secreto-del-mal-un-secreto-medias.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

144 Cfr. AA.VV., “Cronología creativa 1979-2003”, cit., pp. 28-29.

145 In questa serie, intitolata “Colección Año 0”, sono incluse, oltre a *Una novelita lumpen* per Roma, *Mantra* di Rodrigo Fresán per Ciudad de México, *Octubre en Pekín* di Santiago Gamboa per Pechino, *El tren a Travancore (Cartas indias)* di Rodrigo Rey Rosa per Chennai (Madras, in India), *Oriente empieza en el Cairo* di Héctor Abad Faciolince per Il Cairo, *Treinta días en Moscú* di José Manuel Prieto per Mosca, *Hora de Times Square* di Gabi Martínez per New York. Come recita la quarta di copertina di *Una novelita lumpen*, “En el Año 0 del nuevo milenio una serie de escritores hispanoamericanos de primera línea han viajado a conocer cómo son algunas de las capitales mundiales más importantes [...]. Los autores de Año 0 han abandonado el territorio de sus mentes para trasladarse a escenario palpables. Y están de vuelta para

collocazione contestuale dell'edizione, che spiega e giustifica lo spostamento di scenario della storia rispetto a quello del racconto, è al contempo la spia di un lavoro di adattamento di materiali (o di un'idea) ancora allo stato grezzo, malleabile plasticamente rispetto alle diverse sperimentazioni compositive o, più grettamente, alle diverse esigenze della committenza. Come rileva Luis Íñigo-Madrigal (prima di sapere dell'esistenza del racconto “Músculos”), infatti,

En *Una novelita lumpen* aparecen algunos topónimos italianos; algunos nombres de calles y lugares de Roma (el puente Garibaldi, la Isla Tibertina, el Parco de Traiano, el barrio de Santa Loreto, el Campo dei Fiori, etc); pero esos nombres no tienen ninguna significación específica y podrían reemplazarse por otros de otras latitudes (el puente de Brooklyn, la Plaza Roja, Montmartre, el Jardín Botánico de Blanes) sin que nada cambiase en la novela. Hay en ella, también, nombres de periódicos locales (L'Osservatore Romano, Tutto Calcio, La Reppublica, Il Messaggero) igualmente insignificantes o sustituibles. [...] El Maciste antagonista de Bianca es, sin duda, un personaje complejo y de considerable importancia en *Una novelita lumpen*, pero es (si se me permite decirlo así) accidental e irónicamente romano. En cuanto a Bianca y su hermano, que sean romanos es [...] también un accidente.¹⁴⁶

In questa controversa trasformazione, sia considerandola prodotto di una forzatura (da “Músculos” a *Una novelita lumpen*), sia ipotizzando il recupero di temi e spunti narrativi ricontestualizzabili senza stravolgimenti (da *Una novelita lumpen* a “Músculos”, o a quello che il racconto avrebbe potuto diventare), è chiaro che nel percorso qualcosa è andato perduto. Ciò che rimane nelle due opere, per contrasto, rivela proprio quello che Íñigo-Madrigal chiama “problemático ejercicio de

contarlo.” Bolaño, *Una novelita lumpen*, cit., quarta di copertina.

146 L. Íñigo-Madrigal, “Una novelita lumpen”, su <http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20030719/pags/20030719193419.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015. Discorda con questa idea Patricia Espinosa, secondo la quale “*Una novelita lumpen* transcurre en Roma y este no es un tema menor ya que podría suceder que la temática fuera capaz de 'tragarse' el lugar editorialmente forzado o al menos neutralizarlo. Sin embargo, ocurre absolutamente al contrario. Roma es casi un personaje, casi un protagonista y mucho más que un referente. Roma es el único lugar posible en el que ésta historia pudo suceder.” P. Espinosa, “Tormenta sin ruido (sobre una novelita lumpen)”, su http://web.archive.org/web/20040413125556/http://www.rocinante.cl/roci_64/index2.htm, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

exhibición y ocultamiento”,¹⁴⁷ ovvero l'esercizio di collocazione di idee più generali e ampie di storia (e di letteratura) all'interno di specifiche – ancorché accidentali – caselle, quali i nomi dei personaggi, alcuni snodi della narrazione, l'ambientazione. Questi elementi, al servizio delle strutture letterarie cui chi scrive decide di volta in volta di dar forma, sono quelli che volatilmente sanno attraversare i vuoti che si aprono dietro le opere, e tra un'opera e l'altra. La Marta di “Músculos” e la Bianca di *Una novelita lumpen* sembrano guardare l'una all'altra, lanciandosi un “nostalgico” richiamo da dentro i testi stessi.

Con una prospettiva centrifuga, quindi, i personaggi di Bolaño sfondano il limite del testo scritto, richiamando l'attenzione del lettore proprio sugli spazi che si stendono tra un'opera e l'altra, nei quali – in Bolaño in particolar modo – palpitano vive le storie invisibili, di cui quelle leggibili non sono che l'eco. A loro volta queste, nel gioco di “esibizione e occultamento” che le percorre, nascondono un'impronta, volta ad accendere quello che Gardini chiama “il rimpianto dell'osservatore”.¹⁴⁸ Le tracce che si possono individuare, operazione fattibile solo accostando le diverse opere, non saranno mai sufficienti a completare il puzzle nella sua – sempre ipotetica – interezza: i buchi rimarranno sempre, e la lettura che operi tale accostamento è nondimeno necessaria ad individuarli. Ancora Gardini spiega che

poiché il lettore [...] non può sempre sapere con certezza che cosa sia andato perduto, la compensazione non sarà per forza rappresentata dall'effettivo ritrovamento dell'oggetto perduto. [...] Rimarrà inevitabilmente nell'aria il sogno dell'originale integro, una malinconia grave benché dolce, che l'illusione della riconquistata pienezza non risolverà mai del tutto. Fantasma succederà a fantasma, e nessuno prevarrà.¹⁴⁹

Daniela, la protagonista del racconto omonimo, è un altro esempio di questi cunicoli sotterranei della letteratura. Il testo, cortissimo, è una sorta di sintesi autobiografica della vita di Daniela de Montecristo, scritta quindi in prima persona.

147 Íñigo-Madrigal, *ibid.*

148 Gardini, *Lacuna: Saggio sul non detto*, cit., posizione 2394.

149 *Ibid.*, posizione 2558 e 2571.

Oltre a fornire alcuni dettagli sulla storia della sua famiglia, la narrazione si sofferma su un episodio accaduto alla protagonista da bambina, quando perse la verginità ad opera di un adulto (senza, a quanto lei stessa testimonia, violenza carnale). Il racconto si apre con una dichiarazione di universalità geografica che in qualche modo ricorda quella che caratterizza Bianca-Marta: “Me llamo Daniela de Montecristo y soy ciudadana del universo, aunque nací en Buenos Aires” (SM, 151). Più avanti la narratrice ritorna su queste parole, spiegando questo senso di appartenenza a dei confini ben più ampi di quelli di una singola città con la mobilità a cui la vita l'ha da sempre costretta, alla ricerca del riscatto sociale, descrivendola come

una movilidad que ya entonces [...] vislumbré como un espejismo vertiginoso, un espacio en donde el tiempo mismo se anulaba, el tiempo tal como lo conocíamos, y por eso he empezado diciendo que soy ciudadana del universo y no del mundo, tal como usualmente se dice, porque [...] el mundo es incapaz de contener ese espejismo vertiginoso, el universo tal vez sí. (SM, 152-153)

Il racconto termina senza sviluppare ulteriormente la storia, e soprattutto senza permetterci di osservare lo spazio vertiginoso, situato al di là del tempo, a cui chi narra fa solo allusione. Ma questo brevissimo spaccato di un'esistenza diventa un altrettanto breve disvelamento di questa zona oscura, se messo vicino ad un altro testo, pubblicato circa dieci anni prima, *La literatura nazi en América*: qui Daniela de Montecristo era già apparsa, nel capitolo intitolato “Letradas y viajeras”, elencata tra gli scrittori inventati che compongono l'enciclopedia antologia della letteratura filonazista prodotta in America (l'unica discrepanza tra i due personaggi è la data di nascita, indicata come 1918 nel romanzo e come 1915 nel racconto). Il profilo che viene fatto di Daniela si concentra sull'età adulta, omettendo la parte precedente della sua vita, che rimane “rodeada por un aura de misterio”, e anche sulla sua giovinezza in Europa “se cuentan historias a menudo contradictorias cuando no antagónicas”.¹⁵⁰ Il racconto contenuto in *El secreto del mal* riesuma il personaggio,

150 Bolaño, *La literatura nazi en América*, cit., p. 93. La biografia di Daniela de Montecristo viene nuovamente

questa volta dandogli direttamente la parola. Anche in questo scarto di prospettiva si coglie il riflesso flebile di tutto ciò che rimane non detto: trovandosi investita del ruolo di io narrante, Daniela si sposta sul confine da cui può guardare al contempo ai fatti della storia e all'occasione del suo prodursi. Da questa posizione, liminale all'“espejismo” del non-narrato, è lei stessa a denudare i meccanismi del racconto, intervenendo con commenti extradiegetici come “no sé por qué lo cuento” (SM, 151), “son historias viejas y, valga la paradoja, infantiles, y eso no interesa a nadie” (SM, 151), “eso tal vez interese a alguien” (SM, 151), o “he comenzado diciendo” (SM, 153), “pero estaba hablando de” (SM, 153). Come spiega Enrico Testa in riferimento al racconto italiano contemporaneo,

La relazione tra il discorso del racconto e le varie figure del silenzio, sia come presenza 'naturale' che come non-detto, pare avere, tra i suoi possibili esiti, una specie di ancipite configurazione, la quale, se, da un lato, detta un costante darsi pensiero del silenzio che diviene così tema e argomento del narrare, dall'altro si connette (non esaurendo certo tutte le sue motivazioni) ad una sorta di funzione autonimica del testo, sorretta spesso da modelli deittici e, in particolare, logodeittici. È frequente [...] la costante sottolineatura della *storia* che si sta raccontando o, in casi di moltiplicazioni al quadrato del narrare, di quella che viene inglobata nei piani di testo che la contiene. Questa focalizzazione sull'atto del racconto e sul suo oggetto è interpretabile, certo, nei termini, usuali, del richiamo dell'attenzione del lettore e del riflettere della scrittura sul suo “farsi”, ma anche come emergenza della necessità del discorso di ribadire (o, al contrario, di invalidare) la propria consistenza di fronte al rischio del suo venir meno, di sottolineare la sua provenienza da un silenzio primario che lo precede e di mettere in scena il proprio dire in rapporto ad un altro silenzio: quello che –

sfiorata in *2666*, dove, pur non venendo mai nominata, compare il generale rumeno Entrescu, al quale in *La literatura nazi en América* veniva dedicato un breve paragrafo, nel capitolo finale “Algunos personajes”, e che era presentato come fidanzato di Daniela in un altro capitolo. Da segnalare *en passant*, per le attinenze con il concetto di indagine sull'invisibile che si insinua tra le pieghe del visibile, la conversazione che proprio il generale, in *2666*, ha con il giovane erudito Popescu, durante la quale viene ricordata la storia di un matematico morto in manicomio, “que durante los últimos veinte años de su vida se había dedicado a buscar 'unos números misteriosos', que están ocultos en alguna parte del vasto paisaje visible para el hombre, pero que no son visibles, y que pueden vivir entre las rocas o entre una habitación y otra e incluso entre un número y otro, como quien dice una matemática alternativa camuflada entre el siete y el ocho a la espera de que un hombre sea capaz de verla y descifrarla. El único problema era que para descifrarla había que verla y que para verla había que descifrarla.” Bolaño, *2666*, cit., p. 858.

chiuso il libro, finita la storia – come un destino,
l'attende.¹⁵¹

Il silenzio che viene prima e dopo il testo trapela da questa narrazione fratta, che guarda a se stessa, accompagnando contemporaneamente – e volutamente – lo sguardo del lettore. Nel caso in questione, poi, il richiamo alla storia misteriosa della donna è arricchito da uno spessore meta-letterario, trattandosi di una scrittrice – come viene specificato in *La letteratura nazi en América* – la cui stessa opera è in buona parte perduta, o proprio sconosciuta.

“Muerte de Ulises” e “Las jornadas del Caos” sono forse i racconti che, nella raccolta, rimandano con più forza all'universo oscuro che respira tra le opere scritte. Il personaggio convocato a farsi carico di tale perlustrazione è Arturo Belano, del quale in entrambi i testi viene narrato un episodio futuro rispetto alle vicende per cui è più noto, quelle di *Los detectives salvajes*. La ricorrenza con cui l'alter-ego di Bolaño compare nel corso di tutta la sua produzione letteraria – in veste ora di narratore, ora di protagonista, ora di figura muta sullo sfondo – lo rende il miglior osservatore per testimoniare il retroscena della sua presenza, incarnando lui stesso, nella sua lunga e tortuosa esistenza, il senso del non-detto.

L'opera che più di ogni altra ritrae il personaggio, collocandolo al centro della scena bolañana, è *Los detectives salvajes*. Già qui, le sue vicende non sono mai rese con chiarezza e linearità, ma tramite una narrazione all'insegna della reticenza: nella prima e nella terza parte, fa intermittente capolino nelle pagine del diario di Juan García Madero, che avanza cronologicamente giorno per giorno, ma naturalmente accede solo a tratti alla vita di Belano; mentre nella parte centrale sono le voci più innumerevoli e disparate a riportare notizie, spesso contraddittorie e monche, sulla vita di Belano e su quella dell'amico Ulises Lima. Anche a termine del lavoro di ricostruzione che il lettore è chiamato a fare, continuano a rimanere aporie, che per quantità e qualità non possono che essere strutturali, ovvero parte integrante e necessaria dell'esistenza letteraria del personaggio. Dopo (e prima) di questa opera centrale, già di per sé caleidoscopica, le apparizioni di Arturo Belano si sfilacciano,

151 E. Testa, “Figure del silenzio nel racconto italiano contemporaneo”, in L.W. Petersen, B. Grundtvig, P.S. Lausten (eds.), *Il detto e il non detto*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2002, p. 93.

proliferando in svariate altre opere, nelle quali la sua biografia viene intercettata per brevi tratti.¹⁵²

El secreto del mal rimpingua questa serie con tre racconti (va incluso anche “El viejo de la montaña”, che però, come già spiegato, riporta un'episodio del periodo precedente o contemporaneo a quello inquadrato nella prima e nella terza parte di *Los detectives salvajes*) che integrano i fatti che già si conoscono o ne aggiungono di completamente nuovi. In “Muerte de Ulises” Belano torna a Ciudad de México più di venti anni dopo la sua partenza, per partecipare alla Feria del Libro di Guadalajara. Cambia idea appena atterrato: decide di rimanere in città, e si reca dove viveva Ulises Lima, morto anni prima (investito da una Ford Impala nera, chiaro rimando alla macchina dello stesso modello – ma bianca – con la quale i due realvisceralisti erano partiti nel deserto). Suona al campanello, ma nessuno gli risponde. Riprova il giorno dopo, ma dopo un po' di tentativi un giovane esce dall'appartamento di fronte, informandolo che dove viveva Ulises Lima non sta più nessuno da tempo. Dopo un momento di confronto imbarazzato e teso, durante il quale al ragazzo si aggiungono altri due giovani, Belano rivela la sua identità e loro lo invitano ad entrare, dicendo di essere stati “los últimos discipulos de Ulises Lima” (SM, 169). Il racconto finisce con Belano seduto a casa dei tre, con la vaga sensazione di essere fuori posto, ad ascoltare la musica del loro gruppo.

Quella che Belano compie in questo racconto è una sorta di elegiaco ritorno nei territori del suo passato, in una Ciudad de México dai contorni funebri (mentre si reca in taxi dall'aeroporto alla casa di Ulises, la voce narrante – in terza persona – osserva che “la mañana es una mañana de camposanto. [...] Las nubes [...] parecen cementerios perdidos” SM, 163), dove si trova completamente solo (l'unico amico che prova a chiamare non gli risponde al telefono), e dove – ad amplificare la sensazione di spaesamento – gli pare che “nada ha cambiado, piensa, aunque sabe que todo ha cambiado. [...] La gente que camina por las aceras, sin embargo, es la misma, [...] son las mismas caras que vio en 1968, en 1974, en 1976” (SM, 163).

152 Sergio Marras tenta di mappare tutta la curva esistenziale del personaggio (sovrapponendo, non sempre a proposito, Arturo Belano a B e a Roberto Bolaño stesso), seguendo le orme di questo percorso diffuso, ma curiosamente tralasciando – eccezion fatta per una frettolosa nota a piè di pagina – i racconti inclusi in *El secreto del mal*. Cfr. S. Marras, *El héroe improbable*, cit., pp. 27-120 e 175-177.

Mentre tutto gli sembra – incongruamente – immutato, lui stesso avverte lo scontro con il proprio invecchiamento, che viene continuamente rimarcato: la narrazione sottolinea che il tassista è più giovane di lui, più avanti viene fatta notare la sua calvizie, guardando la televisione in hotel “ya no reconoce ningún programa, pero de alguna manera los viejos programas se infiltran en los nuevos” (SM, 165), all'inizio del racconto vengono ribaditi per ben due volte i vent'anni passati dalla visita precedente, e si specifica che “ahora es un autor de cierto prestigio” (SM, 161).

Il viaggio di Belano è esattamente volto a suggerire l'esistenza di una parte celata dell'esistenza, rispetto alla quale lui stesso è disorientato. Si avverte cioè una sorta di sdoppiamento: c'è l'Arturo Belano noto e visibile, richiamato, ancora una volta, dalla voce extradiegetica, con formule di complicità quali “Belano, nuestro querido Arturo Belano” (SM, 161: è la frase con cui si apre il racconto) e “nuestro Arturo Belano, queridos lectores, [...] como todos sabéis o deberíais saber” (SM, 167); e poi c'è un altro Arturo Belano, quello che abita l'intervallo tra le narrazioni, di cui né lui né il lettore possono sapere nulla. La capitale messicana, accogliendolo come un anacronismo, lo mette di fronte al lato cieco di sé stesso: quando vi arriva, appena l'aereo comincia la sua discesa sul DF, egli “despierta de golpe” (SM, 161), come mimando didascalicamente quello che la narrazione fa con lui, ovvero riaccendendo i riflettori sulla sua storia dopo una lunga parentesi di buio. Nel primo spostamento in taxi prova a chiudere gli occhi ma, paradossalmente, la cosa lo affatica più che tenerli aperti. Ad un certo punto si chiede “¿qué hago aquí?” (SM, 164), dando a intendere che le ragioni delle sue azioni risiedono anch'esse nella parte nascosta, inaccessibile, della sua storia.

Nel modo in cui i pochi che entrano in contatto con lui vi si relazionano, si coglie ancora questa duplicità: il tassista “lo mira como si lo conociera desde siempre” (SM, 162), i ragazzi del condominio di Ulises Lima danno segno di riconoscerlo, alla fine del racconto si sente osservato dai poster appesi nell'appartamento dei giovani, che “lo miran desde las fotos o desde el infierno” (SM, 170). Colui che guardano (da “un espacio en donde el tiempo mismo se anulaba”, ricollegandoci a Daniela de Montecristo del racconto “Daniela”), e che credono di conoscere, non può essere lui, assente dal paese da più di due decenni, ma

è il suo *doppelgänger* invisibile, su cui lui stesso si staglia, inconsapevolmente e apofaticamente.¹⁵³ Ad un certo punto lui stesso si accorge di questa sorta di doppiofondo identitario che lo caratterizza, quando “se ve a sí mismo, como si estuviera contemplando una película tan triste que él jamás iría a ver” (SM, 168).

Si tratta di brevi e intermittenti *flash* di consapevolezza, possibili solo perché Arturo Belano ha intrapreso un'esplorazione ai confini del narrato, alla ricerca delle tracce dell'amico ma anche di sé, dell'enorme (infinito) non-detto che li riguarda.¹⁵⁴ Quando i ragazzi gli raccontano di Ulises Lima, infatti, si illumina per un altro istante la natura “meta” di tale narrazione, che osa guardare oltre quei confini: “le hablan de su vida, una sucesión de borracheras sin cuento en las cuales fue dejando su impronta, como si los bares y los cuartos en donde Ulises Lima se sintió mal y vomitó fueran los diversos volúmenes de su obra completa” (SM, 169).

“Las jornadas del caos”, l'ultimo e il più breve racconto della raccolta, è anche l'ultima incursione nell'universo di Arturo Belano. Qui lo troviamo sposato e con un figlio, Geronimo, il quale “se había perdido en Berlín durante las Jornadas del Caos” (SM, 181). La narrazione, in terza persona, riporta sinteticamente il viaggio di Belano a Berlino dopo aver appreso dalla moglie che il figlio vi si era smarrito, quindi apre una digressione altrettanto rapida su un amico del figlio, per chiudersi su un parallelismo tra Arturo e Geronimo. Se “Muerte di Ulises” dava avvio a uno sguardo retrospettivo, qui lo slancio è al futuro, e ancora una volta l'intervallo temporale è ripetutamente sottolineato: per tre volte viene ripetuta la frase “esto sucedió en el año 2005” (SM, 181-182), e per due volte il narratore precisa che il protagonista “tenía más de cincuenta años” (SM, 182), la seconda aggiungendo che “a veces le parecía increíble estar todavía vivo” (SM, 182).

Quest'ultima frase in particolare sembra avere anche uno spessore metadiegetico, poiché, riallacciandosi a quella con cui si apre il racconto (“cuando

153 Sulla costruzione per negazione e sottrazione – e sulla definizione dell'identità per *via negativa* – in letteratura cfr. C.J. Knight, *Omissions are Not Accidents: Modern Apophaticism from Henry James to Jacques Derrida*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.

154 Sergio Marras, parafrasando le parole con cui Rafael Barrios descrive i due amici, nel tredicesimo capitolo della seconda parte de *Los detectives salvajes*, parla di “dos sombras, reflejo una de la otra.” Marras, *El héroe improbable*, cit., p. 114. Secondo Grinor Rojo, Belano e Lima “son la cara y el sello de una misma moneda” G. Rojo, “Sobre *Los detectives salvajes*”, in P. Espinosa, *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, 2003, p. 64.

Arturo Belano creía que todas sus aventuras se habían acabado” SM, 181), introduce l'idea – veicolata, anche qui, da una presa di coscienza del personaggio su se stesso – che la storia affiori come un'isola nel vasto oceano del non scritto. Arturo Belano, estratto a forza da quella parentesi oscura, si stupisce nel ritrovarsi ancora una volta dentro una narrazione, letterariamente vivo. La sua presenza, in questo modo problematizzata, deve necessariamente muovere nel lettore la cruciale domanda: dove era stato, fino a quel momento? Cosa gli è accaduto, nelle lacune aperte tra *Estrella distante* (il primo romanzo in cui compare) e *Los detectives salvajes* e *Amuleto*, e tra i racconti “El Gusano” e “Detectives” e “Fotos”, solo per citare alcune occasioni? Cosa si nasconde, più in generale, nel vuoto della mancata scrittura?

El secreto del mal, nel far riemergere testi che – al prezzo e in virtù della loro possibile incompletezza – si pongono al confine tra scritto e non scritto, alza provvisoriamente il velo sullo spazio oscuro, invisibile, sul quale le opere di Bolaño si fondano. Come nota Gardini, “all’autore di racconti, [...] 'quello che non succede' può interessare di più di 'quello che succede': le lacune dell’esistenza, i vuoti dell’esperienza, le cesure che si aprono tra gli eventi e lasciano nell’invisibilità e nell’inarticolato intenzioni, cause, pensieri”.¹⁵⁵ Arturo Belano, Daniela de Montecristo, Marta (in combutta con Bianca), ma anche Andrea, Naipaul, e gli altri personaggi “monchi” di questa raccolta, accompagnano il lettore davanti a questo confine, rivelando una letteratura alimentata e continuamente vivificata dall'eterna tensione tra la pagina scritta e il bianco che la circonda. Ancora con Gardini:

Non c'è omissione testuale che non rimandi a una pienezza extratestuale; e questa sta al testo come l'ombra al corpo. Riconoscere il valore dell'omissione significa rimettere la parzialità della scrittura nella totalità del mondo. Significa cercare il senso. L'omissione ci dice che cos'è la letteratura. [...] La letteratura è il non scritto di cui lo scritto è un richiamo o, se vogliamo, un'ombra; la letteratura non consiste nelle parole scritte, ma in quello che le parole scritte suggeriscono e presuppongono; la letteratura è una mancanza perennemente rinnovata dalle parole.¹⁵⁶

155 Gardini, *Lacuna: Saggio sul non detto*, cit., posizione 4381.

156 *Ibid.*, posizione 56 e 4918.

Eccedendo i limiti della singola opera, la cosa è tanto più vera per una scrittura, com'è quella di Bolaño, costruita su un progetto reticolare: perché una ragnatela sia tale, è evidente, occorrono tanto i fili quanto gli spazi vuoti tra di essi. Nella topografia di tale tessitura, i fili che tendono i racconti di *El secreto del mal* si trovano nella sua parte più fragile, più rarefatta, a costante rischio di rottura. Eppure, come si è visto, per poter esaminare da vicino questo vuoto – occasione germinale per l'ipotesi e la congettura che l'autore è solito pretendere dal lettore attento – sono uno dei punti d'osservazione più validi.

II.

Bolaño tra Borges e Cortázar

II.1 Il racconto e il canone personale di Bolaño

Per un'analisi della narrativa breve di Roberto Bolaño può risultare proficuo, sulla scorta delle indicazioni che lo scrittore stesso dà in svariati luoghi della sua opera letteraria e saggistica – nonché in interviste e interventi video –, approfondire innanzitutto la sua relazione con gli scrittori che costituiscono il suo personale *pantheon* letterario. Per fare ciò occorre allargare lo spettro dell'indagine, ovvero incrociare un *close reading* dei testi, nei quali reperire indizi più o meno evidenti di influenze, omaggi, somiglianze, richiami, con, appunto, l'orizzonte canonico che si può estrapolare dai testi stessi e dalle preferenze dello scrittore, orizzonte che si rivela ampio e mai rigido, ma nel quale alcuni nomi scintillano più di altri.

In svariate occasioni infatti Bolaño illustra la costellazione di quelli che considera i suoi antecedenti letterari, gli scrittori verso i quali ritiene che la sua opera sia in debito. Ma quello che a tratti potrebbe sembrare un passaggio formale d'obbligo, nel momento in cui inevitabilmente ci si confronta con la tradizione letteraria della propria lingua e delle proprie geografie di pertinenza (tutta l'area ispanoamericana), nel caso di Bolaño è sempre qualcosa di più importante. Ogni volta, infatti, la costruzione di questo complesso apparato canonico appare ben più di un mero riconoscimento individuale (o, soprattutto quando è retrospettivo, generazionale): gli scrittori convocati come punti di riferimento imprescindibili costituiscono anche una fonte primaria di tematiche, di posture ideologiche nei confronti soprattutto della stessa letteratura, di stile e di scrittura. Quello che fa Roberto Bolaño nell'esprimere giudizi di valore sui rappresentanti del mondo letterario soprattutto ispanoamericano (con interventi, ancorché circostanziati, dal

taglio spesso criptico), è quindi costruire una costellazione nella quale a sua volta collocarsi, complementariamente, come centro di osservazione, ma anche come unità di misura rispetto a tutto il resto.

Prendendo in considerazione innanzitutto gli articoli e i saggi brevi (ed includendo le interviste, ma con la preliminare cautela di valutare le risposte in quanto, spesso, veicolate dalle domande di chi le conduce), si può tentare di figurare in sintesi l'apparato letterario che circonda (di cui si circonda) Bolaño. Una ricorrenza degna di nota attiene al carattere apodittico delle asserzioni, segnalato e rinvigorito anche dal frequente utilizzo dei superlativi assoluti in riferimento agli scrittori che vengono menzionati. Quelle che lo scrittore propone sono delle vere e proprie classifiche, e da una rapida rassegna si può constatare un dato cruciale: la preminenza, su tutte, della letteratura argentina e, in essa, dei nomi di Borges e di Cortázar. Anche il solo dato numerico (la ricorrenza con la quale i due scrittori argentini compaiono), rende necessaria una verifica delle declinazioni – e dell'attendibilità – di tale insistenza all'interno dei testi: è per questa ragione, e per i riscontri effettivi che sono stati reperiti nei vari racconti, che si è deciso di concentrare l'analisi soprattutto su questo doppio confronto.

Se consideriamo soprattutto la scrittura di racconti, un testo dal quale si potrebbe partire è “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”. L'articolo, dal taglio altrettanto prescrittivo ma allo stesso tempo fortemente intriso di ironia, è contenuto nell'ultima parte della raccolta di saggi *Entre paréntesis*, e inizialmente pubblicato nella rivista barcellonese *Quimera* (n° 166, febbraio 1998, p. 66) con il titolo “Números”.¹⁵⁷ Qui, curiosamente, solo i primi tre dei dodici consigli che Bolaño elenca sono strettamente riferiti alla scrittura (e si tratta, in ogni caso, solo di avvertenze sulla quantità di racconti da affrontare contemporaneamente): quasi tutti gli altri sono suggerimenti di lettura. La contraddizione, riconducibile sicuramente al vezzo dello scrittore di spiazzare i suoi interlocutori disattendendo le aspettative che egli stesso crea, è però solo apparente: rimanda invece al nesso indissolubile tra la lettura e la scrittura, per cui la prima è scaturigine concreta della seconda.

Il nome di Borges, tra i vari scrittori chiamati in causa, compare due volte, al

157 Bolaño, “Consejos sobre el arte de escribir cuentos”, cit., pp. 324-325.

quarto (il primo che contiene indicazioni di lettura) e all'ottavo punto. La prima volta è accompagnato dai nomi di Quiroga, Felisberto Hernández, Rulfo, Monterroso, Cortázar e Bioy Casares (e da quelli, menzionati come modello negativo, da *non leggere*, di Cela e di Umbral). La seconda volta lo scrittore argentino viene citato al culmine di un filone che lascia supporre un percorso lineare e progressivo: “Lean a Petrus Borel, vístanse como Petrus Borel, pero lean también a Jules Renard y a Marcel Schwob, sobre todo lean a Marcel Schwob y de éste pasen a Alfonso Reyes y de ahí a Borges”.¹⁵⁸ Mentre il primo elenco sembra un'istantanea di un filone ispanoamericano che attraversa tutto il Novecento, ma fondamentalmente contemporaneo, nel secondo si configura un andamento diacronico che supera il perimetro geografico-culturale disegnato dai nomi apparsi fino a quel momento.¹⁵⁹ La tripletta francese è un indizio dell'importanza che questa letteratura ha sempre avuto per lo scrittore cileno, in particolar modo la poesia nei dintorni del decadentismo, con Rimbaud, Mallarmè e Baudelaire. Ma non viene spiegato quale sia, secondo la sua prospettiva, il filo conduttore che lega i vari scrittori nominati.¹⁶⁰ In ogni caso Borges detiene una posizione di spicco, alla fine di una lista nella quale – considerato il carattere paideutico del testo – i vari termini sembrano avere carattere di propedeuticità l'uno rispetto all'altro, in una sorta di iter formativo secondo il quale per imparare a scrivere racconti occorre appunto, prima, leggere tutti gli scrittori citati, e in quell'ordine.

In questo dodecalogo l'operazione che compie Bolaño ha una portata più ampia

158 *Ibid.*

159 I nomi che compaiono, nell'ordine, sono: Petrus Borel (francese, 1809-1859); Jules Renard (francese, 1864-1910, Marcel Schwob (francese, 1867-1905), Alfonso Reyes (messicano, 1889-1959).

160 Anche se le connessioni esistono (tra M. Schwob, A. Reyes e Borges, ad esempio, l'invenzione di biografie immaginarie: pratica che li accomuna tra l'altro con Bolaño stesso). Sappiamo che Borges ha letto Renard (attribuendogli l'invenzione del genere della “greguería”), e che era legato a Reyes da una profonda amicizia e ammirazione, cfr. C. García, *Discreta efusión: Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges 1923-1959: correspondencia y crónica de una amistad*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010; e J.E. De Castro, “Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y nuestra América”, in *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 3(1), su <https://escholarship.org/uc/item/4f75d2vw>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015. Per quanto riguarda la relazione tra Schwob e Borges cfr. J. García, “Marcel Schwob y la re-ingeniería creativa de Borges”, su http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/junio_11/10062011_01.htm, visitato l'ultima volta il 24/3/2015; F.G. Jurado, “Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi”, su <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1806.pdf>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015; e B. Kleingut de Abner, *Marcel Schwob, Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*, San Juan, Effha, 2006.

della sola elargizione di suggerimenti (da parte, come dice, di un quarantacinquenne ormai padrone della propria arte) ad aspiranti scrittori: viene messa in atto la vera e propria strutturazione di un canone personale, che – da una posizione che a sua volta, se non è tendente alla canonicità, quantomeno tenta di presentarsi come esemplare di fronte a ideali epigoni – tende alla non facile impresa di rompere la classica opposizione centro/periferia introdotta a suo tempo da Harold Bloom,¹⁶¹ accostando lungo un'unica direttrice rappresentanti più centrali e altri più marginali. Dà forma, in altre parole, a quello che Pozuelo Yvancos chiama “canon vocacional”, basato su ciò a cui crede il soggetto che lo costruisce, ciò a cui aspira o al contesto nel quale si educa, opposto a un più universale “canon epistémico”, ossia quello determinato (imposto) dalla cultura dominante.¹⁶²

Come accennato, questa operazione si estende a diversi altri interventi da parte di Bolaño, in testi non solo saggistici: per bocca di svariate voci narranti, la costellazione di questo canone deve includere anche i suoi racconti e i suoi romanzi.¹⁶³ Per converso, nel gioco sempre sul filo dell'ironia tra verità e finzione, anche le opinioni suppostamente più diretta espressione dell'autore sono da prendersi con adeguata cautela. Nell'uno e nell'altro caso, la creazione di schemi e gerarchie letterarie (proposte spesso nella forma dell'elenco)¹⁶⁴ contribuisce alla graduale strutturazione di un reticolo più ampio e complicato, fatto di nessi significativi e di giudizi mai rigidi.

Tali classifiche, fermo restando gli assoluti universali dominati da Borges e Cortázar, assumono una dimensione reale nel momento in cui vengono messe in relazione ad un sistema più ampio. Significativo è ad esempio il confronto con il paese natale di Bolaño, il Cile, effettuabile accostando ai giudizi precedenti un testo apparso su un numero speciale di “Hoja por hoja” - supplemento al quotidiano messicano “Reforma” - per

161 H. Bloom, *The Western canon: the books and school of the ages*, London, Basingstoke: Macmillan, 1995.

162 Cfr. J.M. Pozuelo Yvancos, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Episteme, 1995, p. 11. Vedi anche W. Mignolo, “Canons and Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon Are We Talking About?)”, in *Poetics Today*, 12.1 (Spring 1991), pp. 1-28.

163 Cfr. C. Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, en AA.VV., *Jornadas Homenaje, Roberto Bolaño (1953-2003)*, cit., pp. 25-47.

164 Cfr. Pozuelo Yvancos, cit., p. 31: l'elenco interviene spesso quando nella strutturazione del canone si avvisa una dialettica tra memoria e dimenticanza.

la Feria Internacional del Libro di Guadalajara, dedicato a José Donoso. Di lui Bolaño sostiene che “decir que él es el mejor novelista chileno del siglo es insultarlo. No creo que Donoso pretendiera tan poca cosa. Decir que está entre los mejores novelistas de lengua española de este siglo es una exageración, se lo mire como se lo mire”.¹⁶⁵ L'orizzonte comune, quando si eccede la sola determinazione geografica, è quindi la lingua spagnola, che torna di frequente in queste comparazioni (spesso Bolaño ha dichiarato che la patria, per lui, è rappresentata maggiormente dalla lingua che dall'appartenenza nazionale).

Proseguendo rapidamente la carrellata dei “migliori” - autori e opere, escludendo la nutrita serie dei poeti – occorre menzionare Bioy Casares, il quale “escribe la primera novela fantástica y la mejor de Latinoamérica”;¹⁶⁶ Osvaldo Lamborghini, il cui romanzo postumo *Tadeys* “sin la menor duda es el libro más bestia (no se me ocurre otro calificativo) que he leído en español en este siglo que se acaba”;¹⁶⁷ *Conversación en la Catedral* di Vargas Llosa, che è “una de las mejores [novelas] escritas en español del siglo XX”;¹⁶⁸ Sergio Pitlor, della cui produzione letteraria dice che “en México no tiene par y que en el ámbito de la lengua española sólo es parangonable a la de muy pocos”;¹⁶⁹ Rodolfo Wilcock, che è “uno de los mayores y más raros (en lo que tiene de revolucionario esta palabra) escritores de este siglo y que ningún buen lector debe pasar por alto”;¹⁷⁰ uscendo dall'area ispanoamericana (movimento veicolato già dall'introduzione, nell'elenco, di Wilcock: argentino naturalizzato italiano, scrisse e pubblicò sia in spagnolo che in italiano) è

165 R. Bolaño, “El misterio transparente de José Donoso”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 100.

166 R. Bolaño, “Derivas de la pesada”, in *Ibid.*, p. 24. Non si sa a quale opera Bolaño faccia riferimento, ma probabilmente si tratta di *La invención de Morel*, il primo e più noto romanzo di Bioy Casares, del 1940. Il libro viene menzionato da Bolaño nella già citata intervista con Mónica Maristain, tra i “libros que marcaron su vida” (questa risposta, e la relativa domanda, curiosamente sono state espunte dall'intervista inclusa in *Entre paréntesis*, sia nell'edizione di Anagrama che nella traduzione italiana di Adelphi. È presente invece nell'edizione online: M. Maristain, “Estrella distante”, su <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-843.html> Bolaño, visitato l'ultima volta il 24/3/2015, da cui è tratta la citazione; e sulla traduzione italiana inclusa nel volume R. Bolaño, *L'ultima conversazione*, Roma, SUR, 2012, p. 86).

167 Bolaño, “Osvaldo Lamborghini: mártir”, cit., p. 142.

168 R. Bolaño, “Dos novelas de Mario Vargas Llosa”, in *Ibid.*, p. 297.

169 R. Bolaño, “Sergio Pitlor”, in *Ibid.*, p. 135.

170 R. Bolaño, “Los inventores delirantes”, in *Ibid.*, p. 283.

importante ricordare le parole di Bolaño su uno scrittore inglese attivo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, Max Beerbohm: “Personalmente, si tuviera que elegir los quince mejores cuentos que he leído en toda mi vida, 'Enoch Soames' estaría entre ellos, y no en último lugar”.¹⁷¹

Accanto alla generosa ricerca di “padri”, esempi paradigmatici ai quali fare riferimento, la critica di Bolaño è allo stesso modo attenta anche alla contemporaneità, ovvero agli scrittori della sua generazione o di quella che la sta per seguire. Anche qui i giudizi sono spesso categorici: Carmen Boullosa, come è stato già ricordato, è la miglior scrittrice del Messico;¹⁷² Jaime Bayly è “el oído más portentoso de la nueva narrativa en español”¹⁷³ (in riferimento alla sua particolare sensibilità verso il parlato, ovvero l'abilità nel ricreare i dialoghi); Soledad Puértolas, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Belén Copegui sono “probablemente las cuatro mejores prosistas españolas”;¹⁷⁴ Ponç Puigdevall: “es uno de los tres o cuatro mejores escritores catalanes vivos”;¹⁷⁵ rivolgendosi direttamente ad Alan Pauls, in un articolo, proclama: “es usted uno de los mejores escritores latinoamericanos vivos y somos muy pocos los que disfrutamos con ello y nos damos cuenta”;¹⁷⁶ Javier Cercas - giudizio in prospettiva - “vuelve a casa para convertirse en uno de los mejores escritores de nuestra lengua”;¹⁷⁷ Enrique Vila-Matas, César Aira, Javier Marías sono “probablemente los tres autores más adelantados en la frontera del nuevo territorio a explorar”;¹⁷⁸ di Vila-Matas, in un altro articolo, Bolaño ricorda il “sentido del humor [...] que no tiene parangón en el panorama actual de la narrativa española”;¹⁷⁹ Pedro Lemebel è “uno de los escritores más brillantes de Chile [...]. Para mí Lemebel es uno de los mejores escritores de Chile y el mejor poeta de mi generación, aunque no

171 R. Bolaño, “Un cuento perfecto”, in *Ibid.*, p. 164.

172 Bolaño, “Viena y la sombra de una mujer”, cit., p. 253.

173 R. Bolaño, “Notas alrededor de Jaime Bayly”, in *Ibid.*, p. 305.

174 R. Bolaño, “Herralde”, in *Ibid.*, p. 190.

175 R. Bolaño, “Puigdevall, el raro”, in *Ibid.*, p. 152.

176 Bolaño, “Ese extraño señor Alan Pauls”, cit., p. 209.

177 R. Bolaño, “Javier Cercas vuelve a casa”, in *Ibid.*, p. 153.

178 Bolaño, “Notas alrededor de Jaime Bayly”, cit., p. 306.

179 R. Bolaño, “El último libro de Vila-Matas”, in *Ibid.*, p. 288.

escriba poesía”;¹⁸⁰ César Aira “ha escrito uno de los cinco mejores cuentos que yo recuerde [...]. También es uno de los tres o cuatro mejores escritores de hoy en lengua española”;¹⁸¹ ancora in merito alla scrittura di racconti, per concludere la rassegna, significativi sono i giudizi su Villoro: “sus cuentos están entre los mejores que se escriben hoy en lengua española, sólo comparables a los del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa”;¹⁸² e, richiamati da queste parole, quelli su Rey Rosa: “Rodrigo Rey Rosa es el escritor más riguroso de mi generación y al mismo tiempo el más transparente, el que mejor teje sus historias y el más luminoso de todos”;¹⁸³ e su *Ningun lugar sagrado*, raccolta di racconti dell'autore: “el libro está compuesto por cuentos breves, distancia en la que Rey Rosa es un maestro consumado, el mejor de mi generación, una generación, por otra parte, que ha dado excelentes cuentistas”.¹⁸⁴

Questa nutrita compilazione dei pronunciamenti di Bolaño sui prosatori che lo precedono (e lo circondano), è molto di più di una mera illustrazione dei suoi gusti, della sua spiccata inclinazione alla sentenza iperbolica, e della sua voracità di letture: nel muoverci tra gli equilibri che questi nomi creano, occorre sempre tener conto del fatto che a metterli in fila è uno scrittore per il quale, come già accennato, lettura e scrittura sono indissolubilmente legati. La prima è un passaggio preliminare obbligatorio per arrivare alla seconda, la quale a sua volta necessita di un continuo ritorno ai testi altrui per trovarvi nutrimento, ispirazione e fonte di emulazione. Nell'articolo citato su Donoso, ad esempio, ancora rivolgendosi causticamente ai suoi

180 Bolaño, “El pasillo sin salida aparente”, cit., p. 76; cfr. anche *Ibid.*, p. 65.

181 Bolaño, “El increíble César Aira”, cit., pp. 136-137. Il racconto in questione è “Cecil Taylor”. L'ammirazione di Bolaño per Aira, ribadita anche nel già citato articolo su Osvaldo Lamborghini, è però uno degli esempi della volubilità dei suoi giudizi. In “Derivas de la pesada”, infatti, descrive la sua prosa come “uniforme, gris, [...] en su deriva neovanguardista y rousseliana (y absolutamente acrítica) la mayor parte de las veces sólo es aburrida. Prosa que se devora a sí misma sin solución de continuidad. Acriticismo que se traduce en la aceptación, con matices, ciertamente, de esa figura tropical que es la del escritor latinoamericano profesional, que siempre tiene una abalanza para quien se la pida”. Bolaño, “Derivas de la pesada”, cit., p. 30. Su questa contraddizione – o cambiamento intercorso per possibili letture, nei tre anni tra il primo articolo, del 1999, e il secondo, del 2002 – vedi R. Sanchiz, “Bolaño y Aira”, su <http://particulasrasantes.blogspot.it/2013/02/bolano-y-aira.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015; e J. Tallón, “El (primer) desencuentro Bolaño - Aira, Crónica de una no relación”, in *Buensalvaje Costa Rica*, n°1, 2014.

182 Bolaño, “Recuerdos de Juan Villoro”, cit., p. 138.

183 Bolaño, “Rodrigo Rey Rosa en Mali, creo”, cit., p. 199.

184 Bolaño, “El estilete de Rodrigo Rey Rosa”, cit., p. 140.

continuatori, “i donosetti”, Bolaño ribadisce che “mejor harían leyéndolo. Mejor sería que dejaran de escribir y se pusieran a leer. Mucho mejor leer”.¹⁸⁵ L'invito si ripresenta, ancora nella forma di laconico aut-aut, nella già citata nota sulla relazione dei cileni con la scrittura, nel paragrafo ironicamente intitolato “Todos escriben”. In un testo su Jonathan Swift, ancora una volta *in clausula*, prescrive: “hay que leerlo y releerlo. Es tarea urgente”.¹⁸⁶

Quello di Bolaño, quindi, non è mai solo un esercizio di critica letteraria, estroflessa, ma ha sempre, o dovrebbe avere, dei risvolti concreti sulla sua stessa scrittura. È per questa ragione che è necessario, nel momento in cui si tenta un'analisi della sua scrittura, partire dai punti di riferimento che lui stesso convoca, e capire che nessi si instaurano tra queste linee guida.

185 Bolaño, “El misterio transparente de José Donoso”, cit., p. 100.

186 R. Bolaño, “Jonathan Swift”, in *Ibid.*, p. 168. Il decreto appare particolarmente significativo in quanto riferito a Swift, al quale all'inizio dell'articolo sono dedicate queste righe intorno alla questione del canone: “¿Por qué un autor se convierte en un clásico? Ciertamente, no por lo bien que escribe; de ser así el mundo de la literatura estaría superpoblado de clásicos. Un clásico, en su acepción más generalizada, es aquel escritor o aquel texto que no sólo contiene múltiples lecturas, sino que se adentra por territorios hasta entonces desconocidos y que de alguna manera enriquece (es decir, alumbró) el árbol de la literatura y allana el camino para los que vendrán después. Clásico es aquel que sabe interpretar y sabe reordenar el canon. Normalmente su lectura, según los bobitos, no es considerada urgente. También hay otros clásicos cuya principal virtud, cuya elegancia y vigencia, está simbolizada por la bomba de relojería, una bomba que no sólo recorre peligrosamente su tiempo sino que es capaz de proyectarse hacia el futuro.” Bolaño, *Ibid.*, p. 166.

II.2 Jorge Luis Borges: l'indagine letteraria del mondo

II.2.1 *La lettura come indagine*

Il legame di Bolaño con lo scrittore argentino si fonda innanzitutto su un debito ripetutamente riconosciuto, ed espresso in forma di ammirazione per quello che viene ritenuto – da lui e da molti altri letterati della sua generazione, venuti dopo il Boom – il padre della letteratura ispanoamericana.¹⁸⁷ Prima di considerare l'influenza effettiva soprattutto sui racconti di Bolaño, però, occorre ripartire da un assunto già segnalato: l'approccio al suo “maestro” argentino, pur ripercuotendosi sulla scrittura, è in prima istanza quello di un lettore. Come lui stesso ha sottolineato, Bolaño ha letto l'opera omnia di Borges più di una volta, e ha indicato la necessità che questo esercizio di rilettura non si esaurisca mai: in “Derivas de la pesada”,¹⁸⁸ dopo aver elencato le forme in cui a suo modo di vedere si è sviluppata l'eredità borgesiana tra gli scrittori che ne hanno (o meno) seguito le orme (descrivendo il panorama della letteratura argentina dopo la sua morte come un caos lontano dall'equilibrio apollineo che la sola presenza di Borges vivo determinava), conclude con una frase al contempo laconica e perentoria: “Hay que releer a Borges otra vez”.¹⁸⁹

È quindi da innanzitutto da “fan” che Bolaño inserisce Borges nelle sue

187 Cfr. A. Pauls, *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama, 2004; e M. Barnatán, *Borges. Biografía Total*, Madrid, Temas De Hoy, 1995.

188 Testo scritto originariamente per un discorso al Festival Literario Kosmópolis del 2002, a Barcelona, dove avrebbe dovuto dissertare sulla narrativa in Uruguay, Argentina e Chile, per poi invece tenere una conferenza incentrata sulla letteratura argentina e, più specificamente, sulla letteratura post-Borges.

189 Bolaño, “Derivas de la pesada”, cit., p. 30.

frequenti classifiche Sempre in “Derivas de la pesada”, ad esempio, viene indicato come “probablemente el mayor escritor que haya nacido en Latinoamérica”;¹⁹⁰ in “El bibliotecario valiente”, articolo che parla di lui senza mai nominarlo, Bolaño afferma che Borges “escribió dos libros de relatos que probablemente son los dos mejores libros de relatos escritos en español en el siglo XX”;¹⁹¹ in un altro testo concepito per un discorso sulla letteratura ispanoamericana contemporanea, il già citato “Sevilla me mata”, sostiene che “Borges es o debería ser el centro de nuestro canon”.¹⁹²

Oltre a essere lo scrittore nominato con più frequenza di qualunque altro, Borges è anche l'unico costantemente collocato in cima alla piramide delle – molto elastiche, a volte perfino contraddittorie – preferenze di Bolaño. Ma, come si è visto, accanto a lui, nel novero dei superlativi, vi sono svariati altri letterati, poeti e narratori, contemporanei e non. Tra questi, occorre menzionare sicuramente Cortázar, sul quale torneremo nel prossimo capitolo. Rispetto a Borges viene nominato più di rado, ma sempre al suo fianco, in una posizione di preminenza indiscussa: ad esempio lo si ricorda ancora in “Sevilla me mata”, in un elenco degli scrittori attivi mentre Borges era ancora in vita, con un secco “está Cortázar, que es el mejor”.¹⁹³ Si trova ancora sul podio, in un testo dell'anno precedente scritto da Bolaño come prefazione a *Bomarzo* di Manuel Mujica Lainez. Qui, per rimarcare la marginalità comunque vivace di Lainez (segnale dell'affezione di Bolaño per gli scrittori minori, con la vocazione o la condanna a rimanere nell'ombra), gli accosta un elenco di scrittori a lui contemporanei, che gli sono superiori da quasi ogni punto di vista (dato che non viene messo in discussione, ma a causa del quale, secondo Bolaño, Mujica Lainez è stato spesso ingiustamente sottovalutato, e dimenticato). Nelle classifiche che gli oppone, Cortázar è l'unico ad apparire sempre: è il più “ambizioso” e il più “seminal”,¹⁹⁴ insieme a Sábato; è il più “cercano a la realidad argentina, [...] según

190 *Ibid.*, p. 23.

191 R. Bolaño, “El bibliotecario valiente”, in *Ibid.*, p. 291. L'articolo appare la prima volta su “Diagonal” del 22 agosto 1999, e sui “Diari de Girona” del 23 maggio 1999.

192 Bolaño, “Sevilla me mata”, cit., p. 312.

193 Bolaño, “Derivas de la pesada”, cit., p. 24.

194 R. Bolaño, “Bomarzo”, in *Ibid.*, p. 292.

baje o suba el grado di delirio”,¹⁹⁵ insieme a Arlt, a Sábato, a Bioy; è “el más adelantado en concebir estructuras literarias capaces de internarse por territorios ignotos”,¹⁹⁶ insieme – fatalmente – a Borges. Lo stesso Borges però non ha rivali riguardo l'ultimo aspetto chiamato in causa da Bolaño: è cioè, lui solo, “el que más ahonda en el misterio de la lengua”.¹⁹⁷

Proprio in questa pratica catalogatoria si può individuare un punto di contatto dal quale partire per accostare Bolaño a Borges. Lo stesso Borges, infatti, si è pronunciato più volte – probabilmente nella consapevolezza del peso delle proprie dichiarazioni sugli stessi equilibri della critica – sul panorama letterario che lo circondava e lo precedeva. José Manuel López de Abiada, parlando del discorso sul canone che attraversa *2666*, chiama in causa Borges proprio a tal proposito, sostenendo che le affermazioni di un personaggio (l'ex scrittore che affitta la macchina da scrivere a Archiboldi) “están jaspeadas de resonancias borgianas, de sentencias sobre las obras maestras, de juicios de valor sobre los escritores – y las obras – menores y sobre el lugar de los clásicos”.¹⁹⁸

Come ha ricordato Sergio Pastormerlo nella sua esaustiva analisi, *Borges crítico*, i contributi saggistici di Borges – una produzione peraltro più nutrita e costante di quella narrativa e di quella poetica – sono derubricati a poco più che *divertissement* secondari, raramente considerati dalla critica.¹⁹⁹ Le obiezioni che gli sono state mosse, nel tempo, riguardano la supposta mancanza di scientificità dei suoi interventi, l'eccesso di arbitrio e la capricciosa variabilità dei suoi giudizi, nonché l'abitudine a concentrare le proprie analisi spesso su aspetti parziali o marginali delle opere o degli autori trattati.²⁰⁰ Ma come sottolinea Pastormerlo a proposito di quest'ultimo punto, “Para Borges la literatura, el valor de la literatura, estaba en las pequeñas unidades textuales, en el fragmento, en los detalles, en la

195 *Ibid.*

196 *Ibid.*

197 *Ibid.*

198 J.M. López de Abiada, “Hacia Bolaño. Una introducción”, in A. López Bernasocchi, J.M. López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2012, p. 34.

199 Cfr. S. Pastormerlo, *Borges crítico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.

200 Ad esempio cfr. A. Prieto, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras universitarias, 1953.

sintaxis.”²⁰¹

Tutte queste caratteristiche peculiari della particolare critica borgesiana – innegabili, ma non necessariamente squalificanti – la avvicinano decisamente e senza forzature a quella di Bolaño, a partire dalla predominante centralità – nella vastità dei campi di cui si è occupata, dal cinema alla musica – dell'ambito letterario. Inoltre, come accennato, sono cruciali i pronunciamenti di Borges sulla questione del canone, che contribuiscono a ridefinire l'idea stessa di tradizione letteraria,²⁰² nella certezza di costituirne con la propria opera un punto centrale. A questo riguardo ancora Pastormerlo ricorda che

cuando Borges escribía su literatura estaba escribiendo al mismo tiempo una especie de versión en miniatura de la literatura argentina en la que aparecían reproducidas sus principales líneas y tensiones. [...] Esta analogía entre la literatura borgesiana y la literatura argentina ha sido promovida por el mismo Borges, que siempre confundió, deliberadamente, sus textos con el texto de la literatura nacional.²⁰³

L'opera che sancisce con estrema precocità (lo scrittore era intorno ai trent'anni) l'inclusione di se stesso nella classicità, frutto di un'operazione deliberata e consapevole, secondo Alan Pauls sarebbe *Evaristo Carriego*: con la quale, richiamando il felice connubio di modernità e tradizione attraverso il recupero di un poeta e di un'Argentina passati, ne proietta a sé le caratteristiche, risultando ai suoi stessi contemporanei “anónimo, repetido por todos y para siempre, inmortal: un clásico, como el suburbio”.²⁰⁴

201 Pastormerlo, *Borges crítico*, cit., p. 12.

202 Come ricorda Alan Pauls in “La herencia Borges”, la stessa concezione di classico che propone Borges subisce un'evoluzione nei circa trent'anni che separano il suo saggio “La postulación de la realidad” (1931), dove sostiene la necessità di prerogative intrinseche all'opera perché questa possa essere collocata tra i classici, e “Sobre los clásicos” (1965), in cui invece riconosce il ruolo fondamentale del contesto e della ricezione, con ciò spostando l'attenzione piuttosto sul lettore. Anche questo aspetto è condiviso fortemente da Bolaño. Cfr A. Pauls, “La herencia Borges”, su <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/11%20Pauls.pdf>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

203 Pastormerlo, *Borges crítico*, cit., pp. 13-14.

204 Pauls, *El factor Borges*, cit., p. 20.

Partendo da questo inquadramento di Bolaño e Borges “lettori”, ovvero considerando la cruciale importanza che per l'uno e per l'altro riveste la lettura nel momento in cui ci si deve avvicinare (in qualità di critici, di letterati, ma anche di “semplici” fruitori) al testo letterario, si può capire bene la centralità che detiene nella stessa costruzione delle rispettive opere (da scrittori), appunto, la figura del lettore. È per questo che entrambi, nelle narrazioni che elaborano, configurano o propugnano una tipologia precisa di lettore: il *detective*. Come nota Hanne Klinting, valutando l'opera di Borges alla luce delle teorie della ricezione, a sua volta è il lettore che crea una propria immagine di autore, mediando tra la propria idea personale – desunta dalle impressioni della lettura – e un ipotetico “autore modello” (somma di altre letture dello stesso autore, di un generico preconetto di autorialità – in questo caso – ispanoamericana, di nozioni più o meno certe intorno all'autore stesso).²⁰⁵ La reciprocità di questa configurazione richiama quindi un lettore attivo, che non semplicemente collabora con chi scrive, ma ne raccoglie anche la sfida, modellando a sua volta il tipo di autore che si aspetta di trovare. Si va cioè oltre il contratto semiotico di sospensione dell'incredulità: tale lettore non accetta acriticamente tutto quello che legge, ma si impegna a rilevare le trappole della narrazione, a riempire i buchi, a smontare apparati complessi o a capire la chiave di costruzioni apparentemente troppo semplici.

Se a partire da metà del Novecento questa modalità di lettura cominciava a prendere piede, alle fine del secolo è un assunto ormai indiscusso, che è quasi banale ricordare. Ma nell'analizzare la linea che lega Bolaño ai suoi antecedenti, tale passaggio non può essere dato per scontato. Naturalmente, il lettore di Bolaño non è lo stesso lettore di Borges. Al gusto postmoderno del gioco è subentrata una sorta di disillusione, per cui in ciò che si legge non è più possibile aspettarsi di trovare una formula risolutiva, concludente, e rassicurante.²⁰⁶ A tale lettore, d'altra parte, non è più concessa l'ingenuità: la tipologia che se ne configura dall'interno delle stesse pagine di Bolaño è allo stesso tempo quella di un ricettore ideale e di un avversario

205 Cfr. H. Klinting, “El lector detective y el detective lector. La estrategia interpretativa de Isidro Parodi en 'Las provisiones de Sangiácomo’”, in *Variaciones Borges*, n° 6, 1998, pp. 144-159.

206 Cfr. D.E. Smith, “Telling The Truth after Postmodernism”, in *Symbolic Interaction*, Vol. 19, n° 3, pp. 171-202.

da sfidare,²⁰⁷ in possesso di tutti i potenziali strumenti per capire, per interpretare, per affrontare la lettura. È un lettore-critico, o quantomeno un lettore-lettore: che ha già letto, e che conosce le vie ambigue della letteratura. Tale profilo è ben rappresentato nel già menzionato racconto “Una aventura literaria”, il quarto della raccolta *Llamadas telefónicas*, dove uno scrittore (B) si confronta conflittualmente con un altro scrittore (A), attraverso uno scambio a distanza fatto appunto di scrittura e lettura reciproca:

En el tono de A, sin embargo, B cree descubrir algo, un mensaje entre líneas [...]. Ensalza mi libro, piensa B, para después dejarlo caer. [...] O bien no se ha dado cuenta de nada y nuestro encuentro escritor-lector ha sido un encuentro feliz. Todas las posibilidades le parecen nefastas. B no cree en los encuentros felices (es decir inocentes, es decir simples) [...]. Al menos tiene la razonable convicción de que A ha leído todo su libro y que lo ha leído tal como a él le gustaría que lo leyera.
(LT, 53-54)

Esiste quindi un modo preciso in cui Bolaño – o, per così dire, lo scrittore bolañano – vorrebbe che venisse letto ciò che scrive e, curiosamente, un “incontro felice” scrittore-lettore può anche essere determinato, a volte, proprio dalla mancata comprensione. L'approccio ora assomiglia di più a quello di un duello, e Bolaño incarna convintamente questo tipo di postura letteraria, senza accondiscendenze: il labirinto borgesiano si è trasformato in un campo di battaglia, che chi scrive abita insieme a chi legge.

Allo stesso tempo l'aspettativa della ricezione muta anche attorno a una questione di genere letterario: mentre Borges costruisce le sue narrazioni elaborando meccanismi autoriferiti e autoalimentati che – attraverso il commento, il riferimento apocrifico, il rimando e la citazione inventata – riflettono in primo luogo sulla

207 L'idea di letteratura come battaglia è espressa da Bolaño, ad esempio, in un testo pubblicato su *Clarín* nel 2001, “Un narrador en la intimidad”: “En mi cocina literaria ideal vive un guerrero, al que algunas voces (voces sin cuerpo ni sombra) llaman escritor. Este guerrero está siempre luchando. Sabe que al final, haga lo que haga, será derrotado. Sin embargo recorre la cocina literaria, que es de cemento, y se enfrenta a su oponente sin dar ni pedir cuartel.” R. Bolaño, “Un narrador en la intimidad”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 323.

scrittura, ovvero su se stessi, facendo perno su temi che perlopiù declinano al fantastico; Bolaño parte dalla letteratura – o la attraversa – per approdare sempre a qualcos'altro, e risultando in ultima analisi più compromesso con la “realtà”, con un registro e un ventaglio di tematiche sicuramente più ascrivibili al realismo.²⁰⁸ Come vedremo, però, l'incrocio di due differenti estetiche all'interno del territorio letterario, e il confronto che se ne può derivare, rivela la problematicità della relazione tra verità e finzione anche – e forse perfino maggiormente – per lo scrittore cileno, e conseguentemente per il suo lettore.

Due diversi lettori-detectives, quindi, per due diverse indagini: quello che cambia è l'impianto del mistero che viene ordito, dal punto di vista del senso e dal punto di vista della struttura. La seconda rimanda direttamente al primo: gli enigmi borgesiani, complementari e intrecciati alla loro stessa risoluzione, vengono imbastiti a partire da una concezione del mondo come dominio del caos, al quale solo l'intervento dell'intelletto può opporre un tentativo di ordine, di razionalizzazione.²⁰⁹ La stessa scrittura è perciò uno strumento che ha la capacità di imbrigliare la follia dell'universo, ma perché ciò accada è necessaria la complicità e la collaborazione della lettura. L'immagine del labirinto, ricorrente nella letteratura di Borges al punto da esserne diventata la rappresentazione più nota, è anche quella che meglio rende il sistema che Borges ha messo in piedi con l'intera sua opera: l'atto di scrivere raffigura e allo stesso tempo crea il labirinto, nascondendo tra i suoi corridoi anche la chiave, il filo per uscirne; a raccogliere la chiave, e a distruggere il labirinto, non può che essere chi legge. Il cerchio si chiude, “l'incontro felice” ha dato i suoi frutti.

Con Bolaño il senso dei misteri in cui il lettore si imbatte cambia

208 Anche se, pur declinato diversamente, anche nelle opere di Borges esiste un certo grado di legame ideologico con la realtà, diretta conseguenza di un posizionamento politico (antiperonista) che si fa più evidente e acceso a partire dagli anni '50. Ad esempio cfr. J. Andreu, “Borges, escritor comprometido”, su <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6855/2/197913P53.pdf>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

209 Maurice Bennet, analizzando le analogie tra le narrazioni poliziesche di Borges e di Poe, nota come i due condividano il presupposto di una funzione raziocinatrice delle stesse: “for both Poe and Borges, the detective story stands as a formal antithesis to the chaos of human experience”. Con una fondamentale differenza a monte: mentre Borges, come accennato, assegna all'intelletto – alla scrittura – il compito di frenare o contenere l'eterogeneità del reale, per Poe si tratta di un ritorno ad una condizione armonica di per sé propria, primigenia, dell'universo stesso: “on its deepest level, then, Poe's detective fiction is profoundly mimetic, mirroring the formal proportion and echoing the harmony of the universe”. M. Bennett, “The Detective Fiction Of Poe and Borges”, in *Comparative Literature*, vol. 35, n° 3, 1983, pp. 265-267.

radicalmente: l'universo è caos, ancora, ma anche la scrittura lo è. Non esiste ormai razionalizzazione possibile, il mondo (e i nodi più irrazionali del mondo: il male, il sesso, i sogni...) si riflette nell'insufficienza dell'intelletto a capirlo, e della scrittura a tradurlo. Ma questo non significa accettazione della natura caotica di ogni cosa: le narrazioni arrivano dove possono arrivare, spingendo chi legge a perpetuare la fuga dal labirinto. Costituiscono un viatico, un invito ad aprire gli occhi sull'enigma dell'uomo e della realtà, ma non intendono né possono accompagnare fino alla soluzione.

II.2.2 *Il “mistero laterale”*

Concretamente, questo si traduce in strutture narrative diverse, ma ancora una volta con dei significativi punti di contatto. In quelle di Borges tutti gli elementi trovano alla fine una loro collocazione, dando forma a equilibri matematicamente perfetti.²¹⁰ La soluzione risiede sempre nella storia che descrive il problema, e sta al lettore saperla individuare e decodificare, attraverso un attento esame degli indizi proposti. Compito peraltro non facile né scontato: esistono perciò diversi livelli di lettura, secondo una gradazione per cui anche un incompleto disvelamento di tutti gli strati dei racconti non inficia la decifrazione dei loro significati. La chiave sta appunto nella pluralità degli stessi: quasi mai, nei testi di Borges, l'interpretazione che se ne può dare è univoca, e non di rado le sciarade servono proprio a nascondere ulteriori sciarade.²¹¹ Anche qui, il movimento è centripeto (l'indagine è un esercizio

210 Sull'importanza della matematica nei racconti di Borges – e sulla possibilità di una “lettura matematica” degli stessi – cfr. ad esempio G. Martínez, *Borges y la matemática*, Barcelona, Seix Barral, 2006; P. Odifreddi, “Un matematico legge Borges”, in *Le Scienze*, n° 372, agosto 1999, pp. 76-81; W.G. Bloch, *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*, New York, Oxford University Press, 2008; P. Amaral, “Borges, Babel y las matemáticas.”, in *Revista Iberoamericana*, n° 37, 1971, pp. 421-428.

211 Cfr. D.L. Shaw, “Borges y el lector atento”, su <http://www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66562/86290>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015: l'autore nota come nella maggior parte dei racconti di Borges vi siano una serie di simboli che, se valutati con attenzione, possono aprire prospettive in prima battuta non prese in considerazione. Si tratta di non considerare inutile alcun elemento, anche quelli apparentemente più laterali: nell'economia del testo ogni cosa deve trovare la sua spiegazione, e quando qualcosa sembra non pertinente con la costruzione del mistero o fuorviante per la sua risoluzione, con tutta

di continua apertura di matriske, in successione), o reticolare all'interno di un perimetro dato e finito, dove tutti i pesi hanno i propri contrappesi, e per ogni cosa è prevista una spiegazione, una chiusura, una fine.

I testi di Bolaño sono invece la rappresentazione più patente della già citata “poética de la inconclusión” teorizzata da Ignacio Echevarría nella prefazione a *El secreto del mal*: aperti, fisiologicamente concepiti per lasciare sempre qualcosa di sospeso, di non terminato. Chris Andrews, in “El secreto del mal es un secreto”, allarga la riflessione sottolineando come “la inconclusión es un aspecto de una estrategia más general de incompletitud, que transforma el acabado desigual en fuente de ideas narrativas”.²¹²

Echevarría (e con lui, tra gli altri, Andrews e Edwin Turner in “Roberto Bolaño's Power of Horror”)²¹³ associa questa tecnica all'incursione dell'orrore, del grande mistero del Male: l'interruzione del testo, come abbiamo già visto, sarebbe volta a veicolare o a preparare il terreno per la svolta verso il perturbante. In realtà è limitante ridurre una poetica a questa unica funzione, peraltro sicuramente cruciale in Bolaño: se ci si sofferma con attenzione su ogni suo racconto, si vede come l’“inconclusione” può interessare qualsiasi aspetto e momento della narrazione, anche lontano dalle riflessioni di carattere esistenziale sul destino dell'uomo e sul male. Al contrario, spesso è proprio negli aspetti meno appariscenti, apparentemente più banali, delle vicende narrate, che si incastonano improvvisamente gli enigmi a cui il lettore deve prestare attenzione: in essi, certo, trapela sempre un'intraducibile inquietudine,²¹⁴ ma l'indagine a cui è chiamato chi legge, più che e prima di aprire a criptiche speculazioni filosofiche, deve in principale istanza tornare a rivolgersi al testo scritto, nel tentativo di risolverlo, di chiarirlo proprio a partire dai punti più oscuri.

probabilità è indizio di un *secondo* enigma, che contemporaneamente complica e getta nuova luce sul primo.

212 C. Andrews, “El secreto del mal es un secreto”, in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, cit., p. 43.

213 Cfr. E. Turner, “Roberto Bolaño's Power of Horror”, su <http://biblioklept.org/2012/07/02/roberto-bolanos-powers-of-horror>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

214 Cfr. D. González González, *Roberto Bolaño: Poéticas del mal*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011.

Una seconda sfumatura spesso non considerata dalla critica è la strutturazione diffusa e plurale di tale *inconclusión*: essa non riguarda solamente i finali, aperti nei significati ad essi attribuibili e nella trama, ma caratterizza e trapunta i testi per tutta la durata del loro svolgersi, dall'inizio alla conclusione. Le narrazioni sono in questo modo continuamente traforate, interrotte, da quelli che si potrebbero chiamare “misteri laterali”: dei vicoli ciechi della storia, degli accenni, delle false partenze verso possibili sviluppi che però vengono sempre immediatamente abbandonati.

Nei testi di *Llamadas telefónicas* gli esempi sono svariati. “Enrique Martín”, il terzo della raccolta, è una storia di per sé carica di oscuri enigmi, nella quale, come già accennato, Arturo Belano narra in prima persona il suo alterno rapporto, negli anni, con il personaggio che dà il titolo al racconto, il quale alla fine si toglie la vita, lasciando dei criptici messaggi vergati sulle pareti della stanza. A questo mistero – e all'investigazione retrospettiva che ne dovrebbe derivare, nella lettura – vanno appunto ad aggiungersi vari altri interrogativi minori, a prima vista irrelati da quello centrale e dall'intero racconto, nel corso della vicenda: Enrique ad un certo punto descrive il suo lavoro per una rivista di fenomeni paranormali, e quando spiega che la redazione era solita pubblicare solamente una parte dell'articolo che lui e la sua compagna scrivevano, la voce narrante si chiede “¿a quién le mandaban el informe completo?” (LT, 43). La domanda rimane senza risposta, e il dubbio che comporta viene semplicemente tralasciato. Sembrerebbe un'innocua curiosità interpolata alla storia reale, *en passant*, sulla quale non vale la pena soffermarsi. Ma è qui che deve tornare – con forza – il richiamo tanto insistito al debito letterario con Borges: come accade per lo scrittore argentino, nella disamina conclusiva del racconto non è possibile omettere alcun elemento. Non si può pensare che la presenza di questa domanda sia casuale: nell'equilibrio della narrazione ogni singola frase è valutata e necessaria. Ma con una fondamentale differenza: la sua inclusione nel novero degli indizi, da parte del lettore, è funzionale non tanto ai fini di un'univoca risoluzione del mistero – che può anche non essere tale, o non esserci proprio – quanto, a monte, nella sua stessa costruzione.

In questo primo esempio, oltre a vedere già uno schema ricorrente, è interessante notare un aspetto tipico della sintassi bolañana: la diegesi è scandita da

una serie fittissima di domande (mai retoriche: non alludono ad una risposta implicita, ovvia, o già nota al lettore), la cui conseguenza immediata è il ritmo vivacizzato e il taglio – fintamente – dialogico che le conferiscono. Attraverso di esse, chi legge deve sentirsi in qualche modo maggiormente chiamato in causa, proiettandosi nello spazio dell'interrogazione, facendolo proprio. La necessità di un chiarimento, in tal modo esplicitato, agisce come una sorta di cuneo extradiegetico (anche quando in effetti non lo è: chiunque sia a pronunciare le domande che fanno procedere la storia, sembra di cogliere in esse sempre una “focalizzazione zero” della narrazione) volto a invitare chi arriva a quel punto a fermarsi, e ad amplificare l'attenzione.

Nel finale dello stesso racconto, quando il narratore rimugina sul suicidio di Enrique, si ritrova a chiedersi dei particolari sul suo corpo, impiccato, se fosse stato ritrovato “¿desnudo?, ¿vestido?, ¿en pijama?” (LT, 49). Che importanza può avere la cosa ai fini della comprensione del testo? Si potrebbe forse collegare le domande allo scetticismo di Arturo Belano rispetto al suicidio, dal momento che la scelta di impiccarsi gli pareva non si confacesse al carattere dell'amico, il quale, secondo lui, non avrebbe mai commesso l'indelicatezza di farsi trovare appeso in mezzo alla stanza. Anche ipotizzando ciò, le domande non sembrano del tutto pertinenti, e propongono immagini che rimangono orfane di prosecuzione.

In un'altra forma, un mistero laterale fa capolino poco prima, quando il narratore rievoca l'ultima visita che aveva ricevuto da Enrique. L'amico è andato a trovarlo senza preavviso, al fine di lasciargli un plico che Belano aprirà solo dopo il suo suicidio. Durante questo strano incontro, improvvisamente si sentono i rumori della cava vicino alla casa di Belano. Come il narratore rimarca, a quell'ora la cosa è decisamente inusuale:

¿Qué es aquello?, dijo indicando las luces y los ruidos de la cantera. Le dije lo que era y le expliqué que al menos una vez al año, ignoro por qué razón, trabajaban hasta pasada la medianoche. Es raro, dijo Enrique. [...] En ese momento comenzaron a sonar unos ruidos muy fuertes, como de explosiones, provenientes de la cantera que lo pusieron nervioso. Lo tranquilicé, no es nada, dije, pero

en realidad era la primera vez que oía las explosiones a esas horas de la noche. (LT, 46)

Le esplosioni dalla cava rappresentano di per sé un sinistro segnale, forse un presagio. Ma nell'economia del racconto, restano una possibilità narrativa non sviluppata, latrice a sua volta di un mistero da allegare all'indagine di cui deve farsi carico il lettore.

Nel racconto successivo, il già citato “Una aventura literaria”, un momento in particolare si configura come vicolo cieco, insinuando nella storia – una storia di per sé strana, ma tutto sommato lineare – l'interferenza del mistero laterale. Qui si connette al motivo delle chiamate telefoniche, che affiora in più forme nelle storie, e che dà il titolo alla raccolta: nel tentativo – ossessivo – di incontrare il suo *competitor* (A), B chiama più volte a casa sua. Una donna risponde, ascolta la sua richiesta, e lo mette in attesa per un po'. B, mentre aspetta, sente le voci dall'altra parte della cornetta: quella della donna e, suppone, quella di A. Ma a queste due voci (riconducibili a due figure mai viste ma immaginabili, identificate, e quindi rassicuranti) inaspettatamente se ne aggiunge una terza, di uomo, molto più profonda. B ascolta gli inintelligibili rumori di una accesa discussione, un grido, e poi il silenzio. Dopo un lasso di tempo scandito dalle monete che B continua a inserire nella cabina telefonica, qualcuno riattacca, lasciandolo senza una risposta. Si apre così uno spazio dell'incertezza (che contiene più domande: qual è la cosa di cui stavano animatamente parlando? Perché l'urlo? Soprattutto, a chi appartiene la terza voce?), che non riguarda direttamente gli eventi messi in moto dalla trama fino a quel momento, e che non sembra avere conseguenze su quello che accade in seguito.²¹⁵ Poco più avanti, quando dopo l'ennesima telefonata B riceve finalmente

215 La storia presenta due importanti analogie con un racconto di Julio Cortázar, “Historia con migalas” (impossibile sapere fino a che punto volute da parte di Bolaño, ma significative per capire, come vedremo più avanti, in che modo il lettore-detective deve condurre la sua indagine all'interno di questi racconti): anche lì i protagonisti, due turisti che passavano le serate dentro un bungalow ad ascoltare le voci delle due ragazze che occupavano il bungalow accanto, sono turbati dall'improvvisa incursione di una terza inspiegabile voce, maschile. La quale ritorna anche nel finale, quando teoricamente non vi è più nessuno al di là della parete di bambù. Il racconto, come quello di Bolaño, si chiude con i due in procinto di varcare la soglia di questo spazio misterioso: il luogo dal quale provenivano le voci, e dove ci si aspetta risiedano tutte le risposte. Cfr. J. Cortázar, “Historia con migalas”, in *Los relatos 2: Juegos*, Alianza, Madrid, 1994, pp. 24-33.

una risposta, il narratore – descrivendo le cose che la donna dice a B al telefono come probabili menzogne – esplicita quello che forse è il più inquietante tra i vari interrogativi: “[la mujer] no menciona al hombre de la voz grave” (LT, 61).

Questo commento della voce narrante è il controcanto dell'aspettativa disillusa dello stesso lettore: se il litigio e l'urlo possono in qualche modo riferirsi proprio a B (ovvero a un disaccordo tra marito e moglie sull'opportunità di incontrarlo), a cosa serve, nell'economia della storia, introdurre la terza voce? Ancora una volta, potrebbe certamente trattarsi dell'illustrazione mimetica di una mera casualità, senz'altra ragione di essere al di fuori della vaga – e tanto più potente per questo – atmosfera di minaccia imminente. Ma occorre spingere più a fondo l'indagine, per capire come non sia possibile derubricare in tal modo una svolta narrativa che – per quanto non sviluppata – viene accennata due volte nel giro di tre paragrafi.

Nel primo racconto dell'ultima sezione, “Compañeros de celda”, due episodi richiamano un'analoga coincidenza di sensazione di pericolo e di mistero abbozzato e non approfondito. La storia, raccontata in prima persona, descrive la relazione intermittente tra il protagonista e la sua amica/amante Sofia, fatta di continui allontanamenti e reincontri. Il personaggio di Sofia è sempre circondato da un'aura straniante, che impedisce al protagonista di capirla del tutto. Le ultime due volte che la va a trovare sono occasione per altrettante repentine incursioni del mistero, tra di loro forse connesse, e segnalate da due frasi cui non viene dato seguito: la prima, che rievoca la sensazione del narratore mentre si trovava sulla soglia della casa di lei, guardando dentro nella penombra, menziona la possibilità che nell'appartamento si nascondesse qualcuno, “escuchándonos, esperando” (LT, 145). Dopo più di un anno, al protagonista viene raccontato da un'amica comune il tentativo di assalto che aveva subito suo marito nell'appartamento di Sofia, dove Sofia stessa e il suo compagno gli avevano teso un goffo agguato: retrospettivamente, nonostante la distanza temporale tra i due eventi, la sensazione di minaccia potrebbe trovare in questo una spiegazione. Ma un'altra annotazione, alla fine, riapre provvisoriamente il mistero. Il protagonista si trova di nuovo da Sofia, e aggirandosi per la casa nota: “una de las habitaciones estaba cerrada con llave y no pude entrar” (LT, 147). Il finale pare volto a neutralizzare tutta la tensione e il turbamento accumulato intorno alla figura di Sofia

(il compagno di lei non c'è più, e il racconto si chiude con i due che escono a mangiare una pizza), ma non si può ignorare quella frase, che in tutto ciò rimane e spicca come un punto interrogativo, isolato, tronco.

Come si vede, tali misteri laterali stimolano nel lettore l'avvio di un'indagine anche in testi che in prima istanza non si presentano come polizieschi. Tra le opere di Bolaño, come è stato rilevato da più critici, più di una intercetta con maggior precisione il genere, giocando però con i suoi stilemi e i suoi confini concettuali: secondo Magda Sepúlveda, lo scrittore cileno innesca a questo proposito una vera e propria “polémica interna”, che, reinterpreta il genere poliziesco, mette consapevolmente in discussione un'intera tradizione letteraria.²¹⁶ Quella, appunto, che nel contesto ispanoamericano parte con Borges: nel compiere questa operazione, Bolaño sa di inserirsi in un solco preciso, e – come già sottolineato – di confrontarsi contemporaneamente con una serie di autori e con una certa (peraltro dinamica) idea di genere. Ma quello che conta, nella presente analisi, non è tanto un'eventuale (ri)definizione dei confini di quest'ultimo, né stabilire quali dei suoi testi e fino a che punto vi possano rientrare:²¹⁷ piuttosto, tenendo conto di questi scrittori e dei connotati del genere, capire quali meccanismi vengano mutuati da esso, e applicati (secondo un'idea postmoderna di ibridazione letteraria) anche a narrazioni di tutt'altro segno.

Parlando di *Estrella distante*, romanzo del 1997 che riprende e sviluppa l'ultimo capitolo di *La literatura nazi en América*, Andrea Pezzè vi individua alcuni tratti riconducibili alla letteratura poliziesca. La storia gira attorno a Carlos Wieder, poeta, pilota d'aeroplano, fotografo e assassino, il quale, dopo aver imperversato nell'orrore del Cile di Pinochet (ed esserne stato lui stesso estremo riflesso), fa perdere le sue tracce. Queste vengono ricostruite, inseguendo la scia delle sue opere, dall'anonimo narratore e dal detective Abel Romero. Alla fine Wieder viene trovato a Lloret de Mar, sulla costa catalana. Qui ci troviamo sicuramente di fronte a una delle

216 Cfr. M. Sepúlveda, “Bolaño, polemizando con la novela policial”, in Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de estado*, Puntoángeles, Valparaíso, 2004, pp. 109-118.

217 Su questo, cfr. E. Del Rosso, “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”, in C. Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002, pp. 133-144.

svariate possibili declinazioni del genere (con un assassino, un detective, un'indagine), ma gli ingranaggi perfetti degli enigmi di Borges sono ora sostituiti da un intreccio di “soluzioni imperfette, di accenni probabili che lasciano, ad una prima lettura, perplesso il lettore”.²¹⁸ In tale rivisitazione del canone, prosegue Pezzè prendendo in considerazione il romanzo breve *Monsieur Pain*,

l'indagine diventa il luogo dell'indeterminatezza. In questo senso, il poliziesco si capovolge rispetto alla sua caratteristica primaria: la sua funzione moderna di rompicapo chiarificatore della *ratio* dell'Universo si annulla, per lasciare spazio al dubbio costante.²¹⁹

Più avanti, in riferimento a *2666*, Pezzè ritorna sull'aspettativa disattesa del lettore rispetto alla percezione dei segnali di un genere letterario preciso: il secondo, il terzo e il quarto libro dell'opera (che ne conta in tutto cinque) introducono la linea narrativa degli femminicidi seriali che insanguinano la città di Santa Teresa. A questo punto “le aspettative del lettore, che aspirerebbe a una svolta nettamente poliziesca del romanzo, vengono deluse nella quinta sezione”,²²⁰ nella quale in effetti il tema cambia. Questo può accadere perché, come spiega ancora Pezzè, in Bolaño “il poliziesco subisce un'ulteriore variazione e viene utilizzato semplicemente come procedimento: l'indagine risulta rilevante tanto quanto le altre storie narrate”.²²¹

Se è vero questo, si capisce come sia pertinente rovesciare la prospettiva, e ricercare tali “procedimenti” - anche e soprattutto nelle loro versioni bolañane – anche in testi che con la narrazione di indagini non hanno a che vedere: nella continua ibridazione di temi, stili, registri (che tanto confonde chi cerca di incasellare Bolaño all'interno di una netta tassonomia), il poliziesco assume un'importanza ineludibile, pervasiva, e i suoi echi si espandono su tutta la sua opera. Anche qui è da ricercarsi la ragione del riconoscimento di un debito nei confronti di

218 A. Pezzè, *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana. Il caso del Cono Sud (Walsh, Piglia, Saer e Bolaño)*, Aracne, Roma, 2009, p. 101.

219 *Ibid.*, p. 103.

220 *Ibid.*, p. 107.

221 *Ibid.*, p. 92.

Borges. In questo senso, i misteri laterali, pur aprendo a una concezione della logica testuale (e del mondo) molto diversa rispetto a quella dello scrittore argentino, rispondono ad una meccanica della narrazione per certi versi condivisa. La chiave sta in un assunto di partenza, fondamento essenziale per la costruzione di qualsiasi testo, è la formula richiamata da Borges nel prologo di *El otro, el mismo*: la “*secreta complejidad*”.²²²

II.2.3 “*La secreta complejidad*”

La segretezza della complessità implica da un lato la rigorosa pulizia della scrittura, l'alleggerimento da ogni orpello non funzionale alla dinamica del racconto: ciò che rimane in superficie deve essere “semplice”, comprensibile. Dall'altro lato, tale binomio prevede sempre uno *scarto*: in un dato momento, il racconto (in concorso con la sua lettura) può far affiorare la complicazione recondita, rinviando a una significazione ulteriore delle cose. In questo, Bolaño riprende la linea di Borges, laddove questi si rifà (con altrettanta, esplicitata, consapevolezza) alla scuola di un altro degli autori citati nei “*Consejos sobre el arte de escribir cuentos*”: Edgar Allan Poe. È esattamente dove le cose sembrano più semplici, più banali, che la scrittura diventa più efficace, e che alligna potenzialmente la complessità: come ricorda Dameron, J. Lasley, “to Poe [...] simplicity is an appropriate and vital requisite of literary composition”.²²³

222 J.L. Borges, *Obras completas 1952-1972, Volume II*, Emecé, 1996, p. 236. La frase completa, che l'autore riferisce a se stesso, recita: “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad.”

223 J. Lasley Dameron, "Poe, 'simplicity' and 'Blackwood's Magazine' (Edgar Allen Poe)", su [http://www.thefreelibrary.com/Poe%2c+%22simplicity%2c%22+and+'Blackwood's+Magazine.'+\(Edgar+Allen+Poe\)-a021066625](http://www.thefreelibrary.com/Poe%2c+%22simplicity%2c%22+and+'Blackwood's+Magazine.'+(Edgar+Allen+Poe)-a021066625), visitato l'ultima volta il 24/3/2015. John T. Irwin, nel suo saggio su Poe e Borges, ricorda l'incipit del racconto di Poe “I delitti della Rue Morgue”, nel quale il narratore confronta il gioco degli scacchi e quello della dama, preferendo il secondo al primo in quanto “the higher powers of the reflective intellect are more decidedly and more usefully tasked by the unostentatious game of draughts than by all the elaborate frivolity of chess. In this latter, where the pieces have different and bizarre motions, with various and variable values, what is only complex is mistaken (a not unusual error) for what is profound”, sottolineando appunto come “his discourse is simple a ploy to associate the differential

Tenendo conto di questi antecedenti, si capisce come proprio i misteri laterali, come dei *lapsus* testuali rivelatori, siano il punto di partenza per mettere in discussione la supposta “banalità” di certe storie. Borges (con Poe) insegna a Bolaño, prima di tutto, una strategia compositiva, una modalità di assemblaggio degli elementi che vanno a comporre il testo, e che deve guidare l'indagine sul testo. In generale, si tratta della sovrapposizione di due livelli: uno visibile – la storia – e uno segreto – ciò che si cela dietro la storia. Spesso, infatti, i racconti dello scrittore cileno, oltre ad apparire privi di un finale chiuso o perfino inconcludenti, sembrano proprio mancare di un vero e proprio centro narrativo, un *quid* su cui focalizzare l'interesse, la lettura, l'interpretazione. Ma probabilmente è proprio in questi testi, prima ancora che in quelli in cui è evidente o più facilmente riscontrabile una deviazione dallo stato di normalità (un'avventura, un'indagine, un fatto anomalo), che occorre ricercare tracce della complessità nascosta.

Il secondo racconto di *Putas asesinas*, “Gómez Palacio”, come è stato detto è la storia del breve periodo passato dal protagonista nel nord del Messico, nella cittadina che dà il titolo al testo, a condurre un corso di letteratura presso un istituto artistico. La storia procede linearmente, configurandosi come un quadro piuttosto desolante di una situazione periferica e di un episodio della vita del protagonista. Non accade nulla di notevole, eccettuato un giro in macchina nei desertici dintorni insieme alla direttrice dell'istituto, e l'incontro con un altro automobilista che lei crede (o vuole far credere al protagonista, per scherzo) che sia suo marito. Alla fine di questa escursione in macchina, lei gli mostra il panorama notturno del deserto, con le sue luci suggestive. Il giorno dopo lui se ne va. Ancora una volta, il tutto potrebbe anche esaurirsi a ciò, e alla vaga sensazione di straniamento che si impadronisce poco a poco del protagonista. Ma, ancora una volta, una frase isolata apre alla possibilità di un senso altro, di una logica nascosta. È quando il narratore descrive la scuola dove è appena arrivato, e dove si appresta a tenere il corso:

opposition between simplicity and complexity with the whole question of analyzing the analytic power, an opposition that will come into full play when Poe introduces in the third Dupin story the 'simple' game of even and odd”. J.T. Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, London, The Johns Hopkins University Press, 1994, pp. 81-82.

La primera vez casi no le presté atención al patio. La segunda vez me puse a temblar. Todo aquello no tenía sentido, pensaba, pero en el fondo sabía que tenía sentido y ese sentido era el que me desgarraba, para utilizar una expresión un tanto exagerada que yo, sin embargo, no consideraba exagerada. Tal vez confundía entonces sentido con necesidad. Tal vez sólo estaba nervioso. (LT, 28-29)

Cosa c'è, nel cortile, che merita tanta attenzione, quasi angoscia? Forse nulla, come ammette chi racconta. Però, anche qui, la scelta di non omettere questa considerazione è da tenere in conto: qualcosa di strano potrebbe davvero esserci. Poco più avanti, lo stesso narratore, nel rievocare l'episodio con l'altro automobilista (che lo aveva sorpassato suonando il clacson, e al quale aveva risposto con un gestaccio, forse – non ne è certo, nel ricordo – anche urlandogli qualcosa), aggiunge questa chiosa extradiegetica: “pero eso, como casi todo en esta historia, es improbable” (PA, 33). Cosa c'è di improbabile, in una storia non solo realistica, ma appunto quasi banale? Il giudizio è riferito forse alla fallacia della memoria di chi ricostruisce i fatti, ma non possiamo saperlo con certezza.

In “Vagabundo en Francia y Bélgica”, come già accennato in precedenza, viene raccontato il pigro e annoiato viaggio di B tra Parigi e Bruxelles. Gli spostamenti – B si smarrisce, vaga, va a trovare una vecchia amica – sono intervallati dalla lettura di una rivista in francese, leggendo la quale il protagonista si appassiona soprattutto allo scrittore Henry Lefebvre (la cui vita, come il narratore sottolinea, “es de una sencillez conmovedora” PA, 83). Da Bruxelles si reca a Masnuy Saint-Jean, un paesino del Belgio, per vedere la casa dove viveva questo misconosciuto scrittore, poi torna a Bruxelles con l'amica. Nel finale ritorna a Parigi, va con una prostituta, infine telefona all'amica. Come annuncia il titolo, il racconto è essenzialmente la descrizione di un vacuo peregrinare, nel quale la rievocazione di uno scrittore perduto rappresenta una sorta di bussola. Ma l'idea che ci sia qualcosa di più da capire, sotto questo viaggio o nell'inseguimento della memoria di Lefebvre, arriva ancora una volta da una frase la cui attinenza con il contesto non viene ulteriormente approfondita: riferendosi alla volontà dell'amica di B di portarlo a visitare il museo di Scienze Naturali, il narratore spiega che la cosa è “algo que a B le parece

contradictorio, ¿pero contradictorio por qué?, no lo sabe” (PA, 88). Poco più avanti, quando si trovano a casa di lei, “B la observa atravesar la sala semidesnuda o semivestida, y eso más los viejos libros del padre desaparecido le parecen una señal. ¿Una señal de qué? Lo ignora. Una señal terrible, en todo caso.” (PA, 89) Di questi segnali, parvenze di qualcosa di contraddittorio, si perdono le tracce, e il significato di queste domande (anche qui ritorna la sintassi ritmata dalle interrogative dirette) rimane non svelato.

In “Compañeros de celda”, accingendosi a raccontare la storia del già citato tentativo di assalto da parte di Sofia e del suo uomo – a lui riportata dalla moglie della vittima dell'agguato – il narratore la introduce così: “Era simple, era incomprendible” (LT, 144) (giudizio che ne richiama un altro, esistenziale, espresso dal protagonista di “Enrique Martín”: “la vida no sólo es vulgar, sino también inexplicable” LT, 42). Quindi una semplicità (o una volgarità, che qui può avere a che vedere con il carattere dozzinale, ordinario, della vita di un uomo) che non significa facilità di comprensione, ma l'esatto opposto: quando una storia è semplice, è necessario il doppio lavoro di rilevamento della complessità, e – solo a quel punto – di decifrazione.

Il narratore del racconto “Dentista”, in *Putas asesinas*, rispondendo alle invettive che un suo amico sta rivolgendo all'arte (piccato nei confronti di un pittore), lo invita a distinguere tra la storia dell'arte in generale e la “historia particular” del singolo artista. La replica dell'amico, pur riferendosi appunto all'arte, qualcosa dice anche sulla concezione del racconto che si è andata sviluppando fin qui:

El arte, dijo, es la historia particular. Es la única historia particular posible. Es la historia particular y es al mismo tiempo la matriz de la historia particular. ¿Y qué es la matriz de la historia particular?, dije. [...] mi amigo dijo: la matriz de la historia particular es la historia secreta. [...] ¿Y tú te preguntarás qué es la historia secreta?, dijo mi amigo. Pues la historia secreta es aquella que jamás conoceremos, la que vivimos día a día, pensando que vivimos, pensando que lo tenemos todo controlado, pensando que lo que se nos pasa por alto no tiene

importancia. ¡Pero todo tiene importancia, buey! Lo que pasa es que no nos damos cuenta. PA, 178-179.

Riaffiora la concezione di una storia segreta, non solo nascosta sotto quella visibile, ma anche base, matrice, per la sua strutturazione. In un racconto, come è “Dentista”, imperniato proprio sulla scrittura di racconti, una considerazione di questo tipo sembra parlare direttamente a chi riceve il testo, suggerendo anche qui la direzione che deve prendere la lettura (e, in questo caso, puntando a un certo dato metafisico, incomprensibile, da scovarsi tra le pieghe della realtà).

L'inganno che può tendere la semplicità riguarda anche alcuni aspetti precisi del testo. All'inizio di “El viaje da Álvaro Rousselot”, nella raccolta *El gaucho insufrible*, il protagonista viene presentato con queste parole: “Con el tiempo —ese personaje más que siniestro, eminentemente burlón— la sencillez de Rousselot ya no nos parece tal. Puede que fuera complicado. Quiero decir, mucho más complicado de lo que pensábamos. Pero también hay otra explicación: puede que sólo fuera otra víctima del azar.” (GI, 87)

Ancora, l'incipit del racconto “El secreto del mal” - nell'omonima raccolta -, oltre ad avvertire riguardo l'incompiutezza dello stesso, sentenza: “Este cuento es muy simple aunque hubiera podido ser muy complicado.” (SM, 23). La medesima sfumatura di “guida alla lettura” si ritrova nella parte iniziale di un altro racconto della raccolta, “No sé leer”. In particolare in un inciso viene proposto un indirizzo ad una possibile decrittazione teleologica del testo: “Ocurrió una cosa curiosa (como tantas cosas curiosas que ocurrirán en este relato y que lo sustentarán y que, tal vez, sean su fin último)” (SM, 114). Come si vede, da una parte la semplicità, e dall'altra la centralità delle inezie a prima vista più marginali, sono due concetti che alla fine si avvicinano, trovando una convergenza: le seconde sono esattamente il grimaldello, il punto di rottura, per poter scardinare la prima, e avviare una lettura che sappia smontare il testo nei livelli che lo compongono.

II.2.4 *Lo spazio del possibile*

Se si analizza questa costruzione stratificata, incrociandola con una disamina delle tematiche che attraversano i racconti, si può poi individuare un'ulteriore funzione che assumono questi misteri laterali. Oltre a essere i possibili punti nevralgici del “racconto nascosto” e dell'indagine, infatti, rappresentano un punto d'osservazione privilegiato per approfondire un altro aspetto cruciale del debito di Bolaño con Borges: la relazione tra realtà e finzione, il senso del loro incontro, il modo in cui si incastrano e si confondono.

Il nodo si gioca ancora una volta, in prima istanza, sull'orizzonte della ricezione: se è vero che questi sviluppi mancati della narrazione in qualche modo mettono in discussione la banalità delle storie più lineari, d'altra parte rimangono appunto delle possibilità non percorse, che disattendono le eventuali illusioni di chi legge. Ma in che direzione andrebbero, altrimenti, tali illusioni? Qual è, esattamente, l'aspettativa? Chris Andrews lo spiega in riferimento al racconto “Vida de Anne Moore”, chiamando in causa Guillermo Martínez e Ricardo Piglia (quest'ultimo, sia ricordato *en passant*, viene definito da Bolaño, in “Derivas de la pesada”, “uno de los mejores narradores actuales de Latinoamérica”²²⁴):

“Vida de Anne Moore” funciona como muchos relatos de Bolaño: juega con las expectativas de un lector acostumbrado a cuentos clásicos con doble fondo. Ricardo Piglia y Guillermo Martínez han explicado cómo el cuento clásico se trama con dos historias o dos lógicas: la lógica inicial, la del sentido común, y la lógica de la ficción, de lo que va a pasar (porque hay un pacto tácito entre el autor y el lector de que “algo va a pasar”). Al comienzo, las dos lógicas coinciden, pero en el curso del cuento se produce un desdoblamiento: la lógica de la ficción empieza a sustituir a la lógica del sentido común y va “adueñándose de la escena” (Piglia 105-11; Martínez 81-2). En “Vida de Anne Moore,” > como en otros cuentos de Bolaño, la lógica de la ficción, que en este caso es una lógica romántica, si vale decirlo así, va emergiendo hasta cierto momento y después se retrae, sin desaparecer del todo, porque, al final, Anne se va a los

224 Bolaño, “Derivas de la pesada”, cit., p. 27.

Estados Unidos con su amante argelino, y el narrador los imagina allí, juntos (203). Queda la sombra de una esperanza.²²⁵

L'autore dell'articolo connette l'ipotetica delusione dei lettori con l'assenza di una svolta positiva nella storia d'amore tra il narratore e Anne Moore, le cui logiche esistenziali non riescono a coincidere. Non indica un punto determinato in cui questa svolta si affaccia in superficie e torna a nascondersi: si tratta piuttosto, in questo caso come in molti altri, di uno sfumato “emergere” e “ritrarsi” nuovamente. Ma la meccanica è la stessa: “Vida de Anne Moore” racconta la travagliata esistenza di Anne Moore, gli amori, i viaggi (tra Stati Uniti, Messico, Spagna), la malattia, e la sua amicizia con B. - che è il narratore -, fino a quando si ammala e torna in America. In realtà l'idea che, in questa cavalcata a grandi salti temporali di una vita intera, la speranza e il conseguente disinganno del lettore siano da ricondurre al fallimento della relazione sentimentale è opinabile (i due incrociano un tratto delle rispettive esistenze per un periodo di viva passione, ma sembrano incassare i distacchi, le storie con altri e con altre, i riavvicinamenti, con relativa – fatalistica – serenità). Sicuramente, più in generale, nel corso di tutta la storia palpita l'urgenza di un cambio di rotta, di una svolta, che in ogni caso non arriva mai.

La contrapposizione tra una “logica del senso comune” e una “logica della finzione” è effettiva, solo che Bolaño in qualche modo occlude l'accesso alla seconda, rompendo quello che Guillermo Martínez chiama il “patto tacito tra l'autore e il lettore secondo il quale 'qualcosa succederà’”.²²⁶ Rileggendo direttamente le “Tesis sobre el cuento” di Piglia (alle quali lo stesso Martínez fa riferimento), si potrebbe inserire i racconti di Bolaño nella linea “moderna”, la quale

abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una

225 Andrews, “La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño”, cit., p. 63.

226 G. Martínez, “Il racconto come sistema logico”, su www.archiviobolano.it/bol_aut_cit_racconto_martinez.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola. [...] lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.²²⁷

A questo punto, per capire il senso di questa sovrapposizione di un piano visibile e uno invisibile, occorre spostare il punto di vista: in che modo possiamo con precisione determinare cosa sia senso comune e cosa sia finzione? Maggiormente problematica, come si intuisce, è la seconda, trovandosi costantemente collocata dietro il velo delle “fragili congetture”²²⁸ che ci è concesso di fare leggendo, indagando. Ma se da un lato non è possibile stabilire con certezza quale sia il portato della logica finzionale, cioè conoscere la storia segreta che indubbiamente c'è e scalpita sotto quella visibile, dall'altro lato possiamo – per contrasto – rivolgere l'attenzione al senso comune, nel tentativo di isolare delle costanti nelle dinamiche del racconto, nel momento in cui le due logiche si incontrano, o si avvicinano: torniamo quindi ai misteri laterali, che sono i punti in cui più si assottiglia il confine. La domanda cambia: come si comporta la storia, quando si trova al cospetto con la deviazione finzionale?

A differenza di Borges, come abbiamo detto, il taglio dei racconti di Bolaño è quasi sempre realistico: per ambientazione, fabula, linguaggio. I referenti storico-geografici sono spesso determinati, con un riscontro diretto nella realtà, come pure, non di rado, i protagonisti o i narratori che compaiono nelle storie narrate,²²⁹ le cui vicende e il cui profilo sono il riflesso autobiografico di quelli dell'autore.²³⁰ Invece,

227 R. Piglia, “Tesis sobre el cuento”, in *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 108.

228 Il termine è di Chris Andrews, che in “Algo va a pasar. Los cuentos de Roberto Bolaño” applica le teorie di Piglia e Martínez ai racconti “Compañeros de celda”, “Dentista” e “Últimos atardeceres en la tierra”, rilevando in tutti i casi una funzione perturbatrice del testo segreto rispetto al testo visibile. Cfr. Andrews, “Algo va a pasar. Los cuentos de Roberto Bolaño”, cit., pp. 33-40.

229 Mentre per quanto riguarda i personaggi di Borges, come ricorda Rosalba Campra, “el yo no existe, ya que el hombre no hace sino encarnar un número finito de posibilidades, agresor, víctima, vengador, pura función sin necesidad de nombre ni psicología.” R. Campra, “Las ruinas circulares' o los rastros de la ficción”, in S. Romano-Sued (ed.), *Borgesiana*, Córdoba, TOPOgrafía, 1999, p. 41.

230 Anche se, nel valutare lo spiccato e frequente autobiografismo presente nei testi di Bolaño, occorre sempre tener presente la distanza tra il dato reale e la sua traduzione letteraria. Cfr. P. Bourdieu, “L'illusion graphique”, in *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, n° 62-63, 1986, pp. 69-72.

nella letteratura dello scrittore argentino – nella quale il rapporto tra realtà e finzione è di per sé un topico produttivo – le storie particolari sono sempre al servizio delle poche categorie narrative che regolano, come contenitori platonici, l'universo (finzionale e reale), modulazioni di un'unica grande linea. Nel modo in cui Borges intende e declina la scrittura, il bisticcio tra le due sfere produce uno squilibrio (o, per dirla con Rosalba Campra, un “vértigo infinito”)²³¹ per cui lo stesso statuto di realtà è messo in crisi (o potenzialmente incluso in un differente grado della medesima virtualità di ciò che viene narrato nei racconti), e con esso anche chi scrive e chi legge.

In Bolaño la questione non è assente, ma, a partire da differenti presupposti, approda a differenti soluzioni. Innanzitutto, va specificato che un obliquo dialogo con il piano finzionale è comportato dalla continua presenza, in quasi ogni testo, della componente letteraria: citazioni di libri e di scrittori – esistenti o meno -, personaggi che leggono e scrivono, trame che girano intorno alla letteratura. Anche questo è un terreno comune con Borges, con cui Bolaño condivide - senza sviluppare le stesse riflessioni di ordine metafisico – l'analoga istituzione di un confine *interno* all'opera stessa: quando in un racconto viene incluso un ulteriore racconto, e un lettore, e uno scrittore, si produce una sorta di sguardo “meta” su ciò che sta da questa parte del confine.²³² In altre parole, oltre a riflettere il progetto coerente e fortemente (auto)consapevole di uno scrittore che intende collocarsi con convinzione – e criticamente – nello specifico mondo del proprio mestiere, questa marcata predilezione per i temi letterari (sommata al diffuso “autobiografismo”, di cui si è già fatta menzione) si traduce in una tendenza spiccata a mettere al centro dei testi la scrittura stessa.²³³

231 Campra, cit., p. 47.

232 Cfr. N.V. Recio, *Borges es inagotable: una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, Madrid, Del Centro, 2012, p. 139: “Se ha subrayado el carácter metaliterario del mundo borgeano, un sello de identidad que aporta a la contemporaneidad. Ese es también el mundo de Bolaño, en el que lo literario actúa como aglutinante esencial”.

233 Celina Manzoni, riferendosi ai protagonisti scrittori di diversi racconti di *Llamadas telefónicas* e al romanzo *Monsieur Pain*, parla di “un antiguo proyecto de escritura que instala de manera casi dominante una reflexión acerca de la literatura, el sistema literario y el ámbito semántico del canon literario que Bolaño ya nunca va a abandonar.” Manzoni, “Ficción de futuro y lucha por el canon en la narrativa de Roberto Bolaño”, cit., p. 36.

Uno dei segnali (o delle conseguenze) più notevoli di ciò, dal punto di vista narratologico, è la costruzione continua di qualcosa che assomiglia alla *mise-en-abyme*, ovvero rappresentazioni in miniatura – o riproduzioni di volta in volta mimetiche, parodizzanti, distorte, parziali – del testo stesso che le contiene (e, per estensione, dell'atto di scrivere e di leggere). Quando cioè in un racconto un personaggio scrive, o fa la sua comparsa uno scrittore, inevitabile è il richiamo – oltre il confine, per gradi – allo scrittore implicito e allo scrittore vero e proprio, Roberto Bolaño. I personaggi che compiono l'azione di leggere, a loro volta, sono lo speculo del lettore implicito, e poi di noi che teniamo in mano il libro. E le storie scritte, narrate, riportate dai personaggi, infine, evidenziano – con il loro solo darsi – il fatto di trovarsi all'interno di un'ulteriore storia, facendo riaffiorare il confine di cui sopra.²³⁴

La presenza di un confine configurato in tal modo, problematizza entrambi i lati che lo toccano, a seconda di come lo si guarda. Da un lato, come abbiamo visto, una narrazione inclusa in una narrazione espande come un contagio i suoi echi di finzionalità verso l'esterno (potenzialmente, come accade per Borges, all'infinito: quando questa prospettiva viene assunta come uno sguardo filosofico sul mondo, può investire anche chi si trova al di fuori del testo vero e proprio), ricordando al lettore la natura fittizia di ogni elemento incluso nel testo. Il personaggio che legge e che scrive, così come la storia di secondo livello che la loro azione conforma, richiamano il fatto di essere a loro volta *letti e scritti*. Ma, dall'altro lato, se consideriamo l'azione di questo confine nel contesto e per la durata del contratto di finzione stipulato tra emissario e ricevente, la strutturazione di *cajas chinas*²³⁵ inserite dentro alla storia ha l'effetto immediato di far sembrare, per contrasto, *più* reali e veri gli elementi al di fuori di esse. In questo senso l'istituzione di questa opposizione serve a

234 Questo procedimento, che si può individuare in svariati romanzi e racconti di Bolaño (Edmundo Paz Soldán e Chris Andrews, per citare due esempi, lo segnalano rispettivamente in *Stella distante* e nel racconto “Dentista”), secondo Nicola Lagioia è uno dei punti di contatto – residuali – con Borges: “i ricalchi dei *mise-en-abyme* presi dall’*Aleph* o da *Finzioni* sono la parte più debole e meno matura della produzione di Bolaño, la sola veramente epigonale, almeno fino a quando il cileno non imparerà a considerare Borges la propria stella distante, un astro a cui guardare con ammirazione e sotto il quale magari scaldarsi un po’ evitando di avvicinarsi troppo”. N. Lagioia, “Uno scrittore per il ventunesimo secolo”, su <http://www.minimaetmoralia.it/wp/uno-scrittore-per-il-ventunesimo-secolo>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

235 La definizione è di Vargas Llosa, in M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997.

Bolaño, piuttosto, per amplificare la sensazione di realtà – e il realismo – dei suoi racconti. Come nota Neige Sinno,

Cuando Bolaño usa el *effet de réel* siempre le contrapone un segundo nivel de lectura. Superpone continuamente la sensación de realidad con la transparencia de la arquitectura literaria, ficticia. Los juegos de referencias y citas son constantes y contribuyen a la posibilidad siempre repetida de una construcción en abismo.²³⁶

Di “effetto di reale” parla Roland Barthes in un articolo sul racconto “Un cuore semplice” di Flaubert, riferendosi all’inserimento, nel testo, di informazioni superflue, non funzionali al progredire delle vicende.²³⁷ Difficilmente si potrebbe applicare quest’idea alla letteratura di Bolaño, dove – come si è visto – anche le minuzie più slegate dal filo principale delle narrazioni hanno (o sembrano avere, nell’ottica di una lettura-indagine) un valore di risonanza allusiva, simbolica. Però, nel gioco di raddoppiamento della realtà, l’accostamento di livelli di lettura differenti rivela che in realtà la *myse-en-abyme* di cui si parlava è in un certo senso invertita: perché non è finalizzata tanto alla creazione di una vertigine verso l’interno (in grado di risucchiare l’opera nel gorgo della finzione), quanto alla proiezione degli elementi che fanno parte del testo verso l’esterno, verso la realtà. Il racconto è lo specchio senza fine del mondo reale, che viene introiettato nel testo insieme a tutte le sue lacune: si rafforza così, insieme a una generica impressione di veridicità dei fatti narrati (e di plausibilità dei personaggi), l’idea che ogni singolo elemento sia appunto necessario, non gratuito.

Tenendo presente ciò, si può capire come proprio ai “misteri laterali” debba essere assegnata una funzione cruciale in merito al rapporto realtà/finzione. Se si pone cioè l’attenzione alla logica del senso comune, e ai punti in cui questa si ferma, ci si accorge che la logica finzionale si configura come lo spazio del *possibile*. L’equilibrio tra i due poli si rovescia, e all’interno del racconto non esiste più

236 Sinno, *Lectores entre lineas*, cit., p. 73.

237 Cfr. R. Barthes, “L’effet de réel”, in *Communications*, n° 11, 1968, pp. 84-89.

finzione: quello che si insinua negli interstizi del reale (all'interno della finzione) è quello che *potrebbe* accadere. Che forse accadrà, che avrebbe potuto essere, che sta sul fragile crinale tra ciò che è e ciò che non è: soglia che in qualche modo sostituisce quella tra reale e fittizio. Si avverte, in altre parole, laddove la narrazione incontra dei punti ciechi, o accenna delle partenze che si smorzano subito, una sorta di volontà vorace di aprire a tutte le vie del reale, un'ansia onnicomprensiva che digrada verso l'irrisolta totalità.

Naturalmente, questo procedere tentacolare del testo non è il riflesso di una fallacia della scrittura: al contrario, i momenti in cui la narrazione mostra le strade che potrebbe prendere (e non prende) devono far risaltare la selezione che chi scrive ha operato, optando per una particolare forma della storia e scartando tutte le altre. Quello che arriva al lettore è sì un racconto per il quale è stata decisa una precisa modalità, ma, prima ancora e più profondamente, è una porzione della realtà: arbitraria, secondo il modo di intenderla del demiurgo che la isola, ma anche necessaria, ovvero l'unica davvero in grado di tradurla in un racconto che sappia significare, cioè che sia in grado non solo di illuminare la porzione isolata, ma di giustificare agli occhi del lettore la sua traduzione in forma di testo. Tale significazione (per la quale, come detto, l'indagine del lettore è un contributo altrettanto necessario) dipende da questo gioco di somme e sottrazioni: tra gli elementi che ci sono, e gli elementi che (potrebbero esserci, avrebbero potuto esserci, e) non ci sono.

Ritorniamo nuovamente a Borges. Tra le tante occasioni in cui Bolaño lo cita e ne parla, decisamente significativo per comprendere questo passaggio è un breve articolo raccolto in *Entre paréntesis*, intitolato “Borges y Paracelso”. L'articolo, uscito originariamente nel quotidiano cileno “Las Últimas Noticias”, risulta strano, anche per il peculiare taglio della critica bolañana: Bolaño parla del racconto “La rosa de Paracelso”, contenuto nella raccolta *La memoria de Shakespeare* (del 1983),²³⁸ ma più che un'analisi o un commento, si tratta di una sorta di sinossi, un riassunto parafrasato della storia, inframezzato da frequenti citazioni letterali dal testo. Le sole valutazioni personali, in apertura, sono per giudicare il “texto muy

238 J.L. Borges, “La rosa de Paracelso”, in *Obras completas 1975-1988, Volume IV*, Emecé, 1994, pp. 389-392.

sencillo, de ejecución diáfana, [...] narrado con una cierta languidez”.²³⁹ Non si comprenderebbe il senso di un intervento del genere (quasi una riscrittura “pierremenardiana”), se non ipotizzando una particolare affezione, da parte dello scrittore cileno, proprio per quel racconto. Ancora una volta, dietro l'immediata volontà di far conoscere al lettore uno dei racconti meno conosciuti del Borges “maturo”, è possibile chiedersi se la scelta di quello specifico testo non possa essere un'altra spia di ulteriori plausibili punti di contatto tra i due scrittori, segnatamente sulla questione di cui si va trattando: il ruolo della scrittura nell'inesausto confronto tra realtà e finzione, e la concezione del mondo che di qui si può scorgere.

La storia raccontata in “La rosa de Paracelso” è effettivamente semplice e netta: un giovane si presenta a casa di un anziano maestro alchimista, intenzionato a diventare suo discepolo, ma prima chiede al vecchio una prova delle sue capacità. Vuole che egli dimostri di essere in grado, come il giovane ha sentito dire, di bruciare una rosa per poi farla rinascere dalle sue ceneri. Il maestro si rifiuta, e il giovane se ne va, deluso e tristemente convinto di aver smascherato un impostore. Solo quando il giovane è uscito, il vecchio alchimista raccoglie le ceneri dal fuoco, e la rosa risorge nella sua mano.

Perché questo articolo di Bolaño possa illuminare la presente riflessione sul suo rapporto con la letteratura di Borges, è necessario un ulteriore passaggio: ci viene in aiuto, in questo senso, un saggio di Ivan Almeida che fa perno proprio su questo racconto, adottando una lettura semiotica, per aprire ad una più ampia riflessione sui meccanismi e sul senso ultimo della narratività. Come sottolinea Almeida, il giovane discepolo non sa come finisce davvero la storia:

Egli l'aveva vissuta in prima persona, come si vive la propria vita, sempre interrotta prima della fine. Non poté capire che non si arriva mai alla Pietra, ma che percorrere il cammino significa averla già trovata. Il resto è un problema di fede. [...] Come lui, è la fine della nostra temporalità che noi non conosciamo. E ad ogni bivio del cammino abbiamo lasciato tanti sentieri non percorsi, per sceglierne uno solo, poiché uno solo ci è concesso. Ogni

239 R. Bolaño, “Borges y Paracelso”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 174.

volta avremmo potuto prendere un'altra direzione... ma ignoriamo ormai come si sarebbe svolta la nostra esistenza.²⁴⁰

Qui si sovrappongono due differenti prospettive sul mondo, inconciliabili l'una con l'altra: quella del discepolo, che corrisponde a quella di ognuno di noi, limitata al raggio delle proprie scelte, univoca e lineare; e quella della storia, ovvero del mondo stesso su di sé, la sola alla quale è concessa nozione del possibile. Il racconto, in Borges, distrugge il periodo ipotetico dell'irrealtà, arrivando là dove la vita autentica non sa arrivare. Naturalmente continuano ad esistere, tra le maglie delle narrazioni, quelli che Almeida chiama “i percorsi virtuali”, ma “in un racconto (strutturato dalla temporalità chiusa del prima e del poi) l'uomo si concede il piacere consolatore di seguire fino alla fine il percorso di una figura, mentre ignora dove andrà a finire il suo percorso di temporalità aperta”.²⁴¹ Noi, nella vita, siamo il discepolo, e non conosciamo il racconto in cui siamo inclusi, le cui diramazioni e la cui conclusione sono – o potrebbero essere – ben più ampie di quelle di cui siamo a conoscenza.

Muovendo da un'idea di mondo vicina a quella illustrata ne “La rosa de Paracelso”, Bolaño la sviluppa in modo differente, opponendogli un'idea di narrazione che va nella direzione opposta rispetto a quella di Borges: i suoi racconti non servono “per consentirci di vivere dei possibili di esistenza che non ci appartengono più”,²⁴² non ammettono alcun “piacere consolatore” (che ha invece il lettore di “La rosa de Paracelso”, apprendendo ciò che il discepolo non è riuscito a sapere), ma riportano il reale così com'è, con tutte le sue falle, gli interrogativi irrisolti, gli svolgimenti intuiti e non intrapresi. Il testo si ferma sempre alle soglie del possibile, determinando lo spostamento dell'asse stesso della finzione: se è vero, ancora con Almeida, che in Borges

la categoria del “possibile” non s'instaura nel racconto

240 I. Almeida, “L'intelligibilità narrativa. Omaggio a J.L. Borges”, in M. Di Fazio (ed.), *Narrare, percorsi possibili*, Ravenna, Longo, 1989, pp. 24-25.

241 *Ibid.*, pp. 22-23.

242 *Ibid.*, p. 25.

come aperta opposizione al “reale”, né come avvio ad esso, ma come eterna differenziazione sotto forma di un “così, ma non ancora”. Il racconto ricava l'effetto di finzione da quest'ingrediente temporale del possibile: una volta convertito il mondo in narrativa raccontabile, la categoria di esistenza svanisce come una questione inutile.²⁴³

Bolaño invece reintroduce la categoria di “esistenza”, inglobandola e assimilandola al racconto, a discapito dell’“effetto di finzione” (subordinato, appunto, ad un esteso concetto di “effetto di realtà”). Con questo, partendo da Borges, il suo epigone si spinge oltre, avvicinando mimeticamente alla sua concezione del mondo la sua applicazione scritturale, e modificando la funzione che sarebbe chiamata a svolgere la narrativa.

II.2.5 *I limiti del narrabile*

A far da sponda a questa problematica linea di contatto, in Bolaño, tra una maniera di intendere la realtà e la prosa che ne deriva, interviene un terzo nome, evocato da Almeida nel corso della sua analisi della prosa di Borges: Ludwig Wittgenstein, secondo il quale “il mondo è l'insieme di quanto si realizza e di quanto non si realizza”.²⁴⁴ Il concetto riportato da Almeida riunisce in un'unica frase le prime quattro proposizioni del *Tractatus Logico-Philosophicus* di Wittgenstein (le prime anche per importanza), che nella traduzione italiana recitano: “I: Il mondo è tutto ciò che accade. I.I: Il mondo è la totalità dei fatti, non delle cose. I.I1: Il mondo è determinato dai fatti, e dall'essere essi *tutti* i fatti. I.I2: Ché la totalità dei fatti determina ciò che accade, e anche ciò che non accade”.²⁴⁵ Anche qui, l'accostamento è rafforzato da una coincidenza quantomeno significativa: il *Tractatus Logico-*

243 *Ibid.*, p. 26.

244 *Ibid.*, p. 27.

245 L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Torino, Einaudi, 1964, p. 5.

Philosophicus di Wittgenstein, da cui è tratta l'idea, è anche uno dei libri indicati da Bolaño stesso, nella già citata intervista con Mónica Maristain, tra quelli che più hanno “segnato la sua vita”.²⁴⁶

Il terreno comune tra Wittgenstein e Borges è il linguaggio, ovvero la riflessione intorno ai limiti dell'espressione rispetto alla realtà: per entrambi, le parole si fermano al confine dell'esperienza estetica,²⁴⁷ la quale non è traducibile verbalmente. Il linguaggio è solamente in grado di alludere ai referenti (con ciò rivelando la sua natura sempre metaforica. “La esfera de Pascal”, in *Otras Inquisiciones*, si conclude con questa frase: “Toda la historia se gesta como la entonación diversa de unas cuantas metáforas”²⁴⁸), la cui vera essenza è preclusa, inattuabile. L'ultima asserzione del *Tractatus* (nel quale viene legittimato l'uso del linguaggio scientifico – delle scienze naturali – per riportare l'ordine oggettivo delle cose) esplicita la presenza di questo limite e propugna un atteggiamento (di ordine etico) al suo cospetto: “Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”.²⁴⁹ Dove la parola non arriva, essa è necessariamente sostituita dal silenzio.

Anche qui, però, non si tratta di una mera sconfitta della parola: come osserva Gabriela Massuh in *Borges: Una estética del silencio*, “Silence, paradoxically, acts thus as a sort of transcendental language which expresses the whole range of possibilities simultaneously, without the act of elimination which is the necessary condition of every discourse”.²⁵⁰ Ritorna la categoria del *possibile* (che secondo

246 La domanda, già menzionata in precedenza, mirava a determinare le *cinque* opere per lo scrittore più importanti. Nella risposta, Bolaño non si limita a cinque titoli, ma i soli filosofi citati sono Wittgenstein e Pascal, con i *Pensieri*. Cfr. Bolaño, *L'ultima conversazione*, cit., p. 86. Borges, che pure non cita mai il filosofo austriaco, pare ne conoscesse l'opera. Shlomy Mualem lo testimonia, raccontando il suo incontro con la vedova, María Kodama (ritenuta da molti, come già accennato, non sempre affidabile nel gestire il lascito e la memoria del marito): “I asked her whether Borges held books of Wittgenstein in his personal library. She replied that he did, and that Wittgenstein’s books are filled with Borges handwritten remarks. So it can be plausibly assumed that Borges was acquainted with Wittgenstein’s thought.” S. Mualem, “The Imminence of Revelation: Aesthetics & Poetic Expression in Early Wittgenstein & Borges”, su www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1810.pdf, consultato l'ultima volta il 24/3/2015.

247 Che in Borges si dà, secondo Esteban Ierardo, “En la experiencia del asombro, el sentido del misterio y el caos.” E. Ierardo, “Borges y Wittgenstein”, su <http://temakel.net/node/605>, consultato l'ultima volta il 24/3/2015.

248 J.L. Borges, “La esfera de Pascal”, in *Obras completas 1952-1972*, cit., pp. 14-16.

249 Wittgenstein, *Tractatus*, cit., p. 82.

250 Parafrasata in S. Mualem, “Borges and Wittgenstein on the Borders of Language: the Role of Silence in 'The God’s Script' and the Tractatus Logico-Philosophicus”, su www.borges.pitt.edu/sites/default/files/

Almeida è lo specchio più autentico della contemporaneità: “il nostro secolo è, sia dal punto di vista esistenziale che epistemologico, il secolo dell'instaurazione del *possibile* come categoria fondamentale del pensiero”²⁵¹): nel non detto, nel non dicibile, risiedono tutte le declinazioni del potenziale, e attende l'imminenza di una rivelazione.²⁵²

Il punto fondamentale in cui Borges e Wittgenstein divergono è il ruolo che di fronte a questo limite può assumere la scrittura. Se il filosofo austriaco sostiene che “My work consists of two parts: the one presented here plus all that I have not written. And it is exactly this second part that is the important one”,²⁵³ Borges abbraccia quest'idea ma opponendovi contemporaneamente, con le sue narrazioni, una costante sfida. Ciò che non si può dire, la zona cui può accedere solo il pensiero *sub specie aeterni*, si affaccia nei racconti dello scrittore come portato concettuale, perfino come linea tematica, ma non determina la costruzione delle strutture narrative: nelle quali anche il silenzio è un elemento controllabile di un tutto complesso ma finito. I testi di Borges, come già spiegato, sono una continua sfida all'indicibile, un tentativo di riempire ogni aporia e di ricostruire – nell'economia del racconto – una realtà piena, nella quale ogni cosa è necessaria ma soprattutto sufficiente a completarla. Questo non significa che nei suoi racconti non rimanga spazio per l'irrisolto: in una concezione di universo come “libro de Dio” o come biblioteca, le soluzioni agli enigmi con i quali i suoi personaggi si confrontano rimangono sempre tentativi parziali, evidenze della fallacia e dell'incompletezza dell'uomo. Ma il tentativo è da compiersi e perpetuarsi comunque, e la scrittura è il mezzo più potente di questo percorso.

1404.pdf, consultato l'ultima volta il 24/3/2015.

251 Almeida, “L'intelligibilità narrativa. Omaggio a J.L. Borges”, cit., p. 26.

252 Tra i vari racconti di Borges in cui la cosa si presenta, si può ricordare “El acercamiento a Almotásim”, in *Historia de la eternidad*, dove il protagonista, ossessionato dalla ricerca della divinità Almotásim, riesce ad arrivare nella stanza dove risiede, coperto da un velo, e nel momento in cui lo sta per scoprire il racconto finisce. Ma la formulazione più esplicita di quest'idea Borges la dà nel paragrafo di chiusura di un testo di *Otras inquisiciones*, “La muralla y los libros”: “La música, los estados de la felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” J.L. Borges, “La muralla y los libros”, in *Obras completas 1952-1972*, cit., pp. 12-13.

253 P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein*, New York, Horizon Press, 1967, p. 143.

I racconti di Bolaño, invece, assimilano alla scrittura stessa i vuoti della realtà, componendo i *fatti* (l'unità minima dell'esistente, secondo Wittgenstein) che animano le narrazioni accostandovi il loro complemento in negativo, il “non” sotterraneo e pulsante contro cui ogni cosa che accade si staglia. Accanto e insieme ai misteri laterali, un momento privilegiato del racconto per affacciarsi a questo orizzonte è quello in cui interviene – e si palesa – la diegesi. Quando cioè nel testo, ad opera di chi narra, viene aperta una prospettiva rivolta al testo stesso (considerazioni sui meccanismi della storia raccontata, anticipazioni sull'andamento della narrazione, giudizi sui modi in cui il racconto si dà al lettore), si produce un'eco, un rimando, a tutto ciò che da esso è stato escluso.

Uno degli esempi più chiari si trova in “Días de 1978”, nella raccolta *Putas asesinas*: qui una voce narrante, eterodiegetica, fa capolino nella parte iniziale e nella parte finale del racconto. Dopo una breve introduzione degli eventi pregressi (B, il protagonista, è appena arrivato a Barcellona dal Messico, e a una festa di cileni in esilio si scontra verbalmente con U, e se ne va senza raccogliere le provocazioni), la voce sentenzia: “Aquí podría terminar la historia” (PA, 68). Naturalmente la storia prosegue (un'altra frase, poco più avanti, anche se è riferita in particolare al confronto di B con U, sembra riallacciarsi sottilmente anche alla dichiarazione iniziale, perciò al racconto stesso, nella sua totalità: “Sin embargo la historia no ha acabado” PA, 69), e alla fine viene ripresa in mano dal narratore: “Aquí debería acabar este relato, pero la vida es un poco más dura que la literatura” (PA, 78). Infatti, nei due brevi paragrafi che seguono e che concludono il racconto, viene descritto il suicidio di U.

L'incursione operata dalla voce narrante ha una duplice conseguenza: conferisce a ciò che si legge una trasparenza tale per cui, tra le righe, si può intravedere il racconto potenziale, quello che avrebbe potuto essere, e che non è scritto (o viceversa); inoltre, determina uno sconvolgimento dei rapporti di forza tra realtà e finzione, assegnando a tutto ciò che rientra nel racconto uno statuto di *verità*. La “vida”, contrapposta alla “literatura”, è un'urgenza che preme contro le paratie del testo, chiedendo – pretendendo – di diventare narrazione. E in tutto questo, chi dice “io” (al contempo garante della veridicità dei fatti e selezionatore degli stessi,

costretto dall'ineluttabilità del vero) si colloca nell'ambigua zona liminale tra le due dimensioni: pur non mostrando in nessun momento un'identità definita e precisa, all'inizio del racconto ha cura di misurare una distanza tra se stesso e il protagonista, specificando che “Esto no lo digo yo, esto lo piensa B” (PA, 65).

Interventi di questo genere sono innumerevoli, spesso limitati a una sola o poche frasi, ma capaci di conferire ai racconti il doppio spessore che li caratterizza. All'inizio di “Prefiguración de Lalo Cura”, ancora in *Putas Asesinas*, il narratore – lo stesso Lalo Cura del titolo – si rivolge a un non meglio identificato narratario con un “Naturalmente, os contaré todo”, dopo aver esordito, in apertura, con un “Parece mentira” (PA, 97) (molto simile al “No lo vais a creer” con cui comincia “El hijo del coronel”, in *El secreto del mal*). Allusioni a un “tutto” e alle gradazioni di verità di quanto viene esposto (l'opposizione in questo caso non è più verità/finzione, ma verità/menzogna) che si ritrovano, con esito inverso, in “Últimos atardeceres en la tierra”. Qui è il protagonista che – wittgensteinianamente, potremmo dire – denuncia i limiti del narrabile, rispetto ad una verità in questo caso indicibile: “Hay cosas que se pueden contar y hay cosas que no se pueden contar” (PA, 54), parole che vengono ribadite identiche qualche pagina dopo, nel finale del racconto (PA, 61). Anche l'io narrante di “El retorno” sottolinea un'omissione di una porzione possibile di storia, quando ammette che “prefiero no hablar o hablar lo menos posible de eso” (PA, 129). In “El Ojo Silva”, il primo racconto della raccolta, viene rimarcata la presenza di questo limite tra realtà raccontabile e realtà raccontata, facendo contemporaneamente perno sul nesso tra scrittura e lettura: dopo un'introduzione che contestualizza e dà una cornice alla cronaca delle vicende del Ojo (il narratore, suo amico nel circolo dei cileni stanziati in Messico negli anni '70, come già accennato lo incontra in una piazza di Berlino), con una torsione metadiegetica l'io narrante puntualizza: “Releo estas palabras y sé que peco de inexactitud” (PA, 16), dimostrando che chi scrive è il primo lettore di se stesso. È ancora con un appello alla verità, infatti, che poco più avanti viene effettuato l'ingresso alla storia centrale (passaggio analogo a quello già citato, ma attivo “in uscita”, nel finale di “Días de 1978”): “Aquí empieza la verdadera historia del Ojo” (PA, 17).

II.2.6 “*Laberinto*”: *investigazione e immaginazione*

Il racconto “*Laberinto*”, in *El secreto del mal*, è forse il più compiuto esempio di questa tensione tra la storia e il suo rovescio, ossia tra le possibilità che offre la realtà e le possibilità che sceglie – e, indipendentemente, sviluppa – la narrazione. Il punto di partenza del testo, come viene rivelato già nelle prime righe, è una foto che ritrae otto persone sedute intorno ad un tavolo. Anche qui, va detto fin da subito, abbiamo a che fare con un referente (doppiamente) reale: la foto esiste effettivamente,²⁵⁴ così come esistono nella realtà le persone in essa immortalate.²⁵⁵ Chi racconta è innanzitutto un osservatore, che imposta la narrazione come un'*ekphrasis* di ciò che vede: l'immagine viene descritta in ogni particolare visibile, sempre sottolineando la sua natura di fotografia. La descrizione è però spunto – pre-testo – per lo sviluppo di trame che la eccedono, sequenze narrative incentrate su ognuno dei personaggi: tra questi, a partire da indizi nascosti nella foto stessa, vengono immaginati intrecci, relazioni e retroscena.

La costruzione di tale profondità è graduale, come accade per ogni procedimento investigativo: all'inizio la voce narrante si limita a piccole supposizioni, marcate da continue attenuazioni ottative come “tal vez”, “puede que”, “parece”, “tal vez, sólo tal vez”, “con casi toda probabilidad”, “probablemente”, “es probable que”, “posiblemente”, “es razonable suponer que”, “acaso”, “presumiblemente”, “no es improbable”, “podría deducirse”, “es muy posible” (SM, 66-71; alcune di queste vengono ripetute più volte). Mano a mano che la storia

254 La foto è visibile qui: http://www.newyorker.com/wp-content/uploads/2012/01/120123_r21783_g2048-670.jpg, visitato l'ultima volta il 24/3/2015. Nonostante la voce narrante la collochi, senza sicurezza, intorno al 1977, la foto è stata scattata alla *Fête de l'Humanité* del 1970.

255 Si tratta perlopiù di intellettuali, filosofi, ed esponenti del mondo della letteratura francese, gravitanti attorno alla rivista *Tel Quel*: da sinistra a destra, Jacques Henric, scrittore; Jean-Joseph Goux, filosofo e professore emerito di French Studies presso la Rice University; Philippe Sollers, scrittore, filosofo, fondatore della rivista; Julia Kristeva, linguista, psicanalista, filosofa; Thérèse Réveillé, non identificata con certezza; Pierre Guyotat, scrittore; Catherine Devade, moglie di Marc Devade; e Marc Devade, pittore e scrittore. Il narratore non identifica Jean Goux, e decide di chiamarlo Jean-Jacques, avendo evidentemente a disposizione solo una didascalia con i cognomi e le iniziali dei nomi; Catherine Devade, per la stessa ragione, nel racconto diventa Carla Devade.

avanza, certe espressioni si diradano, sostituite da altre come “sin duda alguna”, “resulta evidente que”, “por cierto”, “certeza”, “sin ninguna duda”, “seguramente” (SM, 71-87), da verbi all'indicativo e da congiuntivi esortativi (rivolti dalla voce narrante, ancora una volta, a non precisati narratori) che esprimono una sempre maggiore sicurezza (“imaginemos”, “supongamos”, “podemos imaginar”, “digamos que”, “lo que bajo ninguna circunstancia podemos imaginar (o justificar)” SM, 72-80).

Questa approssimazione verso ciò che si cela dietro la fotografia procede parallelamente al progressivo imporsi dell'immaginazione sulla mera descrizione. Le sequenze sono scandite da passaggi cronotopici che interessano sia il tempo che lo spazio: dopo una lunga e dettagliata rassegna di tutti gli elementi presenti sulla scena (nella quale, però, già si insinuano le prime congetture), il testo comincia a divagare procedendo *oltre* il perimetro spaziale e temporale della foto in corrispondenza con il ciclico calare di un'immaginaria notte sulla stessa. In tutto si contano sei allontanamenti e riavvicinamenti alla foto, fino al definitivo distacco finale: dopo la prima escursione in ciò che potrebbe essere accaduto prima o dopo della foto (in un limbo notturno cui si oppone l'ambientazione suppostamente diurna dell'immagine), “luego amanece y la luz ilumina, una vez más, la foto” (SM, 75). La narrazione torna poi lontano dalla scena, più avanti, “cuando la noche caiga una vez más sobre la fotografía” (SM, 76), per poi ritornare ad essa quando “la noche acaba [...] y la luz envuelve la foto como un esparadrado ardiendo” (SM, 78), e così via fino al momento in cui “la foto se ocluye” (SM, 87) per l'ultima volta, lasciando la parte conclusiva nel dominio dell'immaginazione.

Si sovrappongono così una lettura sincronica (ma non statica) e una lettura diacronica dell'immagine: i volti, i corpi, gli oggetti immobilizzati nel perimetro della fotografia sono ogni volta la risultante o l'avvio di eventi precedenti o successivi. La foto, apparentemente, è sempre la stessa, ma le informazioni reperate (immaginate) al di là dei suoi confini – oltre ad essere, a loro volta, uno sviluppo di particolari già rilevabili nella disposizione degli elementi, negli sguardi, nell'atteggiamento dei presenti – servono a conferire un significato aggiuntivo al tutto. In questo processo, come detto, la *mimesis* incontra l'*inventio*, ed è nella

sempre più ampia zona di pertinenza della seconda che la narrazione si fa via via più solida, assertiva, proposta con carattere di certezza.

Qui è evidente lo slittamento dall'asse "realtà / finzione" all'asse "realtà data / realtà possibile": l'immaginazione, complemento dell'osservazione, è al servizio di una vera e propria indagine, condotta da chi racconta insieme a chi legge. Si tratta non tanto di inventare dal nulla, quanto di ricostruire una porzione di realtà: a volte, nell'avanzare ipotesi, la voce narrante fa cenno a errori o a equivoci possibili, che tali non sarebbero se non in relazione a una verità, ancorché sconosciuta. Nel descrivere il colore della maglietta (la foto è in bianco e nero) che indossa Pierre Guyotat, ad esempio, aggiunge: "pero aquí *debe* de haber un error" (SM, 69). E quando racconta degli spostamenti notturni di Jacques Henric, subito dopo aver suggerito che "se ha desplazado sobre una moto Honda de 250cc hasta el portal de la casa de los Devade", la narrazione si blocca subito, con un perentorio "pero no. Eso no es posible." (SM, 74). E spesso non si spiega questa particolare onniscienza selettiva della voce narrante, che conosce – o deduce – dati imperscrutabili (modelli di motociclette, orari precisi al minuto, perfino pensieri e sogni dei personaggi), e contemporaneamente si arrende di fronte a sviste, lacune, dubbi che non trovano uno scioglimento: il vero nome di C. Devade, ad esempio: "¿Caroline, Carole, Carla, Colette, Claudine? No lo sabremos nunca" (SM, 69); o il titolo del libro che sta leggendo J.-J. Goux in un bar, la prima volta che la narrazione si allontana dalla foto: "nosotros no podemos saber qué libro es el que está leyendo" (SM, 73) (anche se, poco più avanti, all'impossibilità di reperire quest'informazione si sostituisce una deliberata – e altrettanto arbitraria – omissione: "J.-J. espera leyendo un libro cuyo título omitiremos" (SM, 75); e più avanti ancora, in un'escursione dell'immaginazione che accompagna J.-J. Goux a casa sua, questa volta viene reso noto che il libro aperto sul suo tavolo è di Robert Pinger (SM, 84).

Un ulteriore segnale della natura investigativa di questa narrazione, e della volontà di arrivare alla verità celata dietro la foto (e non a una qualsiasi fantasia), è l'utilizzo retorico-sintattico – già segnalato altrove – delle interrogative dirette. A volte, come sopra, rimangono senza risposta (aprendo nuovi vuoti), a volte invece servono ad accompagnare il lettore all'informazione, che viene proposta subito dopo

la formulazione della domanda: il processo per risalire alla soluzione, in questo modo, diventa altrettanto importante, rivelando al contempo i meccanismi di costruzione della storia stessa. Quando, ad esempio, il narratore si chiede “¿Quién más conoce a Z?” (SM, 79), la questione arriva nel corso di un ragionamento deduttivo (Z è una persona presente *fuori* dai margini della foto, che Carla e Marie-Thérèse starebbero guardando, e che, come “podría deducirse” da come le due donne lo osservano, è giovane – per lo sguardo dolce e protettivo della prima – e pericolosa) nel quale vuole coinvolgere attivamente chi legge. La scrittura, e con essa la lettura, devono procedere sospinte dai dubbi che il testo di volta in volta crea.

Per tale ricostruzione, ancora una volta, sono altrettanto utili gli indizi evidenti – come punto d'attacco – e i vuoti che rimangono da colmare.²⁵⁶ La sola intercapedine da cui è possibile avviare un'operazione del genere è appunto il “vuoto” al quale in questo racconto viene fatto ripetutamente riferimento. Seguendo lo sguardo di Julia Kristeva si incontra “el espacio vacío que media entre la cadera del fotógrafo y la nada” (SM, 71), spazio che più avanti viene collocato “más allá de los bordes de la foto”, e definito, con un accostamento quasi ossimorico, “territorio immaculado y engañoso” (SM, 85); la condizione per poter cominciare la digressione su J.-J. Goux, nota in un inciso la voce narrante, è che lui stesso si stacchi dalla scena, o dalla fotografia: “lo vemos caminar, vacío por un instante el espacio que ocupa en la foto” (SM, 72); quando poi J.-J. Goux discende le scale della metro e la narrazione smette di accompagnarlo, “la historia se acaba o se inmoviliza en un vacío en el que las apariencias poco a poco se difuminan” (SM, 73); la totalità dello spazio della foto precipita in questo vuoto, più avanti, quando “vuelve a caer la noche y la foto se vacía o se emborrna con trazos que obedecen únicamente a la mecánica de la noche” (SM, 83).

La foto (termine che nel corso del racconto include e confonde, volutamente, l'insieme fisico delle persone cristallizzato nel momento dello scatto, e il supporto di pellicola – si pensi al riferimento alla didascalia, o al “granulado de la foto” (SM,

256 Cfr. A. Cacheiro, “Fidelity to the Event in Roberto Bolaño’s ‘Laberinto’”, su http://www.lefe.org/yahoo_site_admin/assets/docs/Cacheiro_December_2013.348131719.pdf, visitato l'ultima volta il 24/3/2015: “Throughout ‘Laberinto’, repeated references to the void suggest the proximity of an event: a possibility that becomes more certain as the text progresses.”

70) – che chi narra ha davanti agli occhi) è una bolla di realtà che, insieme alle propaggini narrative ricostruite dall'indagine, galleggia nel nulla. Questo “nulla” determina allo stesso tempo la possibilità di un'autonomia assoluta, da un punto di vista interno al testo, del mondo che la narrazione ricostruisce o ri-crea rispetto alla realtà. Ma, ancora con Wittgenstein, si tratta di una ri-creazione capace di ritornare alla realtà, al mondo, una volta che ne abbia assimilato i connotati: è il mondo a specchiarsi in essa, e non (o non solo) viceversa. John Gibson, riferendosi alla possibilità di applicare le riflessioni del filosofo sul rapporto tra linguaggio e realtà anche alla finzione letteraria, nota che

What Wittgenstein allows us to see is that the connection between language and reality is prior (in understanding, as Aristotle might say) to the level at which the humanist's sceptic gives his arguments. [...] What we have now is a vocabulary that allows us [...] to show that we can identify something quite densely real immediately within the literary work, internal to it rather than *hors-texte*. [...] We do not need worldly reference and representation to account for literary language's ability to speak out our world. Indeed we do not need to look outside the literary work to explain the humanist connection at all, for there is nothing outside of the text that matters to the humanist. We do not need to attempt to unite the literary with anything *hors-texte*.²⁵⁷

La cosa è percepibile dalla prospettiva di chi “legge la foto”, dalla quale si può vedere che “El fragmento de restaurante o cafetería en donde la foto tiene su nido de humo sigue su marcha implacable a través de la nada” (SM, 86); o, nel finale, quando la notte cala per l'ultima volta sulla scena, questa si chiude “como si la foto se escorara repentinamente hacia la derecha, hacia el agujero negro del azar, [...] y la foto se pierde otra vez en el vacío” (SM, 87-88).

Si assiste quindi ad un complicato intreccio di livelli differenti, in dialogo tra

257 J. Gibson, “Reality & The Language of Fiction”, in W. Huemer; M.-O. Schuster, *Writing the Austrian Traditions: Relations between Philosophy and Literature*, University of Alberta Press, Edmonton, Alberta, 2003, pp. 60, 63. Questa capacità totale del testo non può non ricordare la famosa frase di Derrida, filosofo peraltro vicino agli ambienti di *Tel Quel*: “il n'y a pas de hors-texte”, non c'è nulla al di fuori del testo, che non indica l'abolizione del referente, quanto l'irriducibilità di quest'ultimo alla realtà: il fuori esiste, ma è già compreso all'interno del testo.

di loro. Sezionandoli con attenzione, si può cogliere tutta la portata del lascito borghese in Bolaño, sia per ciò che concerne la strutturazione del racconto che per la concezione di letteratura – nel suo incastro tra realtà e finzione – che ne trapela. C'è il livello della referenza reale di tutto ciò che è incluso dentro la foto: le persone, il luogo, le cose, nel momento in cui la foto è stata scattata. C'è, invisibile agli occhi e concesso solo agli slanci investigativi della narrazione, ciò che sta oltre il perimetro spaziotemporale della scena: in graduale allontanamento, la macchina fotografica, il fotografo (menzionati nel racconto), e tutto ciò che abita il territorio del possibile, i personaggi fuori scena su cui cade lo sguardo dei presenti, e gli spazi cittadini – sempre avvolti nella notte – in cui accadono gli eventi immaginati (e non fotografati). C'è, appunto, la fotografia materiale, la superficie bidimensionale che chi narra vede, da un contesto cronotopico indefinito ma comunque posteriore nel tempo e lontano nello spazio: su questo stesso livello, c'è e si dispiega l'attività del narrare. Accanto alla narrazione, da questa richiamato, c'è il narratario, che come il lettore – particolare non secondario – non ha la possibilità di vedere la foto (almeno in prima istanza, presumibilmente per scelta dello scrittore e dell'editore: non è improbabile che nella prospettiva investigativa che il testo propone vi sia anche un implicito invito alla ricerca della stessa); c'è, infine, la sensibile presenza di chi scrive: si avverte nella focalizzazione parallittica, che come si è visto non può dirsi interna né “zero”,²⁵⁸ e nella consapevolezza della natura eminentemente letteraria dell'operazione investigativa, della ricostruzione dei fatti ai margini del supporto pretestuale, e del testo nel suo complesso. Ad un certo punto quest'idea viene esplicitata, con una frase che fa riferimento innanzitutto a due personaggi immaginati nello spazio appena oltre il quadro (“el centroamericano” e “la desconocida”), ma che si spande su ognuno dei presenti (nella misura in cui, in virtù della narrazione, tutti quanti eccedono i limiti della foto): “la literatura pasa junto a ellos, criaturas literarias, y los besa en los labios sin que ellos se den cuenta” (SM, 86).

L'emissario di questa frase si pone in qualche modo al di fuori della dimensione letteraria, salvo rientrarvi nel momento in cui la sua voce si perde nello stesso vuoto in cui fluttua la foto. Come scrive Almeida, parlando in generale della

258 Cfr. G. Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.

narratività,

essendo il racconto un discorso che si svolge nel presente instabile del raccontante (narratore o narratario), quest'ultimo vede sempre la propria temporalità intaccata da quella della finzione (o della storia), e, in qualche modo, il suo proprio momento diventa una specie di prolungamento dei fatti raccontati. [...] La finzione gli giunge come una “memoria” nel senso forte del termine.²⁵⁹

Insieme alla temporalità, è lo statuto stesso di realtà che deve rientrare nel solco della narrazione, trovandosi il *discorso* sul medesimo piano della cosa raccontata. In questo senso, tutte le diramazioni del possibile che proliferano in questo racconto, non sono controllate tanto dalla fragile “realtà” con cui sono in problematico contatto, quanto dall'impellenza del vero da una parte, e della letteratura dall'altra. Non in opposizione l'uno all'altra, ma in complicità: lo sforzo compartido, e l'obiettivo cui tendono, è esattamente la costruzione del labirinto che dà il titolo al racconto. Labirinto che è la somma di tutto ciò che si è visto finora: il dinamico incontro dei piani di cui sopra, il tortuoso svilupparsi dell'immaginazione, i vuoti destinati a rimanere tali, nonché, naturalmente, il racconto stesso.

Il titolo, in ultima analisi, va inteso come il primo indizio forte che la lettura-indagine deve saper cogliere: è sempre Borges, sia pur mai nominato, che riecheggia evidentemente in tutti i cunicoli di questo labirinto bolañano. Tutte le reminiscenze borgesiane analizzate trovano qui convergenza e sviluppo (in una matura reinterpretazione delle stesse): la concezione del racconto come orditura di un'indagine; la sovrapposizione di una storia evidente, immediata, e di una storia nascosta; il gioco letterario tra realtà e finzione, e la funzione della scrittura nell'intervallo tra effettivo e possibile; infine, su tutto, un'idea di mondo, e del senso di un intervento della narrazione all'interno di esso.

259 Almeida, “L'intelligibilità narrativa. Omaggio a J.L. Borges”, cit., p. 31.

II.2.7 *La tensione verso la totalità*

Se, a partire da “Laberinto”, torniamo ad allargare la prospettiva a tutta la narrativa di Bolaño, ci possiamo accorgere di come queste reminiscenze informino in particolar modo i racconti. In essi, più ancora che nei romanzi, la narrazione è spesso impostata come un'indagine a doppio fondo, per condurre la quale – dal lato della scrittura e dal lato della lettura – è continuamente messa in gioco la relazione tra semplicità di superficie e complessità segreta, e tra reale e possibile: laddove la narrativa lunga, in virtù della sua stessa estensione, tende a riempire gli spazi vuoti, in quella breve invece (come abbiamo visto per i racconti di *El secreto del mal*, ma non solo) rimane più viva questa tensione verso il non-scritto che si cela dietro ciò che si può leggere.

Questa distinzione chiama in causa una fondamentale distanza tra Bolaño e Borges, riguardo appunto il rapporto che vige tra il racconto e il romanzo. Com'è noto, mentre Bolaño non teme le lunghe estensioni, Borges rifiuta in toto il genere romanzo, pronunciandosi più volte sulla sua netta predilezione per le forme brevi.²⁶⁰ Per lo scrittore argentino, il confine di genere che separa il racconto dal romanzo è peraltro quantomai sfumato, o perlomeno da riconsiderare rispetto a dinamiche che coinvolgono più l'aspettativa e la ricezione (torna la centralità del lettore) che concrete caratteristiche strutturali dell'uno e dell'altro. Con queste parole ad esempio Borges inquadra la questione in un articolo di Américo Cristóbal:

Uso la palabra "cuento" entre comillas, ya que no sé si lo es o qué es, pero, en fin, el tema de los géneros es lo de menos. Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay, en el sentido que hay una expectativa en el lector. Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia, o cuando lee una novela, o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos, pero

²⁶⁰ Sul rapporto tra Borges e il genere romanzo cfr. L. Veres, “Borges y el género de la novela”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, su <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/borveres.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015

cambian según el lector, según la expectativa.²⁶¹

Ma la divergenza tra Borges e Bolaño fa capo *in primis* a una differente concezione del *movimento* che deve prendere la prosa nel momento in cui si propone di tradurre per iscritto la realtà. Si tratta, apparentemente, di un'opposizione eminentemente stilistica tra forme chiuse, sintetiche, concluse e autonome da una parte, e forme aperte, debordanti, inconcluse e reticolari dall'altra. Sono però due facce della medesima medaglia, o due metodi diversi per puntare allo stesso risultato: sia le opere di Bolaño che quelle di Borges aspirano a contenere la totalità, ad includere il gioco delle varianti e delle possibilità che l'esistente rappresenta, aspirazione declinata secondo due opposte idee di *mimesis*. Centrifuga, da una parte, centripeta dall'altra. Mentre Bolaño, sia nei racconti che nei romanzi, riporta questa variabilità del reale alla scrittura riproducendone le aporie, le ripetizioni, il cumulo esorbitante di eventi, personaggi, parole, frasi, con frequenti aperture, come si è visto, a ciò che è banale, inconcludente, o solo apparentemente inutile (ai fini dello sviluppo della trama); Borges cerca invece di dare sempre un senso al tutto, creando delle imitazioni “miniaturizzate” del cosmo, intendendo il testo (e l'unità-racconto) come un ente autosufficiente e armonico, risolto.²⁶²

Questa divergenza genera e segnala per contraltare un altro punto d'incontro, su una tecnica di cui entrambi fanno ampio utilizzo: l'elenco, la lista, l'enumerazione. Si potrebbe dire, tenendo conto del diverso respiro delle opere, che gli elenchi di Bolaño *alludono* alla totalità, inseguendola, mentre quelli di Borges la rappresentano, creandone una copia. Attraverso la lista viene chiamato in causa quello che Eco chiama il “*topos* dell'indicibilità”. Ma mentre lo scrittore argentino ingaggia una vera e propria sfida con ciò che, anche solo per mere ragioni di “capienza concettuale”, non sarebbe possibile esprimere – il tutto – (sfida consistente nell'inesausto tentativo di dirlo comunque, di includere nel perimetro dello scritto tutto ciò che basta a

261 A. Cristófalo, “Borges y el cuento”, *Puro cuento*, n° 1/2, 1987, su http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Cristofalo_0.pdf, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

262 Cfr. M. Solotarevsky, “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación”, su http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf, visitato l'ultima volta il 24/3/2015; e J. Santander Leal, ““El Aleph”: la escritura total en la obra de Jorge Luis Borges (1923-1949)”, su <http://tesis.uchile.cl/handle/2250/108647>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

comporre una realtà sostitutiva)²⁶³, in Bolaño l'elenco è uno *specimen*, che chiama il lettore ad immaginare il resto: non può valere come alternativa autonoma al mondo, ma ha la funzione di rimandare ad esso, e alla sua infinità.²⁶⁴ Si tratta di due declinazioni dell'infinito differenti, ma per entrambe il più immediato riflesso è nel contenitore che le racchiude: il racconto stesso.

La tecnica, nel caso di Bolaño, appare ancora più potente quando “costretta” nel più esiguo confine del racconto. Poiché tale spazio, in funzione di questi momenti cumulativi, si rivela sempre sul punto di esplodere, teso verso una dimensione maggiore, più ampia o più complessa. Ma questa tensione a erompere oltre gli argini della forma breve non è un indizio dell'insufficienza di quest'ultima, ma – esattamente al contrario – fa del racconto il genere più adatto a contenere questo tipo di scrittura, appunto contribuendo ad amplificarne, per contrasto, l'effetto.

Bolaño, insomma, intercetta Borges rivisitandone l'idea stessa di racconto, secondo una concezione della realtà radicalmente rinnovata. Si mantengono (più nascostamente di quanto accade, come vedremo, con Cortázar) delle linee di contatto che informano la costruzione di labirinti di altro tipo: se è vero che, come ricorda il critico spagnolo Eduardo Lago, “es difícil imaginar nada más lejano de las alambicadas ficciones intelectuales del argentino”,²⁶⁵ è però altrettanto vero, come si è visto, che in certi minuti svincoli della composizione l'influenza di Borges torna evidentemente a farsi sentire: rivelando che, pur nella distanza, lo scrittore argentino rimane un punto di partenza imprescindibile per la genesi stessa del racconto di Bolaño, in quanto primo strumento dell'indagine letteraria del mondo.

263 A volte anche assurda, come accade in “El idioma analítico de Jhon Wilkins”, dove viene rievocata l'impresa del crittografo e glottoteta inglese del 1600 John Wilkins, che verso il 1664 tentò di creare un idioma che assegnasse a ogni categoria/genere/specie in cui l'universo si potesse suddividere (secondo criteri del tutto arbitrari) un monosillabo/una consonante/una vocale. La storia richiama un altro racconto di Borges, “Funes el memorioso”, dove il protagonista, caratterizzato dalla capacità (e dalla condanna) di ricordare ogni cosa, tenta di assegnare a ogni numero un nome.

264 Cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, p. 49.

265 E. Lago, “Sed de mal”, su <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/esclagoe3.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

II.3 Julio Cortázar: lo sguardo poetico sulle cose

II.3.1 Presenze cortazariane nell'opera di Bolaño

Se l'accostamento a Borges ha messo in luce significativi aspetti attinenti soprattutto alla costruzione formale del racconto breve in Roberto Bolaño, riconducendo anche ad una più ampia concezione di letteratura (di funzione della scrittura, e di compito che deve assumere la lettura), chiamare in causa Julio Cortázar permette di entrare più in profondità in ulteriori – altrettanto cruciali – meccanismi delle narrazioni. Il rapporto tra i due scrittori non è stato indagato tanto quanto quello con Borges: fatta eccezione per un articolo di Edmundo Paz Soldán²⁶⁶ (su cui sarà necessario tornare), tutti gli altri riferimenti toccano la questione solo lateralmente, per brevi accenni che quasi mai affrontano la specificità del debito letterario. Eppure, anche qui, i richiami di Bolaño stesso sono innumerevoli, sia in forma di espliciti riferimenti al valore dello scrittore e al peso della sua eredità dentro e fuori il contesto argentino, sia mediante nessi più nascosti, citazioni, allusioni, operazioni non dichiarate di riscrittura.

Oltre ai già citati testi di *Entre paréntesis*, nei quali come si è visto Cortázar appare sempre in una posizione di preminenza all'interno del panorama letterario che viene disegnato, lo scrittore viene nominato in apertura dell'articolo “El humor en el rellano”, l'ultimo che Bolaño scrive per la rubrica giornalistica del quotidiano cileno *Las Últimas Noticias* prima di interrompere la collaborazione per il definitivo

266 E.P. Soldán, “Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis”, in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, La experiencia del abismo*, cit., pp. 25-35.

aggravarsi delle condizioni di salute.²⁶⁷ Qui Cortázar è evocato all'incrocio di due tematiche che si riveleranno fondamentali proprio in virtù del retaggio raccolto da Bolaño: l'eroticismo, e l'umorismo in letteratura. All'inizio di un prologo scritto per *Los cachorros* di Vargas Llosa, “‘Los cachorros' una vez más”, *El perseguidor* di Cortázar viene citato tra le quattro opere per Bolaño capaci, anche dopo tanti anni, di conservare “toda su carga explosiva original, como si tras estallar en una segunda y en una tercera lectura y así sucesivamente, sin llegar nunca a agotarse. Son, sin lugar a dudas, obras perfectas”.²⁶⁸

La presenza di Cortázar è certamente meno palese – o palesata – di quella di Borges, ma diffusa con diverse gradazioni in tutta l'opera di Bolaño. Le modalità in cui si dà il recupero – reminiscenza, parodia, riscrittura, o assimilazione consapevole di precisi aspetti di una letteratura – rispondono cioè maggiormente a quella che Neige Sinno, parlando dell'atteggiamento dello scrittore nei confronti dell'eredità comunque sempre rivendicata, ha chiamato “tensión permanente [...] entre la reivindicación de filiación y el mito de la orfandad”.²⁶⁹ Le tracce di Cortázar, in altre parole, proprio in quanto meno immediate e evidenti vanno ricercate indistintamente in ogni testo, mediando appunto tra le perentorie ammissioni di un'influenza e l'ansia costante di nasconderla e di superarla, uccidendo i maestri. Secondo Alan Pauls, chiamato a esprimersi sulla passione di Bolaño per la letteratura rioplatense durante una tavola rotonda dedicata allo scrittore (dal titolo “Roberto Bolaño: El escritor insufrible”), la collocazione “in seconda fila” dell'autorità cortazariana è proprio da leggersi come conseguenza di una sorta di schermatura:

Borges aparece todo el tiempo en Bolaño, pero lo curioso es que Bolaño era un fanático de Borges que escribía como Cortázar. Eso es algo muy curioso. Porque obviamente, un libro como *La literatura nazi en América* es un libro totalmente borgiano, así como es wilcockiano, pero una novela como *Los detectives salvajes* es sin duda una novela mucho más cortazariana que borgiana. Yo

267 R. Bolaño, “El humor en el rellano”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 237.

268 Bolaño, “Dos novelas de Mario Vargas Llosa”, cit., p. 295.

269 Sinno, *Lectores entre líneas*, cit., p. 26.

creo que tal vez Bolaño usaba a Borges para preservarse de los riesgos de Cortázar, para ser cortazariano en el mejor sentido de la palabra y no en el peor. Como una especie de sistema de precauciones.²⁷⁰

Ciò nonostante, la critica si è più spesso impegnata a individuare gli omaggi e le rivisitazioni (più o meno espliciti) che gli effettivi riflessi dello stile di Cortázar nella scrittura di Bolaño. Il collegamento sottolineato con più ricorrenza, ancorché probabilmente ancora non esaurito in tutte le sue implicazioni, è quello tra *Rayuela* e *Los detectives salvajes*. Il romanzo di Bolaño è stato visto come una sorta di *Rayuela* di fine secolo (Claude Fell, sempre riferendosi alla vicinanza con l'opera di Cortázar, parla di “novela fundacional”²⁷¹): la mole del testo, teso verso un'ansia totalizzante che si traduce nelle dimensioni e nel respiro di una saga epica; la polifonia che comporta il complicato intrecciarsi di personaggi ed eventi; la strutturazione composita e spezzettata hanno spinto a rilevare contiguità anche su altri piani. Diego Trellez Paz segnala, ad esempio, che

Con *Los detectives salvajes* Bolaño retoma, de una manera más oblicua, temas fundamentales en los que había profundizado Cortázar como la angustia existencial de toda una generación condenada al fracaso; el juego de los dobles; la persecución circular; la desconfianza permanente con el lenguaje y la paradoja que supone el hecho de que su destrucción solo pueda ser posible utilizando el mismo lenguaje; la musicalidad de la prosa; la búsqueda de sentido desde el sinsentido y, sobre todo, a partir de la asimilación de fórmulas narrativas propias del *suspense* detectivesco, la nueva manera de entender el oficio del escritor y la tarea del lector.²⁷²

Queste linee convergono in una visione della realtà – quella filtrata dalla letteratura –

270 AA.VV., “Hacia Roberto Bolaño: El escritor insufrible”, su <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/29475>, visitato l'ultima volta il 10/11/2014.

271 C. Fell, “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesia”, in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo*, cit., p. 161.

272 D. Trellez Paz, “El lector como detective en la narrativa de Roberto Bolaño”, in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, cit., pp. 147-157.

che a sua volta presenta dei punti di contatto con quella dello scrittore argentino: un punto da analizzare più a fondo (e intorno al quale si misura invece una distanza con il lascito borgesiano) sarà, ad esempio, la maniera di concepire e trattare l'assurdo, il *non-sense* insito nell'esistenza.²⁷³

Ancora intorno al dialogo dell'opera di Bolaño con *Rayuela*, altre letture sottolineano l'importanza per entrambe del tema del viaggio e della ricerca, la centralità del linguaggio nella caratterizzazione dei personaggi, e – a valle di tutto ciò – quella che Roland Spiller chiama “poética del fracaso”: come i giovani poeti dei *Detectives Salvajes*, votati allo smarrimento e alla sconfitta, alla fine del lungo inseguimento della mitica poetessa fondatrice del movimento realvisceralista, Cesárea Tinajero, assistono impotenti alla sua uccisione, Horacio che nel finale di *Rayuela* sta (forse) per lanciarsi dalla finestra sulla “rayuela” disegnata sul selciato del cortile è una rappresentazione (ambivalente, in quanto aperta) del fallimento.²⁷⁴ Un nesso con *Rayuela* da segnalare a margine, riconducibile in questo caso più ad una generica – giovanile – ammirazione per Cortázar²⁷⁵ che a una continuità letteraria, è la rivista poetica *Berthe Trépat*, che Bolaño fonda nel 1983 insieme al poeta Bruno Montané, e che prende il nome dall'omonimo personaggio che appare nell'opera di Cortázar, una pianista che suona per un pubblico di pochissime persone o perfino assente. Come lo stesso Bolaño spiega, “è l'idea dell'artista che mette tutta la sua passione per un pubblico inesistente, qualcosa che succedeva anche con la rivista. È ciò che sentivamo facendo una pubblicazione di pubblico

273 Juan Antonio Masoliver Ródenas, allargando la lettura anche agli altri romanzi di Bolaño, sostiene che “están concebidas fragmentariamente, como una feliz acumulación de escenas -dentro de una tradición inaugurada por Cervantes y que comparte con *Rayuela* de Cortázar y *Lo demás es silencio* de Augusto Monterroso, lo mismo que la percepción absurda o visionaria de la realidad más mezquina que vemos en Juan Villoro o en el barcelonés Enrique Vila-Matas”. J.A. Masoliver Ródenas, “Espectros mexicanos”, in C. Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, cit., p. 68.

274 Cfr. R. Spiller, “Roberto Bolaño: fracasar con éxito o *navigare necessum est*”, in R. Spiller, Y. Sánchez (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009, pp. 143-174.

275 In un'intervista, rispondendo a una domanda proprio sulla possibile parentela de *Los detectives salvajes* con *Rayuela*, esprime così tale sentimento: “La mia ammirazione per Cortázar è enorme, appartengo a una generazione cresciuta leggendo Cortázar a diciassette anni, e in un certo momento incarnava il punto più alto cui si potesse arrivare. [...] Io non sono mai stato d'accordo con la falsa dicotomia fra il Cortázar autore di racconti e il romanziere. Io penso che se c'è stato qualcuno al mondo che sapeva come strutturare un libro, dal punto di vista teorico, era Cortázar. [...] io non ho mai visto Cortázar come un padre, tutt'al più come una specie di fratello maggiore, nonostante la grande differenza di età.” R. Schenardi, “Io non ho mai avuto paura della morte”, in Bolaño, *L'ultima conversazione*, cit., p. 93.

disconoscimento”.²⁷⁶

Un altro omaggio, individuato con più puntualità da Gustavo Faverón Patriau, si trova nel racconto che dà il titolo alla terza raccolta di Bolaño, “El gaucho insufrible”. Si tratta di un riferimento obliquo, che intercetta Cortázar all'interno di una più ampia rilettura della tradizione argentina: cercando di risalire alle varie genealogie che confluirebbero, più o meno nascostamente, nel testo di Bolaño, Patriau richiama in particolar modo Borges, Di Benedetto, Dabove, Fresán (al quale il racconto è dedicato), e appunto Cortázar. Solamente i primi due vengono nominati esplicitamente nel testo, quando la voce narrante riporta i pensieri e i giudizi del protagonista (l'avvocato Pereda, del quale il racconto narra la decisione di lasciare la città per la pampa, e le conseguenze di tale radicale scelta). Borges, quando spiega che “Para él, los mejores escritores de Argentina eran Borges y su hijo” (GI, 19), e quando, seduto presso una desolata stazione della pampa, “Recordó, como era inevitable, el cuento *El Sur*, de Borges, y tras imaginarse la pulpería de los párrafos finales los ojos se le humedecieron” (GI, 24). E Di Benedetto, nel momento in cui, più avanti, entra effettivamente in una *pulpería* in sella al suo cavallo e davanti alle reazioni stupite del *gauchos* presenti “Pereda pensó, con íntima satisfacción, que la escena parecía extraída de un cuento de Di Benedetto.” (GI, 30).

L'impostazione evidente del racconto come ripresa (appassionata più che parodizzante) di varie tracce della letteratura argentina, permette di ricercarle anche laddove queste non vengono fatte altrettanto esplicite. La presenza di Cortázar si colloca a questo livello, e l'indizio che permette di risalire ad essa è di natura, per così dire, zoologica: nel corso del racconto compaiono in più momenti dei conigli, nei quali il protagonista rileva un'inquietante duplicità. Si tratta di animali apparentemente innocui e pacifici, che però all'improvviso rivelano la loro natura minacciosa. La prima apparizione avviene già durante il primo viaggio di Pereda dalla città alla pampa, quando dal finestrino del treno assiste ad una scena – a due riprese – che getta un'ombra di presagio su tutta la storia a venire:

276 B. Montané, “A due anni dalla morte di Roberto Bolaño”, su www.archiviobolano.it/bol_dete_bruno.html, visitato l'ultima volta il 12/11/2014.

En el desierto vio a un conejo que parecía echarle una carrera al tren. Detrás del primer conejo corrían cinco conejos. [...] El que relevaba daba un par de saltos y el que iba en cabeza bajaba hasta el último puesto, el tercero se ponía en el segundo, el cuarto en el tercero y así el grupo cada vez iba restando más metros al conejo solitario que corría bajo la ventanilla del abogado. ¡Conejos!, pensó éste, ¡qué maravilla! [...] Cuando volvió a apoyar la frente en la ventanilla vio que los conejos perseguidores ya habían dado alcance al conejo solitario y que se le arrojaban encima con saña, clavándole las garras y los dientes, esos largos dientes de roedores, pensó espantado Pereda, en el cuerpo. Mientras el tren se alejaba vio una masa amorfa de pieles pardas que se revolvía a un lado de la vía. (GI, 22-24)

Alla prima reazione positivamente meravigliata subentra una sottile sensazione di timore, che però si mantiene straniante, non del tutto spiegabile, anche dal punto di vista dello stesso protagonista, trattandosi di animaletti piccoli e notoriamente non aggressivi. Gradualmente, riaffiorando mentre il racconto procede, l'idea che i conigli possano rappresentare un pericolo prende il sopravvento. Più avanti, sorprendendosi di non vedere lungo la strada bestiame ma solo conigli, Pereda “Los observó con inquietud. Los conejos de vez en cuando saltaban y se le acercaban, pero bastaba con agitar los brazos para que desaparecieran. Aunque nunca fue aficionado a las armas de fuego, en ese momento le hubiera gustado tener una.” (GI, 26). La minaccia si fa concreta nel momento in cui un coniglio salta al collo di un personaggio, un cittadino venuto a trovare Pereda, mordendolo.

Questi conigli, secondo Patriau, discendono direttamente da quelli di “Carta a una señorita en Paris”, racconto di Cortázar della raccolta *Bestiario*, del 1951. Anche qui, gli animali fanno improvvisamente comparsa (quando il protagonista, inspiegabilmente, comincia a rigurgitarli), e rivelano presto la loro natura tutt'altro che rassicurante, trasformandosi, con il loro stesso proliferare e con l'assedio della loro presenza, in esseri terribili e invasori.²⁷⁷ I conigli sono stati variamente interpretati come un riflesso autobiografico (di un periodo, per l'autore pieno di

277 J. Cortázar, “Cartas a una señorita en París”, in *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951, pp. 19-22.

nevrosi e incubi)²⁷⁸; un'allegoria della modernità (o più precisamente della caotica postmodernità)²⁷⁹; o viceversa una reazione alla modernità verso un ritorno ad una libertà primigenia;²⁸⁰ o ancora, più semplicemente, come il riferimento ad una piaga che ha davvero afflitto le campagne argentine. Patriau ricorda che “la invasión de conejos en Argentina es un dato histórico real: una plaga devastadora y endémica, el factor que más duramente ha golpeado la economía agraria y ganadera de Argentina en el último siglo”.²⁸¹ Il tema è stato già frequentato in precedenza da altri autori, ad esempio da Juan Rodolfo Wikcock in “Los conejos”, in *El estereoscopio de los solitarios* (pubblicato nel 1972 in Italia, e solo nel 1998 in Argentina); o da Antonio Di Benedetto in “Conejos” (ultima sezione del “Tríptico zoobotánico con rasgos de improbable erudición”, in *Absurdos*, del 1978).

II.3.2 Cortázar: le approssimazioni teoriche al racconto

Anche questa indagine però, esattamente in virtù della vastità dei retaggi che recupera, rischia di non andare più lontano di così, ovvero di non apportare elementi d'analisi volti a capire il funzionamento dei racconti di Bolaño. Cortázar è presente, come debito dichiarato e come riverbero da ricercarsi in citazioni o riferimenti, ma rimane necessario spiegare – ancora muovendo dall'elenco di consigli intorno alla scrittura che Bolaño redige – in che modo i racconti dello scrittore argentino, le tecniche e le tematiche che in essi convergono, confluiscono in quelli del suo epigone cileno. Il passaggio più logico, in questa direzione, ci riporta ai testi di analoga

278 Cfr. M.E. Filer, *Los mundos de Julio Cortázar*, New York, Las Américas, 1970, p. 41; e P. Standish, *Understanding Julio Cortázar*, Columbia, South Carolina Press, 2001.

279 Cfr. W.O. Muñoz, “La alegoría de la modernidad en 'Carta a una señorita en París’”, in *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, n° 15, 1982, p. 34: “El destrozo insalvable que los conejitos infligen va dirigido, pues, contra la cultura que la casa encarna, de la misma manera como la dinámica renovadora de la modernidad está centrada contra la tradición, la que tiene que ser negada para crear una ruptura, una interrupción en la continuidad.”

280 Cfr. D.M. Meacham, “Lo bárbaro renovador: una función de los animales en la obra de Cortázar”, su <http://www.biblioteca.org.ar/libros/88506.pdf>, visitato l'ultima volta il 9/11/2014.

281 Faverón Patriau, “El rehacedor”, cit., p. 381.

natura di Cortázar, nei quali egli chiarisce le sue idee e la sua poetica rispetto alla scrittura di racconti.

I testi in questione sono soprattutto due: “Algunos aspectos del cuento”, saggio originariamente apparso nella rivista *Casa de las Américas* nel 1962; e “Del cuento breve y sus alrededores”, appendice alla raccolta di racconti *Último round*, del 1969. Ai quali, per completezza, si può aggiungere l'intervista di Cortázar condotta da Omar Prego Gadea, “Los cuentos: un juego mágico”. Tutti questi interventi, nel tentare da più punti un'approssimazione ad una teoria generale del racconto, condividono in primo luogo il taglio non prescrittivo (assertivo ma non normativo, temperato in ogni caso da un registro serio ma mai accademico), e la conseguente cautela nei confronti di un genere, quello della narrativa breve, di non facile definizione.

Un'immagine che torna spesso, nella descrizione che Cortázar fa del racconto (dei propri racconti – non dei romanzi –, ma anche di come il racconto dovrebbe essere, in generale, per ottenere maggior efficacia), è la sfera: la forma sferica, nella quale ogni elemento è essenziale e nessuno è di troppo, è anche sinonimo e indice di diverse ulteriori caratteristiche della narrazione breve, tutte tra di loro collegate: l'autonomia, l'autosufficienza rispetto al resto; la chiusura, la completezza in termini di struttura e di senso.

La rigida selezione delle parole e delle parti che compongono il racconto, è un'idea di economia testuale che abbiamo già visto in Borges. Il nesso tra i due scrittori, in questo caso, trova fondamento e conferma nelle stesse parole che i due scrittori rivolgono reciprocamente l'uno all'altro. Mentre Borges riconosce, con evidente ammirazione, l'ineluttabilità delle parole e del loro preciso ordine nei racconti di Cortázar:

El estilo no parece cuidado, pero cada palabra ha sido elegida. Nadie puede contar un argumento de un texto de Cortázar; cada texto consta de determinadas palabras en un determinado orden. Si tratamos de resumirlo verificamos que algo precioso se ha perdido.²⁸²

282 J.L. Borges, “Julio Cortázar: Cuentos”, in *Biblioteca personal; (Prólogos)*, Buenos Aires, Alianza, 1988, pp. 9-10.

Cortázar, a sua volta, ammette a questo riguardo nei confronti di Borges un vero e proprio avvicinamento emulativo, prima da lettore, quindi da scrittore:

En principio soy -y creo que lo soy cada vez más- muy severo, muy riguroso frente a las palabras. Lo he dicho, porque es una deuda que no me cansaré nunca de pagar, que eso se lo debo a Borges. [...] Lo primero que me sorprendió leyendo los cuentos de Borges fue una impresión de sequedad. Yo me preguntaba: "¿Qué pasa aquí? Esto está admirablemente dicho, pero parecería que más que una adición de cosas se trata de una continua sustracción". [...] Entonces, yo fui un poco el centinela de mi propio lenguaje, desde muy joven. [...] [Aprendí] la lección borgiana, en el sentido de enseñarme la economía. No la de escribir duro, pero sí ceñido, eliminando todo lo eliminable, que es mucho. Cuando releo pruebas de mis libros, todo el tiempo caigo sobre palabras que me gustaría suprimir.²⁸³

Su questo specifico punto – l'efficacia del testo come un derivato dell'economia degli elementi, e il testo finale come il risultato di una rigorosa selezione sottrattiva – i due maggiori modelli di Bolaño si incontrano: ciò non può che far riconsiderare, ancora una volta, l'apparente inutilità dei tanti vicoli ciechi delle narrazioni dello scrittore, dei dettagli a prima vista superflui, delle ridondanze. Laddove, nei testi brevi con ancora maggior forza che nei romanzi, la storia sembra perdersi in dettagli o escursioni narrative che poco o nulla adducono allo sviluppo della trama, siamo costretti a ricercare una giustificazione più in profondità: oltre l'ovvio pleonasma per cui – parafrasando Borges – con parole differenti, disposte in un ordine differente, i racconti di Bolaño sarebbero un'altra cosa, bisogna partire dalla nozione che ogni singolo elemento è necessario, e (anche nei vuoti di senso e di trama) nulla è mancante. Accettando questo dato come assunto in partenza, il percorso dell'analisi sarà quindi sezionare tale necessità: esattamente in funzione di

283 O. Prego Gadea, "Los cuentos: un juego mágico", su http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/prego.htm, visitato l'ultima volta il 5/11/2014.

ciò, come vedremo, il controcanto cortazariano viene in decisivo aiuto. Naturalmente non tutti i precetti enunciati da Cortázar in questi scritti vengono linearmente assimilati da Bolaño: nella maggior parte dei casi, però, anche quando il distacco è netto si può intravedere una diversa declinazione degli stessi postulati, rimodulati secondo un diverso contesto e un diverso stile.

È ad esempio il caso del finale dei racconti, ovvero la funzione che assumono nei confronti della storia che precede, e il modo in cui, di conseguenza, devono essere scritti. In Cortázar, spesso, “se procede por una especie de acumulación de tensiones que estalla hacia el final, en el desenlace dramático. Hay una concentración de fuerzas que sólo se resolverá en el final.”²⁸⁴ Bolaño sembra contraddire questa teoria, lasciando sfumare la fine o la parte finale dei racconti in una chiusura che quasi mai è tale, ma che lascia aperto o sospeso lo scioglimento. Se la cosa è vera dal mero punto di vista strutturale (difficilmente, cioè, i racconti di Bolaño potrebbero essere rappresentati mediante una qualsiasi forma chiusa e conclusa, come la sfera o – come sottolinea Cortázar – qualsiasi altra geometria chiusa: “podía también ser un cubo; de todas maneras una forma acabada. Una pirámide, por ejemplo.”²⁸⁵), non lo è necessariamente dal punto di vista dell'*effetto* che il racconto, nel finale, ricerca: se la forza dirompente dei racconti di Cortázar stava proprio, quasi sempre, nella svolta inaspettata, nello scioglimento – collocato appunto *in clausula* – della vicenda con l'introduzione di un cambio di rotta che sconvolge la prospettiva assunta dal racconto fino a quel momento, con Bolaño il gioco inevitabilmente cambia, e il medesimo effetto può essere ottenuto solamente disattendendo “l'aspettativa dell'inaspettato”. Ritorniamo, a questo proposito, all'evoluzione del lettore oltre il postmoderno: più nel dettaglio, il destinatario (implicito) dei racconti di Bolaño è un lettore che ha già letto Cortázar (e Borges), e che ormai sa o suppone di doversi aspettare il momento in cui, nei racconti, la tensione esplode e si risolve (in una direzione certamente variabile, che può volgere al fantastico, al simbolico, al metafisico...). Bolaño, in altre parole, condivide con Cortázar l'importanza della chiusura rispetto a tutto il resto:

284 O. Prego Gadea, *La fascinación de las palabras; Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik, 1985, p. 154.

285 Prego Gadea, “Los cuentos: un juego mágico”, cit.

ma è proprio in virtù di ciò che non può più ripetere il modello tale e quale, ma che deve adeguarlo ad una rinnovata idea di ricezione.

Prendiamo ad esempio “Últimos atardeceres en la tierra”, in *Putas asesinas*: dopo pagine in cui si accumula tra i personaggi uno stato di straniata tensione, il racconto si ferma proprio sulla soglia dell'esplosione, con una frase - “comienzan a pelear” (PA, 63) – che potrebbe essere l'incipit dell'azione vera e propria, e invece sancisce il finale della vicenda.²⁸⁶ O “Una aventura literaria”, in *Llamadas telefónicas*: qui, analogamente, il racconto si chiude proprio nel momento in cui i due antagonisti finalmente si incontrano di persona. I pensieri del protagonista potrebbero far presagire, anche qui, la deflagrazione del conflitto mai davvero scoppiato fino a questo momento: “Sobre todo, piensa, evitar escenas violentas, sobre todo evitar el melodrama. Por fin, dice A, cómo estás. Muy bien, dice B” (LT, 62). Ma la narrazione spegne i riflettori sulla scena prima che si possa conoscerne l'esito.

Il gioco di graduale costruzione di un'attesa nel lettore e il conseguente spiazzamento, però, funziona anche nei casi in cui i racconti si chiudono “a bassa tensione”, con frasi che invece di troncane la scena *in media res* semplicemente deviano altrove, parlando d'altro. Accade ad esempio in “Compañeros de celda”, dove, al termine di una storia in cui, come già spiegato, si racconta la controversa relazione tra il protagonista e Sofia, costellata di distacchi, ricongiungimenti, e episodi di grande coinvolgimento emotivo, il narratore laconicamente chiude la narrazione con “Después nos vestimos y salimos a cenar a una pizzería” (LT, 147). O ancora, tra i vari esempi possibili, si può menzionare il finale di “Dentista”, nel quale, dopo che si è già consumata la scena topica – l'incontro dei protagonisti con un ragazzo prodigio della scrittura – e nel testo che ad essa segue sarebbe normale aspettarsi qualche conseguenza diretta o indiretta, il racconto sfuma con una constatazione del narratore irrelata da tutto ciò che ha preceduto: “durante mucho rato (un tiempo que ya no me atrevo a medir) estuvimos esperando, el dentista, un estudiante de odontología y yo, a que apareciera un cliente, pero nadie apareció”

286 Come accade, sia ricordato *a latere*, in “El sur” di Borges, che si chiude con il protagonista che impugna il coltello ed esce nella pianura, apprestandosi alla sfida mortale.

(PA, 196).

Quest'ultima frase, peraltro, potrebbe sembrare un (ironico) riflesso del sentimento che lo stesso lettore dovrebbe provare: sia nel caso di racconti fermati nel momento di tensione massima, sia in casi come questo, è chiamata sempre in causa l'aspettativa di chi legge, che viene puntualmente disattesa. Viste nell'ottica di questo fine (la ricercata sorpresa – che può risolversi in stupore positivo o delusione – del destinatario), le narrazioni più efficaci sono probabilmente quelle della seconda tipologia: chiudendosi in un finale inaspettato, tanto più impreveduto (e non a metà strada verso un finale previsto) poiché “annacquato” e apparentemente debole, mantengono vivo il rovello del dubbio, spingendo la lettura a tornare su se stessa.

Questo aspetto si lega – e trova in parte conferma – in un'altra caratteristica individuata da Cortázar come fondamentale per il racconto breve: per lo scrittore argentino, a dispetto della vulgata che lo vorrebbe perlopiù incline ad aprire al fantastico, o comunque alle varie possibili articolazioni del fantastico (Jaime Alazraki parla di “cuentos neofantásticos”)²⁸⁷, ciò che muove la storia – il cuore della sfera, l'evento attorno a cui gli eventi girano, o il punto di rottura e risoluzione di tutto – non deve per forza essere qualcosa di straordinario, di sovranaturale. Può essere anche un accadimento banale o triviale, a patto che – grazie anche o soprattutto al modo in cui viene narrato – sappia dare accesso a qualcosa di più in là, ad un oltre mai immediato:

El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites

287 J. Alazraki, “¿Qué es lo neofantástico?”, in *Mester*, vol. xix, n° 2, pp. 21-33. Cortázar ha specificato in diverse occasioni che la sua idea di fantastico è la diretta evoluzione di un sentimento della realtà che aveva fin da bambino, secondo il quale nell'effettività stessa delle cose è possibile, in certi momenti, scorgere delle fessure del reale, un diverso ordine e una diversa logica, “una serie de leyes que no son menos rigurosas de las que rigen en lo que llamamos el mundo real”. Prego Gadea, “Los cuentos: un juego mágico”, cit.

con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta.²⁸⁸

Nel momento in cui proviamo ad applicare tale concezione al finale, ci accorgiamo che tale riscatto della banalità è applicabile alla letteratura di Bolaño a più di un livello. Come una sorta di “grimaldello tematico”, grazie al quale anche le storie più realistiche, imperniate su eventi che non presentano nulla di particolare, sono permeabili – più che a vere e proprie infiltrazioni del fantastico – a letture che sappiano individuare in esse lo straordinario, e, in un certo senso, giustificarne l'esistenza. Allo stesso tempo, la deflagrazione oltre i limiti del racconto chiama in causa, strutturalmente, proprio il finale: lo sfondamento “oltre” propugnato dalla lezione cortazariana (evidente soprattutto nei romanzi), pare attivarsi con ancora maggiore forza nel momento in cui la sfera non si chiude come previsto, ma rimanda ad una configurazione eccedente rispetto ad essa.²⁸⁹ Infine, se è vero che la forza intrinseca e potenziale di un episodio anche dozzinale risiede nella sua capacità di riflettere o tradurre un'idea della condizione umana o di far trasparire uno spaccato della storia e della società, i racconti di Bolaño assumono una valenza simbolica – rispetto all'epoca – precisamente in funzione della loro incompletezza, dell'inconcludenza diffusa dei vari rami delle narrazioni, nell'incapacità (nel rifiuto) di chiudere il cerchio.

Un'ulteriore precisazione di Cortázar corrobora quest'idea: questa ricerca dell'elemento significativo attorno a cui costruire il racconto è direttamente relazionato ai concetti di *intensità* e di *tensione*. La storia può non rappresentare nulla di speciale in sé e per sé (anche se nel caso dello scrittore argentino l'incursione dello straordinario è in effetti frequente), purché venga proposta tenendo conto di queste due prerogative: la vera sfida si dà sul piano dell'intreccio, e più in generale delle scelte compositive di chi scrive. Tanto più a partire da un argomento privo di apparente interesse, per contrasto, la sua resa formale può erompere oltre gli

288 J. Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, *Obra crítica / 2*, México D. F., Alfaguara, 1994, p. 373.

289 Anche in Cortázar, infatti, non di rado la forma sferica lascia spazio ad un'incertezza che non permette la totale chiusura del livello semantico, come accade ad esempio in “La puerta condenada”, o in generale in diversi racconti fantastici.

argini con più potenza e, ancora una volta, efficacia. Cortázar esprime il concetto con queste parole:

la única forma en que puede conseguirse este secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige.²⁹⁰

Come si vede, anche in questo caso solo con difficoltà si potrebbe affermare che tutto ciò sia valido anche per Bolaño, alla lettera: nei suoi racconti l'intensità interna al testo è allentata proprio dall'inclusione frequente di “idee o situazioni intermedie”, o di finali che sembrano perdersi nel nulla. Ma dove si perde, in un primo momento, in intensità (anche se, come vedremo, anche questa perdita va messa in discussione), si guadagna in tensione, in questo caso “esterna” al racconto: chi si fa carico di questa tensione, nella forma di un'attesa e di un'aspettativa che anche i momenti digressivi contribuiscono ad alimentare, è il lettore di cui sopra. In mancanza, spesso, di un momento preciso di *desenlace*, la tensione eccede i limiti del racconto, proseguendo – inappagata – perfino oltre il finale.

Anche in questo caso, però, proprio i saggi di Cortázar offrono un punto d'accesso che in qualche modo aggira la questione, tornando a ridurre le distanze con Bolaño. Come ricorda Miriam Noemí Di Gerónimo nel suo saggio “Poética del cuento de Julio Cortázar”, “El autor entrega al lector un cuento que debe ser entendido como obra abierta (en cuanto a la interpretación) pero que tiene en sí las claves para su comprensión. El narrador ha trabajado en un doble plano: el de lo explícitamente dicho y el de las sugerencias, el de los espacios vacíos que deben

290 *Ibid.*, p. 378.

llenarse con los movimientos cooperativos del lector.”²⁹¹ La necessità di mantenere viva, in dinamica progressione, l'intensità, ammette anche degli spazi vuoti: nel senso, nel procedere materiale degli eventi, nella diegesi. Di più: senza questi spazi, la sfera diventerebbe una monade impenetrabile, un blocco monolitico che chi legge sarebbe costretto a prendere nella sua univoca totalità. Nel caso di Cortázar questi momenti di vuoto si danno soprattutto come reticenza sul piano semantico, spazi di omissione del nesso causale che aprono all'infiltrazione dello straniamento e del fantastico.²⁹² Tra i tanti esempi si può citare il racconto “Verano”, in *Octaedro*, nel quale ad un certo punto, nel giardino della casa dei due protagonisti, appare un cavallo: non viene data una spiegazione all'anomalo evento, né viene raccontato il finale della storia. Ma tra i molti giochi letterari della narrativa breve Cortázar, si dà anche la possibilità del vuoto testuale, come accade ad esempio in “Teoría del cangrejo”, racconto costruito come una giustapposizione di frasi lasciate sospese, tronche, aprendosi tra l'una e l'altra “como un agujero, una imposibilidad de seguir”.²⁹³ Il modo in cui tali vuoti si alternano alla narrazione, accogliendo in sé l'intervento attivo del lettore, rimanda ad un'altra idea desunta dagli insegnamenti di Cortázar: la centralità, per la buona costruzione del racconto, del ritmo.

Amante e profondo conoscitore in particolare della musica classica e del jazz, i cui echi si percepiscono con forza nelle sue opere maggiori (in particolare *Rayuela*, ma anche, tra le altre, “El perseguidor”, ispirata al sassofonista Charlie Parker), Cortázar ha sempre riconosciuto il ruolo imprescindibile della musica nel processo stesso di scrittura.²⁹⁴ Il testo narrativo in prosa, in particolar modo quello delle forme

291 M.N. Di Gerónimo, “Poética del cuento de Julio Cortázar”, in *Revista de Literaturas Modernas*, n° 30, 2000, pp. 81-82.

292 Anna Boccuti, accostando Cortázar a Buzzati, spiega come “en Cortázar, lo fantástico cotidiano peculiar del siglo XX se obtiene recurriendo a 'vacíos', formas distintas de reticencia que contribuyen a volver cada vez más lábil el nexo causal entre los eventos y a cubrir con ambigüedad e indefinición el discurso fantástico entero.” A. Boccuti, “‘Vacíos’ fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar”, in *Les Ateliers du SAL*, n° 1-2, 2012, p. 77.

293 J. Cortázar, “Teoría del cangrejo”, in *Papeles inesperados*, Barcelona, Alfaguara, 2009, p. 82.

294 Cfr. AA.VV., “El jazz en la obra de Julio Cortázar”, su <http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/jazz/index.aspx>, visitato l'ultima volta il 14/11/2014. A proposito dell'esercizio della traduzione, per esempio, Cortázar si è espresso in questo modo: “Cuando tengo que verificar una traducción y ayudar al traductor, siempre le llamo la atención sobre ciertos balanceos rítmicos que hay que cuidar, dándoles un equivalente en francés, inglés o italiano que son los tres idiomas que puedo seguir; en las otras traducciones, allá ellos; no sé lo que pasa. Es decir, que aunque la idea, la información esté perfectamente bien traducida,

brevi, deve possedere una sua musicalità, che prima ancora di essere un fattore sonoro è appunto un fattore ritmico: l'andamento delle frasi, la concatenazione delle parole una dopo l'altra, i saliscendi dei paragrafi, i picchi e le discese dell'intensità. E, appunto, le pause. Ogni elemento che compone il racconto si sposa a tutti gli altri e alla totalità dell'insieme come a formare un pezzo musicale. Sempre nell'intervista con Prego Gadea, seguendo questo ragionamento assimila il ritmo interno della narrazione allo *swing* del jazz, ovvero a quell'inspiegabile effetto dato dalla somma di costruzione sintattica, punteggiatura, sviluppo del periodo, insieme alla rottura della griglia ritmica canonica. che, applicata al testo, produce quella che Cortázar chiama “la eufonía que sale de un dibujo sintáctico”.²⁹⁵ Tutto si gioca nell'incontro di due “tempi” (intesi in senso musicale): quello della scrittura, e quello della lettura: l'inseguimento dell'uno e dell'altro comporta, da una parte, l'economia degli elementi mirata ad ottenere il ritmo voluto, dall'altra una cooperazione dai due lati del testo per mantenere, anche nei rallentamenti e fino alla fine, intensità e tensione.

In questo senso, Bolaño (il quale, sia ricordato *en passant*, era a sua volta, se pur in misura minore, un musicofilo)²⁹⁶ va letto tenendo conto proprio di questo: del diverso tempo che imposta fin dall'inizio la sua scrittura. All'interno dei confini della sfera, ogni elemento è cadenzato da un ritmo complessivo che esige – come la musica – anche le pause, i momenti di calma piatta, i vuoti. Non sempre e non necessariamente i vuoti di senso (dove il lettore è chiamato ad incuneare la propria interpretazione, o comunque a porsi degli interrogativi) e i vuoti di ritmo (dove anche la lettura, per forza di cose, rallenta) si trovano a coincidere, ma in Bolaño spesso la cosa si configura in questo modo: l'incursione di quelli che a tutta prima

si no está acompañada de ese 'swing', de ese movimiento pendular que es lo que hace la belleza del jazz, para mí pierde toda eficacia; se muere.” E. González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978, p. 103.

295 Gadea, “Los cuentos: un juego mágico”, cit.

296 Si deve probabilmente più alla sua cultura onnivora che a una specifica passione, la compilazione, negli appunti conservati nei suoi libretti a Barcelona (1977-1980) e a Girona (1980-1984), poi trascritti dai suoi eredi, di nutriti elenchi di musicisti. Il Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, in occasione del sessantesimo della nascita dello scrittore, ha raccolto alcuni di questi nomi in una playlist, ascoltabile su <http://blogs.cccb.org/veus/exposicions/la-musica-de-roberto-bolano> (visitato l'ultima volta il 15/11/2014). Rimanendo in tema di mera musicofilia, l'unico racconto propriamente incentrato su una figura musicale (semberebbe trattarsi, anche se non viene esplicitato, di Syd Barret) è “La gira”, uscito postumo in *El secreto del mal*.

sembrano essere “los relleños o fases de transición” di cui parla Cortázar, i momenti in cui la narrazione pare incagliarsi o perdersi nella banalità, i vicoli ciechi di cui si è parlato in precedenza, sono anche pozzi dove il senso ristagna, che portano con la loro stessa apparizione il lettore ad intervenire. *In primis*, interrogandosi sul perché di tali rallentamenti, inseguendo appunto le lacune del senso; e di conseguenza, a iniziare da quei punti, inaugurando l'indagine che deve spandersi per tutto quanto il testo: l'intensità in questo modo è salva, per il lettore che sa adeguare il proprio tempo (della lettura, della percezione interiore) al tempo del racconto, e con essa, senza forzature, anche questa specifica eredità cortazariana.

II.3.3 *La poesia di Cortázar e di Bolaño*

Questa riflessione sul ritmo, sia per quanto riguarda Cortázar che per quanto riguarda Bolaño permette a questo punto di inserire un nuovo tassello nell'analisi sulla strutturazione dei racconti dell'uno e dell'altro, effettuando uno slittamento di genere: dalla prosa, alla poesia. I due scrittori, sia prosatori che poeti, hanno spesso rimarcato la reciproca compenetrabilità dei due generi letterari, concependoli non come universi differenti, ma come modalità che si complementano vicendevolmente, a seconda delle necessità di espressione di chi scrive, contestualmente. Concretamente, in questa oscillazione molto libera da esigenze tassonomiche previe, è comunque possibile definire dei confini: sia Cortázar che Bolaño hanno prodotto, oltre a innumerevoli racconti e romanzi in prosa, un *corpus* di opere poetiche piuttosto vasto. Ma per entrambi si è sempre trattato di una produzione di seconda fila, in subordine al resto, non tanto per un'effettiva intenzione autoriale, quanto per una minore visibilità o semplicemente un minore successo (presso critica e lettori). Cionondimeno, oppure proprio in funzione di questa secondarietà, la poesia – o una generica cifra poetica, la cui natura va spiegata più nel dettaglio – informa tutta la loro prosa, e in modo particolare le narrazioni brevi.

Per Cortázar, come lui stesso testimonia nel prologo della prima raccolta

pubblicata a proprio nome, *Pameos y meopas*, la sua poesia è più che altro una pertinenza personale.²⁹⁷ Non tanto per una scarsa convinzione del suo valore, quanto per una diffidenza rispetto alle possibilità stesse della poesia di darsi autenticamente al lettore, se non per inopinati e fugaci momenti. Come ricorda Rosalba Campra nella sua prefazione all'unica antologia di poesie di Cortázar pubblicata in Italia (*Le ragioni della collera*, con traduzioni di Gianni Toti, uscita prima nel 1982 e poi nel 1995), la poesia per lui è stata “per molto tempo la sua scrittura più segreta. Nel 1938 Cortázar pubblicava, con lo pseudonimo di Julio Denis, i sonetti di *Presencia*. Da allora la poesia ha continuato a essere un'attività più o meno sotterranea rispetto a quella del narratore, un gioco privato o quasi, sul quale abbiamo potuto affacciarci soltanto nel 1971, con la pubblicazione di *Pameos y meopas*”.²⁹⁸ Dopo più di un decennio, poco prima di morire, Cortázar pubblica la maggior parte dei suoi componimenti in *Salvo el crepúsculo* (1984). A questa reticenza nei confronti della propria poesia (ben diversa da un rifiuto)²⁹⁹, fa da sponda un'idea elastica e inclusiva dei generi letterari, o quantomeno della distanza tra la poesia e la prosa, per cui la commistione e lo slittamento di cui sopra sono non solo concessi, ma perfino necessari, per capire a fondo il funzionamento della sua scrittura. Sempre nel prologo a *Pameos y meopas*, dopo aver precisato il suo sentimento rispetto a sé stesso in quanto poeta, con queste parole descrive il suo punto di vista sulla poesia in generale:

297 Cfr. J. Cortázar, “Por lo demás es lo de menos”, in S. Yurkievich (ed.), *Julio Cortázar, poesía y poética. Obras completas IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 339-341. Vedi anche R. Campra, “La poesía de Julio Cortázar entre reticencia e insistencia”, in *Ibid.*, pp. 9-34.

298 R. Campra, “Giochiamo seriamente: Julio Cortázar e la poesia”, in J. Cortázar, *Le ragioni della collera*, Roma, Fahrenheit 451, 1995, p. 9. La storia editoriale della sua produzione di poesie è complessa, con passaggi di testi e rimaneggiamenti tra le varie pubblicazioni, nel corso di una vita in cui non ha mai smesso di scriverne. Per una ricostruzione dettagliata vedi D. Mesa Gancedo, “Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía”, in AA.VV., *Otra flor amarilla: antología homenaje a Julio Cortázar*, México, UNAM, 2002, pp. 57-63.

299 In un'intervista con Evelyn Picon Garfield, Cortázar dichiara: “Something I've done all my life and will always do is read poetry. I read vast quantities of poetry. No one asks me, no one interviews me or questions me about poetic themes, basing themselves on the principle that I'm not a poet but a prose writer. Nevertheless poetry is absolutely necessary for me and if there is some sort of nostalgia that I possess, it is that my work is not exclusively poetic.” E.P. Garfield, “A Conversation with Julio Cortázar”, *The Review of Contemporary Fiction*, Fall 1983, vol. 3.3, su <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-julio-cortazar-by-evelyn-picon-garfield/>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Junto con mi juventud murió en mí el respeto a priori por la poesía, los poetas y los poemas que nos imponía un humanismo burgués ya desenmascarado por una ineludible quiebra de valores y sistemas; hoy creo que lo mejor de la poesía no viaja necesariamente en los vehículos tradicionales del género, entre otras cosas porque ya no hay más géneros. ¿Cómo dudar de que cuando un poeta dice su palabra la humanidad está tratando una vez más de inventarse, de fundarse, de ser auténticamente? Pero los poetas no son ya solamente esos que enumeran los profesionales de la crítica; la poesía está cada vez más en la calle, en ciertas formas de acción renovadora, en el hallazgo anónimo o sin pretensión de las canciones populares, de los *graffiti*. [...] Y si actualmente se vuelve demasiado fácil negar despectivamente toda poesía que osa presentarse en forma de poema, no es menos cierto que en el fondo de la desmesura, de las opciones exasperadas y maniqueas a que incitan las circunstancias en que nos toca vivir, otra visión del hombre y de la historia apunta incontenible, otra manera de ser y de expresarse que la generación ya instalada en su mecedora no se resigna a aceptar.³⁰⁰

Se è vero che, nell'elaborare tali concetti, Cortázar intendeva anche ridimensionare (con una modestia peraltro poi smentita da buona parte degli stessi “professionisti della critica” che cita) il valore e la portata dei suoi componimenti (poesie-poesie, lontane dai nuovi linguaggi “della strada”, del teatro, della musica e della cultura *pop*), è vero anche che questa erosione dei limiti tra i generi trova una forte applicazione, come vedremo, all'interno della sua stessa letteratura, conformandosi in particolare come un *passe-partout* per riconsiderare i racconti alla luce delle poesie, e viceversa. Ci spinge cioè a leggere i primi ricercando in essi le medesime chiavi utilizzate per le seconde, come ad esempio un'idea del ritmo, l'eufonia sintattica di cui si è già fatto cenno, un complessivo sentimento “poetico”.

Senza forzare troppo, poi, si potrebbe riprendere questo richiamo alle generazioni future – se rimaniamo dentro i limiti della letteratura, una letteratura sempre più permeabile a infiltrazioni da questo mondo della cultura popolare – come un messaggio in un certo senso ripreso dallo stesso Bolaño (il quale proprio negli stessi anni cominciava a cimentarsi con le prime prove di scrittura, che all'inizio e

300 Cortázar, “Por lo demás es lo de menos”, cit., pp. 340-341.

per diversi anni furono solamente di poesia). Nel condividere con Cortázar questa frantumazione dei generi, anche Bolaño riserva un posto particolare all'accostamento di poesia e prosa: in un'intervista del 1999, oltre a sottolineare il carattere prosaico e “quotidiano” dei propri componimenti poetici (con ciò unendo l'aspetto formale – versi a metro libero, assenza di rime o di particolari figure retoriche – e i contenuti perlopiù non lirici, spesso narrativi), ammette di non saper definire con precisione che cosa sia la poesia, ma, parlando piuttosto di “fenómeno poético”, estende il suo campo di pertinenza al punto da dichiarare che “la mejor poesía de este siglo está escrita en prosa”.³⁰¹

In coerenza con questa accezione allargata del genere, diversi “poeti” che Bolaño annovera tra i migliori hanno in effetti scritto poche o nessuna poesia: Alfred Jarry, citato nella stessa intervista, o Pedro Lemebel, del quale scrive che “no necesita escribir poesía para ser el mejor poeta de mi generación”,³⁰² o ancora Andrés Neuman, il cui romanzo *Bariloche* – finalista nel 1999 del premio Herralde, della cui giuria ha fatto parte anche Bolaño – è un esempio di “alta literatura, aquella que escriben los poetas verdaderos”.³⁰³ Ciò che accomuna questi e altri nomi, in virtù di un potente quanto ineffabile sentimento della poeticità, è sempre la capacità o il coraggio di spingersi “oltre”, o più a fondo, di saper aprire gli occhi di fronte all'imperscrutabile, all'abisso.

A differenza di Cortázar, Bolaño ha sempre creduto con forza e senza prudente modestia nella propria poesia, valutata non tanto per la qualità delle poesie stesse, quanto per un'idea quasi eroica di necessità esistenziale, ineludibile:

Yo empecé escribiendo poesía. Al menos cuando empecé a escribir en serio, cuando la apuesta era a vida o muerte – que es una forma un poco exagerada de decirlo, pero bueno, se parece – lo que escribí era poesía, y leí muchísima poesía. Y siempre he admirado las vidas de

301 Intervista video registrata in occasione della *Feria Internacional del Libro*, Estación Mapocho, Santiago de Chile, nel 1999. La trascrizione è leggibile qui: R. Rojas, “Transcripción de entrevista de Roberto Bolaño”, su <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf>, visitato l'ultima volta il 12/11/2014.

302 Bolaño, “Fragmentos de un regreso al país natal”, cit., p. 65.

303 Bolaño, “Neuman, todado por la gracia”, cit., p. 149.

los poetas. Esas vidas tan desmesuradas, tan arriesgadas.³⁰⁴

Pochi anni dopo il prologo di *Pameos y meopas*, nel 1975 viene fondato il Movimento Infrarrealista, da Roberto Bolaño insieme a Mario Santiago e ad altri giovani messicani. L'impeto distruttivo e palingenetico con cui il movimento esordisce sulla scena letteraria dell'epoca – tipico di ogni movimento giovanile, e forse smisuratamente altisonante rispetto allo scarso successo dei suoi singoli componenti, fatta eccezione per il suo *leader* – è riassunto nei tre manifesti con cui gli infrarrealisti si presentano al pubblico: il *Manifiesto infrarrealista* di Mario Santiago, *Manifiesto infrarrealista. Por un arte de vitalidad sin límites* di José Vicente Anaya, e *Déjenlo todo, nuevamente. Manifiesto infrarrealista* di Roberto Bolaño.³⁰⁵ In essi si ritrovano alcuni elementi già enunciati da un più maturo Cortázar: l'ovvia propositività verso il futuro, ma anche un analogo disprezzo per lo stesso “humanismo burgués”, e appunto una tensione inclusiva verso linguaggi differenti all'interno di una concezione elastica di cosa poetica, come la musica, il teatro, la pittura.

Il percorso di Bolaño poeta prosegue oltre queste turbolenze giovanili, e anche al di là delle attività del movimento, con pubblicazioni sparse in varie antologie e con alterna fortuna. Il carattere irregolare di queste uscite, poco distribuite e quasi mai ripubblicate, rende necessario affidarsi a più fonti – non di rado tra di loro contraddittorie – per tentare una comunque difficoltosa ricostruzione di questo percorso nelle sue precise tappe. La prima apparizione conosciuta della sua poesia su una platea pubblica avviene nel 1975, con *Gorriones cogiendo altura*, insieme al poeta Bruno Montané Krebs (secondo la cui testimonianza, però, il libro non sarebbe mai stato pubblicato)³⁰⁶. Nel 1976 pubblica, prima nel volume collettivo *Pájaro de*

304 Rojas, “Transcripción de entrevista de Roberto Bolaño”, cit.

305 Cfr. AA.VV., *Nada utópico nos es ajeno [Manifiestos Infrarrealistas]*, León, Tsunun, 2013, pp. 35-62.

306 Come ricorda Bruno Montané in un'intervista, parlando dell'opera: “Tenía entre ciento cincuenta y doscientas páginas, pero nunca se publicó. Lo enviamos al concurso Casa de las Américas de La Habana. Quedó entre las obras preseleccionadas. Sin embargo, no llegó a ser finalista. [...] Se compone de dos largos poemarios. El de Roberto llevaba por título *Venas de sarga americana*, o *Visión pornográfica del capitalismo*, y el mío *Sobre los largos puentes del mundo*, más rimbombante no podía ser.” J-C Páez, “El poeta Bruno Montané Krebs evoca a *Los detectives salvajes*”, in *El Hispano*, n° 20, Barcelona, julio de

calor (Ediciones Sánchez Sanchiz), insieme altri sette poeti infrarrealisti, poi, da solo, con il volume di poesie *Reinventar el amor* (Taller Martín Pescador), che in realtà è un lungo poema di nove capitoli. Nel 1977 emigra in Spagna, a Barcellona. Lì, come ricorda l'editore Jorge Herralde nella sua ricostruzione della “Vida editorial de Roberto Bolaño”, in un primo momento tenta senza riuscirci di pubblicare un secondo libro con lo stesso editore, poi nel 1979 cura la collettanea *Muchachos desnudos bajo el arco iris de fuego (11 jóvenes poetas latinoamericanos)*, che contiene anche suoi componimenti.³⁰⁷ Nello stesso anno alcune sue poesie sono incluse nel primo e unico numero della rivista *Correspondencia infra, revista mensual del movimiento infrarrealista*. Nel 1983 esce il numero uno, anch'esso senza seguito, della rivista *Regreso a la Antártida*, contenente poesie sue, di Alberto Gallero e di Bruno Montané. Alcune delle poesie scritte e diffuse fin qui, insieme ad un *corpus* di ulteriori nuovi componimenti, vengono raccolte in *Fragmentos de la universidad desconocida*, opera pubblicata nel 1993, in *Los perros románticos*, prima edizione del 1995, seconda edizione, aumentata, del 2000, infine in *Tres*, del 2000.³⁰⁸

Questa complicata carrellata serve a dare un'idea della costanza con cui Bolaño si è dedicato all'attività poetica, fino alla fine dei suoi giorni,³⁰⁹ e,

2005, pp. 20-21. Nella stessa intervista, l'amico sottolinea l'irrimediabile perdita di qualsiasi copia del volume (e, insieme, di una immensa quantità di scritti teatrali, che lui e Bolaño avevano deciso, con un “un acto de sadomasoquismo mutuo”, di dare alle fiamme).

307 J. Herralde, “Vida editorial de Roberto Bolaño”, cit., p. 123.

308 Cfr. M. Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, in Soldán, Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, cit., p. 91. Le informazioni bibliografiche sono integrate da J.-C. Páez, “Bibliografía de Roberto Bolaño”, su <http://www.jchpaez.com/2005/07/bibliografa-de-roberto-bolao.html>, consultato l'ultima volta il 16/10/2014. A queste raccolte, i cui contenuti spesso viaggiano – rivisitati, con titoli differenti, o tali e quali – dall'una all'altra, fa seguito il lavoro di ricostruzione postuma effettuato dagli eredi dell'autore che sfocia nella raccolta del 2007 *La Universidad Desconocida*, dove sono inclusi anche testi provenienti da altre fonti. Cfr. R. Bolaño, *La Universidad Desconocida*, cit., pp. 443-459. Per completare la rassegna delle pubblicazioni cfr. J.M. López Merino, “Bibliografía selecta”, in López Bernasocchi, López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño, estrella cercana*, cit., pp. 421-423. Da integrare, per avere un quadro completo, con M. Madariaga, *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron 'Los detectives salvajes'*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010, pp. 85-93.

309 Mentre la vulgata vorrebbe il passaggio alla prosa come uno spartiacque pressoché definitivo, corrispondente quasi ad un abbandono della poesia. Contribuiscono a formare quest'idea l'innegabile preponderanza che i suoi racconti acquisiscono agli occhi della critica e del pubblico, in termini di diffusione e apprezzamento, e il ritmo effettivamente meno serrato della sua produzione poetica dal momento in cui le subentra – inizialmente per mere ragioni economiche, al fine di dare sostentamento alla famiglia – il lavoro su racconti e romanzi, più remunerativi sia grazie ai concorsi letterari che alle possibili pubblicazioni. Cfr. Herralde, “Para Roberto Bolaño”, cit., p. 143: “Roberto Bolaño se consideró siempre un

conseguentemente, della compresenza di tale attività con la scrittura di racconti e romanzi. Se consideriamo la sua concezione “totale” della propria opera, per cui ogni elemento è in qualche modo interconnesso – in un complesso reticolo di incastri, citazioni, rimandi, riscritture, travasi di argomenti, di personaggi, di porzioni di testo – ad ogni altro elemento, ci accorgiamo che questa compresenza è ben più di un mero accidente cronologico: diventa un'operazione necessaria, per comprenderlo meglio, scandagliare ogni suo scritto con una lettura per così dire “verticale”, che tenti di arrivare ai testi che in filigrana occhieggiano tra i testi. Anche per questo, quindi, le sue poesie (e, più in generale, la sua attività poetica) sono indistricabilmente legate ai suoi racconti, e leggere i secondi tenendo conto delle prime può gettare nuova luce sull'insieme della sua opera. Già il mero accostamento temporale, in altre parole, è sia una cartina tornasole della fluidità tra i generi nella letteratura di Bolaño, che il suo converso, ovvero un segnale della persistenza di ogni genere a fianco (o sotto, o sopra, a seconda dei periodi di prevalenza della poesia, o del racconto, o del romanzo) di ogni altro: la prosa, in particolare quella dei racconti brevi, nell'assimilare elementi contenutistici, stilistici e formali dalla poesia, non la soppianta mai, ma la accompagna e la complementa, influenzandola a sua volta. Lo spiega lui stesso, in un'intervista a Dunia Gras:

Mi poesía y mi narrativa forman un solo proyecto literario. Y los compartimientos estancos, los géneros, son la mejor plaza para que un artesano pruebe sus propias virtudes y sus propias excelencias. Para un escritor que pretende dominar algunos mecanismos del oficio, los géneros literarios son un regalo de los dioses. Por otro lado, hay textos que yo, al menos, sólo los puedo ver cortados en versos, cortados con una estructura poética. No sé a qué se debe.³¹⁰

Non si tratta, come si vede, di totale intercambiabilità, quanto piuttosto di una

poeta. Sólo empezó a escribir narrativa a raíz del nacimiento de su hijo Lautaro, a quien idolatraba, hacia 1990. Pensó que, obviamente, sólo con la poesía no podía soñar con alimentar a su familia, y apenas con la prosa.”

310 D. Gras Miravet, “Nunca se debe confiar en la memoria colectiva”, in Braithwaite (ed.), *Bolaño por sí mismo*, cit., p. 51.

reciproca vivificazione tra i generi, all'insegna di un percorso della scrittura che li comprende e li necessita entrambi. Se è vero che, in questo continuo passaggio inteso anche come costante esercizio e gioco “artigianale” di stile, ci sono “testi” (con questo termine Bolaño sembra riferirsi ad una condizione pre-testuale del testo, l'idea letteraria che ancora non ha effettuato il passaggio dal concepimento alla composizione sulla pagina) traducibili solo in una determinata forma, è anche vero però che diversi altri oscillano tra i confini, trovando nel tempo diversi possibili esiti in fase di scrittura – forse alla ricerca della loro veste definitiva – o collocandosi senza urgenza catalogatoria nel mezzo, in una zona che pur essendo mobile e incerta, è dove, per chi scrive (pur non sapendo egli stesso “a cosa sia dovuto”), solamente potrebbero stare.

II.3.4 *Interferenze e confluenze tra poesia e prosa*

L'esempio forse più eclatante è “El gusano”, “pre-testo” che dà il titolo e il tema centrale sia ad una poesia apparsa originariamente nel 1992 in *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (e ripubblicata in seguito in *Tres*) che al primo racconto della raccolta *Llamadas telefónicas*, nella sezione “Detectives” (pubblicata nel 1997, ma scritta in un periodo che va dal 1995 al 1997)³¹¹. Gli scambi e i passaggi tra le due opere, nella radicale distinzione formale, sono notevoli. El Gusano, il verme, è colui attorno al quale ruotano i testi, scritti entrambi in prima persona. Chi dice “io” (lirico e narrante) introduce questo personaggio, come sottolinea nelle prime righe dell'uno e dell'altro testo, a partire dallo sguardo che getta su di lui: gli elementi visivi hanno un'importanza fondamentale sia nella poesia che nel racconto, nella prima con un ripetuto “Lo vi con este ojo”, o “lo vi”,³¹² nel secondo l'insistenza dell'azione è resa dall'imperfetto con cui il protagonista sottolinea che “todas la mañanas lo veía”, durante giornate in cui questi rimaneva seduto su una panchina di

311 Cfr. AA.VV., “Cronología creativa 1977-2003”, cit., pp. 28-29.

312 R. Bolaño, “El gusano”, in *Los perros románticos*, cit., pp. 20-23.

fronte ad una libreria, non facendo altro che fumare e, a sua volta, “tener los ojos abiertos” (LT, 71).

Alcuni termini, o intere frasi, vengono riprese identiche o quasi, mentre altri elementi si discostano decisamente: la descrizione del Gusano, che nella prima frase del racconto è “parecía un gusano blanco, con su sombrero de paja y un Bali colgándole del labio inferior” (LT, 71), nel primo verso della seconda strofa della poesia cominciava con un “parecía un gusano con sombrero de paja”.³¹³ La formula viene rimodulata più volte nel corso del componimento poetico, con una progressiva cumulazione di aggiunte: la “Bali” che gli pende dalle labbra – che però nell'ultima strofa diventa una “Delicados” -³¹⁴, i vestiti bianchi, la pistola che nasconde sotto la maglia, la “mirada de asesino”³¹⁵ (che nel racconto non ha, ma il medesimo aggettivo viene assegnato, per estensione, ai suoi conterranei, gli abitanti di Villaviciosa, cittadina del nord del Messico che El Gusano descrive nell'ultima parte del racconto). Un'altra significativa caratteristica che ritorna è la condizione “di dormiveglia” del personaggio, che nella poesia “viajaba de un lado a otro de los sueños”,³¹⁶ mentre nel racconto “parecía dormido aunque tenía los ojos abiertos” (LT, 77), e più avanti risponde ad una domanda del protagonista parlando “como en sueños” (LT, 79).

Interessanti sono anche le analogie e gli spostamenti di scenario: il racconto si svolge a Città del Messico, e i paesi di frontiera al nord (la città – inventata – di Santa Teresa, ma soprattutto Villaviciosa) sono solamente evocati. La poesia è meno chiara in questo senso: all'inizio si capisce che tutto è ambientato nel nord, nel paesino di cui non viene mai fatto il nome dove l'io lirico vede El Gusano, e l'unico riferimento geografico esplicitamente nominato è proprio il D.F.. La capitale però – rovesciando le prospettive rispetto al racconto – sembra essere solamente una suggestione lontana, dal momento che, come viene sottolineato, El Gusano solamente

viajaba como un trompo
por los pueblos del norte del México

313 *Ibid.*, p. 20.

314 *Ibid.*, p. 23.

315 *Ibid.*, p. 20.

316 *Ibid.*, p. 21.

sin atreverse a dar el paso,
sin decidirse
a bajar al D. F.³¹⁷

Proprio il confronto con il testo in prosa illumina retrospettivamente la poesia, facendo pensare che il piccolo centro nel nord del paese potrebbe essere Villaviciosa: gli indizi sono le prerogative che si ripetono uguali, come le “calles de casas de adobe”.

Ma accanto ai punti di contatto si rilevano altrettante piccole incongruenze: nella poesia vengono nominati dei “vendedores ambulantes”, che si trovano nel paesino del nord, mentre nel racconto sono nel D.F.; un analogo spostamento spaziale lo subisce la “muchacha rubia”,³¹⁸ che nella poesia appare seduta in fondo ad un bar, e che nel racconto (il nesso lo istituisce proprio il colore dei capelli, sul quale nel finale della storia si insiste: “pelo rubio ceniza” o “pelo rubio amielado” LT, 82) è invece un'attrice che il narratore incontra per strada. Nel racconto si dice di Villaviciosa che “tenía entre dos mil y tres mil años”, e dei suoi abitanti che “trabajaban de asesinos y de vigilantes” (LT, 81) e che spesso rimanevano a lungo ad ammirare il tramonto un orizzonte “color carne, como la espalda de un moribundo” (LT, 81). Nella poesia questi dati appaiono analoghi, ma riferiti ad un posto senza nome, “allá por el norte, cerca de la frontera / con los Estados Unidos”.³¹⁹ Però, se ipotizziamo, stando all'accostamento con il racconto, che anche la città descritta nella poesia è Villaviciosa, allora il luogo in cui avviene il contatto visivo tra chi scrive e el Gusano non può esserlo (né, allo stesso tempo, può trattarsi di Città del Messico), quindi è un altro – altrettanto indefinito – “pueblo de casas chatas, / hechas de cemento y ladrillos, entre México y Estados Unidos”.³²⁰

Proprio intorno al discorso su questo innominato paesino del nord si incontrano con più forza il racconto e la poesia: in tutti e due i testi, quando El Gusano racconta dell'abitudine della gente di quel posto di stare a guardare il cielo al

317 *Ibid.*, p. 21.

318 *Ibid.*, p. 23.

319 *Ibid.*, p. 22.

320 *Ibid.*, p. 20.

tramonto, l'interlocutore in prima persona gli replica chiedendogli cosa mai si aspettassero che potesse apparire, dall'orizzonte. Nella poesia lo scambio è reso con queste parole: “Y qué esperaban que apareciera por allí?, pregunté. / El viento y el polvo, tal vez. / Un sueño mínimo / pero en el que empeñaban / toda su obstinación, toda su voluntad.”,³²¹ mentre nel racconto il dialogo è questo: “¿Y qué esperan que aparezca por allí?, le pregunté. Mi propia voz me espantó. No lo sé, dijo. Luego dijo: una verga. Y luego: el viento y el polvo, tal vez.” (LT, 81).

Nel racconto questa domanda viene posta nel momento del picco del climax narrativo, subito dopo un serrato elenco, nel quale viene riportata la descrizione che El Gusano (mentre giace a letto, febbricitante) fa di Villaviciosa: ogni elemento è introdotto dall'iterazione in inizio di frase del sintagma “dijo que” (l'iterazione in inizio di verso è una figura retorica ampiamente utilizzata da Bolaño nelle sue poesie) , dando spazio – con più forza che in qualsiasi altra parte del racconto – a una sintassi e a delle immagini allucinate, che riproducono mimeticamente l'eloquio della malattia.

Anche nella poesia la domanda si colloca in una posizione cruciale: è l'unico momento in cui, in un flusso dei versi caratterizzato da un tono e un registro decisamente narrativi, la mimesi prevale sulla diegesi, svolta determinata dal discorso diretto segnalato dal punto interrogativo. Solo in questo punto, l'enunciato monologante dell'io lirico (già cadenzato da frasi in discorso diretto, come quella che apre la poesia, ma che fino a quel punto si era sviluppato come mera descrizione) assume lo spessore dell'*azione*. Per la prima volta, cioè, si ha l'impressione di assistere ad un'interazione dialogica tra due personaggi, compresenti sulla medesima scena (nello stesso spazio e nello stesso tempo), come accade appunto nel racconto.

Nel punto topico dei due testi, quindi, avviene un cruciale avvicinamento tra poesia e racconto. L'interrogativo che condividono (cosa può arrivare dall'orizzonte?) e la sua criptica risposta sono il fulcro su cui entrambi ruotano: l'idea di un Nord mitico, estremo nella distanza e nella violenza che racchiude,³²² e a sua volta zona di

321 *Ibid.*, p. 23.

322 Complementare in un certo senso al sud che configura Borges, altrettanto violento e selvaggio, altrettanto sfumato nella costruzione mitologica.

confine e di attesa per qualcosa che incombe, è ciò a cui rimanda la stessa figura del Gusano. Il momento in cui nei due testi il personaggio che dà il titolo si rivela in quanto incarnazione di questo terribile presagio, arrivando all'idea centrale attorno a cui ruota la diegesi, è anche il punto in cui il racconto presenta la più evidente infiltrazione del suo sostrato poetico, de è dove, contemporaneamente, la poesia ammette nel suo andamento lirico il ritmo sintattico della prosa. Anche forse a distanza di anni (il dato non è in ogni caso certo, né di fondamentale importanza) i due “El Gusano” comunicano l'uno con l'altro, da un lato smentendo l'esclusività formale rivendicata da Bolaño per uno stesso argomento (per uno stesso “testo”), dall'altro rivelando la necessità di considerarli unitamente.

Altri esempi di analoghe confluenze possono riguardare i più svariati aspetti del testo: la costruzione di scene attorno a motivi ricorrenti, i riecheggi di personaggi e di nomi, la ripetizione di scene simili, o anche i richiami di concetti e idee: il soggetto della poesia immediatamente successiva nella raccolta *Los perros románticos* è Lupe, un personaggio (che dà anche il titolo al componimento)³²³ che appare anche in *Los detectives salvajes* (la cui stesura comincia due anni più tardi della prima pubblicazione della poesia), dove è la prostituta con cui García Madero, il giovane protagonista della prima e terza parte del romanzo, ha una relazione. Al romanzo, per una fitta rete di nessi intertestuali, si collegano anche le poesie “La poesía latinoamericana”, “El burro”, “Para Edna Lieberman”. Le poesie “La visita al convaleciente”, ancora in *Los perros románticos*,³²⁴ e il settimo componimento di “Un paseo por la literatura”, in *Tres*,³²⁵ condividono con diversi passaggi della sezione centrale dei *Detectives salvajes* e soprattutto con il racconto “Encuentro con Enrique Lihn”, in *Putas asesinas* (PA, 217-225), il motivo della visita allo scrittore malato, che a sua volta si incrocia con il più ampio motivo dell'incontro (per la strada, spesso) con un letterato (si pensi, tra gli altri testi, a “Ernesto Cardenal y yo”, in *Los perros románticos*,³²⁶ e al racconto “Sabios de Sodoma”, in *El secreto del mal* -SM, 49-57).

323 Bolaño, “Lupe”, in *Ibid.*, cit., pp. 24-25.

324 Bolaño, “La visita al convaleciente”, in *Ibid.*, pp. 40-44.

325 Bolaño, “Un paseo por la literatura”, cit., p. 80.

326 Bolaño, “Lupe”, in *Los perros románticos*, cit., p. 18.

Un collegamento ancora più puntuale si ha tra un componimento presente in *La Universidad Desconocida*, “La gran fosa”³²⁷ (la cui data di scrittura non è nota), e il racconto “Últimos atardeceres en la tierra”, in *Putas asesinas*: i due testi trattano il tema dei poeti minori, marginali, dimenticati e condannati al fallimento (tema che, tra l'altro, come abbiamo già visto è toccato anche nel racconto “Henri Simon Leprince”, in *Llamadas telefónicas*), ed entrambi sviluppano questo tema a partire dalla figura del poeta surrealista Gui Rosey. Anche qui vi sono parti che si ripetono simili: sia nella poesia che nel racconto il mezzo attraverso il quale chi dice “io” arriva al nome del poeta è un'antologia di poeti surrealisti curata da Aldo Pellegrini – a sua volta poeta surrealista, argentino – che ne contiene anche la foto. Gui Rosey nel racconto “es feo, es atiltado, parece un oscuro funcionario de ministerio o un empleado de banca” (PA, 42), mentre nella poesia, sempre a partire dalla sua fotografia, viene descritto con “una cara vulgar / un tipo más bien gordo / con ojos de funcionario y no de surrealista”;³²⁸ anche ai poeti minori sono dedicate due descrizioni analoghe, *in primis* nella struttura sintattica delle frasi, rispettivamente “es un poeta menor y los poetas menores pasan desapercibidos” (PA, 42), e “pero nuestra poeta era un poeta menor / y los poetas menores sufren como animales de laboratorio / y tienen los ojos secos y malignos / de los funcionarios”.³²⁹ La somiglianza più interessante riguarda la costruzione dei testi nel loro complesso: in tutti e due si instaura un parallelismo tra il protagonista (l'io narrante e l'io lirico) e il surrealista francese dimenticato, del quale viene narrata la tragica e misteriosa sparizione durante la seconda guerra mondiale, nel sud della Francia. Il nesso è innanzitutto cronotopico: Gui Rosey, si ipotizza, è scomparso inghiottito dalle acque del Mediterraneo, forse suicida. Chi ne rievoca la storia, si trova a sua volta in una situazione “marittima”: nella poesia, dentro un'imbarcazione che naviga sopra la “gran fosa” che dà il titolo; nel racconto, in vacanza ad Acapulco col padre (ma anche qui, a rendere ancora più stringente l'accostamento, nella scena topica della storia il protagonista e il padre si trovano su una barchetta dalla quale si immergono accidentalmente verso il fondale). Nel finale delle due opere il parallelismo viene

327 R. Bolaño, “La gran fosa”, in *La Universidad Desconocida*, cit., pp. 373-376.

328 *Ibid.*, p. 374.

329 *Ibid.*

esplicitato, in funzione di un analogo senso di marginalità e di smarrimento, ma contemporaneamente viene sottolineata una diversità, aprendo uno spiraglio di speranza. Nel racconto

B piensa en Gui Rosey que desaparece del planeta sin dejar rastro, dócil como un cordero mientras los himnos nazis suben al cielo color sangre, y se ve a sí mismo como Gui Rosey, un Gui Rosey enterrado en algún baldío de Acapulco, desaparecido para siempre, pero entonces oye a su padre, que le está recriminando algo al ex clavadista, y se da cuenta de que, al contrario que Gui Rosey, él no está solo. (PA, 63)

Mentre nella poesia la salvezza dalla solitudine (e conseguentemente dal rischio di un destino fatale come quello di Gui Rosey) sta in un allargamento della condizione individuale ad un'ideale comunità internazionale di poeti minori, unione in cui trovare in qualche modo consolazione e riparo:

Un poeta arrastrado por las corrientes desconocidas del mar
hacia la Gran Fosa
la misma que detuvo nuestra carraca y nuestros
jóvenes corazones, el hoyo
que se alimenta de pobres poetas en retirada
y de pensamientos puros, el hoyo
que devora surrealistas belgas y checos
ingleses, daneses, holandeses
españoles y franceses, sin tomarse
una pausa, inocentemente.³³⁰

Nella *Posdata* che segue questi versi e chiude la poesia, curiosa postilla in prosa, un'annotazione narrativa (che ritorna al contesto spaziotemporale da cui ha origine l'evocazione del surrealista) rimarca questi due concetti: la fondamentale differenza tra Gui Rosey e il soggetto poetante – che passa sopra l'abisso ma riesce a trovare scampo da esso, allontanandosene –, e allo stesso tempo quanto sia indistricabile il nodo che lega chi fa poesia a questo abisso, alla *Gran Fosa*:

330 *Ibid.*, pp. 375-376.

“*Posdata*: Finalmente pudimos alejarnos de aquellas aguas, mas no de aquella noche al parecer interminable. Días más tarde, un amanecer, tuve una revelación: el barco y la Fosa estaban unidos por una línea perpendicular y jamás se separarían”.³³¹ La natura metaforica di questa *Gran Fosa* non è esplicitamente chiarita, ma sembra appunto di poterla ricondurre o sovrapporre al motivo, ricorrente in Bolaño, dell'abisso: un gorgo indistinto, temibile e al contempo affascinante, nel quale è racchiuso il poliformico Male che sostanzia l'uomo (inteso come condizione umana potenziale, metafisica, ma anche come atavica inclinazione alla violenza fisica) sul quale pochi sanno affacciarsi con gli occhi aperti, tra questi i poeti e gli scrittori.³³² Se si tiene conto di questo, il racconto presenta un'analogia strutturale con la poesia anche in chiusura. La frase con cui termina tutto, nel paragrafo dopo le parole citate, è “comienzan a pelear” (LT, 63). Si riferisce a B, il protagonista, e a suo padre, che in un bar d'infimo ordine, dopo una serata carica di tensione, si lanciano in una rissa contro alcuni minacciosi astanti: insieme, e per questo provvisoriamente salvi dall'abisso su cui aprono lo sguardo (come nella scena subacquea), ma senza poter uscire dalla stessa “noche al parecer interminable” di cui si parla nella poesia.

II.3.5 *La questione del genere: gli ibridi tra prosa e poesia*

Valutando questo continuo gioco di parallelismi e confluenze tra poesia e prosa come un'approssimazione, sulla scorta della lezione cortazariana, in particolare ai racconti e alla comprensione della loro scrittura, una sorta di “stazione” intermedia obbligata e significativa sono quei testi che, come già accennato, si collocano a metà strada tra un genere e l'altro. Le sezioni “Prosa del otoño en Gerona” e “Un paseo por

331 *Ibid.*, p. 376.

332 *Alcuni* poeti e *alcuni* scrittori: il metro non è tanto il successo o la bravura – si pensi appunto all'importanza, romanticamente mitizzata, della marginalità e della sconfitta: nel racconto il protagonista chiarisce che le poesie di Gui Rosey in effetti non gli piacciono – quanto la maniera di abitare la letteratura, che deve essere vissuta con radicalità, come una necessità esistenziale. Cfr., tra gli altri, A.C. Carral, “Marginalidad y derrota: la poesía infrarrealista de Roberto Bolaño”, su http://www.academia.edu/245090/_Marginalidad_y_derrota_la_poes%C3%ADa_infrarrealista_de_Roberto_Bola%C3%B1o_, visitato l'ultima volta il 12/11/2014.

la literatura”, nella raccolta *Tres*,³³³ e “Tres textos” e “Gente que se aleja” in *La Universidad Desconocida*, sono probabilmente l'esempio più lampante di questa ibridazione. Si tratta di opere di non facile classificazione, per la loro natura effettivamente tra il prosaico e il lirico, e, ancor prima, per la scelta dell'autore di includerle in raccolte di poesia.

“Prosa del otoño en Gerona” è un insieme di trentacinque brevissimi testi in prosa (i più lunghi misurano una facciata, i più corti una riga soltanto), nei quali una voce narrante – a tratti in terza persona, a tratti rivolgendosi ad un destinatario intradiegetico, a tratti intervenendo in prima persona dall'interno della storia – descrive brevi scene vagamente connesse tra di loro. Non c'è un vero e proprio sviluppo narrativo, ma una giustapposizione di spezzoni nei quali si ripetono determinate parole chiave, situazioni, personaggi, frasi, seguendo un'impostazione quasi cinematografica: tutto viene visto come attraverso un obiettivo a sua volta in continuo movimento (ritorna spesso il termine “caleidoscopio”, come nel primo paragrafo: “Allí, el personaje dice ay o empalidece. Como si estuviera dentro de un calidoscopio y viera el ojo que lo mira. Colores que se ordenan en una geometría ajena a todo lo que tú estás dispuesto a aceptar como bueno”³³⁴), e il passaggio tra una scena e l'altra è marcato da una terminologia che richiama appunto quella del cinema: dissolvenze, sfumature al bianco e al nero, mutamenti dei colori e delle luci sullo schermo, voci fuori campo, tagli.³³⁵ Contemporaneamente, a questo registro se ne sovrappone e se ne confonde uno “letterario”, che ci riporta al testo in quanto tale, conferendo all'opera uno spessore “meta”: i personaggi si appropriano del lessico utilizzato dal narratore, le parole rimbalzano dalla descrizione della scrittura stessa all'azione, o dalla diegesi al contesto cronotopico delle scene, e chi agisce (o “recita”) a momenti sembra toccato dalla consapevolezza di trovarsi dentro un testo. Alla fine della seconda scena, “luego desaparece todo”.³³⁶ Nelle ultime righe della

333 Il libro originariamente doveva chiamarsi *Tres poemas*: è una specificazione da tenere in conto, alla luce delle criticità che la determinazione del genere dei testi in esso contenuti ha comportato. Cfr. Fischer, “Los territorios de la poesía en Roberto Bolaño”, cit.

334 R. Bolaño, “Prosa del otoño en Gerona”, in *Tres*, cit., p. 13.

335 Jaime Blume sostiene che la sua scrittura ha un “formato narrativo de carácter cinematográfico o televisivo. Se diría casi que se trata de un *script*.” J. Blume, “Roberto Bolaño poeta”, in Espinosa, *Territorios en fuga*, cit., p. 150.

336 Bolaño, “Prosa del otoño en Gerona”, cit., p. 14.

terza, “la palabra caleidoscopio resbala como saliva de sus labios y entonces las escenas vuelven a transparentarse en algo que puedes llamar el ay del personaje pálido o geometría alrededor de tu ojo desnudo”.³³⁷ All'inizio della sesta, “la pantalla atravesada por franjas se abre y es tu ojo el que se abre alrededor de la franja. Todos los días el estudio del desierto se abre como la palabra 'borrado'. ¿Un paisaje borrado? ¿Un rostro en primer plano? ¿Unos labios que articulan otra palabra?”.³³⁸ Nella settima, interviene una voce che in un'esclamazione mescola il registro cinematografico a quello della scrittura: “¡Corten este texto de mierda!, grita”.³³⁹ Ancora, nella nona scena si torna ad avvertire questa profondità metatestuale: “aquí el texto no tiene conciencia de nada sino de su propia vida. La sombra que provisionalmente llamas autor apenas se molesta en describir cómo la desconocida arregló todo para su momento Atlántida”.³⁴⁰

Le due figure che palesano (e si fanno carico di) questo – caleidoscopico – incastro di livelli differenti sono anche, nelle rispettive denominazioni, due ruoli: “el personaje” già citato, e “el autor”. In particolare la presenza di quest'ultimo, unitamente all'ambientazione gironense, restituisce al tutto una eco autobiografica, che, quando affiora, si contrappone a questa stratificata complessità finzionale. Nell'undicesima scena, la voce narrante descrive in prima persona, per sommi capi, la situazione in cui si trova (l'età, la condizione di disoccupazione, la mancanza di soldi, la solitudine in una casa piena di ragnatele, nell'autunno catalano), introducendo il tutto con un laconico “la situación real:”,³⁴¹ che suona in opposizione a quanto è stato narrato fin lì. Più avanti, è ancora la prima persona singolare, seduta a leggere il giornale sulla Rambla, che guardando la gente intorno a sé commenta “realidad objetiva, susurra mi cabeza”.³⁴² Un altro pensiero, questa volta assegnato ad una seconda persona singolare da parte di un narratore esterno, in una delle ultime

337 *Ibid.*, p. 15.

338 *Ibid.*, p. 18.

339 *Ibid.*, p. 19.

340 *Ibid.*, p. 21.

341 *Ibid.*, p. 23.

342 *Ibid.*, p. 31.

scene è “come una autobiografía”:³⁴³ chi dice “io”, in alcuni passaggi nomina “l'autore” in terza persona, mentre altrove parla del personaggio chiamandolo “*mi personaje*” (il corsivo è mio), e distanziandosi da esso nel collocarsi in un “aquí”³⁴⁴ dal quale lo osserva. Ma, ad aggiungere ulteriore confusione tra i piani, circa a metà dell'opera la stessa voce narrante implora (non è chiaro chi): “sácame de este texto”.³⁴⁵ Nella scena successiva, un'altra frase apparentemente slegata da tutto il resto, assegnabile al narratore – in quel momento – extradiegetico, sembra ancora rivolgere uno sguardo problematico al testo nel suo complesso: “no tiene sentido escribir poesía”.³⁴⁶

Come spiega Carolina López nella postfazione a *La Universidad Desconocida*, l'originale di “Prosa del otoño en Gerona” è stato recuperato da un quaderno con altre poesie e scritti composti tra il 1981 e il 1984.³⁴⁷ Ma la prima pubblicazione avviene ben otto anni dopo, nella raccolta di poesie *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (titolo che riprende l'ultimo dei trentacinque spezzoni: “esta esperanza yo no la he buscado. Este pabellón silencioso de la Universidad Desconocida.”³⁴⁸). Si deve quindi supporre che la scelta di non riservare all'opera una pubblicazione, autonoma o tra altri testi, specificamente di prosa, sia stata ben ponderata. Non è accidentale, in altre parole, che in un progetto poetico trovi spazio anche un testo che con la poesia pare non avere a che fare: occorre, a partire da qui, rilevare le somiglianze e i punti di contatto con i testi poetici tra i quali è collocato (anche in *Tres*, dove è seguito dal poema “Los neochilenos” e dall'altrettanto ibrido “Un paseo por la literatura”, e in *La Universidad Desconocida*). Si può così notare che tutte le principali caratteristiche rilevate della scrittura di “Prosa del otoño en Gerona” sono le stesse che connotano la sua poesia.

Matías Ayala (secondo il quale spesso le poesie di Bolaño, perdendo

343 *Ibid.*, p. 43.

344 *Ibid.*, p. 24.

345 *Ibid.*, p. 26.

346 *Ibid.*, p. 27.

347 Cfr. C. López, “Breve historia del libro”, in Bolaño, *La Universidad Desconocida*, cit., pp. 458–459.

348 Bolaño, “Prosa del otoño en Gerona”, cit., p. 52

l'elemento lirico, si trasformano in “narración excéntrica”)³⁴⁹ vede in testi come “Prosa del otoño en Gerona” la cartina tornasole di un distacco dalla vera e propria poesia – quella lirica, appunto – che segnerebbe la produzione soprattutto giovanile di Bolaño, segnale di un deciso passaggio alla prosa. La cosa è vera solo in parte: il periodo catalano (dal 1977 alla morte) vede in effetti, rispetto agli anni latinoamericani, una preponderanza del lavoro sui romanzi e sui racconti, ma, lungi dal segnare un abbandono della poesia (allontanamento che, secondo Ayala, darebbe linfa vitale alla sua scrittura a posteriori), questa transizione è proprio l'osservatorio migliore per valutare le due dimensioni che si incontrano e si fondono. Ciò che di prosaico vi è nella poesia (anche precedente) e ciò che di poetico – e anche di lirico – vi è nella prosa, è esattamente la combinazione che sta all'origine di questi componimenti ibridi.

“Un paseo por la literatura”, opera scritta a Blanes nel 1994, si posiziona in questa zona di mezzo, in apparenza spingendo verso la prosa: si tratta di 57 brevissimi testi, numerati, in ognuno dei quali (eccettuati quelli dal numero due al numero sette, che fungono da introduzione a tutto il resto) un narratore in prima persona descrive i propri sogni. Quasi tutti i sogni corrispondono all'incontro dell’“io sognante” con un poeta o uno scrittore, aprendosi con la formula “soñé que”. Nel primo e nell'ultimo di questi sogni il letterato che compare nel sogno è Georges Perec (un Perec bambino, di tre anni): questo è da considerarsi un voluto omaggio ad uno scrittore che per Bolaño, come ha modo di dichiarare in una lettera a Enrique Vila-Matas, “es, sin duda, el novelista más grande de la segunda mitad del siglo XX”.³⁵⁰ Perec è autore di *La Boutique obscure. 124 rêves* (1973), a sua volta un'antologia di sogni attraverso i quali l'autore francese propone uno sguardo introspettivo sulla propria biografia, giocando con la psicoanalisi. La differenza sostanziale tra “Un paseo por la literatura” e *La Boutique obscure* è che mentre quelle di Perec sono trascrizioni di sogni effettivamente accaduti, per come lo scrittore li ricorda al risveglio, i testi onirici di Bolaño sono, a quanto ci è dato di sapere, invenzioni

349 Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, cit., p. 96.

350 Quarta di copertina di G. Perec, *Lo infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008. Sulle contiguità tra Bolaño e Perec cfr. R. Pinto, “La lista de Bolaño y Perec”, in *UDP*, n° 9, Santiago, 2012, pp. 205-208.

poetiche dal sapore surrealista, un gioco squisitamente letterario, proposto con la leggerezza di una passeggiata. Dove le due opere e i due scrittori si incontrano fa capolino anche Cortázar, a sua volta cultore della letteratura intesa come esercizio ludico e contemporaneamente esperienza estetica. Che tra l'altro, sia ricordato *en passant*, è anche la principale linea guida dell'*Oulipo* (*Ouvroir de littérature potentielle*), gruppo internazionale di scrittori di cui faceva parte Georges Perec (e di cui avrebbe potuto far parte appunto anche Cortázar, se non avesse rifiutato l'invito del gruppo stesso)³⁵¹. Come ricorda la studiosa Paula Klein:

Numerosos puntos en común autorizan la comparación entre su programa literario y el de Cortázar: la experiencia de la literatura como juego, la experimentación con las palabras –desde los crucigramas hasta la escritura bajo distintos tipos de reglas y restricciones–, el gusto por la *flânerie*, la dimensión autobiográfica de los textos, la concepción de la lectura como una práctica creativa y creadora.³⁵²

Valutando ancora la collocazione di “Un paseo por la literatura” accanto a testi poetici, è notevole in particolare la vicinanza dell'opera ad alcuni componimenti di *Los perros románticos*, ovvero i cinque – consequenziali nella raccolta – incentrati sulla figura chiave del “detective”:³⁵³ “Soñé con detectives helados [...]” (dal primo verso), “Los detectives”, “Los detectives perdidos”, “Los detectives helados”, “Fragmentos”. Qui la formula reiterata – differenza minima ma fondamentale rispetto ai sogni di “Un paseo por la literatura” - non è “soñé que” ma “soñé con”, posto in

351 Lo ricorda Eduardo Berti in E. Berti, “Todos los juegos, el juego”, su <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2672-2007-08-19.html>, visitato l'ultima volta il 7/4/2015.

352 P. Klein, “¿Un plagiaro por anticipación?: Cortázar y el OuLiPo (1960-1980)”, in *Ensemble, Revista electrónica de la Casa Argentina en París*, su http://ensemble.educ.ar/wp-content/uploads/2013/09/Un_plagiario_por_anticipacion_paula_kelin.pdf, visitato l'ultima volta il 18/11/2014.

353 Figura carica di polivalenti significati simbolici in Bolaño, che non è stata menzionata tra i motivi che riecheggiano tra la poesia e la prosa per la quasi ovvietà della sua proliferazione, il cui epicentro è chiaramente *Los detectives salvajes*. Myrna Solotorevsky sintetizza la distanza tra questi *detectives* e quelli del romanzo dicendo che “El temple y el *ethos* en dichos poemas son dramáticos, lo que no corresponde al *ethos* que suscitan los detectives en *Los detectives salvajes*. Hay en los poemas una actitud empática respecto a los detectives y las dificultades que estos deben sobrellevar.” M. Solotorevsky, *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, cit., pp. 159-160.

inizio di verso: il “que” della relativa, rispetto al “con”, conferisce alle parole che introduce una maggiore dinamicità, aprendo da subito a un registro meno nominale e più narrativo, discorsivo: mentre il “con” richiede un sostantivo, il “que” prevede un verbo, che porta con sé un'azione, la quale di per sé è il germe della narrazione. Anche qui, quindi, si vede come l'oscillazione tra la poesia e la prosa (e non necessariamente dalla poesia alla prosa) si risolve spesso in diverse modulazioni – sintattiche, soprattutto – di idee, nomi, argomenti che attraversano e utilizzano tutti i generi, senza irrigidirsi su uno soltanto.

Tra gli innumerevoli nessi intertestuali che si potrebbero elencare tra “Un paseo por la literatura” e i racconti, ve ne sono alcuni particolarmente interessanti da segnalare per quanto visto fin qui. Nel testo numero 12 l'io narrante sogna di ricevere la visita di Enrique Lihn, che gli bussa alla porta “con una botella de vino, un paquete de comida y un cheque de la Universidad Desconocida”.³⁵⁴ Si riallaccia a questo microtesto, almeno cinque anni più tardi, il già menzionato racconto “Encuentro con Enrique Lihn”, l'ultimo di *Putas asesinas*. Anche qui l'io narrante incontra in sogno il poeta cileno (con il quale Roberto Bolaño ha avuto – nella realtà – una breve corrispondenza)³⁵⁵ ma questa volta a parti invertite: nel racconto è chi sogna che va a casa di Lihn, dove lo trova intento a sciogliere la pastiglia di una medicina in un bicchiere d'acqua (dato rispetto al quale la bottiglia di vino crea un contrappunto, anche se forse non volontario).

La rete di nessi tra le due opere è arricchita da un accenno, all'inizio del racconto, al poeta lirico greco Archiloco (“la literatura era un vasto campo minado en donde todos eran mi enemigos, salvo algunos clásico (y no todos), y yo cada día tenía que pasear por ese campo minado, apoyándome únicamente en los poemas de Arquíloco, y dar un paso en falso hubiera sido fatal” PA, 218), che rimanda a sua volta ad un altro sogno di “Un paseo por la literatura”, il numero 25: “Soñé que Arquíloco atravesaba un desierto de huesos humanos. Se daba ánimos a sí mismo:

354 Bolaño, “Un paseo por la literatura”, cit., p. 83.

355 Cfr. A. Leddy, “One Classic, One Modern: The Brief Correspondence of Roberto Bolaño and Enrique Lihn”, su <http://www.eastofborneo.org/articles/one-classic-one-modern-the-brief-correspondence-of-roberto-bolano-and-enrique-lihn>, visitato l'ultima volta il 18/11/2014.

'Vamos, Arquíloco, no desfallezcas, adelante, adelante.'"³⁵⁶ Qui ritorna l'idea di una deambulazione ostica, su una superficie terribile, solo che questa volta è Archiloco che cammina, da solo, e non può sostenersi che a se stesso.

Il sogno numero 16 ci riporta ai “detectives”, e contemporaneamente torna a convocare un nome noto: “Soñé que era un detective viejo y enfermo. Tan enfermo que literalmente me caía a pedazos. Iba tras la huellas de Gui Rosey”.³⁵⁷ Anche qui viene effettuata un'inversione, per cui adesso chi dice “io” non si limita a sognare i “detectives” malconci e votati al fallimento, ma diventa lui stesso uno di loro. Non è solamente un gioco con le prospettive dell'onirico, ma un'auto-investitura importante e necessaria nel momento in cui ci si confronta con un poeta che – come detto – rappresenta in qualche modo il simbolo della sconfitta e dello smarrimento, e che quindi è l'ultimo baluardo dello spirito poetico, o letterario in generale: Guy Rosey, al quale, ancora una volta, Bolaño affida il compito di tenere unite la sua poesia e la sua prosa, presenziando nell'una e nell'altra.

Le ultime due opere da includere in questa carrellata sui generi ibridi sono “Tres textos” e “Gente que se aleja”. La prima, come spiega Bolaño stesso, è da considerarsi una sorta di prologo alla seconda:³⁵⁸ si tratta, come didascalicamente annuncia il titolo, di tre brevi quadri narrativi in prosa, “Nel, majó”, “El inspector” e “El testigo”. Nel gioco di richiami interni, questi tre testi anticipano alcune figure e situazioni che poi si ritrovano in “Gente que se aleja” (il misterioso personaggio del “jorobadito”, l'ambientazione sulla costa catalana, le criptiche allusioni ad un'indagine in corso), e contemporaneamente si fanno eco tra di loro, con frasi intere ripetute e variate tra il primo e il terzo.

Lo stile di questi tre brevi quadri li avvicina molto a quelli di “Prosa del otoño en Gerona”: sintassi scomposta, cumolazione di frasi e immagini sconnesse, alternanza di momenti lirici e momenti narrativi. I periodi dei tre testi, come accade anche in diversi passaggi di “Gente que se aleja”, si concludono sempre con tre puntini di sospensione, il che conferisce alla lettura e alle stesse cose descritte un

356 Bolaño, “Un paseo por la literatura”, cit., p. 89.

357 *Ibid.*, p. 86.

358 R. Bolaño, “[Notas del autor, sin título]”, in *La Universidad Desconocida*, cit., p. 443: “TRES TEXTOS son de alguna manera una suerte de prólogo a GENTE QUE SE ALEJA.”

ritmo spezzato: “No sé cómo lo conocieron ustedes, para mí aún es un misterio... Las palabras tomaban el curso normal hasta la mitad del trayecto... Y ahí se paraban, en un punto equidistante entre la cabeza del interlocutor y el oyente... Le dije quedémonos aquí...”; “Y las palabras, blancas, salían de la boca del inspector como la cinta de un teletipo... [...] El hombre rió... 'Supongo que existe'... La vi en un cine, dije; trabajó en un picadero...”.³⁵⁹ Si avverte qualcosa di simile, appunto, a ciò che accade nella poesia di Bolaño: in questo senso la punteggiatura assolve la funzione dello spazio bianco alla fine di verso, marcando la pausa (e, a latere, rivelando la natura non di rado solamente tipografica, in Bolaño, dell'opposizione poesia/prosa).

Ricostruire la storia editoriale di “Gente que se aleja” – anche in questo caso, lavoro non scontato – ci fornisce la prova più evidente della costante e sempre significativa sovrapposizione di poesia e prosa, fin dalle (sempre sdruciolevoli, a tratti contraddittorie, sicuramente da prendersi con le dovute cautele) intenzioni dell'autore. Scritto da Bolaño durante la sua permanenza barcellonese nel 1980, mentre lavora come guardiano notturno in un campeggio di Casteldefels, il testo viene pubblicato con il titolo *Amberes* solo nel 2002. Il medesimo testo viene poi ripubblicato postumo all'interno della raccolta *La Universidad Desconocida*, con qualche parte modificata. Qui, seguendo le indicazioni dell'autore datate luglio 1992 – maggio 1993, l'opera viene intitolata *Gente que se aleja*. Le differenze più importanti tra le due edizioni sono i titoli modificati di tre capitoli (“El policía se alejó”, “Noche silenciosa” e “Automóviles vacíos” in *Gente que se aleja*, diventano rispettivamente “Tenía el pelo rojo”, “No puedes regresar” e “Barrios obreros” in *Amberes*), e la soppressione totale, in *Amberes*, del capitolo intitolato “El brillo de la navaja”. In realtà i cambiamenti, anche meno appariscenti, sono moltissimi, e vanno tutti nella medesima direzione: si coglie il tentativo di riscattare, per quanto possibile, l'inintelligibilità dell'opera, svincolandola da certi “poetismi” oscuri – e forse gratuiti – della prima versione. La punteggiatura viene normalizzata:

Carreteras gemelas tendidas sobre el atardecer cuando
todo parece indicar que la memoria y la delicadeza kaputt

359 Bolaño, “Tres textos”, *Ibid.*, pp. 169-170. La riflessione interna al testo stesso sulla sintassi interrotta ricorda molto quella di Cortázar nel già citato “Teoría del cangrejo”.

como el automóvil alquilado de un turista que penetra sin saberlo en zonas de guerra y ya no vuelve más al menos no en automóvil hombre que corre a través de carreteras tendidas sobre una zona que su mente se niega a aceptar como límite punto de convergencia dragón transparente y las noticias dicen que Sophie Podolski kaputt en Bélgica³⁶⁰

diventa

Carreteras gemelas tendidas sobre el atardecer, cuando todo parece indicar que la memoria y la delicadeza kaputt, como el automóvil alquilado de un turista que penetra sin saberlo en zonas de guerra y ya no vuelve más, al menos no en automóvil, un hombre que corre a través de carreteras tendidas sobre una zona que su mente se niega a aceptar como límite, punto de convergencia (el dragón transparente), y las noticias dicen que Sophie Podolski kaputt en Bélgica³⁶¹

I numerosi gerundi si tramutano in proposizioni relative: “Muchacha pelirroja mirando el atardecer desde el establo en llamas'...”³⁶² diventa “La muchacha pelirroja miraba el atardecer desde el establo en llamas'...”,³⁶³ “Muchacha a cuatro patas gimiendo”³⁶⁴ diventa “Muchacha a cuatro patas que gime”;³⁶⁵ “policías entrando en un edificio gris”³⁶⁶ diventa “policías que irrumpen en un edificio gris”.³⁶⁷

Vengono inoltre eliminate molte allusioni al registro cinematografico (analoghe a quelle già viste in “Prosa del otoño en Gerona”), diverse costruzioni vengono semplificate (secondo una sintassi meno eccentrica), e alcuni passaggi vengono chiariti con delle interpolazioni.³⁶⁸ In ultima analisi, viene messa in atto una

360 R. Bolaño, “Gente que se aleja”, in *La universidad desconocida*, cit., p. 178.

361 Bolaño, *Amberes*, cit., p. 16.

362 Bolaño, “Gente que se aleja”, cit., p. 193.

363 Bolaño, *Amberes*, cit., p. 39.

364 Bolaño, “Gente que se aleja”, cit., p. 216.

365 Bolaño, *Amberes*, cit., p. 75.

366 Bolaño, “Gente que se aleja”, cit., p. 229.

367 Bolaño, *Amberes*, cit., p. 98.

368 Pablo Moíño Sánchez fa una ricompilazione sistematica di queste modifiche in P.M. Sánchez, “Novela-nieve, poema-río: sobre *Amberes* y *Gente que se aleja*”, in López Bernasocchi, López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño, estrella cercana*, cit., pp. 299-316.

“prosaicizzazione” dell'opera, le cui motivazioni – ancora una volta – sono da ricercarsi più nell'opportunità editoriale (pubblicare con Anagrama avrebbe comportato, chiaramente, una distribuzione rivolta al grande pubblico) che a un rigetto del lirismo.

Infatti, nell'intervista a Mónica Maristain, lo stesso Bolaño rivendica il valore di quest'opera giovanile proprio in virtù della sua natura criptica, e della conseguente difficoltà a ricondurla ad una categorizzazione precisa: “La única novela de la que no me avergüenzo es *Amberes*, tal vez porque sigue siendo ininteligible”.³⁶⁹ Idea già espressa in un'altra intervista, di qualche mese prima, con Felipe Ossandón, ancora ribadendo una sorta di orgoglio contro la necessità di essere compreso dal lettore, anche al prezzo di una certa autoreferenzialità:

Amberes me gusta mucho, tal vez porque cuando escribí esa novelita yo era otro, en principio mucho más joven y quizás más valiente y mejor que ahora. Y el ejercicio de la literatura era mucho más radical que hoy, que procuro, dentro de ciertos límites, ser inteligible. Entonces me importaba un comino que me entendieran o no.³⁷⁰

La cosa su cui è più interessante riportare l'attenzione, ai fini che si propone questa analisi, è la terminologia che l'autore utilizza per indicare la sua duplice opera: nelle due interviste citate, è “novela” (romanzo) e “novelita” (un diminutivo che già di per sé attenua una decisa determinazione tassonomica), mentre nelle note sopra menzionate, redatte come spiegato tra il 1992 e il 1993, si riferisce ad essa come a un “poema”: “Escribí GENTE QUE SE ALEJA en 1980 mientras trabajaba de vigilante nocturno en el camping Estrella de Mar, en Castelldefels. El poema, como es evidente, es deudor de mis entusiastas lecturas de William Burroughs”.³⁷¹

369 Anche questa risposta, come quella sui cinque libri preferiti, è stata eliminata dall'edizione dell'intervista presente in *Entre paréntesis* di Anagrama e nella traduzione di Adelphi. La si trova, anche in questo caso, in Bolaño, *L'ultima conversazione*, cit., p. 84; e nell'articolo integrale online: Maristain, “Estrella distante”, cit.

370 F. Ossandón, “La paternidad es lo mejor y también lo más terrible”. Entrevista a Roberto Bolaño”, in Braithwaite (ed.), *Bolaño por sí mismo*, cit., p. 113.

371 Bolaño, “[Notas del autor, sin título]”, cit., p. 443.

Pablo Moïño Sánchez arriva ad una soluzione forse – per sua stessa ammissione – frettolosa, chiamando l'opera (*Amberes*, in questo caso) “poema in prosa”,³⁷² e cita Alejandro Zambra, le cui osservazioni ad ampio raggio intorno alla presente problematica possono risultare particolarmente illuminanti:

[*Amberes* es] un libro de poesía, o algo así como un guión para un libro de poesía, o un guión escrito después de leer un libro de poesía, que en cualquier caso se dio el gusto de presentar como una novela. [...] Las novelas hacen inteligible, entonces, a la poesía. Las novelas se entienden más, se venden más porque se entienden más. [...] Los poemas de Bolaño son los poemas que escriben los personajes de Bolaño: el novelista inteligible pone en escena al poeta ininteligible. El narrador hace comprensible al poeta: si es un buen narrador lo hace ligeramente comprensible, apenas comprensible. [...] Los poemas de Bolaño son los poemas de los personajes de Bolaño. Los poemas de Bolaño son recortes y sus novelas son álbumes de recortes. [...] “Prosa del otoño en Gerona”, publicado en *Fragmentos de la Universidad Desconocida* y también en *Tres*, es un relato entrecortado, polifónico e intimista, similar a *Amberes*, acaso una bisagra, también, entre la poesía y la prosa. [...] La poesía de Bolaño no se entiende.³⁷³

Come si vede, il tentativo di trovare il termine più adatto presta sempre il fianco a ulteriori difficoltà di catalogazione. È d'altronde noto che, a tutt'oggi, la critica non abbia ancora una posizione solida e unanime su forme, come appunto la “prosa poetica” o la “poesia in prosa”, dallo statuto di per sé incerto. Difficoltà che ha origine a monte, ovvero nella mobilità degli stessi confini tra poesia e prosa, e quindi delle rispettive definizioni. Accerchiamenti teorici anche recenti, dalle più svariate prospettive, hanno portato ad approdi quasi sempre provvisori: si va dalle approssimazioni di ordine stilistico di Jean Cohen, che in *Structure du langage poétique* sostiene che

372 P.M. Sánchez, “Novela-nieve, poema-río: sobre *Amberes* y *Gente que se aleja*”, cit., p. 304.

373 A. Zambra, “La vanguardia melancólica”, su <http://www.no-retornable.com.ar/v1/dossier/zambra.html>, visitato l'ultima volta il 20/11/2014.

la prose littéraire n'est qu'une poésie modérée ou [...] la poésie constitue la forme véhémence de la littérature, le degré paroxystique du style. Le style est un. [...] De la prose à la poésie, et d'un état de la poésie à l'autre, la différence est seulement l'audace avec laquelle le langage utilise les procédés virtuellement inscrits dans sa structure.³⁷⁴

alle considerazioni di Eco, che – tentando un approccio semiotico – ammette in primo luogo la fallacia di parametri solamente estetici, o solamente di contenuto, o solamente retorici, con ciò escludendo anche “quella specifica relazione tra espressione e contenuto che si può manifestare come parallelismo o come autoriflessività del messaggio”.³⁷⁵ I criteri che rimangono validi, pur nella loro fragilità, sarebbero quello “editoriale”, quello “visivo, grafematico o se volete grammatologico: la poesia, come si è detto, va a capo prima che sia finita la pagina.”,³⁷⁶ e una differenziazione più radicale e al contempo pericolosamente congetturale: mentre nella prosa

l'espressione, manipolata con sapienza, si adatta mirabilmente, in modo insostituibile, a ciò che vi è da dire. [...] generativamente, alla luce di una modellizzazione dei vari livelli testuali, le decisioni di contenuto, anche se sono istituite e concretate dalla scrittura verbale, la precedono, la fondano, ne decidono il destino. Narrare in prosa non è anzitutto scrivere, è concepire un mondo. La decisione è cosmologica.³⁷⁷

Nella poesia

Il poeta sceglie una serie di costrizioni espressive, e poi

374 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 149.

375 U. Eco, “Il segno della poesia e il segno della prosa”, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, p. 248.

376 *Ibid.*

377 *Ibid.*, p. 252.

scommette che il contenuto, qualsiasi esso sia, e per quanto esso potesse precedere la scrittura, si adeguerà alle costrizioni espressive, e tanto meglio se ne verrà modificato. Il poeta guarda al mondo così come le costrizioni del verso gli impongono. Non solo, ma in tal modo guarda anche alla lingua. Perché se la prosa, prima che un fatto linguistico, è un fatto cosmologico, la poesia, prima che un fatto linguistico è un fatto paralinguistico. [...] la buona poesia impone un rapporto che appaia necessario tra contenuto ed espressione, tra suono e significato.³⁷⁸

Una distinzione, quindi, che propone dei parametri relativi all'*intentio*, o che quantomeno azzarda di sbirciare nell'officina dello scrittore, provando a fotografare il momento in cui l'idea (già letteraria) si traduce in una forma. E in entrambi i casi, tale idea si incanalerebbe in un incastro “insostituibile”, o “necessario”.

Però, appunto, le cose si complicano nel momento in cui la pratica letteraria dà luogo a forme che (a partire dalle intenzioni stesse dell'autore, o in assenza di una confessione delle stesse) eludono tale necessità, perché continuamente sottoposte ad un *labor limae* che non si ferma alla scelta incontrovertibile di un genere, o perché si assestano nelle zone intermedie di cui si va trattando. Se accettiamo la definizione di “poesia in prosa” per *Amberes*, ad esempio, occorre problematizzare il perimetro d'utilizzo del termine: con i “petits poèmes en prose” di Baudelaire (che poi diventano *Spleen de Paris*) il genere si afferma – dopo le prime esperienze in questa direzione di Aloysius Bertrand, già nella prima metà dell'Ottocento – quantomeno nel panorama francese. Con la rinuncia al verso viene avanzata soprattutto una nuova maniera di intendere il rapporto tra il poeta e il lettore, o più in generale cominciano a cambiare gli equilibri tra l'intenzione di chi scrive e l'aspettativa di chi legge.³⁷⁹ Non si può più dare per scontato chi è poeta e cosa sia poesia, e in questo senso il ruolo che gioca il lettore è fondamentale.³⁸⁰

378 *Ibid.*, p. 253.

379 Su questo cfr. G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, Parma, 1994. Secondo Genette esistono due sistemi letterari: uno chiuso e irrigidito sulle forme tradizionali (“costitutivo”), e uno, “condizionale”, aperto agli adeguamenti estetici del tempo, nel determinare i quali il lettore è una figura chiave.

380 L'autorità del lettore proprio al fine di dirimere la questione è riconosciuta anche da Borges, che in un'intervista, interrogato sulla differenza tra poesia e prosa, risponde che “la diferencia esencial está en el lector, no en el texto., El lector, ante una página en prosa espera noticias, información, razonamientos; en

Può risultare interessante risalire alle origini del genere soprattutto se si considera la predilezione di Bolaño per questa fase della letteratura francese, in particolare per il quartetto dei poeti “maledetti”, costituito da Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé. Ma, chiaramente, questa lontana genealogia non basta da sola a giustificare l'assegnazione di un'etichetta. Come rileva Paolo Zulena nell'articolo “Esiste (ancora) la poesia in prosa?”, la questione è diventata in qualche modo irrilevante, o superata dalla prassi e da una critica che si è già confrontata con il postmoderno: “Non è necessario parlare di poesia in prosa per legittimare testi che non sono né poetici né narrativi in senso tradizionale, non dopo Beckett e 'Tel Quel'”³⁸¹ (la rivista francese, che Zulena prende a sintesi di questo superamento nella direzione di un approccio semiologico alla letteratura, era nota a Bolaño, come abbiamo visto affrontando il racconto “Laberinto”).

Di fronte alla difficoltà (o, in ultima analisi, alla mancanza di costrutto) nel dare un nome preciso al territorio in cui si collocano questi testi di Bolaño, non ci si può che limitare all'unica certezza, e da essa far proseguire l'analisi: “Prosa del otoño en Gerona”, “Un paseo por la literatura”, “Tres textos” e “Gente que se aleja” / *Amberes* partecipano sia della poesia che della prosa (di una certa, dinamica, idea di poetico e di prosaico), per un fitto intreccio di ragioni editoriali, di intenzioni autoriali, di dati stilistici. Soffermarsi su di essi fa tornare con occhi nuovi alle sue poesie e ai suoi testi in prosa (ai due insieme più pacificamente accettati come tali), in particolare ai racconti: potendo capire meglio, a questo punto, la provenienza di alcuni specifici aspetti che forse ne rappresentano la cifra più peculiare.

cambio, el que lee una página en verso sabe que tiene que emocionarse. En el texto no hay ninguna diferencia, pero en el lector sí, porque la actitud del lector es distinta. Ahora, ambas, la prosa y el verso, son medio idóneos para expresarse. Stevenson pensaba que la prosa viene a ser la forma más compleja del verso. No olvide que para Mallarme, desde el momento que cuidamos lo que escribimos, versificamos. Yo creo con Stevenson que la prosa es más compleja del verso, pero hay literaturas que no han alcanzado nunca la prosa.” H.A. Tenorio, “Entrevista a J. L. Borges”, su www.arquitrave.com/entrevistas/arquientrevista_jborges.html, visitato l'ultima volta il 19/10/2014.

381 P. Zulena, “Esiste (ancora) la poesia in prosa?”, in *L'Ulisse, Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*, n° 13, su http://www.lietocolle.com/cms/img_old/l_ulisse_13.pdf, visitato l'ultima volta il 14/11/2014.

II.3.6 *Poesia e poeti nella prosa di Bolaño: Rimbaud*

La poesia di Bolaño è sempre stata tacciata di “prosaicità”, spesso nel senso più deteriore del termine, da parte di una critica che a lungo non si è proprio interessata alla sua produzione poetica. Jaime Blume, in “Roberto Bolaño poeta” (nel 2003, quattro anni prima della pubblicazione di *La Universidad Desconocida*, ma – come abbiamo visto – con molto materiale già da tempo in sotterranea circolazione) ammette che “Lo que no se sabía era que junto con la narrativa Bolaño cultivaba también la poesía, o al menos algo que, pese a un sesgo historiado y argumental vecino a la narrativa, podía ser incluido en el difuso ámbito de lo poético”.³⁸² Matias Ayala, nel giudicare Bolaño generalmente un poeta mediocre, individua nella cifra prosaica – e allo stesso tempo narrativa – di certi componimenti quello che chiama il “registro Bolaño”,³⁸³ ossia la più autentica e riuscita parte della sua poesia. Anche Helena Usandizaga, che pure discorda diametralmente circa il giudizio sulla qualità della poesia di Bolaño (la perentoria frase di apertura di un suo articolo è: “Roberto Bolaño era poeta y lo atestiguan los buenos libros de poesía que escribió.”)³⁸⁴, non può non rilevare in essa la preponderanza di aspetti legati alla prosa.³⁸⁵ Bolaño è il primo, d'altronde, a marcare le distanze da un lirismo consueto, rivendicando contemporaneamente la dignità di un diverso modo di intendere e di abitare la poesia, con un componimento che fin dal titolo si presenta con la forza di una confessione:

Ésta es la pura verdad

Me he criado al lado de puritanos revolucionarios
He sido criticado ayudado empujado por héroes
de la poesía lírica
y del balancín de la muerte.
Quiero decir que mi lirismo es DIFERENTE
(ya está todo expresado pero permitidme

382 Blume, “Roberto Bolaño poeta”, cit., p. 149.

383 Ayala, “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”, cit., p. 97.

384 H. Usandizaga, “El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño”, in AA.VV., *Jornadas Homenaje, Roberto Bolaño (1953-2003)*, cit., p. 77.

385 H. Usandizaga, “Poesía y prosa en la obra de Roberto Bolaño”, in López Bernasocchi, López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño, estrella cercana*, cit., p. 384.

añadir algo más).
Nadar en los pantanos de la cursilería
es para mí como un Acapulco de mercurio
un Acapulco de sangre de pescado
una Disneylandia submarina
En donde soy en paz conmigo.³⁸⁶

Da questa poesia (la cui datazione esatta non è nota, ma che, secondo le già citate indicazioni di Bolaño in appendice a *La Universidad Desconocida*, può essere collocata tra il 1978 e il 1981)³⁸⁷ si può estrarre tutta una poetica: insieme a una dichiarazione di stile, espressa con la contundenza tipica dell'infrarrealismo (e di ogni movimento letterario che è tenuto per statuto a smarcarsi dai retaggi della tradizione), occhieggia una precoce simpatia per la poesia dell'abisso (l'accostamento "Acapulco-sottomarina" ci riporta ancora una volta al racconto "Últimos atardeceres en la tierra", e alla figura di Guy Rosey), una poesia posizionata eroicamente e ostinatamente ai margini, che trova il suo valore non tanto nella (borghese?) qualità della scrittura, quanto nel coraggio di confrontarsi con il dolore (*sangre*) e con l'orrore. Lo testimoniano i molti componimenti dove viene costruita una figura di poeta "combattente", oscillante tra caparbieta e sconfitta: come in "Los perros románticos", dove si avverte un certo autocompiacimento nell'"estaba loco" con cui l'io lirico si presenta;³⁸⁸ o in "Devoción de Roberto Bolaño" e in "El regreso de Roberto Bolaño", nelle quali l'autore si ritrae (nella prima delle due poesie parlando in terza persona) rimarcando la malattia, la povertà, e l'ostinata lotta per la vita.³⁸⁹ O ancora nelle due poesie intitolate "Autorretrato", nelle quali descrive se stesso e i suoi amici come "valientes y audaces", e inesorabilmente destinati a perdere tutto.³⁹⁰ L'insistenza su questa prospettiva palesa un'idea di poesia legata, ancor prima che al testo scritto, ad un'idea previa di "poetico", una *quidditas* che può – in quanto tale –

386 R. Bolaño, "Esta es la pura verdad", in *La Universidad Desconocida*, cit., p. 18. In un'intervista Bolaño ritorna sul concetto, dichiarando che "yo como poeta no soy nada lírico, soy totalmente prosaico, cotidiano. Mi poeta favorito es Nicanor Parra. Nicanor Parra ya lo dice, que él no habla de crepúsculos, ni de damas recortadas sobre el horizonte, sino de comidas y luego de ataúdes, y ataúdes y ataúdes, lo repite." Rojas, "Transcripción de entrevista de Roberto Bolaño", cit.

387 Bolaño, "[Notas del autor, sin título]", cit., p. 443.

388 R. Bolaño, "Los perros románticos", in *Ibid.*, p. 372.

389 R. Bolaño, "Devoción de Roberto Bolaño" e "El regreso de Roberto Bolaño", in *Ibid.*, pp. 397-398.

390 R. Bolaño, "Autorretrato" e "Autorretrato", in *Ibid.*, pp. 430-431.

investire la prosa, e intaccare i personaggi in essa contenuti.

Uno degli incroci-chiave tra la poesia e la prosa di Bolaño è proprio la diffusa presenza di poeti (o di generiche figure poetanti) nei racconti e nei romanzi, evocati come punti di riferimento esterni, o chiamati ad agire come personaggi o perfino come protagonisti. I più memorabili sono i “detectives salvajes” dell'omonimo romanzo (poeti sconfitti e smarriti, condannati ad una peregrinazione nelle geografie del mito poetico del “realvisceralismo”) e Alberto Ruiz-Tagle/Carlos Wieder, il poeta-assassino che scrive le sue poesie in cielo pilotando un aeroplano in *Estrella distante*. Come questi sono ispirati a poeti reali (rispettivamente agli infrarrealisti – del cui movimento *Los detectives salvajes* è quasi una malinconica elegia -³⁹¹ e Raul Zurita, poeta cileno che ha sposato alla poesia azioni artistiche anche radicali, come appunto la scrittura nei cieli di New York), innumerevoli poeti effettivamente esistiti o esistenti compaiono con il proprio nome nei libri di Bolaño. Helena Usandizaga e Chiara Bolognese ne fanno una rassegna, ricordando tra gli altri Vicente Huidobro (*Amuleto*), Nicanor Parra (*Amuleto*, *Estrella distante*, “Carnet de baile” in *Putas asesinas*), Lihn (*Estrella distante*) Pablo Neruda (*Nocturno de Chile*, “Carnet de baile”), Jorge Teillier (*Estrella distante*).³⁹²

Curiosamente, entrambe le panoramiche lasciano fuori il nome probabilmente più ingombrante di tutti, ancorché non sempre altrettanto evidente: Arthur Rimbaud. Il poeta francese è una presenza costante in tutta la produzione letteraria di Bolaño, accompagnando lo scrittore dalla giovinezza all'età adulta. Alle due estremità possiamo collocare due punti di riferimento significativi: la rivista “Rimbaud vuelve a casa”, fondata nel 1977 a Barcellona da Bolaño insieme a Bruno Montané, ancora in seno al movimento infrarrealista; e il racconto/dissertazione “Literatura + enfermedad = enfermedad”, in *El gaucho insufrible*, dove Rimbaud – come già accennato – ritorna accanto a Baudelaire, Lautréamont e Mallarmé. A più di vent'anni di distanza, il poeta francese mantiene per Bolaño la stessa importanza e lo stesso

391 Il corrispettivo letterario dell'infrarrealismo è il realismo viscerale, movimento capeggiato dai protagonisti del romanzo, Arturo Belano e Ulises Lima, che nel corso della storia tentano di ricostruirne il retaggio e ritrovarne la fondatrice, la mitica poetessa Cesárea Tinajero. Cfr. M. Madariaga, *Bolaño infra*, cit.

392 Cfr. Usandizaga, “El reverso poético en la prosa de Roberto Bolaño”, cit., pp. 385-394 e C. Bolognese, “Fantasmas de poetas en algunos textos de Roberto Bolaño”, in Moreno (ed.), *Roberto Bolaño, La experiencia del abismo*, cit., pp. 269-280.

valore simbolico: rappresenta l'incarnazione dello spirito poetico, e più in generale è l'esempio massimo (con Kafka, probabilmente) dell'identificazione tra letteratura e vita, o del superamento e dell'assimilazione della prima nella seconda. Ed è colui che sintetizza in sé, nella sua opera e nella sua curva esistenziale, la lucidità più alta e bruciante e insieme lo slancio erompente della giovinezza (la stessa frase che dà il nome alla rivista del '77, compare nel terzo manifesto infrarrealista – quello che porta la firma di Bolaño – volta all'esclamativo e con una virgola che tramuta l'affermazione in un'esortazione: “¡Rimbaud, vuelve a casa!”).³⁹³ In “Literatura + enfermedad = enfermedad”, nel solco di Baudelaire, l'autore capisce che aprire gli occhi sull'ignoto è una scommessa contro l'orrore del mondo, e contemporaneamente capisce che si tratta di

una batalla perdida de antemano, como casi todas las batallas de los poetas. [...] algo que, sin duda, sabía Rimbaud, que se sumergió con idéntico fervor en los libros, en el sexo y en los viajes, sólo para descubrir y comprender, con una lucidez diamantina, que escribir no tiene la más mínima importancia (escribir, obviamente, es lo mismo que leer, y en ciertos momentos se parece bastante a viajar, e incluso, en ocasiones privilegiadas, también se parece al acto de follar, y todo ello, nos dice Rimbaud, es un espejismo, sólo existe el desierto y de vez en cuando las luces lejanas de las oasis que nos envilecen). (GI, 155)

Tra questi due momenti della scrittura di Bolaño (si potrebbero dire fondativo e programmatico il primo – la rivista del '77 – testamentario e retrospettivo il secondo - “Literatura + enfermedad = enfermedad”, scritto negli ultimi giorni di vita), Rimbaud costituisce un onnipresente collante nelle vesti del personaggio alter-ego dello scrittore, nel cui nome *in primis* il poeta francese è evocato: Arturo Belano. I testi in cui il personaggio appare, in vari ruoli (di volta in volta narratore esterno, interno, protagonista), sono innumerevoli: oltre ai romanzi *Estrella distante*,

393 R. Bolaño, “Déjenlo todo, nuevamente: Manifiesto infrarrealista”, in AA.VV., *Nada utópico nos es ajeno*, cit., p. 57.

naturalmente *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, e, più nascostamente, *2666*,³⁹⁴ Belano, come si è visto, ha un ruolo anche in svariati racconti di *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* e *El secreto del mal*.³⁹⁵ Questo contando solamente le occasioni in cui viene nominato chiaramente (dove quindi il nesso con il nome di Arthur Rimbaud riaffiora con più forza): diverse sono le trasfigurazioni ulteriori, ovvero i testi nei quali viene indicato con una sola B, o non viene proprio nominato ma si lascia intendere la sua identità.

Ma non è solo il nome che lega il personaggio alla memoria del poeta francese: nel configurarsi come un doppio di Roberto Bolaño (facendosi cioè epicentro delle narrazioni dal sapore più autobiografico, o autobiografistico)³⁹⁶, Arturo Belano assimila altresì le caratteristiche – reali e frutto di una entusiasta mitopoiesi – di Arthur Rimbaud che in qualche modo anche l'autore sente più affini, o verso le quali è manifesta una mai del tutto soddisfatta volontà di emulazione.³⁹⁷ La vita breve e anticonformista di Rimbaud, la sua scelta di abbandonare la scrittura per darsi ai viaggi, l'incontro con l'epilogo della propria esistenza in Africa, si riflettono ad esempio nelle vicende narrate soprattutto in *Los detectives salvajes*, e in generale in un *excursus* vitale portato fino alle sue estreme conseguenze. Come ricorda Sergio Marras,

La búsqueda de Belano, más allá de Cesárea Tinajero y su legado, fue él mismo y su destino, y allí está el fundamento que lo transformó en su propio detective. Su obstinado nomadismo es una forma de evadir el rigor del

394 In questo caso dobbiamo l'informazione al paratesto, una nota di Bolaño recuperata dall'editore Ignacio Echevarría, secondo la quale Arturo Belano sarebbe il narratore di tutta la storia: I. Echevarría, “Nota a la primera edición”, in Bolaño, *2666*, cit., p. 1125: “Entre las anotaciones de Bolaño relativas a *2666* se lee, en un apunte 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”.

395 Cfr. Marras, *El héroe improbable*, cit., p. 175.

396 Nella scelta di tale referente – l'autore di *Je est un autre* – si deve rilevare anche un segnale della cautela con la quale si deve attingere alla biografia letteraria di Belano per ritrovarvi riscontri della biografia reale di Bolaño. Cfr. P. Lejeune, *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Éd. du Seuil, 1980. e P. Bourdieu, “L'illusion biographique”, cit.

397 Nella già menzionata scelta estrema di Bolaño di bruciare tutte le proprie opere teatrali, non è improbabile sospettare una somiglianza con l'analogo gesto di Rimbaud con i testi manoscritti di *Une Saison en Enfer*.

sistema instalado y su orden simbólico. [...] Buscó en África su desaparición y su manera de morir. [...] Prefirió el lugar más marginal del mundo, como correspondía a quien despreciaba el centro [...] asumió y transformó la marginación en su castillo. Desde allí desafió al mundo.³⁹⁸

Questa duratura e articolata ammirazione per Rimbaud è uno dei tanti punti di contatto con Julio Cortázar. Nel 1941, sotto lo pseudonimo di Julio Denis (lo stesso che utilizza per la sua prima raccolta di poesie, *Presencia*), lo scrittore argentino pubblica “Rimbaud”, una corta dissertazione sulla sua opera poetica. Il saggio, impostato in buona parte come un confronto con Mallarmé, individua in Rimbaud un modo meno “essenzialista” di accostarsi alla poesia, meno votato alla ricerca dell'assoluto e maggiormente teso alla fusione di scrittura e vita. Come Bolaño in “Literatura + enfermedad = enfermedad”, qui Cortázar vede in Rimbaud l'archetipo del poeta-guerriero, che “quiere abrirse un camino a través del infierno, a través de la Poesía. [...] Porque es rebelde, lucha; porque es orgulloso, se debate. Más allá está la Vida – poesía, libertad, divinidad –; y todo su terrible camino no es más que un reiterado más allá.”³⁹⁹ e che, dopo la scrittura di *Une Saison en Enfer*, “amanecerá a su nueva existencia de derrotado. [...] Él es el Ícaro de carne y hueso que se aplasta sobre las aguas [...] nos deja [...] la historia de una sangre”.⁴⁰⁰ Ma di fronte a questa sconfitta esistenziale, concordando ancora una volta con Bolaño, Cortázar vede in Rimbaud l'ostinata necessità di combattere comunque, lasciando con ciò un messaggio su cosa significhi davvero essere poeti e fare poesia:

¿Deja el hombre de correr por eso el riesgo de Ícaro? No lo creo. Hay en todo poeta una fatalidad que lo arrastra, una 'manía'. Y si la tentativa en este orden está destinada a fracasar, si lo absoluto no puede serle dado, si el conocimiento poético, como el místico, es inexpresable, su pasaje no será nunca vano.⁴⁰¹

398 Marras, *El héroe improbable*, cit., pp. 117-118.

399 J. Cortázar, “Rimbaud”, in *Obra crítica / 2*, cit., p. 20.

400 *Ibid.*, pp. 21-22.

401 *Ibid.*, pp. 22.

La coincidenza va oltre la comune infatuazione giovanile per una sorta di *star* della ribellione letteraria, investendo invece lo spirito della produzione posteriore dei due scrittori. Nelle parole con cui Jaime Alazraki spiega l'importanza di questo saggio di Cortázar si può già cogliere la stringente attinenza con Bolaño, e con il suo modo di intendere la letteratura:

Desde Rimbaud, Cortázar ha definido ya, en 1941, una de las direcciones más poderosas de su obra: la intrínseca relación entre literatura y vida, el poema como una búsqueda humana y no exclusivamente estética, el acto de escribir como una cuerda tendida sobre el vacío pero apuntando hacia una otredad liberadora y hacia el reverso de los “cuadros lógicos de nuestra inaceptable realidad” (p. 30). [...] Julio Denis define, desde un artículo que quedará sepultado en las páginas de una oscura revista, el blanco más pertinaz hacia el que Julio Cortázar apuntará lo más venturoso de su obra. El Cortázar anti-burgués, inconformista y rebelde está también aquí anticipado. Rimbaud deviene así un espejo de no pocos ángulos de la obra de Cortázar. [...] Casi cincuenta años más tarde, a muy pocos años de su muerte, Cortázar defendió esa misma lealtad hacia la vida que había vindicado en Rimbaud.⁴⁰²

Come si vede, da una profonda empatia umana prende le mosse un *modus cogitandi* che trova un suo più maturo culmine, secondo Alazraki, in *Rayuela* (e che, per Bolaño, si diffonde in tutta la sua opera): un nodo fondamentale di questa consonanza è la frase “Car Je est un autre”, che Rimbaud scrive in una epistola del 1871 a Georges Izambard e di nuovo in un'altra di poco successiva, a Paul Demeny. Questa criptica sentenza, interpretata come una critica alla “poesia soggettiva” di Izambard, dei parnassiani e del secondo Romanticismo,⁴⁰³ viene letta da Cortázar come una sorta di prefigurazione del Surrealismo: la definisce una “frase que, sometida a todos los malentendidos posibles, encontrará una explicación en el

402 J. Alazraki, “Cortázar antes de Cortázar: 'Rimbaud' (1941)”, in A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Vol. 3*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 373-374.

403 Cfr. A. Rimbaud, *Opere*, Milano, Mondadori, 2006, p. 449.

surrealismo, cuyo único punto de contacto con el poeta es la creencia de que órdenes inconscientes, categorías abisales del ser, rigen y condicionan la Poesía”.⁴⁰⁴

II.3.7 *Il retaggio surrealista e la metafora*

Questo passaggio è decisivo per tornare all'analisi dei meccanismi del racconto, in particolare all'alchimia tra il racconto e la poesia retrostante, per poterne mettere in luce un ultimo aspetto in relazione al quale si dà la convergenza forse più interessante e allo stesso tempo più recondita tra Bolaño e Cortázar. Innanzitutto va segnalato un retroterra (in effetti non molto tenuto in considerazione dalla critica nel momento in cui si è accostata alla produzione poetica dello scrittore cileno) in cui affondano le radici di tutta la letteratura di Bolaño: il movimento infrarrealista, i suoi prodromi e le sue linee guida. L'infrarrealismo non è, come diversi suoi detrattori coevi sostenevano, una vaga infarinatura di diverse avanguardie, o non solo: la sua origine, da dividersi in due momenti e in due luoghi differenti, lo collega direttamente al movimento surrealista. La prima fondazione si ha infatti negli anni Quaranta, ad opera del cileno Roberto Matta, pittore espulso (e poi reintegrato) dal surrealismo direttamente da André Breton: è da fuoriuscito dalla corrente-madre che Matta sceglie il termine⁴⁰⁵ e concepisce la nuova formazione, della quale – secondo quanto ricorda lo stesso Bolaño in un'intervista – è anche l'unico adepto.⁴⁰⁶ Nel 1970

404 J. Cortázar, “Rimbaud”, cit., p. 19.

405 Anche se non fu lui a coniarlo: anche qui è in opera una ripresa, presumibilmente voluta, questa volta di Ortega y Gasset, per la precisione del capitolo intitolato “Supra e infrarrealismo”, in *La deshumanización del arte* (1925).

406 Bolaño descrive gli inizi dell'infrarrealismo con queste parole: “El infrarrealismo es un movimientito que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había sólo una persona, que era Matta. Años después, el infrarrealismo resurgiría en México con un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos. Fue una especie de dadaísmo de grupo que organizaba eventos más bien chuscos. Hubo un momento en que fueron muchísimos, unas cincuenta personas, de las cuales, la verdad es que, como poetas valían la pena sólo dos o tres. Y cuando Mario Santiago y yo nos marchamos a Europa, el movimiento se acabó. Los que quedaron en México fueron incapaces de seguir con esto. En realidad, porque el infrarrealismo era la locura de Mario y mi propia locura.. Duró del año 75 al 77” M.T. Cárdenas, E. Díaz, “Fragmentos de una conversación desconocida: Bolaño y sus circunstancias”, in *Revista de Libros El Mercurio*, octubre 2003, p. 8.

il poeta Jean Schuster (l'ultimo *leader* riconosciuto del Surrealismo: fu lui, nel 1969, a proclamare la dissoluzione del movimento, con un articolo dal titolo “Le Quatrième Chant”) raccoglie le note di Roberto Matta in un testo che Bolaño – conoscitore della letteratura e della lingua francese – potrebbe benissimo aver letto, *Développements sur l'infra-réalisme de Matta*,⁴⁰⁷ facendo riaffiorare la breve esperienza del surrealista francese proprio agli albori dell'omologo movimento messicano: il passaggio di testimone è chiaro e netto.

Se è vero che il primo infrarrealismo è stato solo un'effimera enunciazione di un'idea in opposizione al surrealismo, o poco più che un nome, è però notevole la scelta di Bolaño e degli infrarrealisti messicani degli anni '70 di riprendere, con consapevolezza, proprio quell'antico e mai davvero realizzato progetto: la continuità, per converso, è data dall'interruzione dell'esperienza surrealista (che avviene in doppia battuta: prima per il solo Matta, con l'espulsione, poi, definitiva, per l'intero movimento), e dalla “necessità” di incunarsi in uno spazio lasciato vuoto, per riaprirne il discorso. Un discorso che peraltro, secondo quanto scrive Jean Schuster nello stesso articolo che ne decreta la fine, è destinato a non esaurirsi mai davvero, quanto piuttosto a tramutare il suo alveo da un “surréalisme historique” a un *surréalisme éternel*”.⁴⁰⁸ Di questo eterno fluire, gli infrarrealisti recuperano (insieme, certo, alle contaminazioni dadaiste, situazioniste, estridentiste) un atteggiamento e una poetica: lo slancio vitalistico, la volontà di restituire la scrittura alla vita (Rimbaud, in *Une saison en l'Enfer* parla di “changer la vie”)⁴⁰⁹, e allo stesso tempo

407 Il testo è una trasposizione di un manoscritto dell'artista per il *Congreso Cultural en La Habana* del 1967. Recentemente è stato tradotto in spagnolo da “La Ratona Cartonera”, *Comentarios al infrarrealismo de Matta*, con introduzione e note di Jaime Moreno Villareal. Sull'influenza che potrebbe aver avuto l'opera direttamente su Bolaño e sui primi passi dell'infrarrealismo messicano, cfr. J.M. Villareal, “Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo”, su <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo>, visitato l'ultima volta il 21/11/2014.

408 J. Schuster, “Le Quatrième chant”, in *Le Monde des livres*, 4 octobre 1969, p. IV.

409 Far ritornare la scrittura alla strada, strappandola ai salotti (“far saltare in aria il cervello alla cultura ufficiale”) è una delle missioni che si pongono i giovani infrarrealisti, convinti rivoluzionari di sinistra, che si fanno notare nel contesto letterario dell'epoca (ancor più e ancor prima che per le loro opere) per mezzo di incursioni violente durante letture, conferenze e presentazioni di libri. Nella già citata intervista con María Teresa Cardenas Bolaño ricorda che “Nosotros estábamos en contra de los exquisitos, de Octavio Paz y su gente, de los neoestalinistas, de aquellos que se decían escritores sin compromiso y que cobraban del PRI cada mes. Estábamos en contra de todo. Y lo que hacíamos era un espectáculo penoso, realmente.” Cárdenas, Díaz, “Fragmentos de una conversación desconocida”, cit., p. 8.

il riscatto della forza dell'arte – della poesia – come atto immediato e potente di creazione.

Se è vero che né Cortázar né Bolaño possono dirsi surrealisti, questa retrospettiva sugli antecedenti cui entrambi attingono può rivelare delle attinenze meno immediate ma illuminanti. La figura di Arthur Rimbaud rappresenta in questo senso un collettore di elementi le cui tracce, filtrate dalle rivisitazioni appassionate dei surrealisti (André Breton era un suo grande ammiratore)⁴¹⁰ e dalla rilettura di Cortázar, riconducono – non inopinatamente – a Bolaño: alla sua poesia, e, di qui, ai suoi racconti. Utile tornare per un attimo ad un'altra figura di questo complesso reticolo, ovvero Ortega y Gasset, e alle sue parole circa la natura e lo spirito delle avanguardie, o più in generale di ciò che egli chiama “el arte nuevo”.

Come ricorda anche Villareal nel già citato articolo, Ortega y Gasset, in *La deshumanización del arte*, si concentra in particolare sul concetto di metafora, ponendola a fondamento della poesia stessa (“La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas”)⁴¹¹: prima ancora di essere una figura retorica, un artificio formale, secondo Ortega y Gasset la metafora è una disposizione mentale, volta a gettare ponti tra cose distanti, e capace di mettere in discussione il mondo, per ricrearlo nuovamente. “El arte nuevo”, in particolare il sur-realismo, oppone cioè un primordiale rifiuto alla realtà *tout-court*, risolvendosi però né in un'adesione all'irreale, né nel suo contrario:

Vida es una cosa, poesía es otra [...]. No las mezclamos. El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de éste es vivir su itinerario humano; la misión de aquél es inventar lo que no existe. De esta manera se justifica el oficio poético. El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de “auctor”, el que aumenta.⁴¹²

410 Nel manifesto surrealista del 1924, Breton lo include nell'elenco dei letterati “surrealisti”, con una specificazione significativa: “Rimbaud est surréaliste dans la pratique de la vie et ailleurs”, ovvero “Rimbaud è surrealista nella pratica della vita e altrove”. A. Breton, “Manifeste du surréalisme”, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 329.

411 J. Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, in *Obras completas – Tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 372.

412 *Ibid.*, p. 371.

La metafora, definita “la potencia más fértil que el hombre posee”,⁴¹³ interviene quindi con una funzione sostitutiva, ponendosi essa stessa al posto della realtà come realtà altra: “Todas las demás potencias nos mantienen inscritos dentro de lo real, de lo que ya es. [...] Sólo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas”,⁴¹⁴ in quanto “actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla”.⁴¹⁵

Questo movimento circonlocutorio, elusivo⁴¹⁶ della metafora rispetto al punto da cui si allontana, determina, nel rimandare ad una realtà riconfigurata, un'inversione di prospettiva sul quotidiano: anche la più ampia apertura del compasso – riprendendo un'espressione che Breton utilizza (metaforicamente) nel Manifesto -⁴¹⁷ serve per farci tornare con occhi nuovi all'abituale, a quel punto irrimediabilmente modificato. Ortega y Gasset, nel capitolo intitolato “Supra e infra realismo”, parla di

cambio de la perspectiva habitual. Desde el punto de vista humano tienen las cosas un orden, una jerarquía determinados. Nos parecen unas muy importantes, otras menos, otras por completo insignificantes. [...] Basta con invertir la jerarquía y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida.⁴¹⁸

413 *Ibid.*, p. 372.

414 *Ibid.*, p. 373.

415 *Ibid.*

416 Ortega y Gasset lo definisce “tabuista”.

417 Qui Breton non parla di metafora ma di “immagine”. Il passaggio completo del Manifesto recita: “Les types innombrables d’images surréalistes appelleraient une classification [...] Pour moi, la plus forte est celle qui présente le degré d’arbitraire le plus élevé, je ne le cache pas; celle qu’on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu’elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l’un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que s’annonçant sensationnelle, elle ait l’air de se dénouer faiblement (qu’elle ferme brusquement l’angle de son compas), soit qu’elle tire d’elle-même une justification formelle dérisoire, soit qu’elle soit d’ordre hallucinatoire, soit qu’elle prête très naturellement à l’abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu’elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu’elle déchaîne le rire.” Breton, “Manifeste du surréalisme”, cit., pp. 338-339.

418 Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, cit., p. 374.

Qui entra in gioco anche il senso di quell'“infra” che (perlomeno nelle intenzioni di Matta) distanzierebbe il suo movimento dal surrealismo: mentre quest'ultimo (che Ortega y Gasset chiama “suprarrealismo”) trova nella metafora stessa la destinazione del suo distacco dalla realtà, l'infrarrealismo implica sempre un ritorno al mondo, con un impeto rivoluzionario. Non “sopra”, ma “dentro”, tra le pieghe della vita stessa: “Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. A la ascensión poética puede sustituirse una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural”.⁴¹⁹

Non credo sia forzato intravedere già qui, *in nuce*, una prefigurazione di ciò che accade proprio con Bolaño, ultimo erede dell'infrarrealismo: nei suoi racconti dove l'azione è minima o si sviluppa attorno a accadimenti banali, non è da leggersi tanto mero realismo, quanto un tentativo di riscattare il quotidiano, per mezzo di un rovesciamento di prospettiva. Qualcosa di simile alla “vuelta del revés”⁴²⁰ di cui parla Ortega y Gasset. Bolaño nomina *en passant* il filosofo spagnolo in *Los detectives salvajes*,⁴²¹ e gli dedica diverse righe nello stesso testo di *El gaucho insufrible* in cui evoca Rimbaud, Lautréamont e Mallarmé, nel segmento intitolato “Enfermedad y libertad”: qui il narratore, paragonando la propria decisione di trattare per iscritto il tema della malattia all'analoga abitudine (masochistica, disperata, catartica) delle vecchiette a parlare ossessivamente dei propri malanni, suggerisce una somiglianza tra queste e

Ortega y Gasset, de quien parecen, más que hermanas, confidentes. Y, en realidad, más que confidentes, parecen clones de Ortega y Gasset. A tal grado que a veces pienso (en los límites de mi desesperación) que en las salas de

419 *Ibid.*

420 *Ibid.*, p. 375.

421 In un momento del libro particolarmente significativo: a pronunciarne il nome è Amadeo Salvatierra, forse la più importante tra le tante voci che nella parte centrale del romanzo raccontano le frammentarie vicissitudini di Arturo Belano e Ulises Lima, in quanto unico tramite con l'oggetto della loro ricerca, la poetessa Cesárea Tinajero. Amadeo Salvatierra legge ai due, ad alta voce, qualche pagina da *Actual n° 1*, il (reale) manifesto del movimento estridentista (dal quale Cesárea Tinajero era uscita per fondare il realismo viscerale, che – come già ricordato – è la trasfigurazione letteraria dell'infrarrealismo), scritto da Manuel Maples Arce: qui, in un elenco di più di duecento firme del “Directorio de Vanguardia”, viene inserito anche Ortega y Gasset, e nel leggerne il nome Salvatierra commenta: “¡Pero qué hacía don José en esta lista!” Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 218.

espera de los ambulatorios se encuentra el paraíso de Ortega y Gasset, o el infierno, depende de los ojos y sobre todo de la sensibilidad de quien mire y escuche. Un paraíso en donde Ortega y Gasset, duplicado miles de veces, vive nuestras vidas y sus circunstancias. (GI, 136)

Senza azzardare un'interpretazione certa di queste righe, al solito piuttosto criptiche, dietro il tono quasi di scherno nei confronti del filosofo spagnolo si può rilevare anche qui una specie di attitudine “infra”: Ortega y Gasset-*viejita* è lo sguardo che ritorna su uno spaccato di realtà basso, triviale (quello della malattia, e della chiacchiera intorno ad essa), e lo rinnova, facendo dell'anticamera di un ambulatorio un paradiso, o un inferno.

II.3.8 *La logica poetica nella prosa*

A questo punto è necessario ritornare a Cortázar per capire in che modo certi aspetti mutuati dal surrealismo si riflettano concretamente nella scrittura di Bolaño, in particolare nei racconti. L'incastro cruciale è di nuovo quello che si produce tra la poesia e la prosa: oltre al ritmo, che come abbiamo visto si trasmette dalla prima alla seconda risuonando soprattutto nella sintassi, i racconti assimilano dalla poesia un procedimento mentale, una logica. Nel saggio “Notas sobre la novela contemporánea”, del 1948, Cortázar propugna questa osmosi analizzando l’“ordine estetico” del romanzo: in esso può prender forma un “*encantamiento* de carácter poético”⁴²² prodotto dalla somma di vari elementi, che funziona quando il narrativo (o l'enunciativo) e il poetico sanno coesistere, senza fondersi, e senza che l'uno prevalga sull'altro. Se questo accade, “lo enunciativo lógico se ve reemplazado por lo enunciativo poético, [...] la síntesis estética de una situación con dos usos del lenguaje resulta superada por el hecho poético libre de mecanismos dialécticos”.⁴²³

422 J. Cortázar, “Notas sobre la novela contemporánea”, *Obra crítica* / 2, cit., p. 145.

423 *Ibid.*, p. 149.

Cortázar qui tratta del romanzo, ma, come lui stesso specifica,

seguir hablando de 'novela' carece ya de sentido en este punto. [...] En nuestro tiempo se concibe la obra como una manifestación poética *total*, que abraza simultáneamente formas aparentes como el poema, el teatro, la narración. Hay un estado de la intuición para el cual la realidad, sea cual fuere, sólo puede formularse poéticamente, dentro de modos poemáticos, narrativos, dramáticos: y eso porque la realidad, sea cual fuere, sólo se revela poéticamente.⁴²⁴

Nel superare i generi, si fa quindi appello ad un più ampio spirito poetico, capace in quanto tale di attraversare qualsiasi forma. Questo allargamento della prospettiva, a ben vedere, può portare perfino oltre la letteratura in senso stretto, facendoci risalire ad una mentalità pre-letteraria e forse perfino pre-scritturale, perciò ad un'epoca in cui la libertà dai meccanismi dialettici di cui parla Cortázar è uno stato previo: i rapporti analogici tra cosa e cosa, tipici dell'approccio primitivo – e onirico, e infantile, e magico – al mondo, sono l'ingrediente da cui parte e a cui tenta di tornare la poesia. La metafora, ancora secondo Ortega y Gasset, avrebbe infatti origine in questo contesto arcaico, in “una época en que fue el miedo la máxima inspiración humana, una edad dominada por el terror cósmico”,⁴²⁵ in funzione della necessità di eludere il confronto con determinati aspetti della realtà, e soprattutto con la loro nominazione. L'antropologa Anita Seppilli, prendendo spunto dai miti egizi che riguardano la morte, spiega che in essi

troviamo in atto quel modo di intuire che nasce spontaneamente da somiglianze apparenti o sostanziali, o da somiglianze funzionali sentite tra le cose, cioè da quel medesimo modo d'accostamenti che è alla base delle metafore. Ma l'analisi di quei miti ci insegnerà ancora che tutto questo processo era ben lungi dall'apparire un puro gioco di fantasia, – dall'essere inteso come arte, – che, come si forma, così si dissolve; queste intuizioni,

424 *Ibid.*, pp. 149-150.

425 Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte”, cit., p. 373.

nate da somiglianze, – da metafore, – che stanno alla base della mitopoiesi, sono considerate quali verità, quali superrealtà sprigionanti energia creatrice: ideazione poetica dunque, valutata come mitopoietica, e che conferisce per questo conoscenza e potenza.⁴²⁶

La sua ricerca si spinge oltre la sola mitologia egizia, inscrivendo in una medesima attitudine miti e conseguenti rituali di tutte le latitudini, e confermando l'idea che in ogni processo “metaforizzante” vi sia alla base un automatismo di sostituzione, in virtù del quale però invece di scalzare l'oggetto e prenderne il posto, esso ne “esprime la vera essenza e potenza”, equivalendo al “suo nucleo più intimo e significativo”.⁴²⁷

Ma se la metafora, intesa in questo senso, può ancora essere confusa con “azione rituale magica” (Seppilli parla in questo caso di “metafore apparenti”)⁴²⁸, ci si avvicina all'idea attuale di poesia nel momento in cui tale procedimento poetico (di “salto” da cosa a cosa) viene esteso ad altri meccanismi metasememici, come la similitudine, la sineddoche e la metonimia (anche qui, però, non si tratta tanto di sostituzioni quanto – psicologicamente – di equivalenze)⁴²⁹. Se è vero che, come osserva Seppilli, nella poesia moderna si è persa la spontaneità e l'immediatezza automatica dell'accostamento intuitivo tra cose lontane (se non, eventualmente, per la poesia popolare)⁴³⁰, è altrettanto vero che proprio in seno alle avanguardie è cominciato un consapevole tentativo di reintegrare nel processo creativo tali procedimenti: nel saggio non viene tenuto conto di ciò, ma – sia detto *a latere* di tutto – la ripetuta presenza del termine “superrealtà” non può non accendere una spia, ancorché al di fuori della volontà dell'autrice.

Da questa approssimazione intorno a un'idea di “poetico” possiamo arrivare ai racconti di Bolaño, passando ancora una volta attraverso Cortázar. Per l'autore argentino, nonostante la dissoluzione dei confini tra i generi, continua tuttavia ad

426 A. Seppilli, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 231.

427 *Ibid.*, p. 235.

428 *Ibid.*, p. 236.

429 *Ibid.*, p. 316.

430 *Ibid.*, pp. 314-316.

esistere un nesso forte (più forte di quello tra poesia e prosa) tra il “poemático” e la narrazione breve: il racconto, nel saggio breve “Algunos aspectos del cuento”, viene definito “hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario”.⁴³¹ Ed è esattamente qui che si può dare il riscatto di una creazione letteraria immediata. Come spiega in “Del cuento breve y sus alrededores”, “El génesis del cuento y del poema es sin embargo el mismo, nace de un repentino extrañamiento, de un desplazarse que altera el régimen 'normal' de la conciencia”.⁴³² Poche righe dopo, Cortázar approfondisce le conseguenze di questa radice comune di racconto e poesia, che consistono sia in una già considerata questione di ritmo, che in una libertà strutturale – logica – interna:

un cuento breve [...] no tiene una *estructura de prosa*. Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable. Los cuentos de esta especie se incorporan como cicatrices indelebles a todo lector que los merezca: son criaturas vivientes, organismos completos, ciclos cerrados, y respiran. *Ellos* respiran, no el narrador, a semejanza de los poemas perdurables y a diferencia de toda prosa encaminada a transmitir la respiración del narrador, a *comunicarla* a manera de un teléfono de palabras. Y si se pregunta: Pero entonces, ¿no hay comunicación entre el poeta (el cuentista) y el lector?, la respuesta es obvia: La comunicación se opera *desde* el poema o el cuento, no *por medio* de ellos. Y esa comunicación no es la que intenta el prosista, de teléfono a teléfono; el poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo.⁴³³

431 Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, cit., p. 369.

432 J. Cortázar, “Del cuento breve y sus alrededores”, *Último round*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1999, p. 78.

433 *Ibid.*, pp. 78-79. L'idea che la traduzione sia un filtro rivelatore per valutare la qualità di un'opera è stata

Applicare questa concezione ai racconti di Bolaño significa quindi tentare di farsi lettori “meritevoli”, e accettare la comunicazione che arriva *da dentro* il testo (idea portante, come abbiamo visto, di *Llamadas telefónicas*), per cogliere in essi la cifra poetica che è un diretto portato di una scrittura, come si è visto, in cui il confine tra i generi è continuamente attraversato: quello che si produce è un vero e proprio travaso, in due direzioni, per cui mentre il Bolaño prosatore trasmette alla sua poesia un andamento narrativo, dalla poesia i racconti ricevono a loro volta il trasfondo poetico che li caratterizza. Lo rileva bene Pere Gimferrer nel prologo a *Los perros románticos*, quando (ricordando il forte debito con Nicanor Parra) spiega che in Bolaño “la narrativa en prosa es una forma, apenas enmascarada, de poema e incluso de antipoema. Sus ficciones, en modo alguno realistas salvo como metáfora y parodia, no ya de la realidad, sino de sí mismas, en la fecunda frontera ambigua en que colindan el pastiche y el homenaje, son tan poéticas como narrativos son sus poemas/antipoemas”.⁴³⁴

Se riprendiamo l'idea primigenia – e, pur con differenti sfumature, surrealista e cortazariana – di poetico, il cui fulcro è l’“equivalenza” di cui parla Anita Seppilli, a questo punto capiamo che il momento in cui affiora e si palesa con più forza nei racconti la logica della poesia è proprio quando in essi il senso si interrompe, quando la narrazione incontra dei vicoli ciechi, o si smarrisce nell'apparente vacuità del banale. Da diversa direzione, quindi, siamo tornati ai “misteri laterali” di cui si è già trattato nel capitolo su Borges: è lì che la lacuna del testo suggerisce il salto, che si produce il rimando (della storia e dei significati) ad altro, ad un indefinito altrove.

Ci sono, nelle storie di Bolaño, dei momenti in cui le cose accadono e si

espressa anche da Bolaño, il quale – sulla scorta di Borges – scrive: “¿Cómo reconocer una obra de arte? ¿Cómo separarla, aunque sólo sea un momento, de su aparato crítico, de sus exégetas, de sus incansables plagiarios, de sus ninguneadores, de su final destino de soledad? Es fácil. Hay que traducirla. Que el traductor no sea una lumbrera. Hay que arrancarle páginas al azar. Hay que dejarla tirada en un desván. Si después de todo esto aparece un joven y la lee, y tras leerla la hace suya, y le es fiel (o infiel, qué más da) y la reinterpreta y la acompaña en su viaje a los límites y ambos se enriquecen y el joven añade un gramo de valor a su valor natural, estamos ante algo, una máquina o un libro, capaz de hablar a todos los seres humanos: no un campo labrado sino una montaña, no la imagen del bosque oscuro sino el bosque oscuro, no una bandada de pájaros sino el Ruiseñor.” Bolaño, “La traducción es un yunque”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 222.

434 P. Gimferrer, “Prólogo”, in Bolaño, *Los perros románticos*, cit., p. 9.

accodano l'una all'altra producendo interrogativi a più livelli. Personaggi che eseguono determinate azioni o che vengono investiti da una particolare consapevolezza, ma senza sapere o saper spiegare perché: la locuzione “no sé por qué”, pronunciata dalle voci narranti intradiegetiche il più delle volte nei confronti di se stessi, ritorna con estrema frequenza: solo nei racconti di *Llamadas telefónicas* si presentano più di venti occorrenze, tra le quali si potrebbero citare le riflessioni del protagonista di “Sensini”: “No sé por qué, la noticia no me impresionó. No sé por qué, el que Sensini volviera a Buenos Aires a morir me pareció lógico” (LT, 25) (non comprende le ragioni di tale nesso logico, e, con lui, nemmeno il lettore); in “El Gusano”, rievocando l'incontro per strada con un'attrice, il narratore considera: “No sé por qué se me pasó por la cabeza la idea de pedirle un autógrafo, nunca me han interesado” (LT, 74); in “La nieve”, nella cornice che introduce il racconto, il narratore di primo grado, parlando dell'uomo che a sua volta racconterà la sua vicenda (il narratore di secondo grado), spiega: “Una noche me invitó a su casa y no sé por qué lo acompañé” (LT, 84).

Oppure, situazioni in cui nella scena si uniscono elementi in qualche oscura maniera correlati – e il testo stesso sembra suggerirlo – ma quale sia la natura o il significato di questi contatti non è mai dato di saperlo: come in “El Ojo Silva”, dove, durante il racconto del fotografo nella cornice berlinese, l'improvvisa accensione delle luci delle finestre o dei fanali delle auto, o il movimento delle ombre degli alberi, sembrano avvenire in corrispondenza con determinati momenti della sua rievocazione; o in “Dentista”, quando il protagonista, non riuscendo a dormire, parla di un quadro attaccato alla parete della stanza: una descrizione apparentemente slegata da tutto il resto, gratuita, ma, anche qui, proposta come misteriosamente connessa alla storia (che precede o che deve ancora accadere).

O ancora, considerando i racconti nel loro complesso, tutte le costruzioni narrative apparentemente senza una precisa ragione d'essere (come si è già visto: digressioni che non contribuiscono allo sviluppo della trama, rallentamenti della storia nel banale, deviazioni dalla traccia principale che si rivelano tronche, chiusure che rimangono sospese). Gli interrogativi non lasciano esente nessuno degli attori dello scambio letterario, toccando, rispettivamente, chi agisce (o è agito) all'interno

delle storie, chi scrive (o meglio, l'autore implicito), chi legge.

II.3.9 *Un racconto paradigmatico: "Laberinto"*

Uno dei racconti dove queste zone d'ombra si danno tutte insieme, e in maniera evidente, è il già visto "Laberinto", in *El secreto del mal*. Qui il gioco è scoperto fin dall'inizio: i personaggi coesistono nella foto, e vengono presentati uno per uno nel primo paragrafo: "están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha, J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.-Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade y M. Devade" (SM, 65). Compito di chi osserva (lettore e narratore), aggiungendo poco a poco elementi alla descrizione, è capire (intuire, ipotizzare, ricostruire) l'intreccio labirintico di connessioni tra di essi. Tale processo, come si è visto, è guidato con gradualità dalla voce narrante, attraverso continue e caute approssimazioni segnalate da marcatori di incertezza ("tal vez, sólo tal vez", "puede que", "acaso"...), e contemporaneamente di – inspiegabile, ingiustificata – sicurezza ("sin duda alguna", "por cierto..."): ci sono cose che chi scrive non sa e non può – per il livello di focalizzazione, pur variabile, che si è dato – sapere, ma, lungi dall'accettare passivamente questa ignoranza, imposta la narrazione come una sfida. Questa sfida, combattuta "desde el cuento", dà luogo al racconto stesso, e coinvolge anche i personaggi, i quali allo stesso modo si trovano incastrati in gesti, parole, *pose*, che nemmeno loro sono in grado di spiegarsi: come quando Henric si ferma ad ascoltare un rumore, ma "sin saber muy bien por qué" (SM, 77-78), o come viene smaccatamente dichiarato – svelando la stratificazione finzionale del testo – con la già citata (e piuttosto liricheggiante) frase sull'inconsapevolezza dei personaggi, "creature letterarie", di essere sfiorati dalla letteratura (SM 86).

Nel finale del racconto l'idea di un reticolo invisibile di nessi analogici viene espressa con chiarezza. La consapevolezza di ciò, in questo caso, arriva direttamente *da dentro* (da dentro la foto, da dentro la narrazione, da dentro il testo): a esprimerla è lo stesso Henric che qualche pagina prima agiva senza capire perché, e che ora

(ma ancora senza sapere perché), “en su fuero interno, sabe que todo obedece a algo, que todo está causalmente ligado a algo, que lo gratuito se da muy raras veces en la naturaleza humana” (SM, 89).

Siamo ancora nell'ordine concettuale dell'indagine di cui si è parlato con Borges: compito del lettore attivo e partecipe – *detective* – è decifrare i segni, cercando di leggere attraverso di essi. Ma – solamente con Cortázar è possibile capirlo – l'indagine si può risolvere solamente su un piano che prima (o, spesso, invece) di essere poliziesco, è poetico. Il congiungersi degli elementi sulla scena, pur “causale”, il prodursi di situazioni irrelate dalla storia, la presenza di tutto ciò che – a livello di fabula e a livello di intreccio – pare privo di costruito, si può affrontare (non, necessariamente, comprendere) unicamente con strumenti che sono propri della poesia.

Ci si può quindi rendere conto, in ultima analisi, che la distanza con Cortázar riguarda perlopiù una differente modulazione letteraria di un approccio mentale al mondo che in partenza è però assolutamente analogo: è il “conocimiento poético” di cui parla lo scrittore argentino (ben diverso da una mera accettazione dell'irrazionale o del non-senso)⁴³⁵, quel terzo occhio grazie al quale è possibile intravedere i fili invisibili che legano tra di loro le cose. Con le parole dello stesso Cortázar, “si conocer alguna cosa supone siempre participar de ella en alguna forma, aprehenderla, el conocimiento poético se desinteresa considerablemente de los aspectos conceptuales [...] de la cosa y procede por irrupción, por salto a, e ingreso afectivo a la cosa”.⁴³⁶

La più chiara (e ineludibile) indicazione su come dovremmo svolgere le nostre letture-indagini dei testi di Bolaño, quindi sulla natura del lettore-*detective* cui dovremmo tendere, d'altronde, ci è stata consegnata dall'autore stesso attraverso Arturo (Arthur) Belano e Ulises Lima. A dispetto del titolo del romanzo che li vede protagonisti, *Los detectives salvajes*, essi non sono investigatori, e non svolgono mai

435 Su questo cfr. S. Sosnowski, “Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad: un estudio de 'El perseguidor'”, in H.F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York, Las Américas, 1972, pp. 433-444, e Cortázar, “Irracionalismo y eficacia”, *Obra crítica* / 2, cit., pp. 189-202.

436 J. Cortázar, “La casilla del camaleón”, in *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1968, p. 211.

indagini per come comunemente le si intende. Sono poeti (falliti, marginali, senza opere, ma pur sempre poeti), e solo in quanto tali possono dirsi detective e possono condurre le loro ricerche, altrettanto fallimentari. Con la stessa attitudine, il lettore si deve accostare ai testi – e soprattutto ai racconti: come si è visto, quelli più imbevuti di tale idea di poetico – di Bolaño, *sapendo poeticamente* che ogni cosa è legata a qualcos'altro, e che tutto obbedisce ad una logica nascosta.

Prima del finale di “Laberinto”, però, il sospetto di essere di fronte ad un gioco nascosto di analogie (insieme alla natura e al senso di queste analogie) è ancora solo una supposizione – come deve necessariamente essere, in quanto consegnata alla privata interpretazione del lettore. A proporre a chi legge tale chiave di lettura è la voce narrante, con una minuziosa lista descrittiva che dà l'avvio alla storia immaginata nel *background* della foto:

algunos símbolos presentes en la foto (una cierta disposición de los objetos, la presencia aterrorizada y musical del rododendro, dos de cuyas hojas se introducen como nubes dentro de nubes, la hierba que crece en la jardinera y que más que hierba parece fuego, la siempreviva inclinada hacia la izquierda en una contemplación inútil, los vasos que permanecen en el centro de la mesa y no en los bordes – salvo el de Kristeva – como si los comensales temieran que éstos fueran a caerse) nos llevan a presuponer un entramado más complejo y más sutil en las relaciones que ellos tienen entre sí. (SM, 72)

Tutti gli oggetti elencati, prima ancora di essere designati come indizi che possono dire qualcosa sulle relazioni tra i personaggi nella foto, vengono definiti – di per sé, e per la loro posizione, e per i loro connotati – “simboli”. Qui avviene una torsione interessante, per cui le cose smettono di significare per la funzione che normalmente sarebbe loro attribuita, e cominciano ad *esistere* solo per consegnarsi alla composizione della scena, ovvero allo sguardo triplice del fotografo (o dell'obiettivo fotografico, che in questo caso sono assimilabili l'uno all'altro), dell'osservatore, e del lettore. Vengono in aiuto, per capire come leggere questo quadro, le parole che Roland Barthes ha pronunciato in una conferenza del 1964, poi

raccolte nel saggio breve “Semántica del objeto”:

los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurales de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes. [...] Comúnmente definimos el objeto como "una cosa que sirve para alguna cosa". El objeto es, por consiguiente, a primera vista, absorbido en una finalidad de uso, lo que se llama una función. [...] La paradoja que quisiera señalar es que estos objetos que tienen siempre, en principio, una función, una utilidad, un uso, creemos vivirlos como instrumentos puros, cuando en realidad suponen otras cosas, son también otras cosas: suponen sentido; dicho de otra manera, el objeto sirve efectivamente para alguna cosa, pero sirve también para comunicar informaciones; todo esto podríamos resumirlo en una frase diciendo que siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto. [...] Como todo signo, el objeto se encuentra en la encrucijada de dos coordenadas, de dos definiciones. La primera de la coordenadas es la que yo llamaría una coordenada simbólica: todo objeto tiene, si puede decirse así, una profundidad metafórica, remite a un *significado*. [...] [las] composiciones de objetos son *sintagmas*, es decir, fragmentos extensos de signos. La sintaxis de los objetos es evidentemente una sintaxis muy elemental. Cuando colocamos juntos varios objetos es imposible atribuirles coordinaciones tan complicadas como las que se atribuyen en el lenguaje humano. En realidad, los objetos - sean los objetos de la imagen o los objetos reales de una obra teatral o de una calle - están ligados por una única forma de conexión, que es la parataxis, es decir, la yuxtaposición pura y simple de elementos. [...] los significados de los objetos dependen mucho no del emisor del mensaje sino del receptor, es decir, del lector del objeto. En efecto; el objeto es polisémico, es decir, se ofrece fácilmente a muchas lecturas de sentido.⁴³⁷

La lunga citazione intercetta diversi aspetti validi per il caso in questione: oltre al rimando ad altri significati, va sottolineata l'importanza della *combinazione* tra più oggetti diversi. Che, oltre ad amplificare il ventaglio di significati possibili (effettuando uno spostamento da quelli, più immediati, dell'elemento singolo), si

437 R. Barthes, “Semántica del objeto”, in *La Aventura Semiológica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993, pp. 246-253.

palesa come un chiaro *analogon* di una “tecnica sintattica” che – come abbiamo visto – è tra i connettori della poesia e della prosa di Bolaño, ovvero l'elenco. In quanto tale, anche quando si tratta solo di un fatto linguistico, deve la sua significazione all'accostamento complessivo degli elementi singoli, che si conforma perciò come un *unicum* che li somma e li supera. Infine, fondamentale è il richiamo all'esigenza di un lettore: nelle circostanze di un elenco (di oggetti muti) ancora più che altrove, non è tanto – non è solo – chi li stende in esposizione a deciderne una traduzione, quanto – anche – chi li riceve. Possiamo, in altre parole, accettare i suggerimenti di chi narra e per primo osserva (che, in “Laberinto”, il rododendro costituisca una presenza musicale e terrorizzata, che le foglie siano disposte a guisa di nuvole, che l'erba sembri fuoco...), ma starà comunque a noi – ad ognuno di noi –, in quanto ultimo stadio di osservazione, attivare i simboli e indirizzarli verso una destinazione.

II.3.10 *Fotografia, nesi analogici e ekphrasis*

Non bisogna tuttavia dimenticare che ci troviamo di fronte non ad un *tableau* esperito direttamente, ma alla rappresentazione di una rappresentazione (Murray Krieger definisce l'*ekphrasis* come “verbal description of a visual representation”)⁴³⁸. La lettura semiologica con cui ci accostiamo a questo labirinto a tre livelli (la cosa, la cosa fotografata, la foto raccontata) inevitabilmente cambia: le persone e gli oggetti sono segni in sé e per il gioco del reciproco avvicinamento, ma chi guarda la scena si confronta simultaneamente con un ulteriore strato di significazione, dettato insieme dall'inclusione di tale scena in una fotografia – che tramuta le cose in immagini, con un loro specifico linguaggio – e dal supporto cartaceo attraverso il quale tale scena gli si offre. Ma i simboli diventano tali solo in virtù della cristallizzazione di ogni elemento nella cornice della foto, o piuttosto è grazie alla foto stessa – come un filtro rivelatore – che si possono cogliere degli indizi di uno spessore simbolico *già* presente nella realtà, nelle cose? La narrazione spinge in

438 M. Krieger, *Ekphrasis, The Illusion of a Natural Sign*, London, Johns Hopkins, 1991, p. 86.

questa direzione, cercando di sfondare la parete del visibile verso la verità che si celerebbe oltre, utilizzando foto (e racconto) come un passaggio. Solo in questo modo, circolarmente, la fotografia ha il potere di parlare della nostra realtà, ovvero – in due momenti – della realtà di chi osserva e narra, e di quella di chi legge: l'interstizio in cui i due mondi si toccano e si confondono è il già menzionato *vuoto* che comincia appena oltre il bordo (della scena e della foto, che dal punto di vista dell'osservatore sono gli stessi). Come ricorda ancora Barthes, in *La camera chiara*, “io sono il punto di riferimento di ogni fotografia, ed è per questo che essa m'induce a stupirmi, ponendomi l'interrogativo fondamentale: perché mai io vivo *qui e ora?*”.⁴³⁹

Per usare le parole di Barthes, quello che il narratore-descrittore svolge, indagando la foto in ogni suo particolare, è lo *studium*: una razionale e sistematica ricerca di significati, di nessi, una raccolta pedissequa e analitica di dettagli. Ma ciò che muove lo sguardo oltre il passaggio di cui sopra è il *punctum*, ossia l'inaspettato e inspiegabile incorrere di particolari anche secondari, ma capaci di dare a tutto il resto una luce differente. Quel *quid* “che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge”,⁴⁴⁰ e che, pur anche non rientrando nella volontà del fotografo, “ha, più o meno virtualmente, una forza di espansione. Tale forza è spesso metonimica”.⁴⁴¹ in questo senso è da intendersi il valore simbolico degli oggetti inerti elencati, come metonimie che si proiettano su tutto ciò che nella foto si vede, evocando ciò che non si vede. Paragonando la foto all'haiku, Barthes parla di “un'*immobilità viva*: collegata a un particolare (a un detonatore), un'esplosione provoca una piccola incrinatura nel vetro del testo o della foto”.⁴⁴² E ciò che accade è proprio uno sconfinamento, attraverso questa incrinatura, verso il vuoto, ovvero lo spazio dell'interrogazione,

439 R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 84. A testimonianza di come tale prospettiva metafisica sia presente e viva anche in Bolaño, è doveroso ricordare l'epigrafe di *Amberes*, in cui viene riportato tale pensiero di Pascal: “Cuando considero la corta duración de mi vida, absorbida en la eternidad precedente y siguiente —*memoria hospitis unius diei praetereuntis*—, el pequeño espacio que ocupo e incluso que veo, abismado en la infinita inmensidad de los espacios que ignoro y que me ignoran, me espanto y me asombro de verme aquí y no allí, porque no existe ninguna razón de estar aquí y no allí, ahora y no en otro tiempo. ¿Quién me ha puesto aquí? ¿Por orden y voluntad de quién este lugar y este tiempo han sido destinados a mí?” Bolaño, *Amberes*, cit., p. 13.

440 Barthes, *La camera chiara.*, cit., p. 28.

441 *Ibid.*, p. 47.

442 *Ibid.*, p. 50.

dell'invenzione narrativa, di quello che Barthes chiama “campo cieco”: “non appena vi è *punctum*, subito si crea (si presagisce) un campo cieco. [...] Il *punctum* fa fantasmaticamente uscire il personaggio [...] dalla fotografia, dota questa foto d'un campo cieco”.⁴⁴³ Interessante notare anche qui una coincidenza lessicale con il retaggio infrarealista di Bolaño, quando Barthes spiega che la fotografia “permette di accedere a un infra-sapere”:⁴⁴⁴ come la poesia, la fotografia può insinuarsi tra le pieghe del reale, e risignificarlo.

Le cose si complicano ulteriormente nel momento in cui a questi livelli se ne sovrappone un altro, l'ultimo: la scrittura, cioè il racconto per iscritto della foto, e di tutto ciò che dalla foto ha origine. Come già accennato, quello che Bolaño mette in atto (qui e altrove) è un procedimento ecfrastico, mediante il quale il visuale si sposa al verbale. Mentre la distanza che si produce rispetto al referente aumenta, il testo assimila il fotografico in modo che, come suggerisce J. Mitchell parlando di *imagetext*, “there is, *semantically* speaking (that is, in the pragmatics of communication, symbolic behaviour, expression, signification) no *essential* difference between texts and images”.⁴⁴⁵ Il divario tra immagine e le parole che la descrivono diminuisce, dal punto di vista semiotico (e strutturalista), dal momento in cui entrambe vengono considerate strutture testuali, a loro volta risultato di pratiche discorsive varie.⁴⁴⁶ Victor Burgin spiega che “photographs are *texts* inscribed in terms of what we may call 'photographic discourse', but this discourse, like any other, engages discourses beyond itself; the 'photographic text', like any other, is the site of a complex 'intertextuality’”.⁴⁴⁷

443 *Ibid.*, p. 58.

444 *Ibid.*, p. 30.

445 W.J. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 161.

446 Anche se, come precisa Markku Lehtimäki, “On a certain level, of course, there appears to be a crucial difference between verbal and visual representation. The linguistic sign, as defined by Saussure, has no natural relation to any object in the real world, for this relationship is purely arbitrary, or culturally constructed. Thus the type of sign used in verbal or linguistic representation is usually *symbolic* as opposed to an *iconic* sign, which shares, through resemblance, some traits with whatever it signifies. We may note that visual artifacts differ from written texts in various ways: on the level of material production, on the level of reception and interpretation, and so on.” M. Lehtimäki, “The Failure of Art: Problems of Verbal and Visual Representation in *Let Us Now Praise Famous Men*” in M. Grishakova, M.-L. Ryan (eds.), *Intermediality and Storytelling*, Walter de Gruyter, Berlin, 2010, p.187.

447 V. Burgin, “Looking at Photographs”, in *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982, p.144.

Questa omologazione di foto e testo è esattamente funzionale all'intervento dell'*ekphrasis*, non appena incontra il *punctum*: la descrizione, e la narrazione, e l'invenzione, per avere inizio necessitano dell'interstizio di vuoto, del punto cieco, dal quale tentano di ritornare all'immagine andando però al di là di essa, verso ciò che non si vede. Secondo Michele Cometa, l'*ekphrasis* è “l'inesausto tentativo di 'rappresentare l'irrapresentabile’”.⁴⁴⁸ Inoltre, l'intervento di una voce che racconta la foto è ciò che implica e chiama la presenza di un destinatario, senza il quale gli elementi rappresentati non assurgerebbero a simboli, o rimarrebbero semplicemente e irrimediabilmente muti. Come spiega ancora J. Mitchell,

The ekphrastic poet typically stands in a middle position between the object described or addressed and a listening subject who (if ekphrastic hope is fulfilled) will be made to “see” the object through the medium of the poet’s voice. Ekphrasis is stationed between two “othernesses”, and two forms of (apparently) impossible translation and exchange: (1) the conversion of the visual representation into a verbal representation, either by description or ventriloquism; (2) the conversion of the visual representation into a verbal representation back into the visual object in the reception of the reader. The “working through” of ekphrasis and the other, then, is more like a triangular relationship than a binary one; its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured as a *ménage à trois* in which the relations of self and other, text and image, are triply inscribed. If ekphrasis expresses a desire for a visual object (whether to possess or praise), it is also typically an offering of this expression as a gift to the reader.⁴⁴⁹

Cometa spinge il concetto oltre, affermando che senza uno “spettatore”, e senza la sua disposizione ad accettare la descrizione ma anche l'immaginazione che crea il narratore, non solo non si chiuderebbe il triangolo, ma – a monte – l'*ekphrasis* non potrebbe nemmeno darsi. Verrebbe a mancare lo spazio intermediale dove si incontrano testo e immagine (e autore e lettore), corrispondente a quello che Liliane

448 M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012, p. 30.

449 Mitchell, *Picture Theory*, cit., p. 164.

Louvel chiama “double fiction”.⁴⁵⁰ In altre parole, il racconto dell'immagine non è mai un mero resoconto del visibile, ma è destinato necessariamente a produrre invenzione: anche in questo caso, la collaborazione con chi riceve è funzionale al potenziamento dello sguardo, e della narrazione:

È il patto tra due (o più) sguardi quello che rende possibile l'*ekphrasis*. [...] Perché si dia un'*ekphrasis* è necessario che il narratore e lo spettatore, qualunque sia la loro collocazione nella finzione o nella realtà, decidano di abbandonarsi all'immaginazione, di lasciarsi coinvolgere in uno sguardo comune. È solo nell'immaginazione che i due momenti dell'*ekphrasis* si lasciano – sia pure solo provvisoriamente – cogliere insieme. La caratteristica fondamentale dello sguardo ecfrastico è quella di trascendere le reali potenzialità dello sguardo naturale, di potenziarlo, semmai, oltre l'umano.⁴⁵¹

II.3.11 *La fotografia in Bolaño e in Cortázar*

L'*ekphrasis*, frequentata da Bolaño in diverse altre occasioni, diventa quindi uno dei mezzi attraverso i quali si realizza l'approccio “infra” del poeta verso le cose. Non si ferma mai a ciò che si vede, ma ogni volta è pretesto per andare oltre, ad incontrare una diversa consapevolezza della realtà. Ad esempio nell'articolo “Tiziano retrata a un hombre enfermo”, raccolto in *Entre Paréntesis*,⁴⁵² Bolaño descrive la famosa opera di Tiziano, seguendo lo sguardo dell'uomo ritratto verso una finestra che si può solo immaginare, e leggendo in questa configurazione – come suggerisce Carmen De Mora in “La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes* y

450 L. Louvel, “Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism”, in *Poetics Today*, Vol. 29, n° 1, Spring 2008, p. 46.

451 Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 67.

452 Bolaño, “Tiziano retrata a un hombre enfermo”, in *Entre paréntesis*, cit., pp. 219-221.

Nocturno de Chile” - una metafora della malinconia.⁴⁵³ O ancora, nella presentazione dell'opera del fotografo Sergio Larraín (scritta come prefazione al catalogo della mostra tenuta all'Istituto Valencia de Arte Moderno nel 1999), Bolaño riporta i particolari di alcune fotografie, vedendo i dettagli delle composizioni fotografiche come complemento per la ricostruzione di – come Bolaño stesso le chiama – “ipotesi assurde”, per la ricerca di un senso aggiunto. Lo scritto risulta particolarmente significativo in quanto unico vero confronto non letterario dello scrittore con l'arte della fotografia, quindi occasione per riflessioni che si possono rivelare illuminanti per capire come valutare le foto quando compaiono all'interno delle sue narrazioni.

Il paragrafo di apertura è una fitta serie di domande su quale sia il compito della fotografia, e in particolare in cosa consista la “lucidità” in fotografia. Un'introduzione a così ampio raggio permette di estendere le considerazioni che seguono, dedicate in prima istanza all'opera di Larraín, alla fotografia in generale. Quando ad esempio, in riferimento ad una foto di passanti sul London Bridge, Bolaño parla di

Una casualidad inquietante, [...] que cruza la foto en más de una ocasión, como para permitirnos descubrirla, ver su rostro compuesto de aire, su sonrisa compuesta de aire, el manto de soberana que la envuelve y con el que ella, magnificente y fría, nos envuelve. Como si la casualidad fuera un sinónimo del infierno. O peor aun: como si la casualidad fuera la esencia del infierno, su mecánica, sus paredes, sus agujeros que se hinchan como ojos.⁴⁵⁴

Queste parole ci riportano ai nessi analogici propri della poesia – e del “poetico” che alligna nella prosa –, dove le cose sono accostate le une alle altre secondo criteri dettati apparentemente dal caso, stocastici, ma capaci di offrirsi agli occhi aperti come concrezioni che a loro volta danno un senso al caso. Un senso oscuro, o variabile, ma quasi sempre inquietante. Questa prospettiva coincide esattamente con

453 Cfr. C. De Mora, “La tradición apocalíptica en Bolaño: *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile*”, in G. Fabry, I. Logie, P. Decock (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern, Peter Lang AG, 2010, p. 214.

454 R. Bolaño, “Los personajes fatales”, in *Entre paréntesis*, cit., pp. 262-263.

quella di Cortázar, che si è pronunciato sulla fotografia in un'intervista del 1983, con parole che sembrano quasi una risposta *ante litteram* ai dubbi di Bolaño:

Photography is sort of a literature of objects. When you take a photo, you make a decision. You frame some things and eliminate others. A good photographer is one who knows how to frame things better. And besides he knows how to choose by chance and there's where surrealism comes into play. It has always seemed marvelous to me that someone can photograph two or three incongruous elements, for example, the standing figure of a man who, by some effect of light and shade projected onto the ground, appears to be a great black cat. On a profound level, I am producing literature, I am photographing a metaphor: a man whose shadow is a cat. I think I came to photography by way of literature.⁴⁵⁵

Ci si riallaccia qui all'idea che esista una grammatica degli oggetti, qualcosa che la realtà comunica anche solo con il suo stare, e che solo all'occhio di chi sa leggerla (fotografandola, o raccontandola) è dato riceverla. E, soprattutto, che tutto ciò accomuni fotografia e letteratura: anche tra le righe delle domande iniziali di Bolaño occhieggia un'analogia – non esplicitata e proposta in forma interrogativa – della foto con la scrittura (del fotografo con lo scrittore), quando parla di “tener siempre los ojos abiertos y verlo todo”.⁴⁵⁶ Questo lessico riprende il motivo degli “occhi aperti”, con i quali Bolaño identifica l'attitudine del vero scrittore, capace di affrontare l'abisso con un insieme di coraggio e fatalismo. Un commento sull'attività del fotografo, poco più avanti, si incentra su questa seconda prerogativa: “El que hace la foto vence, pero esa victoria puede conducir sin apelativos hacia la muerte. El que abre los ojos gana, pero ¿a quien le gana?, ¿y que importancia puede tener ganar cuando uno sabe que en el fondo pierde, que todos perdemos?”.⁴⁵⁷ Il richiamo va alla già citata “batalla perdida de antemano” (GI, 155) nella quale solo il vero poeta sa lanciarsi, pur consapevole della sicura sconfitta.

455 Garfield, “A Conversation with Julio Cortázar”, cit.

456 Bolaño, “Los personajes fatales”, cit., p. 259.

457 *Ibid.*, p. 260.

Nel finale del testo, parlando di un'altra foto di Larraín, Bolaño azzarda un'interpretazione che, nel prodursi, rivela le medesime dinamiche metasememiche che caratterizzano i suoi racconti: “La velocidad del coche detenido y el silencio de las calles no son más que metáforas de nuestra propia soledad, una soledad en movimiento. El espejo de nuestro esfuerzo y de nuestra resistencia”.⁴⁵⁸ Dinamiche che però, come Bolaño stesso avverte solo poche righe prima (anche se in riferimento a tutt'altro), vanno messe in moto con cautela, poiché “los símiles nunca son inocentes y al cabo de un tiempo regresan o regresa su fantasma”.⁴⁵⁹ non si tratta, cioè, di un frivolo e arbitrario gioco di accostamenti, ma dovrebbe sempre tendere ad un ritorno alla cosa reale, ad una penetrazione verso la sua più recondita essenza.

La terribile serietà di questo procedimento, che l'*ekphrasis* accompagna, è segnalata anche dai continui riferimenti a qualcosa di maligno, di infernale, che attende oltre il groviglio delle analogie: ciò che può vedere chi è capace di tenere gli occhi aperti è l'orrore, una delle varie configurazioni dell'abisso. Il termine “inferno” ritorna più volte nelle descrizioni delle fotografie, e nella citazione già riportata viene associato alla casualità, come due significanti che – all'interno dello spazio concettuale della foto – stanno a indicare la stessa cosa. Il richiamo, che compare anche in “Laberinto” (dove viene menzionata la “presencia del demonio” SM, 75), rimanda direttamente ad un altro racconto di Cortázar, “Las babas del diablo”, nel quale il diavolo a cui fa riferimento il titolo è proprio un'allusione all'intreccio di causa e caso che forma la ragnatela nascosta degli eventi.⁴⁶⁰ Anche nel racconto di Cortázar l'epicentro della narrazione è una foto, scattata da un fotografo che – alternando confusamente la prima e la terza persona singolare, a tratti anche la prima plurale – narra gli eventi, vedendoli o rievocandoli sia dall'esterno che dall'interno della foto stessa, nella quale è rimasto misteriosamente intrappolato. Tutto il testo si gioca nell'alternanza di descrizione e immaginazione, per cui la fotografia diventa, per usare le parole di Alessandra Ghezzani, “metafora della congetturalità”:⁴⁶¹ dietro

458 *Ibid.*, p. 265.

459 *Ibid.*

460 In zoologia, con “babas del diablo” o “Hilos de la Virgen” vengono denominati i lunghi filamenti prodotti dai piccoli di ragno nel periodo autunnale, per spostarsi tra gli alberi in gruppi di migliaia esemplari, lasciandosi sollevare dal vento. Il fenomeno è particolarmente frequente nelle zone rurali argentine.

461 A. Ghezzani, “Tracce della meditazione su John Keats in *Las babas del diablo* di Julio Cortázar”, *Artifara*,

questa costruzione, palpita la cifra dell'intendimento poetico delle cose (che Ghezzani riconduce, attraverso l'immagine del ragno, al legame di Cortázar con Keats, da lui ammirato e studiato), che è insieme sorgente e mezzo per accedere al doppiofondo delle cose, anche rischiando di avventurarsi nel “lato oscuro della realtà contenuta nel racconto”, facendosi strada con la lanterna della poesia dentro “un’orditura maligna, dove l’uomo è alternativamente vittima e carnefice, mosca e ragno”. E ciò nonostante, “La verità rimane inaccessibile; essa si dà come verità congetturale e soggettiva attraverso la ri-adozione di uno stesso punto di vista non più proiettato sulla realtà ma sulla sua rappresentazione”.⁴⁶²

Più in generale, l'interesse per la fotografia come terreno di proliferazione letteraria è comune a Bolaño e a Cortázar. Il racconto di quest'ultimo che, insieme a “Las babas del diablo”, viene più di frequente associato a tale attenzione è “Apocalipsis de Solentiname”, dove la presenza del mezzo fotografico ha una funzione analoga a quella vista finora: permette di squarciare il velo dell'apparenza, per suggerire – se non la verità – una diversa possibilità del reale. Nel caso specifico, si tratta di foto che il narratore protagonista fa alle pitture dei contadini di Solentiname, in Nicaragua, e che – nel momento in cui le sviluppa, una volta a casa – rivelano (con una torsione al fantastico) soggetti del tutto diversi: vi sono ritratti, inspiegabilmente, soldati e torturatori della dittatura dei Somoza in corso in quegli anni.⁴⁶³ Anche qui quindi dietro la foto si cela l'orrore, ma si tratta di un orrore molto più concreto e tangibile, riconducibile a fatti reali. Come spiega Edmundo Paz Soldán in “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, l'operazione messa in atto è proprio “rasgar la superficie y encontrar las tinieblas”,⁴⁶⁴ ma questa volta facendo necessariamente i conti con il ruolo stesso dello scrittore nel momento in cui si apre alla possibilità (o alla necessità etica) dell'*engagement*. Non è, naturalmente, scrittura politica – o genericamente impegnata – in senso stretto, ma è comunque intenzionata

n° 3, (luglio - dicembre 2003), su <http://www.artifara.com/rivista3/testi/cortazar.asp>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

462 *Ibid.*

463 È il 1976, il regime verrà abbattuto dalla Revolución Popular Sandinista tre anni più tardi.

464 E.P. Soldán, “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, in Soldán, Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, cit., p. 12.

e capace di parlare del mondo (e al mondo), forse con efficacia ancora maggiore.⁴⁶⁵ La fotografia, in questo senso *attivata* o perfino potenziata dall'incrocio con la letteratura, ha la prerogativa di una lente verso un al di là ancora invisibile, ma, in questo caso, molto più definito di una generica – e non meno terribile – presenza maligna.

Anche in Bolaño si dà questa duplice funzione della fotografia: come canale di passaggio o di rivelazione verso l'imperscrutabile che si cela oltre o tra le maglie della realtà, e come documento di denuncia di una parte della realtà – la parte più cruda – che altrimenti rimarrebbe nascosta. Lo spiega dettagliatamente Valería De los Ríos, nel suo saggio sulle mappe e le fotografie in Bolaño:

Si quisiéramos establecer un catálogo de las formas en que la fotografía es mencionada en la obra de Bolaño, podríamos asegurar que son dos y fuertemente vinculadas entre sí: primero, se la utiliza para establecer una conexión prosaica con la realidad (como testimonio de que algo ocurrió o simplemente existió), y segundo, como un elemento desestabilizador que apunta a la revelación. El dispositivo fotográfico es presentado como pista o prueba fragmentaria, que permite iniciar una búsqueda y orientarse - aunque la mayoría de las veces de manera improductiva - en un territorio hostil, del que han desaparecido los puntos de referencia.⁴⁶⁶

Come accade in Cortázar, l'immagine fotografica che rimanda brutalmente al reale può implicare uno slittamento sul piano politico o sociale. La cosa è evidente soprattutto in *Estrella distante*, dove le foto rappresentano una testimonianza dei delitti della dittatura: il personaggio chiave è Carlos Wieder, poeta aviatore e assassino legato al regime di Pinochet, che allestisce a casa sua una macabra mostra con le foto delle vittime da lui trucidate. Paz Soldán (secondo il quale “Bolaño se

465 Secondo Francesco Muzzioli, con un testo come “Apocalipsis de Solentiname” Cortázar dimostra d'aver capito che “nella modernità avanzata, c'è un nuovo modo di produrre *scrittura antagonista*, non attraverso la messa in primo piano della politica, [...] ma invece facendola entrare di soppiatto - come in questo caso, nelle pieghe del testo, con il colpo di mano del fantastico - quale elemento parziale e provvisorio, ma tanto più dotato di forza contestatrice, quanto più si impone là dove non sarebbe atteso, come qualcosa che non si può fare a meno di enunciare.” F. Muzzioli, *Scritture dalla catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 181.

466 V. De los Ríos, “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, cit., p. 246.

asoma como pocos al horror de las dictaduras”⁴⁶⁷ degli anni Settanta latinoamericani), nel leggere le fotografie di *Estrella distante* come “un aspecto central de la revelación del mal”⁴⁶⁸ ne rileva la doppia funzione: narrativa, in quanto prima prova evidente della colpevolezza di Wieder, e meta-narrativa (di *mise-en-abyme*), riallacciandosi all'antecedente cortazariano:

A la vez, *Estrella distante* se presenta como un texto en la tradición de “Apocalipsis de Solentiname”. Al narrar el horror de la Latinoamérica de la década de los setenta, la literatura, sugiere Bolaño, debe provocar en los lectores las reacciones fuertes que suscitan las fotos de Wieder en sus espectadores. No hay consuelo posible, no hay manera de presentar un Chile pastoral de exportación. Hay, sin embargo, una diferencia importante entre el Cortázar de “Solentiname” y el Bolaño de *Estrella distante*: en Cortázar, el horror en las fotos aparece a partir de una estrategia narrativa fantástica; en Bolaño, aun cuando algunas fotos son montajes, estas son claramente testimonio de la realidad, y muestras de la poética realista abarcadora de Bolaño. En *Estrella distante* hay “alucinaciones” y “epifanías de la locura”, pero todas dentro del más estricto realismo.⁴⁶⁹

La divergenza tra questi due aspetti delle fotografie è solo apparente: quello che vale in entrambi i casi, e che conferisce un senso complessivo alla loro presenza nell'opera di Bolaño, è il loro potere di “dire altro” (in qualità, etimologicamente, di allegorie), di rimandare – poeticamente – più in là (o più a fondo) rispetto alla cosa che rappresentano. Secondo Valería De los Ríos, in Bolaño “La fotografía adquiere un sello aurático [...] las fotografías funcionan de modo alegórico [...]. Sin embargo, esta alegoría guarda un carácter melancólico, puesto que la posibilidad de develar un misterio o de encontrar un sentido, se desvanece”.⁴⁷⁰ Questo “sello aurático” comporta una potenza evocatrice che ricorda molto da vicino le “místicas posibilidades de captación de la lente”⁴⁷¹ di cui parla Cortázar in *Último round* (un

467 Soldán, “Roberto Bolaño: literatura y apocalipsis”, cit., p. 13.

468 *Ibid.*, pp. 16-17.

469 *Ibid.*, p. 18.

470 De los Ríos, “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”, cit., p. 255.

471 Cortázar, *Último round*, cit., pp. 246-247.

testo, come *La vuelta al día en ochenta mundos* di cui è il seguito o la seconda parte, pieno di fotografie e immagini:⁴⁷² la frase citata sta a didascalia di una foto in cui sono ritratti i Reali d'Inghilterra).

Troviamo ancora la fotografia come spioncino sul male nel racconto “El Ojo Silva”, in *Putas asesinas*: il protagonista, come già accennato, è un fotografo, e solo attraverso la sua arte può confrontarsi con l'atrocità, rappresentata in questo caso dai soprusi subiti da un bambino in un bordello indiano. È lui stesso ad ammetterlo, spiegando che di tutto quell'orrore “nadie se puede hacer una idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto” (PA, 20). E insieme alla foto, su un altro piano, il testo che si fa carico di includerla, raccontandola. Una coincidente convergenza di foto-descrizione-violenza sui bambini si ha anche in Cortázar, che nella poesia “Álbum con fotos”, in *Último round*, elenca le fotografie di bambini “del tercer mundo”,⁴⁷³ rimarcando le brutture della guerra, della tortura, e della povertà. Dan Russek, osservando la contiguità tematica di questa poesia con un altro testo di Cortázar (“Vuelta al día en el tercer mundo. Informe de un norteamericano sobre el drama de la infancia en Vietnam del Sud”, in *La vuelta al día en ochenta mundos*) che pure allude alle vittime infantili e all'atrocità delle foto, parla di “photographic medium as irrefutable proof of human suffering”.⁴⁷⁴

Delle tante occorrenze “fotografiche” che si potrebbero riportare, una delle più interessanti è sicuramente il già citato racconto intitolato “Fotos”, in *Putas asesinas*. Qui (con un curioso rovesciamento della prospettiva rispetto alla poesia di Cortázar: il protagonista sta di nuovo sfogliando un album di foto, ma questa volta è lui a trovarsi nel terzo mondo – in Africa – e le foto rimandano quasi tutte all'occidente) il processo che dall'*ekphrasis* va alla ricostruzione letteraria chiude in qualche modo il cerchio, tornando a fare oggetto dell'osservazione creativa una serie di rappresentanti della poesia francese. A guardare la raccolta di ritratti fotografici è Arturo Belano,

472 Dan Russek nota come *Último Round* “forces the critic to question the parameters of interpretation of composite works, what W.J.T. Mitchell calls the problem of the 'image/text'” D. Russek, “Verbal/Visual Braids: The Photographic Medium in the Work of Julio Cortázar”, *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Dec 2004, Vol. 37, Iss. 4, p. 71, su literature.proquestlearning.com/quick/displayMultiItem.do?Multi=yes&ResultsID=149CE7559A4&forAuthor=0&QueryName=criticism, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

473 Cortázar, *Último round*, cit., p. 156.

474 Russek, “Verbal/Visual Braids”, cit.

“perdido en África [...] solo en una aldea africana de donde todos se han marchado o muerto” (PA, 197, 199), e il suo sguardo – anche qui – è il primo strumento di un'attività congetturale che, con ancora più forza di quanto accadeva in “Laberinto”, investe anche il contesto cronotopico dell'osservante. Le foto, come accade negli album, sono separate tra di loro e accompagnate da didascalie e dati biografici e bibliografici, che la narrazione in alcuni casi riporta, mano a mano che Belano li scorre. Ma ugualmente la narrazione, oltre ad immaginare dei retroscena per le singole foto, istituisce dei collegamenti tra poeti e poetesse lontani nelle pagine e nel tempo. Le ipotesi vanno da semplici commenti volti ad arricchire la denotazione, come “con cara de estar escuchando un chiste [...], con cara como de deslumbrado por el sol o como si viviera en un mes que es una conjunción monstruosa de julio y agosto [...] con cara de golpear a su mujer, qué digo a su mujer, a su novia” (PA, 198), a immagini che uniscono diversi poeti, come “Jean Dubacq, con cara de empleado de banco [...] Jacques Arnold, con cara de gerente del mismo banco donde trabaja el pobre Dubacq”, (PA, 198) o “como si Dominique viviera en el interior de un tornado y Claude fuera el ser sufriente que lo contempla desde una lejanía metafísica” (PA, 200), a vagheggiamenti nei quali Belano stesso si auto-include, ad esempio immaginando come sarebbe fare sesso con alcune delle poetesse ritratte.

A oltrepassare i confini delle foto singole sono in primo luogo gli sguardi, sia orizzontalmente (quando i poeti, dalle foto pur divise, si guardano tra di loro: “Claude de Burine [...] contemplando desde su atalaya de poeta soltera el ciclón adolescente que es Dominique Tron” PA, 200), sia verticalmente, sfondando il doppio confine dell'immagine e del tempo verso chi sta guardando: quando, guardando il volto di un poeta probabilmente non più in vita, Belano pensa “me mira desde la muerte”⁴⁷⁵ (PA, 198), o quando piange “por la certeza física de la imagen de

475 Questa percezione di una frattura vita/morte innescata dalla visione della fotografia è stata valutata da Barthes come uno degli elementi che con più sconvolgente forza proiettano un ponte dall'immagine allo spettatore: “la vita di qualcuno la cui esistenza ha preceduto di poco la nostra tiene racchiusa nella sua particolarità la tensione stessa della Storia, nella sua partecipazione. La Storia è isterica: essa prende forma solo se la si guarda - e per guardarla bisogna esserne esclusi. [...] la Fotografia potrebbe forse corrispondere all'irruzione, nella nostra società moderna, di una Morte asimbolica, al di fuori della religione, al di fuori del rituale: una specie di repentino tuffo nella Morte letterale. *La Vita / La Morte*: il paradigma si riduce a un semplice scatto: quello che separa la posa iniziale dal rettangolo di carta finale. [...] Oltre al "particolare" esiste un altro *punctum* [...] che non è più di forma, ma d'intensità, è il Tempo, è l'enfasi straziante del noema "è stato", la sua raffigurazione pura. [...] Dandomi il passato assoluto della posa (aoristo), la

Nadia Tuéni que lo mira desde una página del libro” (PA, 203). Ad un certo punto viene evocata una poesia di Gregory Corso dove avviene un analogo avvicinamento, in questo caso reciproco, tra l'io lirico e l'oggetto di una visione (una figura femminile egizia, dipinta su una scatola di fiammiferi): “el poeta beat [...] la contempla desde el otro lado del tiempo, y la muchacha de largas piernas se siente contemplada” (PA, 205).

Arturo Belano tenta in qualche modo di prendere le distanze dai volti fotografati nell'album, in un tentativo di auto-esclusione o auto-marginalizzazione dall'universo dell'ufficialità letteraria che non può non ricordare quello di Rimbaud, opponendogli un rifiuto ora orgoglioso (il racconto si apre con queste parole: “Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano [...] mientras hojea una especie de álbum de fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma, qué hijos de puta, piensa” PA, 197), ora pragmatico (valutando la bibliografia di un poeta – Dominique Tron – paragona la sua giovanile bulimia creativa a quella che aveva lui stesso da giovane, salvo poi specificare che “una cosa es México y otra cosa es Francia” PA, 200). Ma sono i soggetti rappresentati che, dall'interno delle foto, lo trascinano a sé, attirandolo quasi fisicamente dentro le pagine (in due momenti viene proposta l'immagine di Belano che “pega la cara a la página” PA, 202), o che spandono la loro presenza allo spazio da lui occupato.

II.3.12 *Dalla foto alla poesia*

Il “contagio”, trasmesso sempre dal rimbalzo degli sguardi, si riflette in primo luogo sullo spazio circostante a Belano: il nesso analogico che si configura è tra le foto e le nuvole che passano nel cielo, la cui contemplazione alterna e complementa quella dell'album. Come le fotografie, le nuvole sono segni che rimandano quasi misticamente ad un ulteriore mistero: “piensa Belano, mientras mira el cielo por

fotografía mi dice la muerte al futuro. [...] È proprio perché in essa c'è sempre questo segno imperioso della mia morte futura, che ogni foto, fosse anche apparentemente la più aderente al mondo eccitato dei vivi, viene a interpellare ciascuno di noi, uno per uno.” Barthes, *La camera chiara*, cit., pp. 66-98.

donde pasan tres nubes, como tres signos por un prado azul, el prado de las conjeturas o el prado de las mistagogías, [...] o mientras mira las fotos, el libro casi pegado a la cara” (PA, 198).⁴⁷⁶ Più avanti l'oscuro rapporto di causalità viene suggerito più esplicitamente, quando Belano guarda il cielo e vede che “las nubes han desaparecido, como si tras contemplar la sonrisa del poeta árabe de las mil y una noches las nubes sobrarán” (PA, 203). Nel passare una a una le foto, cioè, chi guarda si accorge che la rete di nessi – le lunghe bave del diavolo – non si fermano sulla pagina, ma si tendono fino a lui, sfiorandolo velatamente. La presenza di qualcosa di invisibile, tra l'altro, è suggerita in diversi momenti del testo, quando ad esempio Belano “se espanta un mosquito (totalmente imaginario) de la oreja” (PA, 200), o quando “levanta la vista porque ha creído oír algo, el graznido de un buitre o de un zopilote, pese a que él sabe que aquí no hay zopilotes” (PA, 203).

Anche qui, l'intrico di connessioni che lega tra di loro le cose ha soprattutto due prerogative: agisce nella distanza, unendo elementi apparentemente irrelati, o perfino appartenenti a due piani differenti del reale, e agisce nell'oscurità, affiorando solo per brevi momenti concessi all'intuizione, e senza rivelare il significato ultimo – quasi misterico – del loro sussistere. Il discorso torna nuovamente sulla poesia, e più in generale sui salti analogici in azione nella scrittura di Bolaño: in “Fotos” la visione dell'album sembra produrre un riconoscimento riflesso, auto-riferito, che rimanda (sempre attraverso tunnel sotterranei) all'origine stessa della sua opera. Il primo richiamo è incluso in una digressione sui poeti, nella quale ritorna un'idea di “poeticità” legata al coraggio, carattere che si presenta come unito specialmente alla gioventù:

un libro que es un puente en llamas y que Dominique no va a cruzar pero que Claude, ajena al puente, ajena a todo, sí que cruzará, y se quemará en el intento, piensa Belano, como se queman todos los poetas, incluso los malos, en esos puentes de fuego tan interesantes, tan apasionantes cuando uno tiene dieciocho, veintiún años,

476 Il passaggio delle nuvole scandisce anche le parti di “Las babas del diablo”, dove viene riportato da una voce narrante di incerta appartenenza (potrebbe essere anche la macchina fotografica stessa a parlare). Sul loro significato simbolico cfr. A. Imrei, *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*, Budapest, Akademiai Kiado, 2002, pp. 130-132.

pero luego tan aburridos, tan monótonos, con un principio y con un final predecibles de antemano, esos puentes que él cruzó como Ulises por su casa, esos puentes teorizados y aparecidos como ouijas fantásticas, de improvviso, ante sus narices, enormes estructuras en llamas repetidas hasta el final de la pantalla y que los poetas no de dieciocho ni de veintiún años pero sí los de veintitrés son capaces de cruzar con los ojos cerrados, como guerreros sonámbulos, piensa Belano mientras imagina a la inerme (a la frágil, a la fragilísima) Claude de Burine corriendo a los brazos de Dominique Tron, en una carrera que prefiere imaginar impredecible, aunque hay algo en los ojos de Claude, en los ojos de Dominique, en los ojos del puente en llamas, que le resulta familiar y que en un idioma que discurre a ras de tierra, como los cambiantes colores que circundan la aldea vacía, le adelanta el seco y melancólico y atroz final, y entonces Belano cierra los ojos y se queda quieto y luego abre los ojos y busca otra página, aunque esta vez está decidido a mirar las fotos y nada más (PA, 201)

L'immagine del ponte in fiamme (che potrebbe benissimo ricordare l'arcobaleno di fuoco che compare nel titolo di una delle prime antologie poetiche in cui Bolaño pubblica, *Muchachos desnudos bajo el arcoiris de fuego*, del 1979) fa per un attimo uscire dal buio la ragnatela dei nessi, illuminando una scena in cui le poetesse fotografate, l'Arturo Belano adulto e quello giovane, il panorama del villaggio e la poesia risultano indissolubilmente legati tra di loro. E ogni cosa, “en un idioma que discurre a ras de la tierra”, evoca sottilmente ogni altra cosa: l'unione dei vari elementi in una totalità articolata e fluida (come le nuvole e le foto, che scorrono e si susseguono senza soluzione di continuità) è suggerita anche a livello sintattico dal testo stesso di tutto il racconto, che si presenta come un'unica lunga proposizione di coordinate, senza nemmeno un punto. Anche qui, estremamente criptato, si può quindi cogliere il trasfondo poetico che sta alla base della prosa, e una concezione del mondo e della vita che conserva anche nella maturità una forza di penetrazione “infra”: il racconto si chiude con Belano che si allontana dal villaggio verso ovest, il punto cardinale del tramonto, mentre all'orizzonte i profili dei corvi sugli alberi assomigliano a “un electrocardiograma que se agita o despliega las alas a la espera de su muerte” (PA, 205), ma cammina con l'album sotto il braccio, “como

cuando era un adolescente en México” (PA, 205). Nell'obliqua luce di un congedo dalla vita, vengono dunque riallacciati i fili con il periodo in cui tutta la sua letteratura ha avuto inizio, l'adolescenza, che è anche, secondo Bolaño, la fase dell'esistenza di un essere umano più connaturata alla poesia. Nella già citata intervista del 1999, tentando di rispondere a una domanda su cosa sia la poesia, l'idea viene proposta con forza, chiamando nuovamente in causa la poesia francese, e in particolar modo Rimbaud e Lautréamont:

Rimbaud y Lautréamont siguen siendo los poetas por excelencia. El camino de Rimbaud y de Lautréamont es el camino de la poesía. Y en ese sentido la poesía para mi es un acto que tiene mucho de –es un gesto más que un acto– de adolescente. De adolescente frágil, inerme, que apuesta lo poco que tiene por algo que no se sabe muy bien qué es. Y que generalmente pierde. [...] Yo creo que Rimbaud y Lautréamont son los dos poetas adolescentes absolutos.⁴⁷⁷

Veicolati dalle foto, tornano quindi in “Fotos” tutti i crismi principali della poesia secondo Bolaño: l'idea di audacia adolescenziale, di fragilità (è Claude de Burine, “frágil, fragilísima”, che osa lanciarsi oltre il ponte di fuoco) e di ineluttabile condanna alla sconfitta. A farli riemergere, è esattamente il gioco (cortazariano) di analogie, di ricostruzioni congetturali, di “salti a”: solo ripercorrendolo, azzardando i medesimi voli dagli incerti trampolini delle suggestioni indiziarie o simboliche verso gli altrettanto insicuri appigli delle ipotesi narrative, è possibile muoversi nei racconti dello scrittore senza smarrirsi. Occorre cioè non solo intuire la presenza della poesia dietro la prosa, ma – grazie a racconti come questo, dove la cosa si dà con più forza - capire in che modo tale presenza ne informi concretamente la scrittura: ecco che quindi (accompagnati per mano, per così dire, dall'ombra di Cortázar) i “misteri laterali” che – con Borges – costituivano la scaturigine prima dell'indagine, si ripresentano investiti di nuovo senso e di una nuova funzione. Sono la lacuna destinata a non riempirsi, il vuoto fertile dell'invenzione, l'interstizio da cui

477 Rojas, “Transcripción de entrevista de Roberto Bolaño”, cit.

ricominciare la lettura.⁴⁷⁸

A differenza di quanto accadeva in Cortázar, con Bolaño viene meno perfino la possibilità di una rivelazione epifanica, di un *satori*, e la sfera non si completa mai: in questa incompletezza, però, è da cogliersi un invito alla contribuzione attiva, e al proseguimento di tale attività oltre i confini del singolo racconto, allargando la prospettiva alla totalità reticolare e infinita (proprio perché imperfetta) dell'opera.

478 Per Cortázar il concetto di interstizio è un fondamento della scrittura, e dell'approccio poetico al mondo. In *La vuelta al día en ochenta mundos* lo definisce come “instantánea fractura del continuo”, e afferma di scrivere “por falencia, por descolocación, y como escribo desde un intersticio, estoy siempre invitando a que otros busquen los suyos” Cortázar, “Del sentimiento de no estar del todo”, in *La vuelta al día en ochenta mundos*, cit., pp. 33-34. Nel saggio “La muñeca rota”, Cortázar afferma che “El misterio no se escribe con mayúscula como lo imaginan tantos narradores, sino que está siempre entre, intersticialmente.” Cortázar, “La muñeca rota”, in *Último round*, cit., p. 261. Mary Mac-Millan, in *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*, lo descrive come “una determinada articulación de elementos de la realidad que favorecen una entre-visión de una realidad otra”. M. Mac-Millan, *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*, Frankfurt, Peter Lang, 2005, p. 47. Secondo Graciela Batarce Barrios, “el pasaje intersticial funciona en toda la obra de Cortázar como metáfora de la búsqueda, la apertura y la libertad humana, sirve de vínculo, otra vez, entre las distintas instancias semióticas.” G. Batarce Barrios, “La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón”, *Acta literaria*, n° 27, su www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482002002700011, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

III.

Incroci tematici tra la narrativa breve e la narrativa lunga

III.1 Malattia e sogno come ponti tra il racconto e il romanzo

Tra i racconti e i romanzi di Bolaño non esistono confini netti. Lo testimonia innanzitutto, come si è visto, l'estrema mobilità di personaggi, trame, sottotrame, singole scene o episodi: sono gli elementi duttili delle strutture narrative, che possono comparire, nel tempo, ricollocati e trasformati a seconda dell'esigenza contestuale, trovandosi travasati da contenitori più ampi a testi minori o viceversa. Ma esiste una rete che è allo stesso tempo meno evidente (in quanto tale) e più diffusa, ovvero quella dei temi e dei motivi che attraversano tutte le opere – anche quelle che compongono la sua produzione poetica –, movimentando tali elementi nelle più svariate direzioni.

Come accade per le componenti strutturali, naturalmente, anche gli argomenti trattati entrano in vivace dialogo con la forma che li contiene. Come già è stato segnalato, per lo scrittore cileno la scelta delle modalità espressive – tra racconto, poesia, romanzo, e tutti i possibili ibridi a metà tra i generi – è spesso subordinata (o successiva) all'impellenza dell'idea, della storia, o dell'assunto da trattare. Ma questo non comporta delle paratie stagne, per cui ogni singolo spunto narrativo si legherebbe ad una sola e insostituibile forma della scrittura: al contrario, un'impostazione di questo tipo genera una varietà di soluzioni che non è mai gratuita, all'interno della quale, cioè, gli elementi si sposano alle diverse possibilità formali, di volta in volta conferendo al testo nel suo complesso una nuova e diversa significazione.

Nell'ottica più ampia di questo reticolo tematico, poi, l'inesausta sperimentazione – volta non tanto a trovare la conformazione migliore, definitiva,

per determinati motivi o temi, quanto a soddisfare una vorace e curvilinea curiosità della scrittura, o a inseguire esigenze che mutano nel tempo (si pensi al tema della malattia, che, pur presente fin dagli esordi, conosce una forte e comprensibile svolta con l'insorgere della reale malattia dello scrittore) – crea dei punti di contatto “dianoetici” notevoli tra le varie opere, istituendo raggruppamenti attorno a dei nuclei che, per quanto non dichiarati, costituiscono dei veri e propri filoni tematici.

I filoni che, più o meno forzatamente, si possono reperire nell'opera di Bolaño, sono in effetti innumerevoli, e molti di essi sono già stati ampiamente indagati: tra gli altri, la letteratura stessa nei suoi plurimi aspetti (l'intertestualità, la funzione della poesia, il rapporto con il canone...), la memoria, il male, il poliziesco. Ma alcuni, anche meno centrali, per la loro fisiologica trasversalità, o per richiami di senso che muovono dal tema stesso, si collocano in una posizione che illumina particolarmente proprio la relazione tra i racconti e i romanzi. Nel tentativo di dare della narrativa breve una panoramica il più possibile rotonda, quindi, (ed escludendo fin da subito la possibilità – e l'opportunità – di isolare dei temi specifici *solamente* di essa), è necessario anche un approccio narratologico alla ricerca di una sorta di asse paradigmatico intertestuale, al fine di capire le peculiarità – se ve ne sono – dei testi brevi rispetto a quelli lunghi, in particolare intorno a determinati temi.

I due temi qui affrontati – la malattia e il sogno – sono stati quindi selezionati in funzione soprattutto del modo in cui gettano ponti tra la forma breve e la forma lunga. Nel primo caso l'aspetto più interessante è, appunto, il modo pervasivo in cui il tema è presente in quasi tutte le opere dell'autore, senza una netta distinzione di genere. Spesso, forse per la contiguità con il Male, la malattia è rimasta in ombra, perlopiù ignorata dalla critica, se non per i risvolti biografici che riguardano lo stesso Bolaño. Il sogno è a sua volta un motivo che ricorre in tutte le opere (lunghe e brevi, in prosa e in poesia), e che risulta importante per come testualmente si struttura e si incastona nelle storie: è a partire da quest'ultimo aspetto che, come si vedrà, si può proporre una lettura della narrativa lunga a partire proprio da quella breve.

Entrambi i temi, da direzioni differenti, partecipano all'impostazione di una “soglia”, che è in prima istanza concettuale, ma che, come vedremo alla fine, si ritrova o si ripercuote su un piano testuale. La malattia – in quanto zona di mezzo tra

la vita e la morte – e il sogno – in quanto dimensione separata dalla realtà, in Bolaño trasversale al sonno e alla veglia, sono imparentate da vicino con l'ampio concetto di “abisso”, che con estrema frequenza (e quasi sempre cripticamente) ricorre in tutta l'opera dello scrittore cileno. Il malato e il sognante toccano (e fanno toccare al lettore) l'inquietante zona dell'ignoto, come spiega Fernando Moreno nell'introduzione alla miscellanea di studi intitolata proprio *Roberto Bolaño, La experiencia del abismo*:

En los textos de Bolaño advertimos la presencia y la expresión de espacios abismantes y abismales, espacios insondables, laberínticos, donde se encarna encarnizadamente el mal, la abyección, el vacío, lo desconocido: son aquellas extensiones de la diégesis que amplían el área referencial haciendo desaparecer los límites entre lo vivido, lo soñado y lo supuestamente vislumbrado, donde se plasma aquello que se oculta y se revela en los sueños, alucinaciones y delirios.⁴⁷⁹

I personaggi di Bolaño, cioè, sono sempre dentro un itinerario introspettivo che li porta ad esplorare le viscere di questo abisso, e contemporaneamente di loro stessi. Claude Fell analizza il prodursi di questo meccanismo per Ulises Lima e Arturo Belano, nel suo saggio “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía”:

Belano y Lima, eternos emigrantes, son los catalizadores de un poderoso intercambio simbólico en lo que lo imaginario y lo real van de la par y en el que los sueños, a la manera de que obsesionan al “paseante” de Walter Benjamin, ocupan un lugar significativo. La travesía del espacio genera a su vez un movimiento interno a los personajes, una suerte de ballet armonioso y fraternal⁴⁸⁰.

Sogno e malattia “tagliano” verticalmente le storie, aprendo provvisori squarci

479 F. Moreno, “Presentación”, in F. Moreno, ed., cit., p. 9.

480 C. Fell, “Errancia y escritura en *Los detectives salvajes*: viaje a los confines de la poesía”, in *Ibid.*, p. 155.

sull'al-di-là del testo stesso, e veicolando in questo modo il *salto* tra le narrazioni: seguire la fenditura prodotta dal loro passaggio, quindi, è un modo per esplorare anche gli incroci tra romanzo e racconto, individuando (o costruendo) ponti nell'intervallo che li separa.

III.2 La malattia

III.2.1 *La malattia e il male tra i racconti e i romanzi di Bolaño*

La malattia, nella sua precisa e puntuale apparizione, si configura come una presenza sempre significativa nell'opera di Roberto Bolaño, spiraglio e segnale per poter dare una lettura della poetica dell'autore nella sua complessità. Sarebbe probabilmente forzato inserirla tra i temi guida dello scrittore cileno, per la qualità e il segno intermittente e variegato con cui compare, soprattutto se messa a confronto con *topoi*, temi e motivi che con ben altra consistenza ricorrono nella sua opera, diventandone componenti strutturali. Ciò nonostante, malattia, malati, ospedali e infermieri fanno capolino spesso, costituendo un filo rosso trasversale in particolare tra i romanzi e i racconti. Inoltre, come già spiegato nel capitolo dedicato a *El secreto del mal*, spesso nella prosa di Bolaño si produce una reiterata tecnica di elisione e di allusione, secondo la quale il non-detto, il non-narrato, acquisiscono nell'economia della trama un'importanza capitale, a tratti maggiore di ciò che si coglie in superficie. Anche a partire da questo punto di vista può essere intesa la portata di temi liminali come la malattia, presenti nell'ombra, che affiorano in controluce come un'eco o un controcanto alla narrazione.

Per comprendere il raggio della diffusione del tema tra le varie opere, e in che modo si collochi tra romanzi e racconti, è necessario innanzitutto citare alcuni dei casi più emblematici. Ne *La pista de hielo*, il primo romanzo dell'autore, il personaggio malato è Caridad, una ragazza affetta da una brutta tosse, silenziosa e con lo sguardo assente, e misteriosamente abituata ad aggirarsi con un coltello

nascosto sotto la maglietta. La giovane è caratterizzata fin dalla sua prima comparsa da un sembiante manifestamente malato, e da un'indecifrabile aura di pericolosità. Qui, perciò, con questo personaggio si inaugura un nesso sottile tra la malattia fisica e il “male” in senso più lato. Un segnale in questo senso si può cogliere anche nella frase con cui “el Recluta”, un altro personaggio del romanzo, nel finale confessa la propria colpevolezza per l'omicidio di una donna: “yo la maté [...] No me pregunte el porqué, patrón, dijo el Recluta, seguramente ni yo mismo lo sé, aunque probablemente la respuesta sea porque estoy enfermo. ¿Pero enfermo de qué? Nada me duele”.⁴⁸¹

In *Estrella distante*, romanzo del 1996 che riprende e sviluppa una parte di *La literatura nazi en América*, dello stesso anno, compare verso la fine un personaggio che a sua volta sarà recuperato in un racconto pubblicato nel 1997 nella raccolta *Llamadas telefónicas*: si tratta di Joanna Silvestri, bellissima attrice porno che nell'unica breve scena a lei dedicata si mostra distesa a letto, malata, prossima alla morte. E poche righe più avanti, nel romanzo, si narra appunto della sua morte e dei suoi film, che il narratore cerca in una videoteca come unica traccia della sua passata bellezza.

In *Llamadas telefónicas*, nel racconto che porta il nome della pornodiva, la medesima breve scena è narrata questa volta dalla stessa Joanna Silvestri, ancora sdraiata a letto in una stanza d'ospedale. Il racconto prosegue riportando un ricordo dell'attrice, un ritaglio della sua vita trascorsa nel mondo della pornografia. Qui si inserisce la figura di un secondo malato (una sorta di precursore della sorte futura di lei), la stella del cinema hard Jack Holmes. L'attore è consumato da una malattia (significativamente, “sólo la polla era la misma” PA, 167) che pare quasi spostarlo su un altro piano della realtà, rendendolo etereo ed angelico agli occhi degli altri personaggi, e facendolo gradatamente scomparire davanti a Joanna stessa, che a lui è legata da un forte sentimento: “Cuando 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” (PA, 172).

481 R. Bolaño, *La pista de hielo*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 100. L'interrogativo sulla malattia sconosciuta, e che in quanto tale si confonde con una più ampia idea di male, rimanda ad un altro romanzo di Bolaño, *Monsieur Pain*.

La linea che unisce una dimensione sessuale “estrema” e la malattia riaffiora in più occasioni nella letteratura di Bolaño. Va ricordato, a questo proposito, il racconto “Prefiguración de Lalo Cura”, dalla raccolta *Putas asesinas*. La storia, come già è stato detto, è narrata da Olegario “Lalo” Cura, figlio di un'attrice porno, il quale ricorda la sua infanzia passata nel mondo della pornografia. La malattia fa la sua comparsa nel momento in cui la voce narrante elenca una serie di attori pornografici morti, riportandone le ragioni della rispettiva morte. In questa spietata lista si coglie ancora una volta la stretta parentela che sussiste tra la malattia e una più ampia idea di “male”, connessa con la violenza, e in questo caso anche con la morte:

[...] en 1999 sólo quedaba con vida el Pajarito Gómez, los demás habían sido asesinados o se los había llevado por delante la enfermedad. Sansón Fernández, muerto de sida. Praxíteles Barrionuevo, muerto en el Hoyo de Bogotá. Ernesto San Román, muerto a navajazos en la sauna Arearea de Medellín. Alvarito Fuentes, muerto de sida en la prisión de Cartago. Todos jóvenes y con la picha superior. Frank Moreno, muerto a balazos en Panamá. Óscar Guillermo Montes, muerto a balazos en Puerto Berrío. David Salazar, llamado el Oso Hormiguero, muerto a balazos en Palmira. Caídos en ajustes de cuentas o en reyertas fortuitas. Evelio Latapia, colgado en un cuarto de hotel en Popayán. Carlos José Santelices, apuñalado por desconocidos en un callejón de Maracaibo. Reinaldo Hermosilla, desaparecido en El Progreso, Honduras. Dionisio Aurelio Pérez, muerto a balazos en una pulquería de México Distrito Federal. Maximiliano Moret, muerto ahogado en el río Marañen. Vergas de 25 y 30 centímetros, a veces tan grandes que no se podían levantar. (PA, 106)

La raccolta *Llamadas telefónicas* è costellata da riferimenti alla malattia, ancora collocata in questo incastro tra la letteratura, il sesso e il male. In “Sensini”, è il personaggio di Luis Antonio Sensini che, quando parte per Buenos Aires alla ricerca del cadavere scomparso del figlio, è gravemente malato, al punto da non riuscire più a scrivere, ed essere quindi costretto ad interrompere la relazione epistolare con il narratore. In “Una aventura literaria”, l'ossessivo evolversi del gioco

di rincorse e richiami tra i due scrittori antagonisti attraversa anche il territorio della malattia, che in questo caso colpisce uno dei due – A – allo stomaco. In “El gusano” è ancora una volta il personaggio che dà il titolo al racconto ad ammalarsi. Notevole qui un altro elemento che lega il tema della malattia a quello del male, della malvagità del mondo, e che si sviluppa in Bolaño come uno snodo intertestuale ricco di diramazioni. “El gusano”, il verme, losca presenza che il protagonista intravede tutti i giorni fuori di una libreria, è originario di Villaviciosa; verso la fine del racconto, in stato febbrile, l'uomo si lascia andare ad una lunga descrizione di questo posto, individuando quasi un rapporto di identità tra di esso e la malattia, paragonando il suo orizzonte a “la espalda de un moribundo” (PA, 81).

Villaviciosa ritorna in diversi momenti nella letteratura di Bolaño, sempre come scenario di male indefinito e assoluto. In particolare in *Los detectives salvajes* (1998), è il luogo dove dove si consuma il sanguinoso esito della ricerca della mitica poetessa Cesarea Tinajero. Interessante la definizione che in questo romanzo la descrive, per la significativa introduzione di un ulteriore elemento, non casualmente presente accanto al male, ovvero la noia: “El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México, el reflejo más fiel de Aztlán, dijo Lima. No lo sé. Más bien es un pueblo de gente cansada o aburrida”.⁴⁸²

La terza e ultima parte di *Llamadas telefónicas*, in cui è incluso il racconto già menzionato “Joanna Silvestri”, è tutta segnata dall'intreccio di sesso e malattia, che in diverse forme affliggono le quattro protagoniste femminili dei rispettivi racconti. Nel primo di questi, “Compañeros de celda”, è Sofia ad ammalarsi; il suo viso viene descritto, in una contemplazione che precede un atto sessuale lento e disperato, come “melancólico o reflexivo o enfermo” (LT, 147); Clara, la donna che dà il titolo al secondo racconto, si ammala di cancro, e anche qui, come in “Sensini”, la malattia nel finale si allaccia alla sparizione della malata; l'ultimo racconto della raccolta, “Vida de Anne Moore”, è la biografia di un'altra donna, segnata ancora una volta da esperienze sessuali violente, sofferente di una “enfermedad grave”, la quale viene considerata un vero e proprio paradigma della sua stessa esistenza:

482 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 601.

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. (LT, 194)

Un accostamento di vita e malattia che ancora una volta entra in contatto con un male più ampio e diffuso, che aleggia nel vuoto ed è allo stesso tempo indefinibile, imprevisto, inafferrabile.

Proseguendo in questa rassegna, è necessario citare *Amuleto*, dove, ancora in un contesto di violenza, fa la sua comparsa la figura di un “muchacho enfermo”. E *Nocturno de Chile*, in cui l'intera storia è narrata da un prete febbricitante, che nella convalescenza ricorda la sua vita e il passato del paese. In ambedue i romanzi si produce un nuovo accostamento, questa volta tra la malattia e la memoria. Tale unione ha come risultato un'ulteriore manifestazione patologica, individuata da Stephanie Decante Araya proprio in relazione a queste due opere, ovvero la melancolia. Secondo la dottrina umorale ippocratica la bile nera (*mélas*, nero e *kholé*, bile) diventa una malattia quando si presenta in disequilibrio con gli altri umori, determinando il carattere e la stessa salute di chi ne è afflitto. In particolare nel secondo romanzo appare un personaggio (un pittore guatemalteco) che è la perfetta rappresentazione del *morbus melancholicus*, presentandone tutti i sintomi: tristezza, apatia, debolezza, silenziosità.⁴⁸³

Ancora una volta la presenza della malattia non si impone in primo piano: piuttosto, appare per fugaci riferimenti, si staglia sullo sfondo delle trame o aleggia nel potenzialmente infinito spazio dell'allusione criptica, dell'irrisolto. Non è casuale, ad esempio, che in altri due romanzi di Roberto Bolaño la malattia sia il principale elemento caratterizzante di due personaggi importanti ma mai in scena, sorta di “protagonisti *in absentiam*”. I due testi in questione sono *Monsieur Pain* e *El Tercer Reich*. Nel primo il malato è César Vallejo, morente di un male sconosciuto in

483 Cfr. S. Decante-Araya, “Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*: éléments pour une poétique due fragmentaire”, in K. Benmiloud, R. Estève (eds.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 11-32.

una Parigi piovosa.⁴⁸⁴ Con lui il protagonista riesce ad avere solo un fugace contatto in un'atmosfera quasi onirica, seguito da una serie infruttuosa di tentativi di tornare al suo capezzale. Pierre Pain, questo il significativo nome del protagonista-narratore, è una strana sorta di dottore, esperto di pratiche mesmeriche, chiamato a curare il poeta come *extrema ratio*, fallite tutte le altre cure. Gli organi di Vallejo appaiono in effetti privi di patologie di sorta, quindi il male sembra annidarsi in quell'indecifrabile zona dove, secondo le dottrine settecentesche di Franz Mesmer, si incontrerebbero confusamente la psiche, le correnti magnetiche, l'anima, la volontà. In questo umbratile territorio si trova Vallejo stesso, identificato metonimicamente ancora una volta con la propria malattia, o da essa sostituito:

El hipo de Vallejo, en cambio, parecía dueño de una total autonomía, ajeno al cuerpo de mi paciente, como si éste no sufriera hipo sino que el hipo lo sufriera a él. [...] me concentré en la enfermedad, en el pozo que era Vallejo.⁴⁸⁵

Questa preliminare indagine panoramica è necessaria per comprendere come la presenza della malattia in Roberto Bolaño, nel reticolo che si crea tra romanzi e racconti, si sviluppi su livelli distinti ma intrecciati. Un primo livello è quello che vede la malattia come spunto narrativo, declinato in forme plurime ma con delle ricorrenze: il legame con il sesso da una parte, e dall'altra con un'idea più ampia di “male”; la collocazione del malato, non di rado morente, su un letto quale luogo della rievocazione; l'aura di mistero che avvolge l'infermità e l'infermo. Un secondo livello è il significativo nesso che si crea tra la malattia, la letteratura in generale, e la scrittura: cruciale a questo proposito è “Literatura + Enfermedad = Enfermedad”, che – dalla sua già spiegata posizione “ibrida”, non essendo né racconto né romanzo, li illumina contemporaneamente entrambi, creando un ponte nelle due direzioni.

484 Il rimando, ancor più che alle effettive circostanze biografiche della morte del vero Vallejo, pare andare ai versi quasi profetici che il poeta scrisse nella sua poesia “Piedra negra sobre una piedra blanca”: “Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo”. C. Vallejo, *Me moriré en París con aguacero*, Lima, Lom Ediciones, 1999, p. 46.

485 R. Bolaño, *Monsieur Pain*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 32.

III.2.2 *“Literatura + Enfermedad = Enfermedad” nel contesto della narrativa di Bolaño*

In “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” sembrano convergere, secondo le linee di lettura proposte, tutti i romanzi e i racconti finora presi in esame. Come già accennato, si tratta di una sorta di dissertazione con digressioni narrative, composto come un canovaccio per una conferenza. Più precisamente, a partire dal primo paragrafo si alternano regolarmente la narrazione in prima persona e le riflessioni - tra l'aneddotico e l'erudito - dell'io narrante, queste ultime quasi un intermittente controcanto agli eventi narrati, divagazioni sul tema della malattia per le quali le vicende romanzate negli altri paragrafi sembrano essere spunto e pretesto. L'io narrante di tali divagazioni pare non coincidere esattamente con quello che si occupa di narrare i fatti, intervenendo appunto con commenti che si pongono in qualche misura ad una certa distanza da essi, trasponendoli in un contesto più ampio, e conferendo loro quasi un valore universale.

Qui la malattia si intreccia con altre linee tematiche, che a loro volta costituiscono delle costanti in tutta l'opera di Bolaño: il sesso, l'amore nella sua stretta connessione con l'erotismo, il viaggio, la letteratura. Inevitabile considerare anche la collocazione biografica di questo testo, scritto dall'autore nei suoi ultimi giorni di vita, con il corpo consumato da gravi problemi epatici. Anche senza cadere nella facile tentazione di una lettura “testamentaria” di queste righe, appare d'altra parte non infondato scorgervi uno sguardo sulla letteratura e sull'esistenza in generale, sia in chiave autoreferenziale che universale.

La tesi che si postula nel testo è che esista un'intima correlazione tra la malattia e la letteratura, a più livelli e con esiti molteplici. Questo nesso è evidente fin dal titolo, dove l'unico risultato possibile dell'unione tra i due termini, espresso con una formula matematica apparentemente contraddittoria, è la vittoria della malattia. Ma nell'estrema semplicità di questa addizione si nascondono più scioglimenti validi e altrettanti interrogativi: la letteratura è un antidoto inefficace

contro la malattia? Oppure, esiste un rapporto di identità o mimetico tra i due addendi, per cui la letteratura conterrebbe già in sé i caratteri (i germi) della malattia? O, viceversa, la malattia ha ontologicamente qualcosa di affine alla letteratura -o di letterario- nel suo prodursi?

“Literatura + enfermedad = enfermedad” si divide in dodici brevi segmenti, in ognuno dei quali la malattia viene messa in relazione con un secondo elemento: “Enfermedad y conferencia”, “Enfermedad y libertad”, “Enfermedad y estatura”, “Enfermedad y Dionisio”, “Enfermedad y Apolo”, “Enfermedad y poesía francesa”, “Enfermedad y viajes”, “Enfermedad y callejón sin salida”, “Enfermedad y documental”, “Enfermedad y poesía”, “Enfermedad y pruebas”, “Enfermedad y Kafka”.

Nel primo dei dodici paragrafi viene immaginata una situazione di ironico paradosso, illustrata in poche righe: ad una conferenza sulla malattia, con il pubblico già in attesa, il conferenziere non si presenta, perché all'ultimo momento si è gravemente ammalato.

Pongamos el siguiente caso. El conferenciante va a hablar sobre la enfermedad. El teatro se llena con diez personas. [...] Nadie del público ha cenado. [...] Sin embargo el conferenciante no aparece y finalmente uno de los organizadores del evento anuncia que no podrá venir debido a que, a última hora, se ha puesto gravemente enfermo. (GI, 135)

Quella che in prima istanza può venir letta come una storiella umoristica (o lo schema preparatorio per una storiella umoristica), come si intuisce in seguito nasconde qualcosa di più complesso: viene qui descritta la rottura tra la dimensione linguistica e la dimensione empirica, o uno dei possibili interstizi in cui i due territori inesorabilmente continuano a incontrarsi. L'ambito linguistico in questo caso è rappresentato dalla conferenza, più precisamente dal “discorso sulla realtà” che l'analisi del conferenziere avrebbe comportato, collocandosi al di fuori rispetto alla realtà empirica, nella posizione dell'osservazione. Meccanismo analogo a quello che mette in gioco, appunto, anche la letteratura nei confronti della realtà, o più

precisamente rispetto appunto alla malattia, che qui con la realtà e con la vita ingaggia una relazione sineddotica, in quanto controversa porzione di essa.

Come accennato, questo breve scritto si pone a metà strada tra due suoi testi capitali: *Los Detectives Salvajes* e *2666*. Roberto Bolaño aveva consegnato all'editore i racconti inclusi nella raccolta *El gaucho insufrible* pochi giorni prima della morte, nel 2003, il che permette di stabilire una anteriorità di “Literatura + Enfermedad = Enfermedad” rispetto a *2666* (la cui composizione era ancora in corso). Quindi, pur senza la pretesa di affrontare la complessa stratificazione di significati e connessioni dei due romanzi e tra i due romanzi, attraverso la lente di questo testo è però possibile dare di essi una lettura nuova, appunto sotto il segno del controverso e fertile rapporto tra letteratura e malattia.

Nel secondo segmento, intitolato “Enfermedad y libertad”, viene introdotto un termine cruciale: la scrittura. Tale termine si pone al bivio tra due esiti possibili: “Escribir sobre la enfermedad, sobre todo si uno está gravemente enfermo, puede ser un suplicio. [...] Pero también puede ser un acto liberador” (GI, 136). Questa duplice possibilità riconduce al titolo del testo, quindi all'ambiguità implicita nell'unione di malattia e letteratura. La scrittura, da intendersi in primo luogo come strumento per la letteratura, secondo il narratore si colloca sullo scivoloso crinale tra questi due estremi: può essere un “acto de masoquismo o de desesperación” (GI, 136), oppure può rappresentare una salvezza, una catarsi. Affrontare questo bivio significa cedere ad una “diabolica” attrazione verso il proprio male, alla tentazione di guardare dentro l'abisso, con un gesto di per se stesso liberatorio. L'esempio che nel testo viene dato, ancora una volta con percettibile ironia, è quello delle sale d'aspetto degli ambulatori (descritte, come già accennato, come “el paraíso de Ortega y Gasset” GI, 136):⁴⁸⁶ le vecchiette che vi si incontrano, come lo scrittore che scrive sulla malattia, non resistono all'impulso di parlare dei propri malanni, trovando in tale pulsione una via per esorcizzarli, una liberazione. Questo appello alla libertà pare quindi anticipare la

486 Il riferimento, sia pur ironico, a Ortega y Gasset, può ora trovare una spiegazione alla luce di questo approfondimento tematico: la malattia, quasi sempre riferita all'epoca o al paese (la Spagna), è un elemento ricorrente nel suo lessico. Una sintonia curiosa: in *El intelectual y el otro*, alludendo alla parentela che ogni vero intellettuale ha con l'archetipo prometeico, il filosofo spagnolo scrive: “Casi todo Intelectual ha sido enfermo del hígado”. Il pensiero chiaramente non può non tornare a Bolaño. Cfr. J. Ortega y Gasset, “El intelectual y el otro”, in *Obras completas – Tomo V (1933-1941)*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 51.

cifra dell'intero testo, come una sorta di *excusatio non petita* per la sua composizione difforme e frammentaria: totalmente libera, per l'appunto, e solo in quanto tale capace di elaborare temi come la malattia e il male.

Nel terzo segmento (“Enfermedad y estatura”) comincia la narrazione vera e propria, in cui l'io narrante racconta in prima persona le sue vicissitudini di paziente in un ospedale di Barcellona. È appena uscito da una sconcertante visita dal suo dottore, per una malattia sulla quale in un primo momento non vengono forniti dettagli ma che pare essere ad uno stadio piuttosto avanzato. Qui si verifica il primo significativo ribaltamento percettivo tra lui e la realtà: improvvisamente gli sembra che tutto quanto, intorno a lui, sia preso da una strana vertigine, tutto tranne egli stesso. E in quel momento si inaugura in qualche modo il suo sguardo straniato sul mondo, dal quale la malattia in qualche modo lo distacca. La prima tappa di questo percorso è costituita da un incontro che avviene subito dopo con una dottoressa. La donna lo avvicina per sottoporlo ad alcuni test medici, lui accetta e la segue, e una volta entrati in un grande ascensore il protagonista inaugura una serie di mute riflessioni sul sesso, sulla voglia di fare l'amore con la dottoressa (e la difficoltà -o l'inopportunità- di proporglielo in quel momento), e sul desiderio sessuale da cui nessuno nel mondo è immune:

Follar es lo único que desean los que van a morir. Follar es lo único que desean los que están en las cárceles y en los hospitales. Los impotentes lo único que desean es follar. Los castrados lo único que desean es follar. Los heridos graves, los suicidas, los seguidores irredentos de Heidegger. Incluso Wittgenstein, que es el más grande filósofo del siglo XX, lo único que deseaba era follar. Hasta los muertos, leí en alguna parte, lo único que desean es follar. Es triste tener que admitirlo, pero es así.
(GI, 140)

Viene introdotto in questo modo il secondo elemento in cui far rispecchiare la malattia, dopo la scrittura: il sesso. Nel percorso che l'infermità comporta, anche il sesso rivela fin da subito la sua duplice valenza: di cura possibile, e,

contemporaneamente, di ulteriore malattia.⁴⁸⁷ L'intera produzione letteraria di Bolaño, nella quale il sesso – e la sua voglia – è una componente con cui i personaggi di Bolaño hanno spesso a che fare, è interessata da questa tensione e ambivalenza. Ma si tratta, appunto, di un sesso a cui non di rado si accompagna un'ossessione, o un'esagerazione nei termini sia dell'eccesso che della privazione, estremismi che a loro volta contribuiscono a conferire ai personaggi un fascino quasi ipnotico.⁴⁸⁸

Il protagonista del diario-cornice con cui si apre e si chiude *Los detectives salvajes*, il giovane poeta Juan García Madero, è forse il miglior esempio della prima possibilità: l'insistenza con cui la storia ritorna continuamente sulle sue imprese erotiche, che nel corso dei mesi conoscono un'inesorabile curva di progressivo aumento quantitativo e qualitativo, tramuta quella che a tutta prima dovrebbe sembrare la più sana espressione del vigore giovanile in un elemento straniante per il lettore, poiché smodato, somministrato senza tregua, sull'onda di una passione nervosa.⁴⁸⁹ Al contrario, Arturo Belano rivela nel corso del romanzo di essere affetto da una strana forma di impotenza, probabilmente in stretta dipendenza dalla malattia che lo affligge.

Ma anche *2666*, l'altro romanzo a cui “Literatura + enfermedad = enfermedad” rimanda, ne “La parte de los críticos” propone un altro esempio di un sesso in qualche maniera contiguo al male, e che riflette un analogo gioco tra l'eccesso e la mancanza: da una parte abbiamo il triangolo amoroso tra tre dei quattro studiosi le cui vicende sono narrate nel primo capitolo, e dall'altra la quasi atarassica astinenza del quarto studioso, costretto su una sedia a rotelle da una malattia e al quale, significativamente, l'unica donna del gruppo decide infine di concedersi, rompendo

487 Si ricordi riguardo a questo l'analisi che fa Susan Sontag, indagando il valore simbolico della malattia, in particolare della duplicità della tubercolosi: capace, secondo un immaginario tuttora resistente, di conferire al malato un inedito “potere sessuale”, e contemporaneamente di precipitarlo nella più greve rassegnazione. Di qui viene un nesso che abbraccia l'intero rapporto tra malattia e passione, o tra malattia e amore: “Symptoms of disease are nothing but a disguised manifestation of the power of love; and all disease is only love transformed”. S. Sontag, *Illness as Metaphor*, Harmondsworth, Penguin, 1991, p. 22.

488 Sull'idea, sedimentata nei secoli, di un potere fascinatore della malattia e di un'aura estetica del malato (la “romantic agony”), cfr. *Ibid.*, p. 30.

489 La percezione di un aspetto malato nella sessualità dell'uomo, inteso -per citare Bachelard- come “a creation of desire, not a creation of need”, si colloca nella contraddizione tra di essa e i parametri socioculturali. La citazione è tratta da G. Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, London, Routledge, 1964, p. 16.

lo scomodo *ménage a trois*. Nella terza parte (“La parte de los crímenes”), il male e il sesso si incontrano nei femmicidi quasi sempre accompagnati da violenza carnale che insanguinano la città di Santa Teresa.

La carne, soprattutto la carne vissuta con una prepotente fisicità e con un erotismo oscuro, pare essere quindi in Bolaño in stretta relazione con la malattia, malattia che si configura come il sottotesto o contraltare del sesso, quale che sia la forma in cui esso si presenti. Questo concetto viene ampliato nel segmento successivo: “Enfermedad y Dioniso”. Anche da questa sezione si dipartono due fili rossi, verso *Los detectives salvajes* e verso *2666*. In particolare nelle prime righe (“Follar cuando no se tienen fuerzas para follar puede ser hermoso y hasta épico. Luego puede convertirse en una pesadilla” GI, 141) il riferimento al già citato Arturo Belano e alle sue imprese sessuali portate avanti nonostante l'impotenza e la malattia pare evidente.

Di seguito, è palese invece un rimando a *2666*: a sostegno dell'idea di un'aura ad un tempo eroica e debilitante per il sesso fatto in condizioni ardue o perfino estreme, viene proposta l'immagine a sua volta forte - sia pur temperata da una certa ironia - di due uomini incarcerati in una prigione messicana, che spinti da animaleschi istinti (nel testo si parla di “amor a primera vista, primario” GI, 141), o più probabilmente per rimediare alla *noia* della prigionia, diventano amanti. Si tratta di un amore, come si può facilmente intuire, in primo luogo fisico e grezzo, forse condito di una qualche complicità cameratesca, ma che certamente non sconfinava nel sentimento. Una situazione molto simile la si ritrova appunto in *2666*, ne “La parte de los crímenes”, dove si racconta la convivenza in cella del maggior indiziato per i crimini che insanguinano Santa Teresa con una coppia di amanti detenuti. Anche in questo caso non è lecito parlare di “omosessualità”, che pure i due non avrebbero mai ammesso, piuttosto di una reciproca pulsione sessuale che altrimenti non avrebbero trovato modo di soddisfare:

Tenía amigos en la crujía, otros tipos duros que lo utilizaban como valedor, pero sólo buscaba la compañía de un preso igual de feo que él, un tal Gómez, un tipo delgado y con cara de lombriz, que tenía un lunar del

tamaño de un puño en la mejilla izquierda y ojos vidriosos de drogado perenne. [...] Entre ellos no hablaban mucho, tal vez porque no tenían demasiadas cosas que decirse. [...] La primera vez que se enularon fue en una de las dependencias de la cocina. De hecho, Farfán violó a Gómez. Lo golpeó, lo arrojó contra unos sacos y lo violó dos veces.[...] Como compensación se prestó a que Gómez lo enulara. [...] Allí tirado, con el culo al aire, Farfán parecía una cerda, sin embargo Gómez lo enuló y retomaron su amistad.⁴⁹⁰

Dioniso, ovvero la divinità che presiede all'amore istintuale ed estatico, come sostiene l'io narrante alla fine del paragrafo in “Literatura + enfermedad = enfermedad” è dappertutto, dentro ogni cosa, ogni persona e ogni istituzione, domina il mondo. E Apollo, che la lettura nietzschiana vuole suo pacato contrario, viene liquidato nel cortissimo segmento successivo (“Enfermedad y Apolo”, appunto) con una laconica e lapidaria frase, con cui si ritorna al tono quasi umoristico dell'incipit: “¿Y dónde diablos está el maricón de Apolo? Apolo está enfermo, grave”.⁴⁹¹ Ma il Dioniso che vince e regna non può che essere un Dioniso oscuro, negativo, malato:⁴⁹² è a questo lato deterioro della divinità che i personaggi di Bolaño fanno riferimento nel vivere il sesso nella propria carne e in quella altrui. Una doppiezza, composta di gioiosa ebrezza da un lato e di ferale follia dall'altro (che d'altronde, sia ricordato *en passant*, caratterizza anche la divinità della luce e della razionalità: nell'*Iliade* (I, 43-47), ad esempio, Apollo è anche un dio mortifero che semina la malattia nel campo degli achei con i suoi terribili strali).⁴⁹³

490 Bolaño, *2666*, cit., pp. 609-610.

491 Si intravede qui nuovamente Vallejo: il motivo del dio malato, e la costruzione stessa della frase, rimandano alla sua poesia “Espergesia”, nella quale viene ripetuta la formula “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo”, e nell'ultima strofa viene aggiunta la specificazione che ritorna qua: “Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo, / grave”. Vallejo, *Moriré en París con aguacero*, cit., p. 22.

492 Interessante ricordare come il mito di Dioniso nella prospettiva cristiana viene fortemente connesso a quello del diavolo, in particolar modo per quanto riguarda l'iconografia: entità demonica dalle fattezze caprine, satiro eretto e dalla prorompente sessualità, dedito a rituali orgiastici e a baccanali sanguinosi.

493 Cfr. G. Colli, *Apollineo e dionisiaco*, Milano, Adelphi, 2010. Interessante a questo riguardo riportare l'analisi che Franco Rella fa del dionisiaco come via epistemica della conoscenza di sé, passando proprio per la malattia: “Nella 'filosofia di Dionisio', nel 'creare e nel trasformare l'uomo e le cose' è contenuto 'il più grande godimento dell'esistenza' proprio perché, in questa trasformazione, è possibile scoprire il 'miracolo dei miracoli', ciò che consiste e permane nel 'continuo morire': il corpo, che può essere considerato 'la cosa stessa'. [...] Ma il 'corpo' non è 'dato'. [...] Perché il corpo possa essere scoperto, e con esso la sua infinita ricchezza [...] è necessario un vero e proprio gesto distruttivo. [...] È l'evento della

Si tratta di un sesso, quindi, in cui non è possibile trovare una liberazione (non pare casuale la ripetuta scelta dell'immagine carceraria), per mezzo del quale non può essere risolta la malattia, non vi è cura. Scartata quindi questa possibilità, dal sesso Bolaño passa ad esaminare altre vie di fuga dalla malattia. Nel sesto paragrafo del racconto, centrale in più sensi, viene introdotto compiutamente l'elemento letterario, e a partire da qui il legame con *2666* e *Los detectives salvajes* si fa ancora più esplicito. Il segmento si intitola "Enfermedad y poesía francesa", e fin dalle prime righe svela il passaggio ad una riflessione di respiro più universale, affidando alla poesia francese del XIX secolo questo spostamento: i maggiori poeti francesi vengono chiamati in qualità di "autorità garante" per appoggiare le teorie che gradualmente qui si vanno dipanando. In particolare, come già accennato, vengono scelti Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé.

Si parte da Mallarmé, di cui viene riportata la poesia "Brezza marina". Si tratta di un poemetto del 1865 in cui sono evidenti gli echi baudelairiani (la voglia di fuggire e il mito del viaggio), insieme ad uno sguardo malinconico nei confronti della poesia e della letteratura. Il narratore - sempre dando l'impressione di una digressione spensierata, fatta a braccio - si pone delle domande sulla poesia, su cosa effettivamente avesse voluto dire l'autore. Collegandola in questo modo al filo dei pensieri fatti fin qui, si sofferma ad interrogarsi sui primi due versi "La carne es triste, ¡ay!, y todo lo he leído / ¡Huir! ¡Huir!" (GI, 144), che carica dubbiosamente di diversi possibili significati: forse il poeta voleva dire che aveva letto e goduto dei piaceri della carne fino a saziarsi; oppure che da un determinato momento, nella vita, ogni lettura ed ogni atto carnale cominciano a ripetersi; o che l'unica possibilità che rimane, esaurito il sesso e esaurita la lettura, è fuggire.

In questa rapida sequenza di interrogativi aperti si può trovare una chiave per decifrare l'intero romanzo *Los detectives salvajes*, o perlomeno i fatti collocati nella sua parte centrale, la storia del "detective" Arturo Belano ricostruita da molteplici voci nell'arco di circa vent'anni. La sua, infatti, può venir letta come la parabola di

malattia. [...] La malattia dunque sembra essere ciò che è in grado di sospendere o addirittura infrangere i contesti abituali in cui l'uomo ordina e organizza la sua esperienza di sé e del mondo. Sembra aprire, con ciò, nuove vie al pensiero: la strada di un nuovo sapere che si muove attraverso territori che erano stati fin qui sottratti allo sguardo". F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche, 1983, pp. 33-35.

un malato verso una possibile guarigione, verso il miraggio di una cura, passando attraverso la lettura, il sesso, entrambi vissuti in modo ossessivo, e infine appunto la fuga, il viaggio. Se è vero che la malattia vera e propria si affaccia solo sul finire del romanzo (nel ventiduesimo capitolo della seconda parte viene riportata la testimonianza di Susana Puig, sua compagna: “tenía el colédoco esclerosado, los marcadores del hígado por las nubes, pancolitis ulcerosa, acababa de salir de un hipertiroidismo, ¡le dolían de tanto en tanto las muelas!”), e poi nel capitolo 24 quella di María Teresa Solsona Ribot, una sua amica culturista: “Después Arturo enfermó. Estuvo al borde de la muerte: varias pancreatitis, el hígado hecho puré, el colon ulcerado”)⁴⁹⁴, è altresì vero che anche precedentemente la sua costituzione appare sempre precaria, sostenuta da una strana forma di energia nervosa ma con già in sé i segnali somatici della malattia.

Inoltre la letteratura, e la lettura in genere, costituiscono una realtà totalizzante per quasi tutti i personaggi principali che compaiono in *Los detectives salvajes*, ma soprattutto per Arturo Belano, che in qualche maniera può dirsi un malato di “literatosis” (definizione presa in prestito a Vila-Matas, nel cui romanzo *El mal de Montano* il protagonista è afflitto dalla “manía de verlo todo en literatura”⁴⁹⁵), per la sua tendenza a ricercare nella realtà solo la letteratura, e allo stesso tempo a imporre ad essa uno sguardo letterario che ha il potere di tradurre -in senso etimologico- ogni cosa in poesia, alla poesia.

Questa spasmodico e affannoso bisogno di letteratura, questa ansia di divorare romanzi, racconti e poesie, è leggibile dal punto di vista “clinico” in due maniere contrapposte e intercambiabili: da una parte, come abbiamo visto, è espressione stessa di una malattia, caratterizzata da maniacalità psicologica e da dipendenza fisica; dall'altra, rappresenta una sorta di istintiva ricerca di una cura possibile esattamente all'interno del proprio male, secondo una metodologia per così dire “omeopatica”.

Si tratta di una sorta di “telefismo”, termine coniato da Jean Starobinski a

494 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., pp. 467 e 520.

495 E. Vila-Matas, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 22. Il termine “literatosis” compare a p. 64, dove viene indicato come il modo in cui Juan Carlos Onetti definiva la specifica ossessione per il mondo dei libri.

partire dalla leggenda secondo la quale Telefo, figlio di Ercole, sarebbe stato curato dalla ruggine presente sulla stessa lancia di Achille che lo aveva ferito, come gli aveva predetto l'oracolo di Delfi. Il rimedio alla malattia quindi si troverebbe contenuto nella malattia stessa, o in ciò che ha l'ha causata.⁴⁹⁶ La letteratura, e la lettura in genere, racchiuderebbero perciò in sé il principio dell'una e dell'altra cosa, della patologia e della guarigione (all'inizio di *Amberes* appare questa significativa e ambivalente frase: “Cuando caía enfermo releía a Manrique”)⁴⁹⁷.

Estendendo quest'idea di una letteratura dalle proprietà benefiche, è interessante ricordare il saggio di Roland Barthes sul piacere che risiede nell'esercizio della lettura e nel testo. Tale piacere arriva a toccare le vette dell'erotismo quando la parola è ripetuta (la ripetizione è un tratto fondamentale della poetica di Bolaño) o inaspettata, ingaggiando un vero e proprio gioco di desiderio tra testo e lettore.⁴⁹⁸ Un piacere che quindi può farsi taumaturgico, lenitivo, collegando letteratura e malattia secondo un rapporto virtuoso e necessario.

La poesia di Mallarmé risulta quindi un esempio di controverso incontro di letteratura e malattia, che non si risolve in una cura, e che si spinge oltre, arrivando a toccare i territori del sesso e del viaggio. Il cumulo, la ripetizione, una mai soddisfatta voracità informano tale incontro. “Brezza marina”, prima di apparire in “Literatura + enfermedad = enfermedad”, era comparsa in precedenza nel già citato ventiquattresimo capitolo de *Los detectives salvajes*, ancora attraverso le parole della culturista, quando la donna riporta una discussione intercorsa tra lei e Arturo Belano:

Lo escuché pacientemente y luego le dije que la vida es larga y que hay muchas mujeres en el mundo. [...] Él dijo que no: que para él no había muchas y después me citó un poema que le rogué me lo escribiera en una hoja [...]. El

496 Cfr. J. Starobinski, *Il rimedio nel male: critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei lumi*, Torino, Einaudi, 1990, p. 173. Più avanti lo scrittore svizzero fa esplicito riferimento alla possibilità che tale “lancia di Achille” sia costituita proprio dalla pratica delle lettere, ovverosia dalla letteratura.

497 Bolaño, *Amberes*, cit., p. 12.

498 Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 88 e 107. Il gioco di intercambiabilità tra malattia e cura si innesca ancora una volta, ripiegandosi ancora su se stesso, quando Barthes indica nelle diverse tipologie di piacere nei confronti del testo altrettante inclinazioni patologiche: feticista (piacere per il testo in quanto oggetto), ossessivo (piacere nei confronti della lingua), paranoico (piacere del testo intricato, dell'intreccio), isterico (piacere per il contenuto). Cfr. *Ibid.*, p. 124.

poema era de un francés. Decía más o menos que la carne era triste y que él, el poeta que escribió el poema, ya había leído todos los libros.⁴⁹⁹

Il racconto della voce narrante prosegue, e nelle sue parole si ripetono quasi uguali, per quanto sensibilmente più infervorati, gli interrogativi sul senso dei versi del poeta francese che si ritrovano qui. E alla luce chiarificatrice di “Literatura + enfermedad = enfermedad” si può tornare a quelle pagine riconsiderando la poesia di Mallarmé quasi un viatico, un presagio simbolico dell'ultimo grande viaggio a cui di lì a poco si sarebbe lanciato Arturo Belano, verso l'Africa.

Viaggio quindi come tentativo di fuga dalla malattia, secondo una ricetta prescritta non da un medico ma da un poeta. E che tra le righe di Mallarmé ci sia un messaggio sul tema dell'infermità viene proposto esplicitamente dalla voce narrante di “Literatura + enfermedad = enfermedad”, in risposta alla sequela di domande di cui si è detto:

Yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad, del combate que libra la enfermedad contra la salud, dos estados o dos potencias, como queráis, totalitarias; yo creo que Mallarmé está hablando de la enfermedad revestida con los trapos del aburrimiento. La imagen que Mallarmé construye sobre la enfermedad, sin embargo, es, de alguna manera, prístina: habla de la enfermedad como resignación, resignación de vivir o resignación de lo que sea. (GI, 145)

L'unica maniera di trovare una via d'uscita da questo tipo di malattia, imparentata con la noia e con la rassegnazione, e più in generale con la vita vissuta sotto il segno dell'accidia, è andarsene: in questa poesia Bolaño individua perciò un "manifiesto cifrado". La lettura e il sesso non sono che provvisori palliativi, fanno capo a contenitori finiti, come pure la voglia di essi. Ciò che rimane, quando si esauriscono, è il viaggio, e la voglia di viaggiare. È una scelta che dal punto di vista della letteratura costituisce un regresso quasi paradossale. Infatti, suggerisce la voce

499 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 515.

narrante, per l'accostamento alla poesia e la frequentazione di essa i passaggi sono, in ordine inverso: il viaggio, il sesso, i libri. E in un ipotetico percorso verso la salute la letteratura pare essere il primo termine superato e lasciato indietro, in quanto a conti fatti assimilabile alla malattia stessa.

Il segmento che segue, "Enfermedad y viajes", come segnala il titolo si propone di esaminare - sempre con i leggeri strumenti della libera elucubrazione - la possibilità a cui si è giunti a questo punto, ovvero di trovare una salvezza dalla malattia nel viaggio, nella fuga.⁵⁰⁰ Ma l'apertura fornisce già una lapidaria risposta: "Viajar enferma", viaggiare fa ammalare.⁵⁰¹ Affermazione a cui fa seguito una descrizione della gioventù del narratore, e delle sue numerose malattie causate dai continui viaggi del padre camionista (nonché, ancora, dall'abuso di lettura e dall'abuso di sesso).⁵⁰²

E, in effetti, anche questo vicolo cieco trova precisa corrispondenza nel prosieguo della storia di Arturo Belano: una volta giunto in Africa, lungi dall'esser guarito, secondo le parole di un nuovo testimone sviluppa una particolare ossessione per i medicinali, che si preoccupa di assumere meticolosamente:

Necesitaba medicinas. Eso era un hecho. No sólo Ursochol, sino también Mesalazina, y Omeprazol, y las dos primeras eran de toma diaria, cuatro pastillas de Mesalazina para su colon ulcerado y seis de ácido ursodeoxicólico para su colédoco esclerosado. Del Omeprazol podía prescindir, ésas las tomaba no sé si por una úlcera duodenal o una úlcera gástrica o una esofagitis por reflujo, en cualquier caso no las tomaba a diario. Lo curioso del caso, a ver si me siguen, es que él se preocupaba por tener sus medicinas, se *preocupaba* por

500 Tentativo classico della letteratura che si è affacciata alle problematiche della salute (si pensi al viaggio al sanatorio ne *La montagna incantata*), che prova a percorrere anche il protagonista de *El mal de Montano*, viaggiando dalla Spagna all'America del Sud, anch'egli senza ottenere il risultato sperato.

501 Il caso di Gulliver, medico viaggiatore, conferma questa idea e propone una soluzione che data in questo momento dell'analisi si configura come una torsione concettuale: infatti, se al viaggio corrisponde la malattia, la cura consisterebbe proprio nella descrizione (letteraria) di esso. Cfr. F. Mellizo, *Literatura y enfermedad*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979, pp. 87-100.

502 Tra le varie sintomatologie che il narratore elenca (mal di testa, insonnia, problemi di natura sessuale, acidità di stomaco, gastrite, problemi alla vista, calli ai piedi, influenze e mal di gola) è interessante segnalare in particolare la perdita di denti ("De joven, pérdida de dientes que fui dejando, como las miguitas de pan de Hansel y Gretel, en diferentes países" GI, 148): patologia che ricorda la sdentata Auxilio Lacotoure, la protagonista di *Amuleto*.

no comer nada que le fuera a provocar una pancreatitis [...] y sin embargo cuando hablamos, digamos cuando hablamos de hombre a hombre, suena horrible pero ése es el nombre de ese tipo de conversación crepuscular, me dejó entender que estaba allí para hacerse matar, que supongo no es lo mismo que estar allí para matarte o para suicidarte.⁵⁰³

In questo passo pare risiedere, a guisa di indizio premonitore, l'ultima ineludibile tappa di questo percorso che è allo stesso tempo guarigione e decorso, e che sta alla base di 2666.

Si parte da un punto morto, da quella che si è rivelata una soluzione fallimentare, ovverosia il viaggio: l'ottavo segmento si intitola appunto “Enfermedad y callejón sin salida”, e si apre con un secondo poeta francese, Baudelaire, e la sua poesia “Il viaggio”. Della poesia, definita “El poema de la aventura y del horror” (GI, 149), vengono riportati solo alcuni lacerti. La poesia si presenta più fosca, meno ottimista di quello di Mallarmé, e commentandola il narratore stabilisce un nesso con il racconto interrotto dalla digressione, e al contempo un'universalizzazione (e una concettualizzazione) del viaggio che nella poesia si propugna:

El viaje, este largo y accidentado viaje del siglo XIX, se asemeja al viaje que hace el enfermo a bordo de una camilla, desde su habitación a la sala de operaciones, donde le aguardan seres con el rostro oculto debajo de pañuelos, como bandidos de la secta de los hashishin. (GI, 150)

Ma Baudelaire si spinge oltre, arrivando a spiegare qual è “l'amaro sapere” che alla fine del viaggio (o *nel* viaggio stesso) attende il viaggiatore, un viaggiatore che secondo l'io narrante di Bolaño “quiere salvarse”. La quartina viene riportata per intero:

¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!
Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,

503 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 529.

Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen:
¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!

Questi versi rivestono un'importanza enorme, non solo per la posizione cruciale che hanno in questa riflessione, ma come chiave per capire l'intera letteratura di Bolaño. L'ultimo di essi infatti si trova anche in epigrafe a *2666*, ed è lecito quindi scorgervi un significato forte, direttamente connesso al senso profondo del romanzo stesso. Per tentare di darne un'interpretazione, individuando così un altro significativo collegamento tra “Literatura + enfermedad = enfermedad” e *2666*, occorre considerare le righe che, nel primo dei due, seguono la quartina. Viene qui evocato un altro breve “quadro”, esemplare ed esplicativo, com'erano quelli del conferenziere ammalato e dei detenuti amanti: l'immagine che l'io narrante connette all'ultimo verso di Baudelaire, tentando di fornirne una sorta di traduzione, è quella di un uomo che preso da un raptus di follia stermina la propria famiglia, la moglie e i tre figli. Dopo la strage, tornato in sé, l'uomo si rende conto che qualcosa lo aveva posseduto: una specie di libertà.⁵⁰⁴

“Un'oasi d'orrore in un deserto di noia”: questo è l'ultimo stadio della convalescenza, l'estrema fase della malattia. Oltre, solo due esiti sono in attesa: la guarigione, o la morte.⁵⁰⁵ Si è arrivati a questo punto ad identificare la malattia con la noia, il tedio, che è l'anticamera di quel particolare baratro rappresentato dal male (che, a sua volta, può costituire via di fuga – l'unica oasi – o l'irrimediabile orrore)⁵⁰⁶.

504 Un fatto analogo, minore nella gravità ma assolutamente speculare, viene raccontato nella prima parte di *2666*: i tre critici protagonisti delle vicende, studiosi assolutamente pacati e razionali, spinti da un pretesto del tutto veniale cominciano a picchiare selvaggiamente il tassista che li stava portando all'albergo. Il “risveglio” da quello slancio di violenza incontrollata collima con quello sintetizzato in “Literatura + enfermedad = enfermedad”, con la non secondaria aggiunta di una componente erotico-sessuale: “Cuando 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.” Bolaño, *2666*, cit., p. 103.

505 L'esito tragico della già segnalata parentela tra malattia e noia è ben sintetizzato in questa frase di un altro romanzo di Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía* (che lo scrittore ha cominciato negli anni '80 e che ha attraversato l'intera sua produzione, per finire pubblicato postumo): “¿Y sin lo económico, lo artístico y lo amoroso, qué queda que pueda empujar a un hombre al suicidio? Elemental, el aburrimiento o la enfermedad”. Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*, cit., p. 67.

506 Va ricordata qui la “noia” di cui parla il protagonista di “Últimos atardeceres en la tierra”, dopo l'incontro sottomarino con il padre, dove “*aburrimiento*” è sinonimo di “*desastre*, [...] el precio que tienen que pagar por existir” (PA, 56). I corsivi sono nell'originale.

È questo male che contagia i tre letterati, nella forma di una furia inaspettata, ed è un male corrispondente quello che Arturo Belano attende e ricerca in Africa, una morte violenta che lo porti via, risolvendo una volta per tutte la grande malattia che è l'esistenza.⁵⁰⁷

Ma questo non è il solo esito possibile: l'indizio per una “svolta” laterale si nasconde ancora in Baudelaire, per l'esattezza nel penultimo verso della quartina (“Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen” GI, 151), che il narratore legge in questo modo: “Lo que finalmente encuentra, como Ulises, como el tipo que viaja en una camilla y confunde el cielo raso con el abismo, es su propia imagen” (GI, 151).

Al malato, al lettore, all'amante, al viaggiatore, è concesso quindi un riscatto, in fin dei conti: il ritorno a se stesso, come culmine di una degenza che deve necessariamente attraversare tutte le fasi, per poi arrivare alla duplice Itaca dell'identità, dell'io, ancora non tradotta in guarigione o in morte. La malattia, se adeguatamente percorsa, ci riporta lungo un viaggio apotropaico al cospetto di noi stessi, potenzialmente rinnovati, ma giunti a quel punto ci aspetta la faticosa ultima prova.

Nel nono paragrafo la libera dissertazione allarga ancora una volta la prospettiva, con una digressione che pare direttamente connessa agli ultimi due versi citati di Baudelaire. Il narratore ricorda un controverso documentario di un artista newyorchese, di cui non fa il nome, nel quale egli mostra la fase terminale della sua stessa malattia, fino alla morte: è l'immagine di sé, riflessa, di cui parla il poeta francese. Ma la testimonianza del narratore si ferma prima della morte dell'artista, non avendo egli visto il documentario vero e proprio, ma solo un servizio televisivo su di esso. Oltre, appunto, vi è solo l'orrore, che non ammette spettatori, “porque si lo viéramos seríamos incapaces de soportarlo” (GI, 154).

Ma quello che pare un vicolo cieco, senza uscita e senza ritorno, è in verità anche l'unica via possibile per un'esile speranza. Il decimo paragrafo introduce

507 Salvo incorrere, restituito alla dimensione di personaggio letterario, in una soluzione fin qui non prospettata, e richiamata a più riprese invece dal protagonista di *El mal de Montano*: la sparizione, la dissoluzione nel nulla come guarigione definitiva. Vila-Matas, *El mal de Montano*, cit., p. 197: “ya sólo ando buscando, vencido por la verdad imposible, disolverme como un hombre sin atributos en pleno diario”.

infatti, tra i deserti di noia e le oasi di orrore, una terza opzione, ricorrendo ancora una volta a Baudelaire: è “il nuovo” di cui parla il poeta nell'ultima quartina de “Il viaggio”, qui riportata in parte:

Deseamos, tanto puede la lumbre que nos quema,
Caer en el abismo, Cielo, Infierno, que importa?
Al fondo de lo ignoto, para encontrar lo *nuevo*. (GI, 154)

A partire da questi versi, la riflessione del narratore torna perciò nuovamente a Mallarmé, e al suo criptico manifesto sulla malattia, ovvero la sua ricetta per l'unica possibile cura, ora leggibile sotto una nuova luce: il più longevo dei quattro poeti francesi qui presi in considerazione da Bolaño “supera” Lautréamont e Rimbaud, disillusi dalla possibilità di trovare ancora una salvezza nella poesia, e recupera la lezione di Baudelaire, rinnovandola. Occorre ripartire da zero, nella consapevolezza che la malattia si annida in ogni manifestazione umana, e rifare tutto il percorso: il sesso, la scrittura, il viaggio, fino a guardare negli occhi il male stesso, nell'abisso baudelairiano, “que es, casualmente, el único sitio donde uno puede encontrar el antídoto” (GI, 156).

Il penultimo segmento reca appunto il titolo “Enfermedad y pruebas”, con riferimento in prima istanza ai test che la dottoressa si accinge a fare al paziente-protagonista. Siamo tornati alla vicenda in ospedale, e l'io narrante racconta del suo desiderio sessuale ormai frustrato, e delle poche parole scambiate con la dottoressa. Quindi si sofferma sulla descrizione del test più interessante a cui viene sottoposto, finalizzato a verificare lo stato di avanzamento della sua malattia: la prova consiste nello stendere il braccio davanti ai propri occhi, e guardarsi la mano. Se la mano rimane ferma, senza piegarsi in avanti, la malattia non è ancora ad un livello grave. La mano del protagonista non si piega. Ma il risultato più significativo è un altro: la prova, da quel momento, lo costringe al ritorno a sé, alla contemplazione di se stesso.⁵⁰⁸ Una contemplazione che da quel momento deve essere costante, quotidiana,

508 Sembra in qualche modo legata a quest'idea la frase che si trova nel cinquantesimo capitolo di *Amberes*, che pare descrivere, cripticamente, la malattia come uno sguardo che disegna una curva e torna esattamente dove era partito: “La enfermedad es estar sentado bajo el faro mirando hacia ninguna parte. El faro es negro, el mar es negro, la chaqueta del escritor también es negra”. Bolaño, *Amberes*, cit., p. 132.

perché in ogni momento potrebbe concretizzarsi il responso fatale: determinato dal caso, dal destino, da un “golpe de dados” (GI, 157).

L'ultimo segmento, “Enfermedad y Kafka”, riconduce questa analisi al punto di partenza, alla letteratura, facendo della parabola una sorta di anello. Lo scrittore praghese, che secondo il narratore aveva compreso la necessità di attraversare tutte le fasi della malattia (viaggi, sesso, libri), nella malattia stessa aveva trovato il suo responso: e questo responso era la letteratura:⁵⁰⁹ “Cuenta Canetti en su libro sobre Kafka que el más grande escritor del siglo XX comprendió que los dados estaban tirados y que ya nada le separaba de la escritura el día en que por primera vez escupió sangre” (GI, 158).

Chiaramente, trattandosi di Kafka, il ritorno a sé equivale alla “scoperta” della scrittura, come vocazione di un'esistenza.⁵¹⁰ Ma è a questo punto chiaro che il medesimo esito potrebbe valere - e vale - per Bolaño stesso. In ultima analisi, quindi, il rapporto tra letteratura e malattia rivelato da questo testo quello attiene l'esercizio stesso dello scrivere, che chiaramente investe sia la narrativa breve che quella lunga.

III.2.3 La “malattia” nella scrittura di Roberto Bolaño

Nei punti in cui la narrazione incontra effettivamente il tema della malattia affiorano o si rendono evidenti alcuni specifici aspetti della scrittura di Bolaño. Si prenda per esempio uno dei primi personaggi citati in questo lavoro, la pornostar Joanna Silvestri: come fa notare Ezequiel De Rosso nel suo saggio *Tres tentativas en*

509 Cfr. Vila-Matas, *El mal de Montano*, cit., p. 297, in riferimento a Kafka: “Se dirigía a la capacidad de morir a través de la obra que escribía, lo que en realidad viene a significar que la obra kafkiana era ya de por sí una vivencia de la muerte -Kafka siempre fue un muerto en vida-, una vivencia que al parecer, si nos atenemos a lo que sugiere Kafka, sería preciso conocer de antemano para llegar a la obra, a la muerte”.

510 Anche secondo Franco Rella “L'opera di Kafka è [...] l'opera più radicale del nostro secolo: vero e proprio crocevia del pensiero, in cui si intrecciano le vie, che abbiamo delineato sopra, e dove si delinea anche la strada che porta di nuovo dalla malattia alla conoscenza del mondo”. Più avanti specifica come Kafka “scopre, con il Cacciatore Gracco, l'inesorabilità del viaggio, l'impossibilità di *fermarsi* nella cura, presso la malattia, il fantasma consolatorio di una naturalità perduta nella 'salute' della civiltà, immagine dunque della verità e della salvezza dello spirito”. Rella, *Miti e figure del moderno*, cit., pp. 44;47.

torno a un texto de Roberto Bolaño, la diva, nel racconto che porta il suo nome, -prostrata a letto, malata probabilmente di AIDS- non riesce ad articolare bene i discorsi, effettua salti sintattici e cade in fraintendimenti lessicali, e la costruzione stessa delle sue frasi appare a tratti incoerente.⁵¹¹ Come il discorso di un infermo, la scrittura di Bolaño appare caratterizzata da elementi riconducibili alla sfera patologica: in particolare si fa riferimento al carattere frammentario delle sue narrazioni, sia dal punto di vista strutturale che dal punto di vista espressivo.⁵¹²

A far da contraltare a questa dispersione si presentano in Bolaño dei meccanismi stilistici che, pur puntando nella direzione opposta (verso l'ordine, la sistematica strutturazione), a loro volta permettono una lettura “clinica” della sua scrittura. Due in particolare, tra di loro contigui: la ripetizione e la lista.

511 Cfr. E. De Rosso, “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño”, in Manzoni (ed.), *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, cit., p. 57: “La lengua de Joanna Silvestri, en efecto, parece una mala traducción: la sintaxis es confusa, el léxico remeda el doblaje de una película de clase B (la utilización del futuro simple del indicativo -'te llamaré'- por la perífrasis del futuro -'voy a llamarte'-, la aparición de vocablos hispanizantes como 'mamón'-), la referencia resulta esquiva. Algo, un original, parece esconderse detrás de las palabras de Joanna”.

512 Stephanie Decante Araya, in riferimento particolare a *Nocturno de Chile* e al personaggio del pittore guatemalteco, parla di “une poétique qui, pensée en tant qu'acte de résistance, traversée par la mélancolie et par la problématique de la représentation de la mémoire, s'impose par son caractère fragmentaire”. Decante-Araya, “Mémoire et mélancolie dans *Nocturno de Chile*”, cit., p. 15. Questa varietà va insieme a quella che Elvio E. Gandolfo ha chiamato “bulimia argumental” (la pulsione letteraria a fagocitare temi, fili narrativi, aneddoti, con un tono accumulativo, tipico dei *chismes*). Cfr. E.E. Gandolfo, “La apretada red oculta”, in Manzoni, *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, cit., pp. 116-117. Tale frammentazione formale, cui secondo Antoine Ventura corrisponde una disgregazione esistenziale dei personaggi di Bolaño (cfr. A. Ventura, “De la fragmentation et du fragmentaire dans l'oeuvre narrative de Roberto Bolaño”, in Benmiloud, Estève (eds.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, cit., pp. 187-216), viene resa nel testo in diverse maniere: l'inserzione di simmetrie e ripetizioni secondo logiche spesso inafferrabili, la mai evidente presenza di piccole contraddizioni (sia nell'enunciazione dei personaggi che nel filo delle narrazioni), un procedere delle storie per nessi di causalità non limpidi, in cui si intromettono elementi apparentemente inutili, controproducenti, o semplicemente inspiegabili. A tutto questo va ad aggiungersi una sovrapposizione ipertrofica di scene e personaggi, una polifonia giocata fino alle sue estreme possibilità, che si risolve - soprattutto nei romanzi più corposi di Bolaño - nella dissoluzione definitiva del soggetto (cfr. R. Pinto, “La pista de hielo”, e E. De Rosso, “Una lectura conjetural. Roberto Bolaño y el relato policial”, in Manzoni, *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, cit., p. 65 e p. 139). La crescita incontrollata della scrittura, quasi come un corpo cancerogeno, viene descritta bene in questa frase di *Amberes*: “el texto tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad”. Bolaño, *Amberes*, cit., p. 34. Questa tecnica reiterata, vero e proprio *modus operandi* da accostare alla nebulosità concettuale di cui si è già parlato (costruzione di situazioni criptiche, sempre in vago sapore di allegoria e di mistero, che costringono il lettore a farsi a sua volta detective), sta alla base di una vera e propria poetica, definita da María Antonieta Flores “estética de la imprecisión”. Cfr. M.A. Flores, “Notas sobre *Los detectives salvajes*”, in Manzoni, *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, cit., p. 93: “esta imprecisión de los personajes que están allí en el texto junto a la visión múltiple de los múltiples personajes lleva a pensar que en el fondo no hay protagonistas y que es una manera de elaborar narrativamente un concepto y tema caro a la postmodernidad: la disolución del sujeto”.

Celina Manzoni, nel descrivere il monologo di Auxilio Lacouture in *Amuleto*, segnala in esso dei tratti che lo collocano all'incontro di follia e memoria, ovvero “el carácter repetitivo, obsesivo y redundante que se atribuye al discurso psicótico”⁵¹³ (definizione che si attaglia perfettamente ad un altro monologo, quello della donna aguzzina di “Putas asesinas”). Ad un altro livello la ripetizione entra in contatto con il male nel suo senso più assoluto, rappresentando una possibilità - l'unica possibilità, secondo E. De Rosso - di comprendere in sé l'orrore e riportarlo, continuando senza fine il tentativo di narrare l'inenarrabile.⁵¹⁴

Ma allo stesso tempo la lista è anche una delle manifestazioni della “bulimia” di cui si è parlato, dell'inclinazione dello scrittore di divorare l'esistente (Eco in *Vertigine della lista* parla di “ingordigia della lista”). In altre parole, ancora una volta è possibile intravedere in questa tecnica allo stesso tempo il male e la sua cura. In particolare in quanto cura riporta alla riflessione sulla scrittura in generale, e sul piacere che in essa risiede. Anche nella lista, secondo Belknap, si può individuare un piacere particolare, per cui “a pure delight in words themselves may also drive listing, where meaning is less important than sound”.⁵¹⁵

Per Roberto Bolaño scrittore, questa lunga curva dalla letteratura come malattia alla speranza di una controversa “guarigione”, nell'inesorabile ritorno a sé non può che riportare quindi alla scrittura stessa. In questo senso si può pensare al letterato, o in generale a colui che scrive e narra, come al detentore di un ruolo

513 C. Manzoni, “Reescritura como desplazamiento y anagnóresis en *Amuleto*”, in *Ibid.*, p. 177.

514 Cfr. De Rosso, “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño”, cit., p. 60. La lista è una tecnica pervasiva in Bolaño, che ritorna in quasi ogni sua opera, e non di rado l'elenco è associato all'eloquio del malato, o ad un discorso sulla malattia e i suoi dintorni. Si ricordi ad esempio il già citato delirio del “gusano”, febbricitante, nell'omonimo racconto di *Llamadas telefónicas*, che dispiega nella forma dell'elenco una serie di dettagli che descrivono Villaviciosa, introdotti tutti dalla formula “Dijo que” (LT, 80-81); oppure l'elenco di fobie – altra manifestazione di una patologia – in *2666* (Cfr. Bolaño, *2666*, cit., p. 477-479). Ma l'elenco, più profondamente, va inteso come una tecnica scrittoria che tenta di dominare l'infinito, quindi un modo di controllarlo, di contenerlo. Da questo punto di vista la lista ingaggia quasi una competizione con la realtà, in quanto - come ricorda Belknap nel suo saggio *The List* - è a sua volta una dimostrazione dell'infinità del linguaggio. Cfr. R.E. Belknap, *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Heaven, Yale University Press, 2004, p. 3. Come accennato in precedenza, Umberto Eco comprende tra le funzioni dell'elenco quello di *specimen*, una sorta di epitome del tutto, che lascia al lettore di immaginare il resto (è il *topos* dell'indicibilità). Cfr. Eco, *Vertigine della lista*, cit., p. 49.

515 Belknap, *The List*, cit., p. 20 e Eco, *Vertigine della lista*, cit., p. 287.

talismanico, curativo (un amuleto, come *Auxilio* Lacouture), da vero e proprio “re taumaturgo”. Illuminanti a testimoniare ciò le parole di Deleuze in *Critica e clinica*, che sembrano quasi scritte apposta per descrivere Bolaño e la sua letteratura: “lo scrittore in quanto tale non è malato, ma piuttosto medico, medico di se stesso e del mondo [...]. La letteratura appare allora come un'impresa di salute: non che lo scrittore abbia necessariamente una salute vigorosa [...], ma gode di un'irresistibile salute precaria che deriva dall'aver visto e sentito cose troppo grandi, troppo forti per lui, irrespirabili, il cui passaggio lo sfinisce, ma gli apre dei divenire che una buona salute dominante renderebbe impossibili”.⁵¹⁶

Bolaño sceglie di terminare il testo, come spesso accade, con un'idea di apertura. Così facendo assegna al percorso che la malattia comporta un valore universale, valido per chiunque: un percorso che alla fine del suo giro riporta in ogni caso a se stessi, per poi in sé raccogliere non è dato di sapere cosa, “algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí” (GI, 158). Ma per il lettore – implicito e reale – a cui è destinato, prima ancora di essere un'ambiziosa raccolta di suggerimenti esistenziali questo testo è un invito a guardare all'opera di Bolaño stesso con un'altra prospettiva, a ricercare il nuovo-non-nuovo che risiede in essa. Nel potenzialmente infinito spazio delle zone ancora da esplorare delle sue narrazioni, il testo stesso che contiene questo invito - “Literatura + enfermedad = enfermedad” - è naturalmente il campo di indagine più immediato: (ri)partendo da qui, la prima traccia che si incontra è chiaramente la malattia stessa, da sempre sparsa in forme varie in tutta l'opera di Bolaño, ma mai, prima, chiamata in causa con tale forza in quanto *trait-d'union* tra tutti i racconti e tutti i romanzi dell'autore.

516 G. Deleuze, *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1996, p. 16. Interessante ricordare l'accostamento che Felipe Mellizo fa tra scrittore e medico, con particolare riferimento a Thomas Mann. Cfr. Mellizo, *Literatura y enfermedad*, cit., p. 47.

III.3 Il sogno

III.3.1 *Il campo semantico del sonno*

Nella poesia, nei racconti, nei romanzi di Roberto Bolaño la presenza di sogni e incubi è pervasiva, continua, ineludibile. Quasi in ogni suo testo compare almeno una descrizione di un sogno, in una posizione spesso cruciale rispetto alla narrazione, ma altrettanto spesso senza una spiegazione chiara a renderne il senso e la funzione. Tentare una rassegna completa dei sogni che, in forme più o meno esplicite, compaiono all'interno dell'opera di Bolaño, può risultare un'impresa complessa e di difficile esaurimento, ma soprattutto di scarso costrutto, qualora si limitasse alla mera elencazione: più interessante, è provare a desumere da tale ricognizione un'analisi narratologica che vada oltre la mera individuazione di una costante tematica, valutando la funzione che l'elemento onirico di volta in volta riveste nell'economia delle costruzioni letterarie dello scrittore cileno. Il sogno gioca un ruolo decisivo in particolare nella relazione tra narrativa lunga e narrativa breve, non solo per la sua trasversalità, ma per la meccanica strutturale che ne regola la collocazione all'interno di contenitori testuali più ampi.

Per avviare questa analisi è necessario però un avvicinamento graduale, che renda possibile comprendere quale sia il peso del sogno nell'universo bolañano: ci muoviamo in testi dove tutto ciò che è connesso al sonno, alla notte, all'addormentamento e al risveglio riveste estrema importanza, a livello narrativo e semantico. Si viene così a costituire un cronotopo sul quale il racconto dei sogni

attecchisce e prolifera, alimentato e reso tanto più significativo poiché inserito in un contesto già predisposto ad accoglierne la collocazione: personaggi che dormono, personaggi “come addormentati”, situazioni di diffusa sonnolenza, *azioni* disposte nella zona della notte che tocca il sogno, sono l'orizzonte da cui occorre partire per arrivare ad affrontare i sogni veri e propri e la loro disamina. Una tale approssimazione centripeta può far intendere da una parte, appunto, la funzione narratologica dei sogni in relazione a tale contesto, dall'altra il peso assiologico della presenza onirica in tutta la letteratura di Bolaño.

Già nel suo primo romanzo maturo, *La pista de hielo*, non poche righe vengano spese per una digressione sul comportamento e le abitudini rispetto al sonno di un personaggio il cui mestiere richiama da vicino il primo periodo catalano dell'autore (come lui, è guardia notturna in un campeggio). Si tratta di abitudini in una certa misura sfasate, a partire dal ribaltamento dei ritmi tra il giorno e la notte che la mansione stessa impone, come viene spiegato nel dettaglio:

Los primeros días intenté no dormir. Luego seguí el ejemplo del Carajillo. Ambos nos encerrábamos en la recepción, apagábamos las luces y nos acomodábamos en sendos sillones de cuero. [...] Se da por descontado que los vigilantes duermen durante el trabajo. [...] Trabajaba de 10 de la noche a 8 de la mañana y dormía desde el mediodía hasta las 6 de la tarde, aunque con el aflujo masivo de turistas dormir no era fácil. Poco a poco comencé a acostarme más tarde, hasta que mi hora de dormir se encontró con mi hora de entrar a trabajar. El Carajillo, por supuesto, lo percibió en el acto y no le importó que descuidara mis tareas de vigilante en provecho de mi sueño: dormía en el sillón de cuero de la recepción en tandas de una o dos horas que intercalaba con paseos por el camping, paseos que indefectiblemente acababan en la parcela que había ocupado Caridad. [...] Dormía de 9 de la mañana a 3 de la tarde y al despertar (el calor me despertaba, el calor y mi transpiración y la sensación de estar enterrado) salía de inmediato.⁵¹⁷

517 Bolaño, *La pista de hielo*, cit., p. 27. Indizi analoghi ritornano in “Sensini”, dove il narratore ricorda che “acababa de perder un trabajo de vigilante nocturno en un camping de Barcelona, el cual había acentuado mi disposición a no dormir durante las noches” (LT, 6), e in *Amberes*, nelle righe introduttive: “Durante el día escribía y leía. No dormía nunca. Me mantenía despierto tomando café y fumando”, e nel capitolo 35: “Pusieron en duda mi honestidad, mi eficiencia, dijeron que dormía cuando me tocaba guardia” (Bolaño, *Amberes*, cit., pp. 5, 45). Altre notazioni autobiografiche riguardo il suo rapporto con il sonno Bolaño le dà in *Entre paréntesis*, ad esempio dove ricorda di “cuando hacía autostop y era capaz de aguantar muchos días

Questa significativa attenzione è rivolta anche agli altri personaggi, il cui stato viene descritto a più riprese come “medio dormido”. Condizione che ricorre in molte altre opere di Bolaño, dove si accosta ad altre determinazioni analoghe, tanto insistite al punto da diventare caratteristiche ben più che estemporanee, e da apparire come sostituzioni metasememiche per qualcosa di diverso. In *Estrella distante* si ripete l'appellativo “sonámbulo”, riferito ora all'io narrante (Arturo B), ora al gruppo di studenti al centro delle vicende narrate, ora all'inquietante poeta-soldato Carlos Wieder, ogni volta con un'accezione diversa (nel primo caso è connesso all'idea di impotenza sulle proprie azioni, nel secondo si accompagna all'idiozia, nel terzo caso fa invece riferimento alla sicurezza nei movimenti del sadico personaggio nella notte silenziosa della casa, quando si appresta a commettere il primo dei suoi delitti).⁵¹⁸

Nei racconti di *Llamadas telefónicas* ritorna più volte una difficoltà a dormire che affligge svariati personaggi, e che li costringe ad una veglia carica di pensieri, visioni, stordimento, e a sua volta latrice di altro sonno. Molto di ciò che accade risulta in questo modo collocato sul perimetro dell'onirico, e un velo di incertezza ammantava ogni azione, dando l'impressione che chi agisce non sia mai totalmente padrone di ciò che dice e che fa: i corpi semi-addormentati sembrano quindi farsi quasi veicolo, per intermittenti tratti della narrazione, di una volontà che non gli appartiene, di indizi utili a portare avanti la trama sopra le loro teste. In “Sensini” il protagonista ad un certo punto si rende conto che gli sarebbe stato “difícil, si no imposible” (LT, 26) mettersi a letto a dormire, e rimane sveglio a pensare, situazione che crea il contesto per l'ultimo illuminante dialogo del racconto, tra lui e la figlia di Sensini. In “Henri Simon Leprince” il personaggio che dà il titolo al racconto “intenta leer pero es incapaz de concentrarse, de aprender, de disfrutar. Sufre pesadillas, a veces habla solo sin darse cuenta” (LT, 31). La frase “no puede dormir” si reitera, con alcune modifiche, nei racconti successivi “Enrique Martín” (LT, 51), “Una aventura literaria” (LT, 60: qui, tra l'altro, alcuni personaggi vengono descritti “como sonámbulos o como actores de una pieza teatral excesivamente lenta” LT, 58),

sin comer ni dormir”. R. Bolano, “Para llegar de verdad a Madrid”, in *Entre paréntesis*, cit., p. 211.

518 Cfr. Bolaño, *Estrella distante*, cit., pp. 14, 41, 61.

“Llamadas telefónicas” (LT, 64, 66, 67), “Clara” (LT, 151) e “Vida de Anne Moore” (LT, 195). In “Compañeros de celda” viene proposto un ulteriore richiamo al sonnambulismo, questa volta riferito ad una generica impressione di calma e di lentezza: “Como un sonámbulo, me levanté y recorrí toda la casa, rincón por rincón, como si tuviera todo el tiempo del mundo” (LT, 147).

Anche in *Los detectives salvajes* il sonno dei personaggi è frequentemente visitato da sogni di vario genere, a partire dal giovane Juan García Madero, per il quale ritorna l'epiteto “sonámbulo”. Auxilio Lacouture, personaggio che compare tra le voci narranti della parte centrale del romanzo e poi come protagonista di *Amuleto*, mantiene con il sonno e con le immagini che il sonno reca una relazione controversa e alterna: dopo essere stata, come lei stessa si definisce, “la insomne de la poesía mexicana”,⁵¹⁹ avvezza per costituzione a non dormire mai, all'improvviso si trasforma in una sorta di bulimica del sonno, con il vizio di dormire ovunque. La “ganas de dormir” la prende già all'inizio, nel bagno della facoltà di Lettere e Filosofia in cui si nasconde dall'incursione dell'esercito, e questa strana e inesorabile forma di assuefazione viene spiegata in questo passaggio:

Así que dormía, estuviera donde estuviera, generalmente cuando estaba sola (detestaba quedarme sola, cuando me quedaba sola me sumergía en el sueño de inmediato), pero con el paso del tiempo el vicio se hizo crónico y me dormía incluso cuando estaba acompañada, acodada en la mesa de un bar o incómodamente sentada en una función de teatro universitario.⁵²⁰

Nella sequenza finale del romanzo questa continua ricaduta nell'assopimento è marcata da frasi come “Debí de quedarme dormida”, “Luego me quedé dormida”, “Luego me quedé dormida y soñé”, “Luego me volví a dormir”, e anche da sveglia la sonnolenza la fa parlare “con voz de sonámbula porque estoy pensando en los gatos sonámbulos de México”.⁵²¹

Nei racconti di *Putas asesinas*, soprattutto in “El Ojo Silva”, “Gómez

519 Bolaño, *Amuleto*, cit., p. 52.

520 *Ibid.*, p. 53.

521 *Ibid.*, pp. 58, 38.

Palacio”, “Últimos atardeceres en la tierra”, “Vagabundo en Francia y Bélgica”, “El retorno”, “Buba”, “Dentista”, le notti dei personaggi, in varia misura, sono perseguitate da incubi o da generica e intermittente difficoltà di dormire, che ottunde le loro percezioni anche diurne. Il protagonista di Gómez Palacio ne è forse l'esempio più limpido:

Por las noches me costaba dormir. Tenía pesadillas. Antes de meterme en la cama me aseguraba de que las puertas y las ventanas de mi habitación estuvieran herméticamente cerradas. Se me secaba la boca y la única solución era beber agua. Me levantaba continuamente e iba al baño a llenarme el vaso con agua. Ya que estaba levantado aprovechaba para comprobar una vez más si había cerrado bien la puerta y las ventanas. [...] Luego volvía a la cama y cerraba los ojos, pero como había bebido tanta agua no tardaba en levantarme de nuevo, esta vez para orinar. Y ya que me había levantado volvía a comprobar las cerraduras de la habitación y volvía a quedarme quieto escuchando los ruidos lejanos del desierto (motores en sordina, coches que iban hacia el norte o hacia el sur) [...]. Hasta que amanecía y entonces por fin podía dormir algunas horas seguidas, dos o tres como mucho. (PA, 29)

La protagonista del romanzo breve *Una novelita lumpen*, Bianca, ribadisce in più momenti che durante la notte dorme male, arrivando a dedicare al sonno non più di tre o quattro ore per intere settimane, e nel dodicesimo capitolo si descrive con queste parole: “Generalmente aparecía muerta de sueño y a veces durante toda la jornada me comportaba como una sonámbula”.⁵²²

Ancora, nella raccolta *El gaucho insufrible* parecchio spazio è dedicato alla narrazione del rapporto che i personaggi hanno con il sonno e con la notte. In particolare nel terzo racconto, “El policía de las ratas”, il narratore si dilunga sulle abitudini relative al dormire dei topi-poliziotto, che sono soliti coricarsi in buchi improvvisati, a volte gli uni sopra gli altri, dandosi la buonanotte. A questa notazione che gioca con la zoologia si aggiunge il racconto dei vecchi topi, che ricordano il coraggio che avevano una volta i loro antenati nel dormire “en las alcantarillas muertas” (GI, 60). Lo stesso tono quasi documentaristico torna in “Dos cuentos

522 Bolaño, *Una novelita lumpen*, cit., p. 47.

católicos”, in un passaggio in cui viene spiegata la possibilità di dormire in posizione verticale nei cosiddetti “letti americani” dei manicomi, così concepiti perché i pazienti non morissero “ahogados por sus propios vómitos” (GI, 126).

Questa carrellata evidenzia un'insistenza assolutamente non casuale, che crea uno sfondo per certi versi omogeneo, su cui ogni cosa si staglia: tutte le ambientazioni di Bolaño assumono così un carattere di “soglia”, costantemente affacciate alla *seconde vie* di cui parla Nerval.⁵²³ I personaggi che abitano questo faticoso mondo di mezzo ne assimilano in qualche modo le caratteristiche, introiettandole. Il legame con il sonno e con il sogno si presentano cioè come dei caratteri di per sé connotativi, spesso volutamente lasciati dietro un intraducibile alone di vaghezza, che il lettore è libero di interpretare: molte volte tramite la locuzione “come” vengono assegnati attributi con sfumatura di metafora, quali per esempio “come uscito da un sogno”, o “come se stesse sognando”, o “come addormentato”. Al di là dell'effettivo significato, a volte contestualmente determinato e a volte - molto più spesso - lasciato senza una precisa spiegazione, di queste proprietà oniriche (come ponti che nell'identità stessa degli individui si vengono a creare tra la loro realtà, i loro modi di fare, le loro azioni e il “mondo dei sogni”), è il loro cumulo a risultare nella sua totalità significativo: tutto ciò che è semanticamente connesso al sonno e alla notte acquisisce un'importanza sensibile, gettando in ultima analisi una peculiare luce sull'intera opera di Bolaño e sulla sua scrittura.

Nella parte iniziale di *La pista de hielo* si parla di “seres estrafalarios y difusos, como salidos de un sueño”;⁵²⁴ più avanti lo sguardo di un personaggio, Remo, viene descritto in questo modo: “miraba como los dormidos, como los que están soñando”;⁵²⁵ e nel ventitreesimo capitolo un movimento di un altro personaggio viene così cripticamente riferito alla dimensione onirica: “el gordo movió la mano izquierda en un gesto extraño, como si abriera una puerta o estuviera soñando”.⁵²⁶ In

523 Cfr. G. de Nerval, *Aurélia*, Los Angeles, Green Integer, 2001.

524 Bolaño, *La pista de hielo*, cit., p. 20.

525 *Ibid.*, p. 58.

526 *Ibid.*, p. 82.

Estrella distante è l'io narrante che parla di se stesso utilizzando un riferimento al sonno, quando vede per la prima volta l'aereo di Carlos Wieder tracciare in cielo delle scritte con il fumo: "IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM, lei como si estuviera dormido".⁵²⁷

Il personaggio che più di ogni altro, nella raccolta *Llamadas telefónicas*, presenta nel suo sembiante dei forti e significativi nessi con la dimensione notturna è il Gusano, dell'omonimo racconto:

Parecía dormido aunque tenía los ojos abiertos. [...] Parecía haber caminado y dormido en todas las sierras [...]. Llevaba el arma en la espalda, entre el espinazo y el pantalón. ¿La has usado muchas veces?, le pregunté. Sí, muchas veces, dijo como en sueños. [...] Lo vi desde la Librería de Cristal y me pareció igual que siempre, pero al acercarme a él observé que la camisa estaba arrugada, como si hubiera dormido con ella puesta. (LT, 77-80)

Questo uso dei termini legati al sonno in chiave connotativa si presenta anche in *Los detectives salvajes*, durante un momento tipico della narrazione, ovvero la già ricordata visita alla casa di Amadeo Salvatierra da parte di Arturo Belano e Ulises Lima. Per inquadrare l'episodio, va sottolineato innanzitutto un aspetto strutturale che lo rende ulteriormente emblematico: nel secondo capitolo dei *Detectives*, che raccoglie le voci di svariati personaggi sulle vicende di Ulises Lima e Arturo Belano dopo la loro partenza dal Messico, a questa narrazione di Amadeo Salvatierra viene dedicato il numero più alto di sezioni, ben tredici, e la prima e l'ultima di queste sezioni sono collocate all'inizio e alla fine del capitolo. Con questo episodio, concentrato tutto nell'arco di una lunga notte del gennaio del 1976, si apre e si chiude quindi la lunga trafila di testimonianze, che dal 1976 va fino al 1996. La nottata di Ulises e Arturo a casa di Amadeo viene così a costituire la cornice testuale di tutti gli altri resoconti, sia pur cronologicamente posteriori anche di parecchi anni. Una cornice relativa non tanto alla narrazione quanto alla struttura fisica del testo: il ventennio di voci e di fatti che l'episodio di Amadeo inaugura e conclude risulta quindi tutto racchiuso dentro questa unica grande notte.

⁵²⁷ Bolaño, *Estrella distante*, cit., p. 34.

La descrizione che Amadeo riporta di Belano e Lima gira tutta attorno al loro comportamento sonnolento, al loro modo di fare che li pone in qualche modo al di fuori della realtà, conferendogli un'aura straniante, che lo stesso Amadeo aveva rilevato fin dall'inizio del loro incontro: la loro presenza, guardandoli, era come filtrata o fuori fuoco, “como si los viera a través de una cortina de gasa”.⁵²⁸ Più avanti i due ragazzi vengono visti da Amadeo in questo modo: “vi que uno de los muchachos se había quedado dormido sentado en el sofá, pero con la espalda muy recta, como si estuviera despierto, y el otro se había puesto a hojear la revista de Cesárea, pero también parecía dormido”.⁵²⁹

Dalla prospettiva della voce narrante comincia quindi a delinearsi una distinzione tra Ulises (riguardo al quale, in un altro punto del romanzo, viene specificato che “casi nunca aparentaba tener sueño”)⁵³⁰ e Arturo, imperniata sulla loro rispettiva attitudine nei confronti del sonno, e su una condivisa ambiguità tra quella dimensione e la veglia: secondo un curioso meccanismo di rovesciamento, dei due è “el que estaba dormido” - definizione che gli viene assegnata ripetutamente, in chiave contrastiva rispetto all'altro - che continua a prendere parola. L'altro invece, visibilmente sveglio, rimane muto ma con un'espressione sul viso, paradossalmente, “como si estuviera soñando con una muchacha inalcanzable”. L'“addormentato parlante” è colui che dichiara l'intenzione di avviare la ricerca di Cesarea Tinajero: è in uno stato tra il sonno e la veglia, quindi, che si determina come un vaticinio (ma, nel libro, retrospettivamente) la direzione che prende tutta la vicenda. Tale dichiarazione che merita di essere riportata nella sua completezza:

Y vi a dos muchachos, uno despierto y el otro dormido, y el que estaba dormido dijo no se me preocupe, Amadeo, nosotros le vamos a encontrar a Cesárea aunque tengamos que levantar todas las piedras del norte. Y yo abrí los ojos lo más que pude y los escudriñé y dije: yo no me preocupo, muchachos, por mí no se molesten. Y el que estaba dormido dijo: no es ninguna molestia, Amadeo, es un placer. Y yo insistí: por mí no lo hagan. Y el que estaba dormido se rió o

528 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 142.

529 *Ibid.*, p. 552.

530 *Ibid.*, p. 288.

hizo un ruido con la garganta que podía ser tomado por risa, gorjeó o ronroneó o tal vez tuvo un conato de ahogo, y dijo: no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo. ¿Estaban de broma? ¿No estaban de broma? Y entonces el que estaba dormido respiró de una manera muy rara, como si respirara con los huesos, y dijo: vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea Tinajero.⁵³¹

Ad avvertire e segnalare l'importanza non solo della dichiarazione, ma anche del modo in cui viene proclamata, è lo stesso Amadeo Salvatierra, che nel ricordare l'atteggiamento noncurante dei due giovani a fronte dei loro importanti propositi si lascia andare a queste esclamazioni extradiegetiche: “¡Como si hablar dormido no fuera nada! ¡Como sí hacer promesas en sueños no fuera nada!”⁵³²

La rassegna dei personaggi caratterizzati da attributi qualificanti estratti dal campo semantico del sonno, dei sogni, della notte, prosegue in tutte le opere seguenti, da *Amuleto* ai racconti di *Putas asesinas* (“El Ojo Silva”), a quelli di *El gaucho insufrible* (“El gaucho insufrible”, “El viaje de Alvaro Russelot”). Gli esempi si susseguono in *2666*, dove fanno la loro comparsa svariati visi “da sognatore” (“Es el rostro de un soñador, pero de un soñador que sueña a gran velocidad. Un soñador cuyos sueños van muy por delante de nuestros sueños. Y eso me da miedo. ¿Lo entiende?”)⁵³³, e molti agiscono e parlano come addormentati.⁵³⁴

Ne viene un panorama complessivamente sonnolento, nel quale gli spazi sono intrisi di sonno, di sogno e di insonnia, la cui presenza informa in varia misura la caratterizzazione di tutte le figure che abitano o attraversano tali contesti. Non a caso si fa riferimento al dato cronotopico: nel descrivere i posti in cui le narrazioni si svolgono, ritorna in più momenti un sintagma che a questo punto si può intendere quanto sia significativo, si parla cioè di “ciudades dormitorio” (per esempio nel

531 *Ibid.*, p. 553.

532 *Ibid.*

533 Bolaño, *2666*, cit., p. 380.

534 Cfr. *Ibid.*, pp. 406, 710, 733, 823, 864, 1065.

capitolo 35 di *Amberes*, e in *Los detectives salvajes*)⁵³⁵. E una frase in 2666 lascia intendere come, a sua volta, questa affinità con i modi del sonno diffusa tra chi abita le città determini il profilo delle città stesse, modificandole: “París era una ciudad bonita a esa hora, como lo son todas las grandes ciudades cuando la gente duerme”.⁵³⁶

La città reale, collocata nel mondo diurno, si oppone e si confronta effettivamente con una sorta di doppio onirico, collocato nella notte, e più precisamente nei sogni: esiste un orizzonte urbano rispetto al quale si costituisce, come nella Valdrada raddoppiata dal lago che Calvino immagina in *Le città invisibili*,⁵³⁷ un *al di qua* e un *al di là*, un mondo del sogno e un mondo reale. Lo si può intravedere chiaramente (ossimoro solo in apparenza: trattandosi di uno sguardo “oniroscopico”, non può che prodursi “tra”) in “Últimos atardeceres en la tierra”, nella raccolta *Putas asesinas*, dove il protagonista dal dormiveglia comincia ad avvicinarsi ai territori del sogno, posizione dalla quale “puede ver, sesgada, una calle de la ciudad de los sueños” (PA, 52). L'immagine era già apparsa in precedenza: “Sueña que vive (o que está de visita) en la ciudad de los titanes. En su sueño sólo hay un deambular permanente por calles enormes y oscuras que recuerda de otros sueños” (PA, 51). In “Prefiguración de Lalo Cura”, è la toponomastica stessa della città che in qualche modo sembra aprire una breccia verso la dimensione dei sogni o del sonno:⁵³⁸ “yo nací en el barrio de los Empalados. El nombre [...] con su cuerno, abre un camino en el sueño y el hombre camina por ese sendero. Un sendero tembloroso. Siempre crudo. El sendero de llegada o de salida del infierno” (PA, 97).

Le città dei sogni a volte sono spaventose, e senza una referenza precisa nella realtà, ma che con quest'ultima instaurano un dialogo continuo. È quello che si coglie bene ad esempio in un passaggio di *Los detectives salvajes*, quando un sogno

535 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 260.

536 Bolaño, 2666, p. 234.

537 I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 20: “È delle città come dei sogni: tutto l'immaginabile può essere sognato, ma anche il sogno più inatteso è un rebus che nasconde un desiderio, oppure il suo rovescio, una paura. Le città come i sogni sono costruite di desideri e di paure, anche se il filo del loro discorso è segreto, le loro regole assurde, le prospettive ingannevoli, e ogni cosa ne nasconde un'altra”.

538 Sulla fertile polisemia del termine *sueño* in spagnolo cfr. R. Campra, F. Rodríguez Amaya (eds.), *Il genere dei sogni*, Bergamo, Sestante, 2005, p. 14.

raddoppia la Città del Messico attorno a cui gira tutto il romanzo:

A veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México. Quiero decir: es una ciudad desconocida, pero yo la conozco de otros sueños [...]. Es una ciudad vagamente desconocida y vagamente conocida. Y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encontrar un hotel o una pensión en donde me quieran alojar. Pero no encuentro nada. Sólo encuentro a un mudo fulero. Y lo peor de todo es que está atardeciendo y yo sé que cuando caiga la noche mi vida no va a valer nada.⁵³⁹

La cosa funziona anche da questa parte del confine, dove le città concrete a tratti sembrano avere la stessa consistenza del sogno, come l'aeroporto di Città del Messico descritta in *Amuleto* (“el sueño de las calles terminales del DF”)⁵⁴⁰, da cui secondo Auxilio Lacouture uscivano solo sogni e visioni.

L'importanza dell'onirico si può desumere, oltre alla sua persistente e multiforme presenza, anche da un'altra complementare ricorrenza: non di rado, nei racconti e nei romanzi di Bolaño, dei sogni viene segnalata anche l'assenza, la dimenticanza, la mancata comparsa. Una consuetudine curiosa, poiché spesso apparentemente non giustificata da necessità narrative, o da una logica diegetica. A volte è connessa all'idea di sonno tranquillo, contro il quale il sogno assume quindi una connotazione negativa: in *Monsieur Pain*, romanzo del 1984 ripubblicato nel 1999, il protagonista descrive così una delle sue rare notti serene: “dormí bien, de un tirón, y si tuve algún sueño tuve también la virtud de no recordarlo”.⁵⁴¹ Un'accezione analoga, per quanto più criptica, si presenta in “Vida de Anne Moore”: “Pero por el momento ni siquiera soñó con Fred y si soñó tuvo la cautela de olvidar el sueño apenas entraba en la vigilia” (LT, 177). Anche in *2666*, viene in più punti sottolineato come non sognare o non ricordare i sogni sia di per sé una fortuna (ad esempio ne “La parte de los crímenes” tale sorte capita all'investigatore Albert Kessler: “soñaba poco o tenía la fortuna de olvidar los sueños en el preciso instante en que

539 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 54.

540 Bolaño, *Amuleto*, cit., p. 105.

541 Bolaño, *Monsieur Pain*, cit., p. 43.

despertaba”,⁵⁴² e nell'ultima parte è Lotte, la sorella del fantomatico Archiboldi, che dice di sé: “Seguramente sueño –decía–, como todas las personas, pero tengo la suerte de no acordarme de nada cuando me despierto”⁵⁴³). Altrove invece, ad esempio in *La pista de hielo* e ripetutamente in *2666* (pp. 192, 278, 485, 926), viene solo specificato che la notte non è stata visitata da sogni né da incubi, o che se ciò è accaduto questi sono stati dimenticati al risveglio.

Quel che rimane certo, a termine di questo prudente accerchiamento, è che il sogno e tutto ciò che al sogno è linguisticamente, concettualmente o sostanzialmente connesso, nell'economia della produzione letteraria di Roberto Bolaño ha un peso specifico importantissimo, e che il suo eco si riverbera su tutto il resto. A partire da qui possiamo addentrarci davvero tra i suoi sogni, selezionandone per forza di cose alcuni e scartandone molti altri, nel tentativo di capirne – più che il significato – la funzione nei testi in cui sono collocati.

III.3.2 *La funzione e la logica del sogno*

Esaminando il *corpus* dei sogni per valutare come si incastonano nelle narrazioni che li contengono, ovvero il modo in cui si allacciano narrativamente a ciò che testualmente o nella diegesi li precede o li segue, si nota la crucialità della loro presenza per la costruzione stessa delle storie. In particolare, si instaura di frequente un rapporto prolettico o analettico tra gli elementi della diegesi che precedono o che seguono la descrizione del sogno, in funzione del quale il momento onirico costituisce uno snodo fondamentale per l'andamento degli eventi e del racconto di essi. Il meccanismo entra in azione fin dalle prime opere di Bolaño, ripresentandosi sistematicamente nella maggior parte dei sogni, al punto di costituire quasi un modo compositivo costante.

Spesso la fase che precede il sonno si proietta già verso un preciso luogo

⁵⁴² Bolaño, *2666*, cit., p. 725.

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 1090.

onirico, con ciò evidenziandone ancora di più la decisiva funzione di probabile svolta narrativa, perlomeno nella prospettiva di chi di volta in volta narra. I personaggi o le voci narranti annunciano cioè i loro sogni prima che avvengano, in termini di speranza, di timore, o di previsione (anche se si tratta di sogni che poi non vengono effettivamente fatti: ciò che conta è, anche qua, il dialogo che si instaura tra la realtà e il sogno, tanto imperscrutabile quanto imprescindibile perché la storia possa procedere).

Un esempio si dà in una frase che nel racconto “Putas asesinas” la folle protagonista rivolge all'uomo che ha sequestrato: “te miraré a los ojos, esos ojos que vi en la televisión (y que volveré a soñar) y que hicieron que fuera a ti a quien eligiera” (PA, 122). O in “El Ojo Silva”, dove la sottolineatura sul sogno che verrà è ancora collocata all'interno di una parentesi: “Los chulos (no vio muchos) eran amables y trataban de comportarse como chulos occidentales o tal vez (pero esto lo soñó después, en su habitación de hotel con aire acondicionado) eran estos últimos quienes habían adoptado la gestualidad de los chulos hindúes” (PA, 18). O in *Una novelita lumpen*, quando la protagonista annuncia, appena prima di addormentarsi, l'aspettativa di un sogno preciso, aspettativa destinata però ad essere subito disattesa: “Antes de cerrar los ojos, pensé: voy a soñar con esta cochinateda, pero en lugar de eso soñé con un desierto”.⁵⁴⁴ La stessa cosa accade, infine, in “El viaje de Alvaro Russelot”, dove il protagonista si corica formulando la curiosa previsione, già menzionata, che avrebbe sognato Proust: “Esta noche soñaré con Proust, se dijo” (PA, 109). La mancata previsione del sogno riproduce su più concentrata scala tutto l'andamento del racconto, o di tutto il resto costituisce una sorta di possibile epitome, dal momento che il viaggio straniato di Russelot si gioca interamente sul filo del mancato incontro tra l'aspettativa e lo stato effettivo delle cose.

Un analogo contatto tra il momento onirico e ciò che lo precede, ora con valore analettico, si attiva quando il sogno si intreccia con i meccanismi della memoria, ospitandola al suo interno (sognare ricordi) o a sua volta venendo da essa contenuto (ricordare sogni). Il caso si presenta ad esempio in *Monsieur Pain*, dove ad un certo punto al protagonista sovviene un sogno che fino a quel momento era

⁵⁴⁴ Bolaño, *Una novelita lumpen*, cit., p. 10.

rimasto senza una traduzione, nel momento in cui il ricordo di esso entra in collisione con un riscontro nella realtà: “sin embargo, detrás de lo que podríamos llamar tablas o primer plano, oculto entre bastidores, creí ver – fue un chispazo, mi rostro se mantuvo inalterablemente atento a las palabras de madame Reynaud – la silueta de un desconocido, aventuremos que fumando en un pasillo tras bambalinas, y supe sin ninguna duda que ése era el sudamericano advertido en el sueño”.⁵⁴⁵

Dentro un sogno di *La pista de hielo* sembra di poter intravedere, retrospettivamente, una verità complessiva riguardo l'intera vicenda, se non perfino – metanarrativamente – sul significato del romanzo stesso:

Alguna noche, ya en mi casa, soñé que buscaba las fotos de Nuria desnuda, deambulando en pijama por una hemeroteca gigantesca y polvorienta, similar (recordarlo me pone los pelos de punta) al Palacio Benvingut. Envuelto en una gelatina gris, sofocado y silencioso, revolvía estantes y cajones con la vaga certeza de que si encontraba las fotos comprendería el significado, la razón, el sentido verdadero y escamoteado de lo que me había ocurrido. Pero las fotos nunca aparecían...⁵⁴⁶

Ma rimane un messaggio che nel merito della narrazione non viene capito o tradotto, essendo il sogno stesso che, nel proporsi come potenziale latore di verità, contemporaneamente rifiuta di concederla a chi sogna (e a chi legge).

Questa connessione di sogno e memoria ritorna in *Amuleto*, in una delle allucinate e uchroniche escursioni nell'onirico di Auxilio Lacouture. Siamo nel 1974, Arturo Belano è partito lasciando una Città del Messico in pieno fermento politico, ed è durante una manifestazione di piazza che Auxilio rievoca un sogno che aveva avuto nel '68, dando luogo ad una combinazione di riecheggi che finisce con il richiamare il ricordo del lontano Arturo:

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, entre otras razones porque por aquellos días no paraba de llorar por las cuestiones más

545 Bolaño, *Monsieur Pain*, cit., p. 31.

546 Bolaño, *La pista de hielo*, cit., p. 93.

nimias. El valle que vi, sin embargo, no era una cuestión nimia. No sé si era el valle de la felicidad o el valle de la desdicha. Pero lo vi y entonces me vi a mí misma encerrada en el lavabo de mujeres y recordé que allí había soñado con el mismo valle y que al despertar de ese sueño o pesadilla me había puesto a llorar o tal vez fueron las lágrimas las que me despertaron. Y en ese septiembre de 1973 aparecía el sueño de septiembre de 1968 y eso seguro que quería decir algo, estas cosas no pasan por casualidad, nadie sale indemne de las concatenaciones o permutaciones o disposiciones del azar, tal vez Arturito ya esté muerto, pensé, tal vez este valle solitario sea la figuración del valle de la muerte, porque la muerte es el báculo de Latinoamérica y Latinoamérica no puede caminar sin su báculo.⁵⁴⁷

Una simbolica valle della felicità o della sofferenza appare in uno specchio, o al di là di uno specchio, e smuove un ricordo di un sogno passato, che a sua volta reca il timore che Arturo Belano sia morto. Ma su queste concatenazioni che uniscono la dimensione onirica e la dimensione reale gli stessi personaggi non possono che formulare ipotesi e congetture, senza la certezza di derivarne risposte cristalline: e infatti Arturo è ancora vivo, come si viene a sapere due settimane più tardi.

Questa intensa connessione tra il sogno e la memoria si ripresenta più avanti, ancora una volta rivelata nel momento del risveglio, e questa volta parla direttamente all'identità di Auxilio:

soñé, ay qué risa, con Juana de Ibarbourou, soñé con su libro *La rosa de los vientos*, de 1930, y también con su primer libro, *Las lenguas de diamante*, qué título más bonito, bellissimo, casi como si fuera un libro de vanguardia, un libro francés escrito el año pasado, pero Juana de América lo publicó en 1919, es decir a la edad de veintisiete años, qué mujer más interesante debió de ser entonces, con todo el mundo a su disposición, con todos esos caballeros dispuestos a cumplir elegantemente sus órdenes (caballeros que ya no existen, aunque Juana aún exista), con todos esos poetas modernistas dispuestos a morir por la poesía, con tantas miradas, con tantos requiebros, con tanto amor. Luego me desperté. Pensé: yo soy el recuerdo.

In un passaggio di 2666 si presenta il caso invertito, ovvero della memoria

⁵⁴⁷ Bolaño, *Amuleto*, cit., p. 26.

ospitata all'interno del sogno, all'interno del quale si attiva in direzione della realtà. Il sognante è tormentato da un'inesplicabile nostalgia per una prostituta messicana con cui è stato una sola volta, e non riuscendo a ritrovarla nelle strade la raggiunge nello spazio onirico, uno spazio dal quale si avverte tutto il controverso rapporto con lo spazio reale, da lì irraggiungibile ad opera della volontà:

Otra noche, en un sueño, creyó recordar lo que ella le había dicho. Se dio cuenta de que estaba soñando, se dio cuenta de que el sueño iba a acabar mal, se dio cuenta de que la posibilidad de olvidar sus palabras eran altas y que tal vez eso fuera lo mejor, pero se propuso hacer todo lo posible para recordarlas después de despertar. Incluso, en medio del sueño, cuyo cielo se movía como un remolino en cámara lenta, intentó forzar un despertar abrupto, intentó encender la luz, intentó gritar y que su propio grito lo trajera de vuelta a la vigilia, pero las bombillas de su casa parecían haberse fundido y en vez de un grito sólo oyó un gemido lejano, como el de un niño o una niña o tal vez un animal refugiado en una habitación aislada. Al despertar, por supuesto, no recordaba nada, sólo que había soñado con la mexicana y que ésta estaba de pie en medio de un largo pasillo mal iluminado y que él la observaba sin que ella se diera cuenta. La mexicana parecía leer algo en la pared, graffitis o mensajes obscenos escritos con rotulador que ella deletreaba lentamente, como si no supiera leer en silencio. Durante unos días siguió buscándola, pero luego se cansó y se acostó con una húngara, con dos españolas, con una gambiana, con una senegalesa y con una argentina. Nunca más volvió a soñar con ella y finalmente consiguió olvidarla.⁵⁴⁸

L'incastro del sogno con ciò che lo precede e con ciò che lo segue si effettua quindi tutto intorno all'avvicinarsi sfilacciato di ricordo e dimenticanza, da fuori e da dentro la dimensione onirica. Ne viene un movimento a ritroso di cui il sogno è sempre il fulcro, che sia punto di passaggio, di partenza o di destinazione. Se si pone però l'attenzione sul movimento inverso, dalla digressione onirica verso la narrazione che ad essa segue, si può intuire come il risveglio sia un momento privilegiato, al fine di valutare il peso diegetico del dialogo sogno-realtà. Anche laddove non sia esplicitato il nesso causale o la consequenzialità, la mera giustapposizione testuale

548 Bolaño, 2666, cit., p. 116.

rende significativo l'accostamento logico: quello che accade appena il personaggio che ha sognato apre gli occhi, o nel momento in cui termina il racconto del sogno, viene sempre proposto come ad esso relazionato.

Nella parte centrale dei *Detectives salvajes*, ad esempio, Heimito Kunst (che, come già accennato, è una delle voci che riporta le vicende di Ulises Lima, con il quale ha condiviso un periodo di prigionia) racconta una serie di sogni che ha fatto, e ad ogni sogno aggiunge la descrizione della posizione in cui vede Ulises appena dopo, al risveglio: “Después me dormí y soñé con la Franz-Josefs-Kai y el puente de Aspern. Cuando abrí los ojos vi al buen Ulises en el catre vecino. [...] Esa noche soñé con una roca amarilla y con una roca negra. Al día siguiente vi al buen Ulises en el patio. [...] Esa noche soñé con una roca blanca y con el cielo de Beersheba, refulgente como una copa de cristal. Al día siguiente vi al buen Ulises en el patio”.⁵⁴⁹ Questo particolare tipo di costruzione, molto frequente in Bolaño, porta inevitabilmente il lettore a cercare il nesso nascosto – che nascosto rimane – tra il primo elemento e il secondo.

Ma ancora più interessante è il ponte che si crea tra il contenuto stesso del sogno e lo sviluppo della narrazione ad esso posteriore, per cui i personaggi che sognano sembrano acquisire nello spazio onirico gli elementi che determinano le loro azioni dal risveglio in poi, o una conoscenza per affrontare e risolvere le storie che li coinvolgono. In *La pista de hielo* si possono vedere alcuni esempi. Il primo è un sogno di una delle voci narranti, che getta un'inquietante luce sul prosieguo degli accadimenti:

Por aquellas fechas volví a soñar con la pista de hielo. El sueño parecía una prolongación del que ya había tenido: afuera el mundo soportaba más de 40 grados a la sombra y en el interior del Palacio Benvingut un aire gélido quebraba los viejos espejos. El sueño empezaba en el momento en que me calzaba los patines y echaba a correr, sin ningún esfuerzo, por la superficie blanca y lisa, de una pureza que entonces me parecía sin igual. Un silencio profundo, definitivo, lo envolvía todo. De pronto, impulsado por la propia fuerza de mi patinaje, salía de la pista, de lo que yo creía que era la pista, y comenzaba a patinar por los pasillos

549 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., pp. 304, 315.

y las habitaciones del Palacio Benvingut. La maquinaria debe estar loca, pensaba, y ha cubierto de hielo toda la casa. Deslizándome a una velocidad de vértigo llegaba a la azotea desde donde contemplaba un ángulo del pueblo y las torres de electricidad. Estas parecían sobrecargadas, a punto de estallar o de echar a caminar hacia las calas. Más atrás veía un bosquecillo de pinos, en pendiente, casi negro, y encima unas nubes rojas como picos de patos apenas entreabiertos. ¡Picos de patos con dentaduras de tiburones! Por el camino comarcal, muy lentamente, surgía la bicicleta de Nuria en el preciso instante en que estallaban llamaradas gigantescas en Z. El resplandor duraba sólo unos segundos y luego la oscuridad cubría todo el horizonte. Estoy perdido, pensaba, ha llegado el apagón general. Despertaba cuando debajo de mis pies el hielo comenzaba a derretirse a una velocidad inusitada. Este sueño me hizo recordar un libro que leí en mi adolescencia. Según el autor del libro (cuyo nombre he olvidado) existe una leyenda o algo así sobre la lucha entre el bien y el mal. El mal y sus seguidores imponen la fuerza del fuego sobre la tierra. Se expanden, libran combates, son invencibles; en su última batalla, la más importante, el bien descarga el hielo sobre los ejércitos del mal y los detiene. De forma paulatina el fuego se apaga de la faz de la tierra. Deja de ser un peligro. La victoria final es para los seguidores del bien. No obstante, la leyenda advierte que la lucha no tardará en reiniciarse puesto que el infierno es inagotable. Mi sensación, cuando el hielo empezaba a derretirse, era precisamente esa: que el Palacio Benvingut y yo mismo nos hundíamos a plomo en el infierno...⁵⁵⁰

Se qua l'ombra che il sogno spande sugli eventi seguenti rimane intraducibile, in altri punti del romanzo il sogno si proietta direttamente al senso della storia, ossia allo scioglimento dell'enigma che l'assassinio di una pattinatrice costituisce. Ma, com'è intuibile, tentare di risolvere un enigma per mezzo di un altro enigma è un percorso ritorto su se stesso e probabilmente destinato al fallimento. Quello che tale riflesso produce, invece, è una sorta di avviluppo della narrazione stessa, che in tal modo invece di distendersi e chiarificarsi accoglie in sé ulteriori abissi di interrogazione. In un certo momento un sogno appena accennato pare fornire la vera chiave per l'indagine (“Otra tarde me contó que había soñado con la sangre de la vieja. La sangre en el hielo formaba una letra que nadie, ni yo ni los policías, había visto.

550 Bolaño, *La pista de hielo*, cit., p. 45.

¿Qué letra? Una N mayúscula”)⁵⁵¹, ma è una chiave che nessuno, nel testo, sa raccogliere e usare.

L'illusione di poter trarre dai messaggi che il sogno reca una soluzione per crimini e delitti ritorna in “Llamadas telefónicas”, dove al tormentato protagonista, dopo aver appreso dell'omicidio della sua ex ragazza, nel finale del racconto accade di sognare il viso dell'assassino: “Al despertar cree saber quién es el asesino. Ha visto su rostro” (LT, 66). Anche qui si tratta di un'illusione che poco ha a che vedere con la funzione chiarificatrice o profetica dei sogni: piuttosto, serve al racconto per dare una sponda al procedere degli eventi, in una direzione diversa rispetto all'esito dell'indagine. Nelle ultime righe si viene a sapere che l'assassino è stato trovato e arrestato, ma pare non sussistere un nesso con l'intuizione che il protagonista – che con l'uccisore non è mai stato in contatto – ha avuto al risveglio. Si attiva anche qui, perciò, un procedimento prolettico sottile e volutamente fuorviante, per cui da una parte si apre alla possibilità – disattesa – di una risoluzione del crimine a partire dal sogno, dall'altra si configura uno sguardo dal sogno al futuro che solo apparentemente finisce in un vicolo cieco. In realtà, in questo caso, si rivela un riflesso verso l'interno, ovvero verso il sognante stesso, per cui si profila quasi una confusione tra lui e chi ha davvero commesso il delitto: il viso che ha visto B (con questa sola lettera è indicato il protagonista) nel sogno, in altre parole, è probabilmente il proprio viso. Alla fine del racconto veniamo infatti a scoprire che l'assassino tormentava la vittima con chiamate anonime: questa abitudine lo accosta analogicamente a B (tra l'altro inizialmente inserito dalla polizia nella lista dei sospettati), il quale in un momento topico della storia aveva anch'egli chiamato la sua ex al telefono, rimanendo poi in silenzio.

Un medesimo collegamento introspettivo tra il sogno e chi sogna, allo stesso tempo rivolto ad una lettura (sempre da decodificare) di sé e ad un “oltre” narrativo nel merito della storia, ritorna nell'ultimo racconto della raccolta, “Vida de Anne Moore”, dove la protagonista crede di rilevare (anche) nei suoi sogni un segnale di ciò che le riserva il futuro: “Aparentemente las cosas iban bien, pero Anne sabía que estaba a punto de estallar. Lo percibía en sus sueños, cada vez más extraños, en su

551 *Ibid.*, p. 82.

estado de ánimo que por entonces se hizo propenso a la melancolía, en su humor, cambiante, caprichoso” (LT, 186). Anche in questo caso non sembra di poter leggere in questo vago presagio la consistenza di una vera e propria divinazione, ma la sua collocazione nel testo – circa a metà del racconto – ancora una volta ha un peso nella lettura degli eventi e del loro susseguirsi: non si conosce il contenuto dei sogni di cui si fa cenno, ma si tratta comunque uno snodo testuale che lega ciò che precede e ciò che segue secondo un rapporto non consequenziale, che porta implicitamente a leggere i fatti attorno ad esso come una sciarada.

Il primo indizio dell'influenza che il sogno ha sulle azioni dei personaggi, e del grado di sbilanciamento prolettico verso tutto quello che viene narrato dopo, si può cogliere già nell'atteggiamento stesso del sognante nel momento del risveglio, nelle decisioni che prende, o nella consapevolezza che il sogno gli ha infuso. Si può vedere ad esempio in “El policía de las ratas” (“Esa noche no quise dormir en la comisaría y me hice un hueco en una madriguera llena de ratas tenaces y sucias y cuando desperté estaba solo. Aquella noche soñé que un virus desconocido había infectado a nuestro pueblo. Las ratas somos capaces de matar a las ratas. Esa frase resonó en mi bóveda craneal hasta que desperté. Sabía que nada volvería a ser como antes” GI, 84), o in *2666*, nel lungo sogno di Hans Reiter alias Archimboldi (nel quale il soldato, ricollegandosi in qualche modo alla sua infanzia “acquatica” – era un “bambino-alga”, sempre attratto dai fondali marini – vede se stesso nuotare nelle profondità del fiume Dniéper da Kostekino fino al Mar Nero, per fuggire ai russi)⁵⁵², che lo convince appena sveglio a lasciare il piccolo villaggio dove si era rifugiato; e ancora nel finale, nel sogno che fa Lotte (la sorella di Archimboldi), dal quale lei capisce di dover partire per il Messico, alla ricerca del fratello:

Esa noche Lotte soñó por primera vez después de mucho tiempo con su hermano. Veía a Archimboldi caminando por el desierto, vestido con pantalones cortos y un sombrero de paja, y alrededor todo era arena, dunas que se sucedían hasta la línea del horizonte. Ella le gritaba algo, le decía deja de moverte, por aquí no se va a ningún sitio, pero Archimboldi se alejaba cada vez más, como si quisiera perderse para siempre en esa tierra incomprensible y hostil.

552 Cfr. Bolaño, *2666*, cit., pp. 928-929.

–Es incomprendible y *además* es hostil –le decía ella, y sólo en ese momento se daba cuenta de que nuevamente era una niña, una niña que vivía en una aldea prusiana entre el bosque y el mar. –No –le decía Archiboldi, pero se lo decía como al oído–, esta tierra es sobre todo aburrida, aburrida, aburrida... Cuando despertó supo que tenía que ir a México sin perder ni un solo minuto más.⁵⁵³

È necessario includere nell'analisi, alla luce di questi squarci onirici nel presente che spandono il loro riverbero nel futuro, un sogno che compare nelle ultime pagine di *Los detectives salvajes*, quindi alla fine del testo ma – cronologicamente – al principio delle disavventure in giro per il mondo di Arturo Belano e Ulises Lima. A raccontare, come nella parte iniziale, è di nuovo Juan García Madero, che riprende il diario dove la trafila di testimonianze della seconda parte del romanzo lo aveva interrotto. Dopo la morte della poetessa Cesárea Tinajero, i due fondatori del “realismo viscerale” hanno cominciato la loro lunga fuga, lasciando nel deserto del Sonora Juan e Lupe, e sul loro destino si alza una cortina di mistero. È qui, durante un vagare senza direzione, che si produce il sogno:

Esta noche soñé que Belano y Lima dejaban el Camaro de Alberto abandonado en una playa de Bahía Kino y luego se internaban en el mar y nadaban hasta Baja California. Yo les preguntaba para qué querían ir a Baja California y ellos me contestaban: para escapar, y entonces una gran ola los ocultaba de mi vista. Cuando le conté el sueño, Lupe dijo que era una tontería, que no me preocupara, que Lima y Belano seguramente estaban bien.⁵⁵⁴

Con una grande onda si chiude perciò definitivamente lo sguardo di García Madero su Arturo e Ulises, che prefigura effettivamente il viaggio che lì cominciano, verso l'ignoto: oltre la finestra, nell'abisso, forse nel sogno, o in quell'altrove sul quale solo il sogno sa aprire una fugace ed enigmatica feritoia.

Il sogno, insomma, instaura con il testo che precede o che segue una relazione funzionale alla costruzione della diegesi in chiave di anticipazione o di flashback. Ma se esaminiamo più a fondo la natura di tale relazione, ci accorgiamo che – al di là

553 *Ibid.*, pp. 1100-1101.

554 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 606.

del mero meccanismo narrativo – ciò che entra in gioco è la graduale costruzione di una diversa grammatica della realtà, il cui stesso funzionamento sembra subire un lento ma inesorabile contagio del sogno. La dimensione onirica, come ci ricorda Remo Bodei nel suo saggio sul delirio, risponde a regole differenti da quelle che conosciamo.⁵⁵⁵ Nel muovere dal sogno alla realtà e viceversa, in altre parole, le vicende sembrano aprirsi ad una concatenazione non causale, o comunque apparentemente irrelata, di fatti. Tutto quello che si colloca oltre il perimetro del sogno, anche quando appare insensato, in verità va ricondotto a un senso altro, oscuro e impenetrabile.

Un esempio si dà nel racconto “Clara”, dove il richiamo tra la dimensione onirica, notturna, e quella diurna, reca al protagonista una certezza, e lo spinge all'azione:

Esas noche dormí muy mal. Encadené una pesadilla tras otra y de pronto me desperté dando un grito y con la certeza de que Clara me había mentido, que no tenía cáncer, que le pasaba algo, eso era indudable, desde hacía veinte años le estaban ocurriendo cosas, todas pequeñas y jodidas, todas llenas de mierda y sonrientes, pero que no tenía cáncer. Eran las cinco de la mañana, me levanté y caminé hacia el Paseo Marítimo con el viento a favor, lo que era extraño pues el viento siempre sopla del mar hacia el interior del pueblo y pocas veces desde el interior hacia el mar. (LT, 156)

Come si vede, il nesso sogno-realtà è palesato di nuovo da un risveglio che le visioni della notte – incubi, in questo caso – hanno caricato di una certezza sicuramente illogica, la cui genesi non sembra seguire le regole della razionalità. Qui, dietro le improbabili spoglie di una presa di coscienza quasi profetica (che infatti si rivelerà fallace già poche righe più avanti), si cela in realtà una spiegazione narrativa per il comportamento del protagonista nell'immediato prosieguo, e di lì in avanti. Una spiegazione sempre opaca, per cui non si può sapere con certezza, ad esempio, cosa di preciso sia stato negli incubi a spingerlo verso il Paseo Marítimo. Ma sappiamo, senza che sia in alcun modo possibile metterlo in discussione, che la ragione di tale

555 R. Bodei, *Le logiche del delirio: ragione, affetti, follia*, Roma, Bari, Laterza, 2000, p. 26.

movimento si trova esattamente all'interno del sogno: quello di cui il lettore si fa carico, nell'accettare questo meccanismo dagli ingranaggi misteriosi, è in altre parole un diverso paradigma della realtà, o un inedito modo in cui gli eventi giustificano il loro susseguirsi e accadere.

L'infiltrazione di una diversa logica dai sogni alla realtà si può cogliere anche in più passi di *Los detectives salvajes*. Un esempio è la serie di sogni dello scrittore Hernando García León, una delle tante voci narranti della parte centrale del romanzo. La sua testimonianza, che si apre con la sentenza “todo empezó, como todo lo grande, con un sueño”,⁵⁵⁶ è tutta costruita attorno ai sogni che ripetutamente lo visitano. Nel suo caso pare trattarsi quasi di vere visioni divine: ad apparirgli è San Giovanni Battista, che gli suggerisce ripetutamente di andare in Nepal, dove gli si aprirebbero le pagine di un libro magnifico. Il sognante si rende conto dell'incoerenza di queste parole, trovandosi lui in effetti già in Nepal, e lo fa notare al santo, il quale però insiste, anche nei sogni successivi, per tutta la durata del soggiorno dello scrittore in Oriente. Di ritorno in Spagna il sogno torna ancora, e per quanto Hernando tenti di sfuggirgli imponendosi con uno sforzo di volontà il risveglio, il sogno non se ne va, e questa volta a San Giovanni si aggiunge un'altra figura, che poi si rivela essere la Vergine Maria. Ora, attraverso il sogno, più che una divinazione del futuro il narratore riceve una prescrizione precisa riguardo le azioni da intraprendere, che accoglie in devota accettazione e segue senza indugi:

¿qué quieres, Señora, de este pobre servidor? Y ella dijo: Hernando, hijo mío, quiero que escribas un libro. El resto de nuestra conversación es algo que no puedo contar. Pero escribí. Me puse a la faena dispuesto a dejar la piel en el empeño y al cabo de tres meses tenía trescientas cincuenta cuartillas que puse en la mesa de mi editor. Su título: La nueva era y la escalera ibérica. Hoy, según me han dicho, se han vendido más de mil ejemplares. Por supuesto, no los he firmado todos pues no soy Supermán. Todo lo que empieza como comedia indefectiblemente acaba como misterio.⁵⁵⁷

556 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 491.

557 *Ibid.*, p. 494. Interessante ricordare qua anche il lungo sogno raccontato nella parte di Archimboldi di *2666*, nel quale un soldato disperso nei tunnel della Linea Maginot riceve un'offerta da Dio in persona. Ha salva la vita in cambio dell'anima e riesce a ritornare in superficie, ma quattro giorni più tardi muore investito da un'auto.

Con queste parole si chiude la testimonianza di Hernando García León, ricollegandosi alla frase iniziale e aggiungendo a tutta la curiosa vicenda l'importante attributo di “mistero”, che non sembra a questo punto incongruo connettere (al di fuori della sua accezione teologica) all'intero sistema-sogno, le cui leggi determinano evidentemente tutta la narrazione dello scrittore.

Un'occorrenza analoga si presenta nella lunga testimonianza del fotografo Jacobo Urenda, il quale riferisce del periodo africano di Arturo Belano. Qui si incontra la controversa figura di Emilio López Lobo, mito vivente nel mondo della fotografia, e il racconto che rievoca la storia della sua vita ad un certo punto incrocia il sogno, che sembra rappresentare una svolta cruciale nella sua china discendente verso la pazzia, e per la sua decisione di partire per l'Africa. La malattia di uno dei suoi due figli, la cui morte è il preludio del divorzio con la moglie, è lo sfondo contestuale su cui si staglia il prodursi del sogno:

A veces López Lobo se quedaba sentado en una silla en la habitación del niño enfermo y soñaba con sus dos hijos: veía sus caras muy juntas, sonrientes y desamparados, y entonces, sin saber por qué, sabía que era necesario que él, López Lobo, dejara de existir.⁵⁵⁸

Come si vede, qui il “mistero” è patente fin da subito per lo stesso sognatore, il quale si rende conto che il nesso causale tra il contenuto del sogno – o il sogno, più in generale – e la sua nuova consapevolezza non si spiega, è al contempo ferreo e sdrucchiolevole, sfuggente. È un determinismo senza un perché afferrabile, ma nondimeno ineludibile, necessario: infatti, “sin saber por qué”, López Lobo se ne va in Africa, con lo stesso fine per il quale anche Arturo Belano pare esserci andato, ossia perdervisi, smettere di esistere, trovarvi la morte. Che tutto quello che gli accade in seguito sia sotto il segno dell'onirico, marchiato da questo passaggio nella dimensione del sogno, è denunciato dalla sensazione che esprime lo stesso López Lobo dopo aver perso il figlio, dopo essersi incolpato della sua morte, dopo averne smarrito le ceneri nella metropolitana di New York, e dopo aver firmato le carte per

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 546.

il divorzio dalla moglie: definitivamente inghiottito dal gorgo della disperazione, “pensó que todo había sido un sueño”.⁵⁵⁹ E non a torto: è stato il sogno ad inaugurare – o a sancire – questa curva di inesorabile declino verso il baratro, dettandone le regole.

Ad aggiungere a tutto questo una sfumatura ulteriormente onirica, interviene la cornice diegetica in cui tale racconto si inserisce: Jacobo Urenda, colui che riporta questi fatti, ne è venuto a conoscenza nel corso di una notte insonne, in uno stato di dormiveglia, origliando una conversazione tra Arturo Belano e il fotografo. Si tratta di una conversazione non del tutto intellegibile, sfumata, fatta da “sombras, a veces densas, achaparradas, belicosas, y a veces fraccionadas, desintegradas, como si los cuerpos que las proyectaban ya hubieran desaparecido”,⁵⁶⁰ e che il narratore tenta di ricomporre proprio come si tenta di ricomporre, di solito non riuscendoci, i sogni al risveglio.

Può risultare utile, a questo punto, ritornare sulla già citata storia di Alvaro Rousselot, e sulla mancata coincidenza tra la sua previsione (si aspettava di sognare Proust) e il sogno che poi effettivamente fa: anche qui si può percepire la presenza della logica *altra* di cui si è detto. L'aspettativa espressa da Alvaro è infatti quasi una preghiera che il protagonista stesso fa nei confronti del sogno, perché intervenga con le sue regole a colmare le aporie della storia (non a caso Proust viene citato solo un'altra volta, prima, proprio in riferimento ad una lacuna nelle letture del protagonista), e a riallacciare i nessi che nel suo mondo sono andati perdendosi: una preghiera al sogno affinché lo accolga, e con lui l'intera narrazione, l'intera realtà, all'interno dei suoi confini.

La conseguenza di questo continuo dialogo tra il sogno e ciò che lo circonda può comportare, in ultima analisi, la messa in discussione dello statuto stesso di realtà. La letteratura di Roberto Bolaño non può certamente venir ascritta al filone fantastico, ma – sull'indiscutibile traccia di Cortázar – lo scrittore cileno gioca con questi territori, per cui la stessa modulazione della diegesi provoca un risultato straniante, che disorienta il lettore. Non si tratta di infiltrazioni del fantastico nel

⁵⁵⁹ *Ibid.*

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 544.

reale, ma di una lenta e non dichiarata costruzione di una realtà che funziona secondo altre regole, nuovi meccanismi: ancora una volta, il sogno è allo stesso tempo il nucleo da cui si propaga la diversa logica delle cose, e anche il paradigma narrativo di tale inedita realtà, la spia per leggere e intendere tutto il resto.

III.3.3 *Il racconto del sogno come microtesto*

A questo punto, compresa la funzione narrativa che all'interno dei singoli testi hanno i sogni, per capire in che modo la loro ricorrenza si collochi nell'economia più generale dell'opera dello scrittore - e, soprattutto, perché possa essere un punto di partenza valido soprattutto per valutare la relazione tra narrativa lunga e breve - è necessario concentrarsi su quei sogni più chiaramente identificabili in quanto tali nelle strutture narrative in cui sono inseriti, preferendo in particolare quelli maggiormente "isolabili" dal contesto. A partire da questi testi onirici - classificabili in un certo senso come "micronarrativa" - è possibile mettere in discussione la stessa suddivisione di genere tra i romanzi e i racconti di Bolaño, gettando una luce nuova sulla natura e sulla costituzione dei primi.

La produzione letteraria di Roberto Bolaño non annovera certo tra le sue caratteristiche più note la brevità. Significativamente, le sue opere ritenute più importanti, *Los detectives salvajes* e *2666*, superano entrambe le seicento pagine. La definizione di "letteratura infinita", utilizzata soprattutto in riferimento a questi due libri, riassume bene il nesso tra la molteplicità delle storie che in essi si intrecciano, la quantità di temi e di generi accolti, e l'effettivo numero di pagine dei volumi che li contengono.⁵⁶¹ Juan Antonio Masoliver Ródenas accosta questa tensione verso l'infinito evidente nella scrittura di Bolaño alla consapevolezza che lo scrittore già dal 1993 aveva della propria malattia e dell'imminenza della propria morte,

561 Edmundo Paz Soldán descrive con queste parole l'effetto di questa estensione nel lettore: "Lo más difícil de su obra se encuentra en *Los detectives salvajes* y *2666*, pero no por la escritura, sino por lo intimidatorio en su extensión. Una multiplicidad de símbolos y metáforas complejas se despliega en su obra, de la cual todavía no hemos desentrañado todos sus misterios, pero eso no impide una lectura gozosa de sus páginas, debidas a su poderosa fuerza narrativa." Soldán, "Roberto Bolaño: Literatura y apocalipsis", cit., p. 35.

sottolineando la tragica inattuabilità di una “novela que aspira a la totalidad”.⁵⁶² Nieves Vázquez Recio, nel suo saggio *Borges es inagotable, una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, parla di “escritura torrencial”, riferendosi specificamente alla complessità di *2666*.⁵⁶³

Posto ciò, si può però tentare un approccio da una direzione diversa, destrutturando la composizione stessa di questa vastità, osservandola al microscopio. Procedendo gradualmente dal grande al piccolo, è utile innanzitutto comprendere il rapporto che intercorre nella letteratura di Bolaño tra i romanzi e i racconti. Un buon punto di partenza sono le parole dello stesso Bolaño, il quale in un'intervista del 2003 spiega come anche i romanzi più lunghi e apparentemente monolitici non possono che essere un insieme di storie minori:

Ogni romanzo è un susseguirsi di racconti, di storie che si vanno intrecciando. [...] Nemmeno lo scrittore di romanzi più monocorde potrebbe scrivere un romanzo dove vi sia una sola storia. Il romanzo, in questo senso, è un susseguirsi di racconti perché la vita è un susseguirsi di racconti, tutto nella vita è un susseguirsi di racconti. [...] Rimproverare a Cortázar di aver scritto un susseguirsi di racconti denota un'arroganza, e soprattutto un'ignoranza, senza limiti. Perché, che cazzo ha fatto Marcel Proust, o che cazzo ha fatto James Joyce? Un susseguirsi di racconti... Certo, poi possiamo discutere della struttura, della forma che gli si dà, ma su un piano assoluto non è altro che un susseguirsi di racconti.⁵⁶⁴

562 J.A. Masoliver Ródenas, “Palabras contra el tiempo”, in Soldán, Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, cit., p. 311.

563 Complessità associata al cumulo di elementi naturali nelle figure dei dipinti di Arcimboldo (il cui nome è richiamato in quello di Benno Von Archimboldi, il misterioso personaggio di *2666*): “La pintura de Arcimboldo podría verse como metáfora de la escritura torrencial de Bolaño, esa escritura que es paralela a la de Benno Von Archimboldi, llena de elementos dispares, proteicos, deformes a veces, que, sin embargo, componen una figura, todo dentro de todo -como el Aleph, el Zahir o el Simurg-, ejercicios imperfectos que, como dice Amalfitano, nos inquietan y hasta atemorizan.” Vázquez Recio, *Borges es inagotable*, cit., pp. 195-197. La composizione di una “figura” attraverso la scrittura era un obiettivo cui tendeva anche Cortázar. Ma la figura di Bolaño pare priva di un senso finale.

564 Schenardi, “Io non ho mai avuto paura della morte”, cit., p. 95. In un'altra intervista, chiamando in causa Borges, Bolaño ribadisce l'indissolubile coesistenza di romanzo e racconto: “Borges sabía perfectamente que la novela y el cuento son dos hermanos siameses. Uno grande y el otro pequeño, con cerebros distintos y almas separadas, pero unidos y probablemente compartiendo el mismo hígado o el mismo corazón, lo que entraña que a la muerte de uno sigue la muerte del otro.” D. Swinburn, “La novela y el cuento son dos hermanos siameses”, in Braithwaite (ed.), *Bolaño por sí mismo*, cit., pp. 77-78.

Ancora Ródenas sottolinea la complementarità di produzione lunga e breve in Bolaño, e conferma l'idea che non vi sia una netta distinzione tra le due: “es frecuente la acusación, o digamos simplemente la observación, de que sus cuentos son superiores a sus novelas y que las novelas no son sino una serie de cuentos que tratan de crear una unidad narrativa”.⁵⁶⁵ Non si tratta quindi semplicemente di rilevare la presenza di microtrame nelle più ampie cornici che le includono, quanto di riconsiderare le seconde come il derivato inevitabile della complicata somma delle prime, e in questo senso, forse, ad esse assiologicamente subordinate. In questo anche Bolaño è prosecutore di una tradizione che, passando sicuramente per Borges, parte da lontano, come rileva bene Vázquez Recio, descrivendo le sue opere come

relatos que parecen novelas, que se bifurcan, se multiplican, que parecen querer contener todas las historias del mundo, “y todo en un cuento”. Pero, por otro lado, también Bolaño “cuentifica” la novela. Sus dos grandes novelas están llenas de pequeños cuentos, relatos al modo bolañesco, microhistorias interpoladas (en una ascendencia muy cervantina), porque, como Borges, es deudor de esa forma de entender la literatura que sigue teniendo como norte *Las mil y una noches*, con historias dentro de otras historias dentro de otras historias, de forma concéntrica, en cajas chinas interminables (y en este sentido quizás el cuento tendría prevalencia sobre la novela). También podría hablarse de la forma cónica de su narrativa, donde una historia marco se abre, como embudo, a otras historias y donde un simple personaje remite a lejanas y concentradas intrigas.⁵⁶⁶

Accettata come presupposto la necessità di leggere tutte le opere di Bolaño – sia i romanzi che i racconti più brevi – come un insieme di parti variamente intrecciate, accogliamo quindi anche l'invito dello scrittore a fare un passo oltre, e discutere la forma che si dà questa composizione di parti, calandoci lungo il “cono” della sua narrativa. Cecilia López Badano ha sintetizzato il funzionamento di queste

565 Masoliver Ródenas, “Palabras contra el tiempo”, cit., p. 314.

566 Vázquez Recio, *Borges es inagotable*, cit., p. 179.

parti minori nella formula “ordenada verborragia de la narratividad indefinida que hace proliferar rizomáticamente los relatos”,⁵⁶⁷ con ciò intendendo il meccanismo di epidemica crescita di queste parti l'una verso l'altra, e tutte insieme, in maniera discontinua, verso una mai del tutto risolta totalità.⁵⁶⁸ Questa proliferazione si sviluppa seguendo in verità un doppio movimento, a sua volta dettato dalla duplice natura dei frammenti: da una parte si tratta appunto di lacerti spezzati, nei quali si fa evidente più che in ogni altro punto la “poética de la inconclusión”, per cui la mancanza di una conclusione, come abbiamo visto, rimanda continuamente ad un “oltre” narrativo, secondo una spinta centrifuga. Nella direzione opposta, l'individuazione di una struttura frammentata determina una spinta centripeta, alla ricerca del minimo comune denominatore della narrazione, della particella autonoma più piccola.

Qui, proprio a partire dai microtesti onirici che costellano tutte le opere, tentiamo di seguire il secondo movimento: dal composito macrotesto, verso un microtesto dotato di un senso proprio, potenzialmente indipendente, delimitato da un inizio e da una fine logiche e narrative. Ma possono dirsi effettivamente “micronarrazioni”, o “microtesti”, questi racconti di sogni? Per capirlo occorre chiaramente partire da una definizione degli aspetti e dei limiti di questo genere letterario, ad oggi ancora non unanimemente inquadrato dalla critica.⁵⁶⁹ Un riassunto efficace dei vari tentativi fatti in questo senso è quello che ha proposto Violeta Rojo nel 1997, individuando alcune essenziali caratteristiche del *microcuento*: è breve; ha un soggetto più o meno definito; può imitare nella forma qualsiasi altro genere letterario; utilizza un linguaggio preciso ma aperto a più interpretazioni; è tipicamente ricco di riferimenti intertestuali e metaletterari; infine, chiama

567 López Badano, *Inmersiones en el Maelström de Roberto Bolaño*, cit., p. 54.

568 Sulla possibilità di un'autonomia dei singoli frammenti come contraltare di una mai compiuta tensione verso l'unità totale si è espresso ancora Ródenas: “los fragmentos aspiran a una imposible unidad, de la que el autor es drásticamente consciente, hasta el punto que podría decirse que parte de la intención narrativa es mostrar la verosimilitud del fragmento frente a la utopía de la novela como una totalidad absoluta. Y hay asimismo una verdadera estrategia: además de la verosimilitud el escritor aspira a atraer al lector, como han atraído siempre, desde Scheherazade, las historias que cuentan historias.” Masoliver Ródenas, “Palabras contra el tiempo”, cit., p. 315.

569 Anna Boccuti, nell'introduzione all'antologia di microfinzioni argentine *Bagliori estremi*, parla di “forme inclassificabili (almeno secondo la ripartizione canonica dei generi)”. A. Boccuti, “All'intrepido lettore”, in *Bagliori estremi. Microfinzioni argentine contemporanee*, Salerno, Arcoiris, 2012, p. 8.

costantemente l'intervento attivo del lettore, per colmare le aporie del senso, per completare i soggetti più indefiniti, per giocare a scoprire i nessi intertestuali (Rojo, 1997).⁵⁷⁰ Come vedremo, il racconto del sogno in Bolaño presenta quasi sempre tutti questi connotati.

Assunto ciò, occorre chiaramente porsi un ulteriore interrogativo: se sia – o meno – possibile considerare tale frammento onirico come porzione di testo a sé stante, anche quando questa sia inserita all'interno di un testo più ampio, a volte senza soluzione di continuità. In parte una risposta affermativa la si può trovare appunto nella struttura frammentaria delle opere anche più unitarie di Bolaño, che di per sé invita la lettura e l'analisi a soffermarsi su ognuno di questi frammenti, anche separatamente. D'altronde, la delimitazione teorica della micronarrativa pare non escludere la possibilità di accogliere anche scritti concepiti come parte di strutture testuali più organiche e complesse, o per i quali sia evidente la relazione con ciò che sta al di fuori di essi (si pensi alle *Historias de cronopios y de famas* di Cortázar), senza che ciò vada ad intaccare l'autonomia dei singoli testi.

La questione che si pone di conseguenza ci sposta dal “se” al “come”: per localizzare tali microtesti, e determinarne il peso e la funzione rispetto a tutto il resto, occorre avviare un percorso che proceda dalle opere che più si prestano alla scomposizione in parti, fino ad arrivare a quelle (apparentemente) più monolitiche e coese. Un avvio congeniale, in virtù appunto della sua frammentarietà strutturale, è la sezione di *Tres* intitolata “Un paseo por la literatura”: si tratta infatti, come già spiegato, di una raccolta di 57 testi brevissimi, di cui 52 vengono presentati come la sintetica descrizione di un sogno, che si aprono con il verbo “soñé” e si concludono in poche righe. Quasi ogni sogno corrisponde all'incontro dell'io sognante con uno scrittore o una scrittrice, o con una loro trasfigurazione oniromorfica, e significativamente il primo e l'ultimo di questi microtesti sono dedicati a Perec. I letterati evocati sono direttamente attinti dal vasto pantheon personale di Bolaño, per accedere al quale il sogno pare essere una via privilegiata. Interessante ricordare a questo proposito, *en passant*, un articolo comparso su *Clarín* del 2001 e inserito in

570 Cfr. V. Rojo, *Breve manual para reconocer minicuentos*, Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

Entre paréntesis, in cui lo scrittore per descrivere la sua ideale “cucina letteraria” fa ricorso al sogno, o all'incubo:

Algunas noches sueño con mi cocina literaria. Es enorme, como tres estadios de fútbol, con techos abovedados y mesas interminables en donde se amontonan todos los seres vivos de la tierra, los extinguidos y los que dentro de no mucho se extinguirán, iluminada de forma heterodoxa, en algunas zonas con reflectores antiaéreos y en otras con teas, y por supuesto 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, y en el sueño, o en la pesadilla, yo me paseo por mi cocina literaria y a veces enciendo un fogón y me preparo un huevo frito, incluso a veces una tostada. Y después me despierto con una enorme sensación de cansancio.⁵⁷¹

A ulteriore riprova dell'importanza del sogno, per il Bolaño sognatore / passeggiatore, anche come modo per arrivare al cospetto dei suoi numi tutelari, è opportuno ricordare il già citato ritorno nella sua letteratura di Enrique Lihn, il quale appare prima nel sogno dodicesimo di “Un paseo por la literatura”, e poi nell'ultimo racconto della raccolta del 2001 *Putas asesinas*, “Encuentro con Enrique Lihn”, che a sua volta è il resoconto di un sogno (che l'io narrante specifica di aver avuto nel 1999).

Un'altra opera la cui struttura si presenta funzionale alla “dissezione” in parti minori, in quanto già formalmente e concettualmente scomposta e discontinua, è *Amberes*. Nella nota introduttiva all'edizione, intitolata “Anarquía total: veintidós años después”, lo scrittore dà conto del carattere disarticolato e insieme epidemico dell'opera, spiegando che “durante mucho tiempo sólo fueron páginas sueltas que releía y tal vez corregía [...] el texto tendía a multiplicarse y a reproducirse como una enfermedad”.⁵⁷² In questo libro di incerta catalogazione, diviso in capitoli mai

571 Bolaño, “Un narrador en la intimidad”, cit., pp. 322-323.

572 Bolaño, *Amberes*, cit., p. 10.

più lunghi di due facciate, il sogno compare di frequente, contribuendo a collocare ogni cosa narrata dietro una cortina di incertezza e di mistero. Per individuare i sogni – non pochi – isolabili rispetto al contesto sintattico in cui si trovano collocati, viene in aiuto la strutturazione paratattica, spesso nominale, dei singoli capitoli, secondo un procedere del discorso ellittico e brachilogico, spezzato. Un esempio illuminante, anche per gli accenni meta-riferiti che vi si possono scorgere, lo troviamo nel capitolo 36, quello che reca il titolo “Gente que se aleja”:

No hay nada estable, los ademanes netamente amorosos del niño se precipitan al vacío. Escribí: “grupo de camareros retornando al trabajo” y “arena barrida por el viento” y “vidrios sucios de septiembre”. Ahora puedo darle la espalda. El jorobadito es la estrella de tu camino. Casas blancas desperdigadas por las faldas de las montañas. Carreteras desiertas, chillidos de pájaros entre el follaje. Y ¿lo hice todo?, ¿la besé cuando ella ya no esperaba más besos? (Bueno, a bastantes kilómetros de aquí la gente aplaude y ése es mi desconsuelo.) Ayer soñé que vivía en el interior de un árbol hueco, al poco rato el árbol empezaba a girar como un carrusel y yo sentía que las paredes se comprimían; desperté con la puerta del bungalow abierta de par en par. La luna ilumina el rostro del jorobadito... “Palabras solitarias, gente que se aleja de la cámara y niños como árboles huecos”... “Adondequiera que vayas”... Me detuve en las jodidas “palabras solitarias”. Escritura sin disciplina. Eran como cuarenta tipos, todos con sueldos de hambre. Cada mañana el andaluz se reía estrepitosamente después de leer el periódico. Luna creciente en agosto. En septiembre estaré solo. En octubre y noviembre recogeré piñas.⁵⁷³

Come si vede, nell'accorpamento di parole e frasi apparentemente irrelate (“Palabras solitarias”, “Escritura sin disciplina”), il racconto del sogno circoscrive una porzione di testo ben precisa. Sicuramente, nella più generale inintelligibilità dell'intera opera o perfino del singolo capitolo, non è indebito individuare le minime isole di senso che il testo propone. In questo caso il testo che si estrae dalla linea

573 *Ibid.*, pp. 81-82.

sintagmatica è il seguente: “Ayer soñé que vivía en el interior de un árbol hueco, al poco rato el árbol empezaba a girar como un carrusel y yo sentía que las paredes se comprimían; desperté con la puerta del bungalow abierta de par en par”.⁵⁷⁴ Con poche parole, viene narrato un sogno sintetizzato nelle sue immagini fondamentali, fino al risveglio. Con tutta probabilità, pur in un'opera tanto sfilacciata come *Amberes*, ciò che si trova all'interno di questa narrazione ha un qualche tipo di relazione con ciò che sta al di fuori, ovvero nel capitolo e nell'opera complessiva. Ma quello che conta è l'effettiva possibilità di ignorare provvisoriamente tale relazione, prescindendone, e di prendere in considerazione solamente il frammento onirico nella sua singolarità.

Ciò che permette questa operazione, posto l'andamento fratto dell'opera – e la modalità di lettura che ne consegue, ritmata e pausata dalle cesure – è la presenza di un arco narrativo che, nel giro di poche righe, si apre e si conclude, comprendendo in sé tutti gli elementi sufficienti ad allestire una diegesi che si auto-sostiene: un soggetto dell'azione, l'io sognante, che differisce prospetticamente dall'io narrante anche quando sembra non alterarsi la prima persona (a variare è il livello dell'enunciazione, come ricorda Jean-Daniel Gollut: “io ricordo che – io ho sognato che – io ero”)⁵⁷⁵; un ambito cronotopico determinato, (presente anche quando la variabile spaziotemporale del sogno o del sonno non viene specificata: come abbiamo visto, essa è comunque dettata dal perimetro dell'onirico); lo svolgersi di una “scena” onirica, ancorché con un andamento non per forza propriamente narrativo, ma a volte anche solo descrittivo.


Ma se nel testo e nella storia ogni pretesa di comprensione vacilla, lasciando il posto a un caotico accostamento di frasi ambigue e discorsi diretti (i numerosi virgolettati) dalla difficile attribuzione, è per contrasto nel sogno che tale registro oscuro (quasi oracolare) trova il suo più adatto contesto. Il messaggio che la visione onirica reca, e il racconto che lo traduce, è per costituzione cifrato, quindi nell'economia del romanzo / poema (va ricordato il suo genere ibrido dell'opera) la

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁷⁵ J.-D. Gollut, “Soggetto del discorso e discorso del soggetto. L'identità personale nel racconto di sogno”, in V. Pietrantonio, F. Vittorini (eds.), *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 210.

sua presenza è l'unica per certi versi da leggersi come “normale”. Ed è all'interno del sogno, piuttosto che nella realtà, che è più coerente aspettarsi un linguaggio senza capo né coda, sintassi bizzarra, dispersione di senso. Tra l'altro, l'esistenza stessa di un confine tra sogno e non-sogno sembra a tratti messa in discussione: alla fine del quinto capitolo compare ad esempio una frase che sembra riferita in particolare ad un omicidio, ma che potrebbe senza eccessive forzature dare una chiave di lettura per tutte le vicende: “Tal vez ha sido un sueño”.⁵⁷⁶

Nel capitolo 21, “Cuando niño”, dopo un'ulteriore denuncia dell'incerto posizionamento dei fatti rispetto al confine tra dimensione onirica e realtà (“pero esta vez puede que esté soñando”)⁵⁷⁷, viene raccontato un sogno all'interno di un discorso diretto che non si sa bene chi pronuncia: il racconto del sogno è costruito mediante l'accostamento di frasi brevi, facendo ricorso anche all'inserimento di un segno grafico, e si risolve alla fine nella dissoluzione stessa del linguaggio, in un mugolio che probabilmente vuole richiamare il dondolio delle onde, ma che è anche simile alle ecolalie infantili (chi narra, come ricorda anche il titolo del capitolo, racconta di un sogno che faceva da bambino) o ancora di più al sonniloquio di chi dorme:

“Cuando niño solía soñar algo así”  ...
“La línea recta es el mar en calma, la curva es el mar con oleaje y la aguda es la tempestad”... “Bueno, supongo que ya poca estética queda en mí”... “nnnnnnnn”... “Un barquito”...
“nnnnnnnn”... “nnnnnnnn”...⁵⁷⁸

Anche in questo sogno occhieggia un interessante rimando, questa volta a un punto topico dei *Detectives salvajes*, forse il perno attorno a cui gira l'intero romanzo: lì le tre linee – piatta, ondulata e spezzata – ritornano divise, e sono l'unica “poesia” che ha scritto Cesarea Tinajero. Ulises Lima e Arturo Belano prendono visione del misterioso disegno quando vanno a visitare Amadeo Salvatierra, e vedendolo riescono anche a risolvere l'enigma che esso costituisce. La chiave,

⁵⁷⁶ Bolaño, *Amberes*, cit., p. 23.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, pp. 51-52.

significativamente, la fornisce ancora una volta un sogno: uno dei due ragazzi (non è specificato quale, ma si intuisce essere Arturo Belano) dichiara di averlo già visto “en sueños, [...] no debía tener más de siete años y estaba afiebrado”.⁵⁷⁹ E più avanti racconta nel dettaglio questo incubo ricorrente:

Cada noche, después de quedarme dormido, aparecía la línea recta. Hasta allí todo iba bien. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y a sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad, y lo único que deseaba era volver a la línea recta. Sin embargo, nueve de cada diez veces a la línea ondulada la seguía la línea quebrada, y cuando llegaba allí lo más parecido que sentía en el interior de mi cuerpo era como si me rajaran, no por fuera sino por dentro, una rajadura que empezaba en el vientre pero que pronto experimentaba también en la cabeza y en la garganta y de cuyo dolor sólo era posible escapar despertando, aunque el despertar no era precisamente fácil.⁵⁸⁰

La soluzione a cui porta questo sogno è quella che in *Amberes* viene esplicitata direttamente, per cui le tre linee corrispondono al mare calmo, mosso e in tempesta. Una soluzione apparentemente semplice, ma che a sua volta apre a nuove possibilità di senso, giocando sugli omomorfismi (tornando ai *Detectives salvajes*: “la barca de Quetzalcoatl, la fiebre nocturna de un niño o una niña, el encefalograma del capitán Ahab o el encefalograma de la ballena, la superficie del mar que para los tiburones es la boca del vasto infierno [...], una página de Alfonso Reyes, la desolación de la poesía”)⁵⁸¹, e in ultima analisi lasciando il mistero senza un'interpretazione definitiva.

Per poter includere nell'analisi testi più coesi e unitari, è necessario individuare la frattura non segnalata, ovvero il punto in cui, nelle storie, dalla realtà

⁵⁷⁹ Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 375.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 400.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 401.

si passa al sogno e viceversa. La più visibile manifestazione di tale attraversamento sono i “segnali di soglia”: spesso il racconto onirico, anche quando è inserito senza apparente soluzione di continuità in un racconto più ampio che lo precede e lo segue, si apre e si chiude per mezzo di segnali spaziotemporali o narrativi facilmente identificabili, quali possono essere l'addormentamento o l'inizio stesso del sogno da una parte, la fine del sogno e il risveglio dall'altra.⁵⁸² Nel capitolo 43 di *Amberes*, che si può riportare nella sua interezza, vengono collocati ben due sogni marcati da una conclusione di questo tipo:

En el vagón una muchacha solitaria. Mira por la ventanilla. Afuera todo se desdobra: campos arados, bosques, casas blancas, pueblos, suburbios, basureros, fábricas, perros y niños que levantan la mano y dicen adiós. Apareció Lola Muriel. Agosto 1980. Sueño rostros que abren la boca y no pueden hablar. Lo intentan pero no pueden. Sus ojos azules me miran pero no pueden. Después camino por el pasillo de un hotel. Despierto transpirando. Lola tiene los ojos azules y lee los cuentos de Poe junto a la piscina, mientras las otras chicas hablan de pirámides y de selvas. Sueño que veo llover en barrios que reconozco pero en los cuales no he estado jamás. Camino por una galería solitaria. Veo rostros que abren la boca y no pueden hablar y cierran los ojos. Despierto transpirando. ¿Agosto 1980? ¿Una andaluza de dieciocho años? ¿El vigilante nocturno, loco de amor?⁵⁸³

Questi “segnali di soglia”, nel tradursi dalla psicanalisi alla letteratura, determinano e definiscono anche un cronotopo: lo spazio che pertiene al sogno (il corridoio di un hotel, una galleria) si configura in primo luogo in opposizione a ciò che rimane al di fuori di esso (il treno, la campagna), per cui non vi è mai corrispondenza tra il luogo del sonno e il luogo nel sogno, e lo stesso naturalmente

582 Come ricorda Carlo Vecce: “La logica dell'*in-finitum*, dell'*im-perfectum*, [...] sembra soggiacere ad ogni narrazione di sogno, e ne condiziona la relazione con i segmenti narrativi 'normali', in cui di solito il sogno è incastonato: i suoi 'confini' testuali sono indicati dai cosiddetti “segnali di soglia” (descrizione del passaggio dalla veglia al sonno, e dell'improvviso risveglio), ma spesso la 'finestra' del sogno si apre su un mondo e un tempo che non ha né inizio né fine.” C. Vecce, “Premessa”, in G. Cingolani, M. Riccini (eds.), *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Firenze, Le Monnier, 2003, p. 4.

583 Bolaño, *Amberes*, cit., p. 96.

vale per il tempo.⁵⁸⁴

Nel testo preso in considerazione – il capitolo si intitola “Como un vals” – vengono giustapposte laconiche descrizioni di una prospettiva dall'interno di un treno, brandelli di frasi al passato, al presente e infine senza verbo, che potrebbero essere ricordi, e due sogni che si aprono e si chiudono nella stessa maniera: con il verbo “sueño” a indicare l'ingresso nel sogno, e con la ripetizione “despierto transpirando” a indicare l'uscita da esso. Si produce un raddoppiamento di ogni cosa, prefigurato nella frase “todo se desdobra”, che sembra riferirsi al panorama della veglia ma si applica anche a quello del sogno: gli occhi azzurri, il “no pueden”, i visi, le bocche. Il gioco di corrispondenze, sempre criptico, non reca (al sognante o al lettore) intuizioni risolutive, ma si risolve in una serie di domande, in cui viene messo in dubbio anche quello che prima del sogno era affermativo, a partire dall'unica determinazione temporale (Agosto 1980).

Una volta compreso, questo meccanismo diventa forse ancora più visibile nei testi che non si presentano così evidentemente scomponibili in brani minori, nei quali perciò tali “soglie” si fanno esse stesse carico di segnalare e di produrre la frattura, distaccando dal continuum il microtesto. Chiaramente in questi casi il legame tra il racconto del sogno e il testo che lo contiene appare più indissolubile, pur rimanendo il più delle volte un legame criptico. Ma esattamente in funzione del carattere enigmatico di questi inserti onirici – che nei confronti del macrotesto sembrano imbastire ogni volta una sorta di sciarada – è proprio nelle narrazioni apparentemente meno frammentate di Bolaño che la loro presenza spicca maggiormente, stagliandosi sulla storia che precede e che segue.

Alla lettura di questi sogni, non occorre la conoscenza di dettagli al di fuori di quelli riportati nel racconto stesso del sogno: non tanto perché tale racconto possa prescindere da essi o viceversa (l'opera è pur sempre concepita in ultima istanza come unicum), quanto perché questa attestata frammentarietà lascia intuire una procedura compositiva per combinazione e giustapposizione di elementi minimi, che

584 Gabriel Saad parla di iato temporale, spaziale e dimensionale tra il sogno e la sua narrazione, che determina quello che definisce un “cronotopo di clausura”: il sogno crea uno spazio inaccessibile, il confine rimane invalicabile, se non per chi sogna, e solo durante la stessa esperienza onirica. Cfr. G. Saad, “La materia dei sogni”, in Campra, Rodríguez Amaya (eds.), *Il genere dei sogni*, cit., pp. 34-35.

il lettore è invitato implicitamente a ripercorrere, anche giocandoci. Si potrebbe così abbozzare un vero e proprio repertorio (qua ne propongo uno breve, non esaustivo ma esemplare: l'esorbitante varietà spingerebbe ad allestire una variopinta e vastissima *wunderkammer* di immagini), attingendo dai sogni che nella letteratura di Bolaño si configurano come micronarrazioni.

Nel racconto “Últimos atardeceres en la tierra”, in *Putas asesinas*, ad un certo punto viene inserito questo sogno:

Al quedarse solo B se quita los zapatos, busca sus cigarrillos, enciende la tele y vuelve a tumbarse en la cama. Sin darse cuenta, se queda dormido. Sueña que vive (o que está de visita) en la ciudad de los titanes. En su sueño sólo hay un deambular permanente por calles enormes y oscuras que recuerda de otros sueños. Y hay también una actitud por su parte que en la vigilia él sabe que no tiene. Una actitud delante de los edificios cuyas voluminosas sombras parecen chocar entre sí, y que no es precisamente una actitud de valor sino más bien de indiferencia. Al cabo de un rato, justo cuando el serial se ha acabado, B se despierta de golpe, como impelido por una llamada, se levanta, apaga la tele y se asoma a la ventana. (PA, 51)

Torna qua l'idea dei sogni come reticolo sotterraneo rispetto alla veglia (e rispetto al resto del testo), collegati tra di loro secondo nessi criptici, cunicoli mnemonici che si aprono solo all'interno dello spazio onirico (“que recuerda de otros sueños”), collegamenti “inter-onirici” tra sogno e sogno. Se i “segnali di soglia” aiutano ad avvertire l'inserimento del sogno, e ne sanciscono l'inizio e la fine effettivi, è vero però che a tratti l'intervento del lettore può stabilire confini diversi per la micronarrazione che include il sogno, soprattutto in assenza di tali espliciti indicatori, affidandosi al senso logico del testo, o con l'avallo della punteggiatura. In *Llamadas telefónicas*, nel racconto che dà il titolo alla raccolta, troviamo ad esempio due sogni che ancora una volta si richiamano l'un l'altro, ma che presi separatamente possono chiudere due archi narrativi brevi e compiuti in se stessi:

B viaja en litera pero no puede dormir hasta muy tarde.

Cuando por fin cae dormido sueña con un mono de nieve que camina por el desierto. El camino del mono es limítrofe, abocado probablemente al fracaso. Pero el mono prefiere no saberlo y su astucia se convierte en su voluntad: camina de noche, cuando las estrellas heladas barren el desierto. Al despertar (ya en la Estación de Sants, en Barcelona) B cree comprender el significado del sueño (si lo tuviera) y es capaz de dirigirse a su casa con un mínimo consuelo. Esa noche llama a X y le cuenta el sueño. X no dice nada.

Al llegar a su casa B se echa en la cama y se queda dormido de inmediato. Sueña con un desierto, sueña con el rostro de X, poco antes de despertar comprende que ambos son lo mismo. No le cuesta demasiado inferir que él se encuentra perdido en el desierto. (LT, 64, 66)

Entrambi recano l'idea che nel personaggio sognante si sia prodotta una comprensione – dei sogni stessi, o, attraverso i sogni, della vita – ma si tratta di una comprensione che, se c'è, soggiace a logiche che non sembrano causali, o che al lettore non vengono mai spiegate.

Il sogno seguente, raccontato con un tono e una sintassi che ricorda l'angoscia metafisica dei sogni di *Tres* (torna un richiamo alla deambulazione vacillante, su un terreno incerto) e l'enumerazione caotica di quelli di *Amberes*, compare verso la fine di *La pista de hielo*:

Soñaba con comisariás crepusculares barridas por el viento, archiveros despanzurrados en el suelo, fichas amarillas de extranjeros con permisos de residencia caducados desde hacía muchos años, papeles que ya nadie leía y que el tiempo iba borrando. Casos archivados y perdidos. Rostros de asesinos archivados y perdidos. Todos los legales ahora pueden trabajar, la guerra ha terminado. Cuando despertaba intentaba darme valor diciéndome que lo peor ya había pasado, que todo había ido bien, pero la sensación de no estar pisando terreno firme persistía.⁵⁸⁵

585 Bolaño, *La pista de hielo*, cit., p. 191.

Anche qui troviamo una composizione paratattica, con frasi nominali, e un elenco di elementi accostati secondo nessi non logico-causali, o ancora una volta non sciolti in un seguito narrativo comprensibile: i pensieri collocati nel perimetro del risveglio sono sicuramente scaturiti dal sogno, ma secondo una connessione necessariamente oscura.

La selezione dei testi da *Los detectives salvajes* potrebbe essere ampia, ma la restringo a due esempi. In entrambi il sogno sembra recare un messaggio cifrato, concentrato nel momento del risveglio, che nell'economia del microtesto funziona come un *fulmen in clausula*:

Yo me quedé dormida en la sala de espera y soñé con Laura Damián. Laura venía a buscar a Ernesto y luego los dos salían a pasear por un bosque de eucaliptos. Yo no sé si existen los bosques de eucaliptos, quiero decir yo nunca he estado en un bosque de eucaliptos, pero el de mi sueño era espantoso. Las hojas eran plateadas y cuando me rozaban los brazos dejaban una marca oscura y pegajosa. El suelo era blando, como ese suelo de agujas de los bosques de pino, aunque el bosque de mi sueño era un bosque de eucaliptos. Los troncos de todos los árboles, sin excepción, estaban podridos y su hedor era insoportable. Cuando desperté en la sala de espera no había nadie y me puse a llorar.⁵⁸⁶

Una noche soñé con la iglesia de la calle Balmes y vi, pero esta vez creí comprender, su escueto mensaje: *Tempus breve est, Ora et labora*. El tiempo que nos dan sobre la Tierra no es muy prolongado. Hay que rezar y trabajar, no andar jodiendo la paciencia con las quinielas. Eso era todo. ¡Me desperté con la certeza de que había aprendido la lección!⁵⁸⁷

È infine in *2666*, forse più che in ogni altra opera, che è evidente la composizione a mosaico, dove cioè – come abbiamo visto – la lunghezza di ognuno dei cinque libri, e dell'incompiuto insieme, è il complemento della sterminata

586 Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 280.

587 *Ibid.*, p. 391.

quantità di particelle che lo compongono, e dove quindi pare più lecito (più naturale) disaggregare il tutto alla ricerca delle micronarrazioni. Non a caso, qui il proliferare di sogni è incontenibile:

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 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.⁵⁸⁸

A veces soñaba que era maestra de escuela y que vivía en el campo. Su escuela estaba en lo alto de una loma desde donde se veía el pueblo, las casas de color marrón, algunas blancas, los techos amarillos oscuros en donde a veces se acomodaban los viejos mirando las calles terrosas. Desde el patio de la escuela podía ver a las niñas que subían a clase. Cabelleras negras recogidas en colas de caballo o en trenzas o sujetas por cintillos. Rostros morenos y sonrisas blancas. A lo lejos, los campesinos labraban la tierra, sacaban frutos del desierto, pastoreaban rebaños de cabras. Ella podía entender sus palabras, sus formas de decir buenos días o buenas noches, con qué claridad podía entenderlos, todas sus palabras, las que no cambiaban y las que iban cambiando cada día, cada hora, cada minuto, ella las entendía sin el menor problema. Bueno, así eran los sueños. Había sueños en donde todo encajaba y había sueños en donde nada encajaba y el mundo era un ataúd lleno de chirridos.⁵⁸⁹

Por la noche, cansado, soñó con un cráter y con un tipo

588 Bolaño, 2666, cit., p. 298.

589 *Ibid.*, pp. 571-572.

que daba vueltas alrededor del cráter. Ese tipo probablemente soy yo, se dijo en el sueño, pero no le dio ninguna importancia y la imagen se apagó.⁵⁹⁰

En algún momento me quedé dormido en el asiento trasero de mi coche, envuelto en una manta, y soñé que mi hijo gritaba adelante, ¡adelante!, ¡siempre hacia adelante! Me desperté entumecido.⁵⁹¹

Soñó con un cementerio en donde estaba la tumba de un gigante. La losa se partía y el gigante asomaba una mano, luego otra, luego la cabeza, una cabeza ornada con una larga cabellera rubia llena de tierra. Se despertó antes de que la llamaran desde la recepción.⁵⁹²

Anche in questi sogni troviamo gli elementi rilevati finora: una sintassi ripetitiva, costruzioni asindetice, riferimenti intertestuali ad altre opere e ad altri sogni (la rievocazione di un film, che ricorda questo inciso di “Prosa del otoño en Gerona”: “he extrapolado en el sueño la película que vi el día anterior”;⁵⁹³ il cammino al bordo dell'abisso, il cimitero, che rimandano prepotentemente ai sogni allucinati della protagonista di *Amuleto*). E riaffiora ogni volta l'idea che sussista un vincolo tra l'insondabile significato del sogno – su cui il sognante riflette spesso *dall'interno* del sogno stesso – e la realtà (sogno come “comentario razonado” di essa). È intorno a questa ricerca di senso che prende forma un'altra caratteristica costante di queste narrazioni oniriche, ulteriore indizio della parentela con la micronarrazione intesa come genere: la già menzionata necessità dell'intervento attivo del lettore, il quale, laddove non viene fornita una spiegazione, o conclusa una narrazione, o esplicitato il collegamento logico tra diversi elementi, deve entrare negli ingranaggi del testo, e in un certo senso farsi scrittore a sua volta. L'interpretazione di questi enigmi, e la conseguente ricollocazione concettuale delle varie parti secondo diverse catene paradigmatiche, è in altre parole un momento di

590 *Ibid.*, p. 742.

591 *Ibid.*, p. 954.

592 *Ibid.*, p. 1113.

593 Bolaño, *La universidad desconocida*, cit., p. 256.

incontro cruciale tra la scrittura di Bolaño e il suo “lettore-detective”.⁵⁹⁴

Questa parziale raccolta di micronarrazioni, avvicinando tra loro arbitrariamente e senza un ordine preciso nuclei testuali originariamente divisi, permette un'attenzione sul “micro” – su ogni singola porzione – per un attimo svincolata dalle opere nella loro completezza. Ma solo così si può tentare il percorso a ritroso, dal “micro” al “macro”. Un viatico per questo movimento inverso lo dà il concetto che Dunia Gras ha applicato all'opera di Bolaño desumendolo dalla matematica, ovvero la teoria degli “oggetti frattali”,⁵⁹⁵ che getta una luce nuova sulla composizione frammentaria di cui si è parlato fin qui. Come queste figure geometriche, anche le parti che compongono i suoi testi – lunghi dall'essere un pulviscolo informe e disperso –⁵⁹⁶ non solo tendono a richiamarsi tra di loro, ma ognuna di esse assomiglia al tutto, riproducendolo su piccola scala: qualsiasi porzione di testo in cui sia possibile scomporre l'opera concentra e ripete l'opera nel suo complesso.⁵⁹⁷

Per il racconto onirico la cosa si fa ancora più patente: al carattere sineddotico del sogno rispetto all'intera opera (Roger Caillois parla del sogno letterario come centro di proliferazione e convergenza di significati, epitome o *mise en abyme* dell'intera opera, luogo di particolare addensamento semantico e concettuale)⁵⁹⁸ fa da controcanto un'analogia nel funzionamento stesso dell'uno e dell'altra, che in qualche

594 Roger Caillois indica il sogno come luogo privilegiato del dialogo autore-lettore, dove – seguendo un'implicita riflessione metanarrativa – quest'ultimo viene chiamato in causa e invitato alla collaborazione. Cfr. R. Caillois, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 12.

595 Il termine è stato coniato dal matematico Benoît Mandelbrot nel 1975, ad indicare le configurazioni geometriche, presenti anche in natura, che presentano caratteristiche di “auto-similarità”.

596 Uso questo termine con voluto riferimento a Calvino, nella cui opera ricorre l'idea – teorizzata soprattutto nelle *Lezioni americane* – di letteratura come leggera e pulviscolare testimonianza del molteplice. Le contiguità con Bolaño non si limitano a questo: tale idea rimanda a sua volta alla concezione di scrittura come ostinata indagine dell'ignoto, come sguardo nell'abisso, che caratterizza – declinata naturalmente in modi diversissimi – la poetica dell'uno e dell'altro. Cfr. K. Pilz, “L'idea del limite in Italo Calvino”, *Aperture*, n° 2, 1997, pp. 162-169.

597 Cfr. D. Gras, “Roberto Bolaño y la obra total”, in AA.VV., *Jornadas homenaje Roberto Bolaño (1953-2003)*, cit., pp. 64-65. Ignacio Echevarría ribadisce il concetto, sostenendo che “la parte funciona como el todo, alcanzándose en cada ocasión una configuración nueva, en absoluto redundante pero sí desde luego insistentemente sondeadora de un mismo territorio moral, que determina unas constantes temáticas y estilísticas.” I. Echevarría, “Nota preliminar”, cit., p. 433. Chiara Bolognese, riprendendo Manuel Jofré, ascrive questi aspetti ad una “estética de la postmodernidad”. Bolognese, *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*, cit., p. 53.

598 Cfr. Caillois, *L'incertezza dei sogni*, cit., p. 12.

modo vengono ad richiamarsi, se non a corrispondersi. Si torna nuovamente a Perec, e all'idea che vi sia una profonda similitudine tra i meccanismi del sogno e la forma che la scrittura si dà nel raccontarlo. In particolare allo *spostamento* e alla *condensazione*, che Freud ha segnalato come i movimenti fondamentali dell'attività onirica (mediante i quali l'inconscio censura il vero contenuto del sogno, rispettivamente sostituendo elementi con altri e riunendo diversi elementi in uno solo), corrispondono, secondo Lacan, i procedimenti retorici della metonimia e della metafora.⁵⁹⁹

La cosa si dà evidentemente anche in Bolaño: rovesciando i termini, tornando cioè dal racconto del sogno al resto del testo, e anche dal “micro” al “macro”, ci si accorge di una proliferazione della scrittura che funziona nella stessa maniera dei sogni, procedendo per salti analogici (che, come abbiamo già visto, devono molto alla matrice poetica della sua prosa), riproducendo modi e tecniche tipici proprio della narrazione onirica, quali l'enumerazione caotica, l'elenco, la ripetizione, la ridondanza. E in definitiva dando forma ad un'impalcatura generale che richiama quella dei sogni ricorrenti, all'interno dei quali e tra i quali è tanto continuo quanto ineffabile il richiamo tra i diversi elementi, e sembra sempre di poter cogliere un'organizzazione più grande delle singole parti. Le micronarrazioni oniriche in tutto questo funzionano alla stregua di spie, traforando continuamente l'opera di Bolaño come finestre aperte sulla sua strutturazione reticolare e frattale: attraverso queste finestre ci è dato di scorgere quello che Remo Bodei nel suo saggio sul delirio chiama *idios kosmos*, un mondo privato, separato dal resto e differente. Il mondo, cioè, in cui si muove la penna dello scrittore cileno: è qui che possiamo vedere più da vicino gli ingranaggi stessi della sua scrittura. Quando il sogno si fa racconto (e per manifestarsi, come ricorda María Zambrano in *El sueño creador*, il sogno deve necessariamente farsi racconto, “desentrañandose”)⁶⁰⁰ non si priva delle sue zone oscure, piuttosto queste passano sotto il controllo duplice di chi scrive, e poi di chi legge.⁶⁰¹

599 Cfr. R. Ceserani, M. Lavagetto, “Premessa”, in M. Polacco, A. Piemonti (eds.), *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001, p. 8.

600 M. Zambrano, *Il sogno creatore*, Roma, Lithos, 2003, p. 26.

601 Cfr. Ceserani, Lavagetto, “Premessa”, cit., p. 9.

Se è vero che non si può ascrivere la prosa di Bolaño al genere fantastico, né al realismo magico, però è proprio attraverso i sogni che spesso una nuova logica si infiltra sottilmente e gradualmente nelle sue narrazioni.⁶⁰² Quello di cui il lettore si fa carico, nell'accettare questo meccanismo, è un diverso paradigma della realtà. Miguel Carreira sintetizza bene questo incrocio di frammentarietà e di superamento della causalità, spiegando che “la narración se basa en fragmentos aislados que no tiene sentido intentar recomponer, porque eso sería como intentar arreglar un plato que se ha roto en mil pedazos. De lo que se trata aquí es de contemplar el conjunto de los fragmentos y suponer que, en su fragmentación, le están dando nombre a algo”.⁶⁰³ Si tratta, come più avanti precisa, di una “técnica de fragmentación, en la que la narración no surge de la causalidad de los acontecimientos (por lo que no tiene sentido preguntarse por un final) sino de la contraposición de los mismos”.⁶⁰⁴ Carreira qui si riferisce alla lunghissima lista di assassini crudamente descritti in *2666*, ma potrebbe riferirsi a tutta la letteratura di Bolaño: non solo frammentata, ma anche sostenuta da un'impalcatura che non sempre risponde alla logica causale, dove le cose accadono e si infilano una dietro l'altra senza che venga chiarito il perché, e, d'altronde, senza che possa essere altrimenti, esattamente come avviene nei sogni.

In ultima analisi, il lavoro di scomposizione e ricomposizione di questo caleidoscopio di pezzi si rivela perciò proficuo, e si arriva ad intendere la ragione di una presenza talmente ingente dei sogni nei testi di Bolaño, nel momento in cui si utilizza il microtesto onirico come lente per leggere tutto il resto: in essi, è concentrata una vera e propria poetica (per questo, forse, Enrique Vila-Matas ha definito Bolaño un “calígrafo del sueño”)⁶⁰⁵. La proliferazione intertestuale, la ripetizione e l'elenco, la graduale infiltrazione di una logica non causale nell'ordine della realtà e nella diegesi, il gioco continuo con il lettore, l'elisione e la reticenza, la

602 Sulla compresenza e alternanza in Bolaño di due diversi ordini logici cfr. C. Andrews, “Algo va a pasar”, cit., p. 33.

603 M. Carreira, “Aproximación a la técnica narrativa de Bolaño a partir de *Los sinsabores del verdadero policía*”, su www.revistalecturas.cl/aproximacion-a-la-tecnica-narrativa-de-bolano-a-partir-de-los-sinsabores-del-verdadero-policia, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

604 *Ibid.*

605 E. Vila-Matas, “Un plato fuerte de la China destruida”, in Soldán, Faverón Patriau (eds.), *Bolaño salvaje*, cit., p. 51.

frammentarietà stessa, sono elementi stilistici che fondano la sua scrittura, e che nei sogni si ritrovano raccolti e amplificati. Ma, oltre a ciò, il sogno è soprattutto la chiave per comprendere le modalità di relazione del “micro” con il “macro”, ed è quindi il passaggio fondamentale per – riprendendo Bolaño stesso – il reperimento di “un método, con suerte” (GI, 158): il metodo che se ne può desumere, segnatamente, è un metodo di lettura, un diverso modo di approcciarsi alle sue opere.

La pratica di “decostruzione” dei testi nelle sue parti minori – delle quali i racconti di sogni sono l'esempio più limpido – è il viatico per poter applicare lo stesso sguardo ad ognuna delle porzioni che compongono i testi in prosa dello scrittore. Tutte le unità di senso, di narrazione e di struttura che abbiamo visto fin qui sono le componenti di una costellazione maggiore, mobile e capiente, costituita dal testo che le contiene, e – allargando la visuale – dal complesso di testi che forma l'opera di Bolaño: le storie nelle storie, le sintesi dei film, le descrizioni ekfrastiche delle fotografie, gli aneddoti e le digressioni separate dalla traccia principale delle narrazioni, sono tutti segnali altrettanto validi di una scrittura che, per quanto unitaria e sapientemente pianificata, procede comunque sempre per assemblaggio e giustapposizione, e che rimane in ogni momento scomponibile. Esattamente in questa pianificazione, anzi, è da individuare un invito a questa scomposizione.

La stessa narrativa breve, nei confronti di quella lunga, può venire in questo modo rivalutata in quanto stadio intermedio tra il “micro” e il “macro”, e quindi a sua volta contenitore di unità minori e elemento di composizione di unità maggiori. Da questa condizione di mezzo, diventa il luogo letterario privilegiato per rivolgere la lente ai testi più piccoli, o per guardare a quelli più grandi, potendone misurare gli ingranaggi con più cura e precisione. Infatti, se è innegabile l'agilità e l'efficacia della scrittura di Bolaño quando si muove nelle grandi estensioni, è però quando si cimenta con la brevità che mette interamente a nudo questi meccanismi, concentrando e potenziando tutti gli elementi stilistici di cui sopra. Provare ad accostarsi *anche* i suoi romanzi sulla scorta delle pratiche che la narrativa breve suggerisce, in altre parole, può rappresentare un passaggio cruciale per tornare a tutta la sua opera con occhi diversi, con una lettura che sappia cogliere in essa “lo *nuevo*, lo que siempre ha estado allí” (GI, 158).

Conclusione: oltre il confine tra i racconti e i romanzi

A valle di un'analisi che è stata condotta cercando di rimanere sempre sulla traccia suggerita dai racconti, e che quindi si è imposta “fisiologicamente” di inseguire l'estrema varietà degli stessi differenziando le modalità di approccio, non si può chiaramente trarre una conclusione unica, ma, anche qui, si tratta necessariamente di moltiplicare i punti d'arrivo. Questo, naturalmente, non significa tanto arrendersi a una frammentarietà senza costrutto e priva di visione d'insieme, quanto accettare tale varietà e assimilarla all'indagine stessa, in questo caso, come la più coerente modalità di lettura.

Le conclusioni, va inoltre specificato, sono tali solo in quanto si presentano al termine di una serie di percorsi analitici che hanno preso itinerari differenti, ancorché a tratti intersecantesi. Ma non bisogna lasciarsi confondere dal termine: come annunciato in precedenza, sono conclusioni che, in seconda battuta, sono volte ad aprire – e non chiudere – dei possibili ulteriori percorsi d'indagine. La lacuna della critica verso la narrativa breve di Bolaño, in altre parole, non è certamente colma: a fronte della quantità dei saggi e degli articoli che guardano solo o principalmente ai romanzi, ancora molto rimane da scrivere.

Un viatico per una ripartenza in questo senso, forse, è proprio considerare le quattro raccolte edite come qualcosa di più della semplice somma delle loro rispettive componenti, quindi allo stesso tempo costantemente in dinamico fermento e anche in grado, però, di chiamare a sé delle letture trasversali e unitarie: tale operazione è stata condotta da un lato tentando di far affiorare i nessi sommersi tra i racconti all'interno delle raccolte, quindi mostrando un approccio possibile verso

volumi che il mercato editoriale ci ha consegnato, altrimenti, inerti, neutralizzati dal venir presentati come un calderone di materiale difforme e disgiunto. Dall'altro, smontando e rimontando il *corpus* dei racconti di Bolaño al fine di derivarne una lettura trasversale, che lo abbracci nella sua totalità, avviando cioè una scomposizione – al di là delle singole raccolte: tra di esse, e tra i racconti e i romanzi – alla quale invitano da una parte l'autore, dall'altra i testi stessi.⁶⁰⁶

Seguendo il gioco di ricombinazione dei racconti, dei temi e dei motivi analizzati, l'analisi si è concentrata in particolare sulla malattia e sul sogno, che non solo proliferano dinamicamente tra le varie conformazioni letterarie, ma costituiscono a loro volta degli insiemi produttivi di senso, in grado di informare i testi sia sul piano semantico che sul piano sintattico, stilistico, formale. Inoltre, in virtù della loro trasversalità, si rivelano punti d'osservazione privilegiati proprio verso la relazione tra narrativa breve e narrativa lunga. Quest'ultima, alla luce di una lettura calibrata sul testo breve, diventa quindi passibile di uno smontaggio nelle parti che la compongono: se è vero che tra i racconti esiste un reticolo di nessi che chiama alla coesione, è altrettanto vero, per converso, che soprattutto nei testi più lunghi si può individuare una meccanica di assemblaggio di porzioni più piccole.

Ne viene quindi, osservando da alta quota l'intero *corpus* dell'opera bolañana alla luce di queste letture diagonali, una panoramica d'insieme reticolare, rizomatica,⁶⁰⁷ nella quale ogni singolo elemento è attraversato da linee non statiche, che hanno la duplice funzione, allo stesso tempo, di collegare e di separare.

606 Naturalmente, è un invito che in Bolaño assume sempre le forme e i toni della sfida, e che parte dall'idea che l'opera – i suoi destini e la sua interpretazione – viaggi in qualche modo indipendente, mai imbrigliabile definitivamente, né da chi scrive né da chi legge. Sono emblematiche, in questo senso, le parole di un personaggio di *Los detectives salvajes*, il critico catalano Iñaki Echaverne, il quale spiega: “Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediabilmente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere, como mueren todas las cosas, como se extinguirá el Sol y la Tierra, el Sistema Solar y la Galaxia y la más recóndita memoria de los hombres. Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia.” Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 484.

607 Il rizoma, che in botanica indica un particolare tipo di radice a diffusione orizzontale, è l'immagine adottata dal filosofo Gilles Deleuze e dallo psicanalista Félix Guattari nel 1976 per indicare una concezione di pensiero diversa dalla classica impostazione “ad albero”.

Collegano, istituendo raggruppamenti mobili, che eccedono il singolo testo, utili a riconsiderare il pulviscolo della narrativa breve come un tutto unitario, capace di competere con la solidità monolitica delle opere estese. Contemporaneamente, tale unità è però interrotta da queste linee, che “trafiggono” i testi, individuando le parti di cui si compongono, e separandole. Ciò che risulta evidente, e che diventa visibile proprio se si pensa all'insieme di tutti gli scritti di Bolaño come a un *unicum* in egual misura compatto e frammentato, è appunto l'estrema mobilità di questo panorama. I confini tra i racconti e i romanzi, in particolare, si ritrovano continuamente messi in discussione dalle traiettorie che li attraversano, rivelando il potenziale narrativo che giace nello spazio che li divide.

È proprio attorno al motivo del confine che, come spesso accade in Bolaño, la scrittura compie una torsione prospettica, arrivando a guardare a se stessa, e collocando sul piano semantico (sempre elastico) delle possibili chiavi di lettura valide al di là del singolo testo – o dei singoli testi – dove tali chiavi si palesano. La presenza o l'attraversamento di frontiere nelle storie di Bolaño, cioè, illumina “dall'interno” tale meccanica di fluida concatenazione tra racconti e romanzi, traducendo la classificazione tipologica “di genere” ad una ricorrenza narrativa precisa. Questa, a sua volta, per come viene concretamente declinata nei testi, mette in luce la relazione che sussiste tra i primi e i secondi, parlando anche della rete che li lega: nella visione organica che lo scrittore cileno ha sempre avuto del suo progetto letterario, i suoi libri sono finestre su un universo più ampio di quello concesso alla lettura (e alla scrittura), che chiama da oltre il limite della pagina. Ma è solo da dentro la pagina, ancora una volta, che ci possiamo avvicinare a questo limite, per capirne la natura.

Il confine, come si è visto, è presente soprattutto in quanto rigiocato concettualmente: nella malattia, nel sogno, nello sguardo, nonché nella polisemica idea di abisso. In tutti questi casi, l'idea di un passaggio “oltre” è direttamente legata ad una concezione forte di letteratura (in quanto strumento, per chi scrive e per chi legge, per sfidare l'ignoto, spingendosi verso tale passaggio), e anche ad una vera e propria postura ideologica che attiene al profilo dello scrittore ideale. Ma è nella concezione non metaforica del motivo – confine come limite geografico, passaggio

come spostamento materiale da un luogo a un altro – che si produce un incontro di testo e di senso fondamentale proprio in relazione al rapporto tra narrativa breve e lunga.

Occorre partire innanzitutto dalla constatazione di una cruciale differenza: mentre nei romanzi di Bolaño i viaggi sono frequentissimi, e gli attraversamenti di confine da parte dei personaggi costituiscono spesso un punto cruciale della trama, nei racconti raramente lo scenario geografico varia nel corso della stessa storia, o, quando ciò accade, si tratta quasi sempre di viaggi inclusi all'interno di un perimetro definito.⁶⁰⁸ La città che appare più spesso in assoluto è Barcellona, insieme a Città del Messico e Parigi, mentre, ampliando il raggio, i territori che si incontrano con maggior frequenza sono il Sudamerica – soprattutto Messico e Cile – e la Spagna.

Però – come per la già menzionata Roma di *Una novelita lumpen* – si tratta il più delle volte di sfondi privi di una marcata caratterizzazione topologica, con i quali i personaggi non interagiscono veramente. Gli accadimenti di pressoché tutti i racconti di *Llamadas telefónicas*, ad esempio, sono fondamentalmente stanziali, circoscritti in confini – per quanto ampi – dai quali non escono: “Sensini” si svolge in Spagna (tra Girona e Barcellona, con un rimando a Madrid); “Henri Simon Leprince” è ambientato in Francia; “Enrique Martín” di nuovo in Spagna, soprattutto a Barcellona; “Una aventura literaria” a Madrid; “El Gusano” a Città del Messico; “Detectives” in Cile; “Llamadas telefónicas”, “Compañeros de celda” e “Clara” gravitano soprattutto intorno a Barcellona; “Otro cuento ruso” in Russia; “Joanna Silvestri” in California. Eccezion fatta per “Nieve” e “Vida de Anne Moore”, nei quali i personaggi sono piuttosto mobili nel corso delle storie, in tutti i racconti citati il cuore dell'azione è stabile in un singolo luogo, o comunque non si assiste a significativi spostamenti.

Anche in *Putas asesinas*, che, come abbiamo già visto, rispetto alla raccolta

608 È una distinzione, notiamo *en passant*, cui fa eco una curiosa coincidenza: il continuo peregrinare che caratterizza la biografia di Roberto Bolaño (senza contare gli spostamenti all'interno degli stati, i tre poli principali sono, nell'ordine, il Cile, il Messico, e la Spagna – nei quali lui stesso individua, rispettivamente, le sue radici, la sede della sua crescita intellettuale, e il luogo della sua formazione sentimentale. Cfr. Bolaño, “Le posizioni sono le posizioni e il sesso è il sesso”, in *L'ultima conversazione*, cit., p. 58) si arresta proprio nel luogo in cui, qualche anno più tardi, ha inizio il suo percorso come scrittore di racconti. Quando, nel 1994, comincia a lavorare alla sua prima raccolta, già da qualche anno ha interrotto i ripetuti viaggi, stabilendosi definitivamente a Blanes, in Catalogna.

precedente si apre ad altri scenari, con un'idea di distacco da territori noti e di sguardo verso un "oltre", nei limiti dei singoli racconti gli spostamenti continuano tuttavia ad essere minimi: "El Ojo Silva" è ambientato in India e a Berlino (due dimensioni comunque non connesse, per cui la seconda è luogo di evocazione e ricordo della prima, ma non è mai raccontato il viaggio reale dall'una all'altra); le storie di "Gómez Palacio", "Últimos atardeceres en la tierra" e "Dentista" sono tutte inquadrare in uno scenario messicano, rispettivamente a Gómez Palacio, ad Acapulco e a Irapuato; i luoghi di "Prefiguración de Lalo Cura" e "Putas asesinas" non sono esplicitamente indicati, ma alcuni indizi suggeriscono che anche in questo caso l'ambientazione sia sudamericana, a Medellín e a Santiago; la città in cui si svolgono "Días de 1978" e "Buba" è principalmente Barcellona; "Vagabundo en Francia y Bélgica" e "El retorno" sono ambientate in Francia, (nel primo caso – come suggerisce il titolo – anche in Belgio, a Masnuy-Saint-Jean: questo è l'unico spostamento degno di nota all'interno di una storia); infine, Arturo Belano, in "Fotos", si trova in un indefinito posto dell'Africa.

La breve scena descritta in "Jim", in *El gaucho insufrible*, accade a Città del Messico; "El gaucho insufrible" è ambientato quasi per intero nella pampa argentina, e in alcune parti a Buenos Aires; anche la storia di "Álvaro Rousselot" è in parte a Buenos Aires, anche se il cuore dell'azione è soprattutto Parigi (anche in questi due casi avviene quindi uno spostamento). Di *El secreto del mal* vanno segnalati "La colonia Lindavista", "El viejo de la montaña" e "Muerte de Ulises", ambientati a Città del Messico; "El secreto del mal" e "Laberinto", a Parigi; e "Sabios de Sodoma" e "No sé leer", rispettivamente a Buenos Aires e in Cile.

A questa rapida carrellata, dalla quale sono stati esclusi i – non molti – racconti senza una specificazione geografica, è necessario però aggiungere delle precisazioni: se è vero che l'insistenza su un ventaglio alquanto ristretto di luoghi, e soprattutto la costruzione di situazioni narrative legate a contesti spaziali dai quali non ci si sposta, descrivono un panorama statico, è anche vero che in questa stasi apparente si può insinuare un differente tipo di dinamismo, che non valica ma rimane all'interno di tali perimetri. Ciò accade ad esempio quando vengono inseriti riferimenti spaziali a luoghi indeterminati e destinati a rimanere misteriosi, spesso

senza nome, la cui esistenza nelle storie è nota ma che non vengono mai visitati, o che fungono da idea di “altrove”: si pensi alla “ciudad de X” (LT, 63, 66) in “Llamadas telefónicas”, situata “en el otro extremo de España” (LT, 65), verso la quale lo scenario principale – Barcellona – tende un arco “de una punta a la otra” (LT, 63) del paese; o a “la ciudad” (LT, 113) alla quale ritorna il protagonista di “William Burns” nel finale del racconto (forse la Santa Teresa a cui si fa accenno nel paragrafo di apertura); o al posto “a más de mil kilómetros de distancia” (LT, 157) in cui si trova la donna che parla al telefono con il protagonista, nella parte finale di “Clara”; o alle città indiane attraversate dal protagonista di “El Ojo Silva”, “cuyo nombre no conoceré nunca” (PA, 17), come spiega il narratore ricordando la reticenza del Ojo: “No sé a qué ciudad llegó el Ojo, tal vez Bombay, Calcuta, tal vez Benarés o Madrás, recuerdo que se lo pregunté y que él ignoró mi pregunta” (PA, 17).

Ma il punto del testo privilegiato per cogliere questo “movimiento statico” sono i momenti che si pongono in un certo senso al di fuori della storia, o lontani dal suo centro, ovvero l'inizio e la fine. Nei paragrafi di apertura, ad esempio, si fa spesso riferimento ad un altrove che precede la vera partenza della narrazione (si pensi agli accenni all'America del Sud all'inizio di “Sensini”, di “Enrique Martín”, di “Compañeros de celda”, di “Días de 1987”, di “El Ojo Silva”, racconti nei quali l'azione centrale, poi, si svolge in Spagna; o a Città del Messico in “Gómez Palacio”, in “Últimos atardeceres en la tierra”, in “Dentista”; o alla Spagna in “Vagabundo en Francia y Bélgica”; o a un luogo indefinito – probabilmente il Cile – in “La colonia Lindavista”). Oppure, viceversa, i finali dei racconti aprono alla possibilità di un altrove che quasi sempre rimane indefinito, ma che eccede i limiti geografici rispettati fino a quel punto: Sensini, nel racconto omonimo, se ne va dalla Spagna, facendo perdere le proprie tracce a Buenos Aires; il narratore di “Enrique Martín” si accinge a partire per qualche destinazione, come lascia intendere l'annuncio finale: “ahora era a mí al que le tocaba huir” (LT, 51); il personaggio del Gusano, racconta il narratore, “se había marchado al norte. Nunca más lo volví a ver” (LT, 83). In questo caso la tensione verso questo misterioso e inquietante nord si percepisce in più punti del racconto, la prima volta per mezzo di tuoni che arrivano dal “norte de la ciudad”

(LT, 76), poi con i vari riferimenti alla regione del Sonora, a Santa Teresa, a Villaviciosa, paesino che a sua volta “está destinado a desaparecer” (LT, 77), e poi nel lungo elenco di paesini cui rimanda la figura del Gusano:

aldeas perdidas en los departamentos de Nacori Chico y Bacadéhuachi, cerca de la frontera con el estado de Chihuahua, [...] todas las sierras: la de Las Palomas y La Cieneguita, la sierra Guijas y la sierra La Madera, la sierra San Antonio y la sierra Cibuta, la sierra Tumacacori y la sierra Sierrita bien entrado en el territorio de Arizona, la sierra Cuevas y la sierra Ochitahueca en el noreste junto a Chihuahua, la sierra La Pola y la sierra Las Tablas en el sur, camino de Sinaloa, la sierra La Gloria y la sierra El Pinacate en dirección noroeste, como quien va a Baja California. [...] toda Sonora, desde Huatabampo y Empalme, en la costa del Golfo de California, hasta los villorrios perdidos en el desierto. (LT, 78)

Ancora, il finale di “Clara” e di “Vida de Anne Moore”, nei quali la protagonista scompare, presumibilmente in luoghi lontani. O quello di “Días de 1978”, dove U esce da Barcellona, e viaggia fino in Francia, fino a un bosco vicino a “un pueblo francés que no conoce” (PA, 78), dove si toglie la vita.

Nella maggior parte di questi casi il racconto non include il viaggio, ma lo rievoca (all'inizio, in entrata) o lo prospetta e lo prefigura (alla fine, in uscita). Accade perciò che nei racconti, molto di più che nei romanzi, proprio in virtù dei confini ristretti e non valicati, vibra una tensione centrifuga ancora più potente in quanto irrisolta: è ancora una volta lo slancio – questa volta insoddisfatto – verso un “oltre” che non si conosce. Il confine narrato viene quindi a coincidere con quello testuale, con l'interruzione concreta della parola scritta sulla pagina. Questo “oltre” ci riporta quindi al reticolo che collega tutti i testi: affacciandoci ad esso, affiorano gli itinerari invisibili che possiamo immaginare tra racconto e racconto, prima e oltre ogni singola storia, ma in particolar modo tra racconti e romanzi. I primi sono una sorta di pausa tra un “da” e un “a”, dove non si spegne l'energia inerziale in arrivo e in partenza, rappresentando quindi essi stessi una zona di frontiera.

Tornando alla strutturazione generale dell'opera di Bolaño e alla sua duplice lettura (che comprende cioè il movimento agglutinante di parti divise e il disgiungimento di parti unite), il motivo del confine diventa quindi il tassello

definitivo per avere una geografia completa di tutti i suoi testi, nel momento in cui ognuno – e ogni sua componente – viene accostato ad ogni altro: diventa in ultima analisi evidente la presenza (e la “vitalità”) degli intervalli che innervano il composito insieme, della zona di non-scritto che preme oltre il perimetro di reticenza della narrazione.

Assumere la narrativa breve come chiave di lettura del territorio letterario di Bolaño, quindi, mette in luce e conforma un vero e proprio gioco di soglie: nel rizoma che collega i suoi testi in un tutto sempre ricomponibile,⁶⁰⁹ la distinzione tra romanzi e racconti non si annulla mai, ma viene continuamente messa alla prova, sfidata, destabilizzata dal perpetuo confronto. Solo così può prendere forma, nel labirintico reticolo, una mappa completa: è quella – astronomica – evocata dall'accostamento tra “el planeta de los seres-novela y el planeta de los entescuento”.⁶¹⁰ E solamente esplorandola, avanzando lungo le vertiginose (esorbitanti) traiettorie che collegano i due pianeti, si può inaugurare quel dialogo di forme, di generi, di soluzioni narrative, che costantemente rinnova le possibilità della lettura.

609 Utile ricordare qui la classificazione dei labirinti che fa Umberto Eco alla fine del suo saggio “L'antiporfirio”, nel tentativo di dare conto della complessità di un'ipotetica enciclopedia semantica che si proponga di tradurre a sé il mondo. I labirinti di Eco sono tre: quello lineare e “unicursale”, con un ingresso, un centro e un'uscita; quello arborescente, con una serie di vicoli ciechi; e infine il labirinto-rete, quello che sembra più capace di ospitare tale enciclopedia, corrispondente appunto al rizoma. Così viene descritto quest'ultimo: “poiché ogni suo punto può essere connesso con qualsiasi altro punto, e il processo di connessione è anche un processo continuo di correzione delle connessioni, sarebbe sempre illimitato. [...] Quindi chi vi viaggia deve anche imparare a correggere di continuo l'immagine che si fa di esso”. U. Eco, “L'antiporfirio”, in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 358-359.

610 Bolaño, “Todos los temas con Fresán”, cit., p. 204.

Bibliografia

Raccolte di racconti di Roberto Bolaño

Bolaño, Roberto, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Bolaño, Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona, Anagrama, 2007.

Bolaño, Roberto, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 2004.

Bolaño, Roberto, *Putas Asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Altre opere di Roberto Bolaño

Bolaño, Roberto, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2012.

Bolaño, Roberto, *Amberes*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 119.

Bolaño, Roberto, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999.

Bolaño, Roberto, *El Tercer Reich*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Bolaño, Roberto, *L'ultima conversazione*, Roma, SUR, 2012.

- Bolaño, Roberto, *La literatura nazi en América*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- Bolaño, Roberto, *La pista de hielo*, Barcelona, Anagrama, 2009.
- Bolaño, Roberto, *La Universidad Desconocida*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Bolaño, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- Bolaño, Roberto, *Los perros románticos*, Barcelona, Acantilado, 2010.
- Bolaño, Roberto, *Los sinsabores del verdadero policía*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- Bolaño, Roberto, *Monsieur Pain*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- Bolaño, Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona, Anagrama, 2011.
- Bolaño, Roberto, Porta, Antoni García, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Barcelona, Acantilado, 2006.
- Bolaño, Roberto, *Tra parentesi*, Milano, Adelphi, 2009.
- Bolaño, Roberto, *Tres*, Barcelona, Acantilado, 2000.
- Bolaño, Roberto, *Una novelita lumpen*, Barcelona, Mondadori, 2002.

Saggi su Roberto Bolaño

- AA.VV., *Archivo Bolaño 1977-2003*, Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y Dirección de Comunicación de la Diputación de Barcelona, 2013.
- AA.VV., *Jornadas Homenaje, Roberto Bolaño (1953-2003)*, Barcelona, ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005.

- AA.VV., *Nada utópico nos es ajeno [Manifiestos Infrarrealistas]*, León, Tsunun, 2013.
- AA.VV., *Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- AA.VV., *Roberto Bolaño dieci anni dopo. Una retrospettiva*, Salerno, Arcoiris, 2013.
- Bagué Quílez, Luis, “Retrato del artista como perro romántico: la poesía de Roberto Bolaño”, in *Lectura y signo*, n° 3, 2008, pp. 487-508.
- Benmiloud, Karim, Estève, Raphaël (eds.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2007.
- Bolognese, Chiara, “París y su bohemia literaria: homenajes y críticas en la Escritura de Roberto Bolaño”, in *Anales de literatura chilena*, Año 10, n° 11, Junio 2009, pp. 227-239.
- Bolognese, Chiara, *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*, Córdoba, Alción, 2010.
- Braithwaite, Andrés, *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2006.
- Bril, Valeria, “Las voces chilenas bajo la mirada bolañiana. Notas críticas sobre Chile y sus escritores: el 'infierno' personal de Roberto Bolaño”, in *Cuadernos de investigación filológica*, Tomo 37-38, 2011-2012, pp. 25-42.
- Burgos, Fernando, Nogueira, Fátima, “Visiones posmodernas del cuento chileno: Jaime Collyer, Carlos Iturra y Roberto Bolaño”, in *Inti*, n° 69/70, *Chile en su literatura (1973-2008)*, (primavera - otoño 2009), pp. 127-152.
- Cacheiro, Adolfo, “Fidelity to the Event in Roberto Bolaño's 'Laberinto'”, in *L'érudit franco - espagnol*, vol. 4, Fall 2013, pp. 86-100.
- Candia Cáceres, Alexis, “¿Cómo construir un puente? Tejidos transparentes y líneas de fuga en la literatura de Roberto Bolaño”, in *Anales de literatura chilena*, Año 15, n° 21, Junio 2014, pp. 179-198.

- Cárdenas, María Teresa, Díaz, Erwin, “Fragmentos de una conversación desconocida: Bolaño y sus circunstancias”, in *Revista de Libros El Mercurio*, octubre 2003, p. 8.
- Corral, Wilfrido H, *Bolaño traducido: Nueva literatura mundial*, Madrid, Escalera, 2011.
- Corral, Wilfrido H, De Castro, Juan E., Birns, Nicholas, *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*, New York / London, Bloomsbury, 2013.
- Corral, Wilfrido H., “Las posibilidades genéricas y narrativas del fragmento: formas breves, historia literaria y campo cultural hispanoamericanos”, in *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 44, n° 2, 1996, pp. 451-487.
- Corro Pemjean, Pablo, “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño” in *Aisthesis*, n° 38, 2005, pp. 123-135.
- del Pozo Martínez, Alberto, “Lo 'literario' como problema en la obra y la crítica sobre Roberto Bolaño: notas para un debate”, in *A contra corriente*, Vol. 11, n° 2, Winter 2014, pp. 195-220.
- Espinosa, Patricia, *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile, Frasis, 2003.
- Fabry, Geneviève, Logie, Ilse, Decock, Pablo (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Bern, Peter Lang AG, 2010.
- Figuroa, Julio Sebastián, “Exilio interior y subjetividad pos-estatal: 'El Gaucho insufrible' de Roberto Bolaño”, in *Revista Chilena de Literatura*, n° 72, aprile 2008, pp. 149-161.
- Florence, Olivier, “Transmutaciones del lirismo en la obra de Roberto Bolaño”, in *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, n° 7, 2013, pp. 127-140.
- González González, Daniuska, “Un asunto tenebroso. La construcción del sujeto literario en Roberto Bolaño”, in *Anales de literatura chilena*, Año 9, n° 10,

Diciembre 2008, pp. 165-178.

González González, Daniuska, *Roberto Bolaño: Poéticas del mal*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011.

González, Daniuska, “Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra. La escritura del mal y la historia”, in *Atenea*, n° 488, 2003, pp. 31-45.

Gras, Dunia, Meyer-Kreuler, Leonie, *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*, Zaragoza, Tropa, 2010.

Hernández Rodríguez, Josué, *Roberto Bolaño, El cine y la memoria*, Valencia, Aduana Vieja, 2011.

Herralde, Jorge, *El optimismo de la voluntad*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Herralde, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Bogotá, Villegas Asociados, 2005.

Ilian, Ilinca, “Bolano / Kafka: los artistas en el pueblo de los ratones”, in *Armas y Letras*, n° 76, 2012, pp. 48-58.

J. Tallón, “El (primer) desencuentro Bolaño - Aira, Crónica de una no relación”, in *Buensalvaje Costa Rica*, n°1, 2014, pp. 22-24.

Lafuente, Fernando R., “El silencio de los epígonos. *El gaucho insufrible* by Roberto Bolaño; *La pista de hielo* by Roberto Bolaño”, in *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid*, n° 89, mayo 2004, p. 49.

Laguna Correa, Francisco, “The Significance of the encounter: A case of Literary Actualization in 'Dos cuentos católicos' of Roberto Bolaño”, in *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II Época, n° 5, 2010, pp. 99-106.

Lainck, Arndt, *Las figuras del mal en "2666" de Roberto Bolaño*, Münster, LIT Verlag, 2014.

Logie, Ilse, “Roberto Bolaño y el mal: análisis de ‘El policía de las ratas’”, in Giraldi-Dei Cas, Norah, Idmhand, Fatiha, Fourez, Cathy (ed.), *Lieux et figures de la barbarie*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, pp. 433-443.

- López Badano, Cecilia, *Inmersiones en el Maelström de Roberto Bolaño*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2011.
- López Bernasocchi, Augusta, López de Abiada, José Manuel (eds.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2012.
- Lozano, Antonio, “Roberto Bolaño, un corredor de fondo”, in *Qué leer*, n° 51, enero 2001, pp. 22-25.
- Madariaga, Montserrat, *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron 'Los detectives salvajes'*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2010.
- Manzoni, Celina (ed.), *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- Manzoni, Celina, “Discursos del cuerpo y construcción de memoria”, in *Taller de Letras*, n° 49, 2011, pp. 159-169.
- Manzoni, Celina, (ed.), *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Maristain, Mónica, *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Oaxaca, Almadía, 2012.
- Marras, Sergio, *El héroe improbable (cómo Arturo Belano siempre quiso ser Benno Von Archimboldi)*, Santiago de Chile, RIL, 2011.
- Moreno, Fernando (ed.), *La memoria de la dictadura, Nocturno de Chile, Roberto Bolaño; Interrupciones 2, Juan Gelman*, Paris, Ellipses, 2006.
- Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, La experiencia del abismo*, Santiago de Chile, Lastarria, 2011.
- Moreno, Fernando (ed.), *Roberto Bolaño, una literatura infinita*, Poitiers, Université de Poitiers-CNRS, 2005.
- Muzzioli, Francesco, *Scritture dalla catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.

- Páez, José-Christian, “El poeta Bruno Montané Krebs evoca a *Los detectives salvajes*”, in *El Hispano*, nº 20, julio 2005, pp. 20-21.
- Paz Soldán, Edmundo, Faverón Patriau, Gustavo, (eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.
- Pezzè, Andrea, *Marginalità della letteratura poliziesca ispanoamericana. Il caso del Cono Sud (Walsh, Piglia, Saer e Bolaño)*, Roma, Aracne, 2009.
- Pinto, Rodrigo, “La lista de Bolaño y Perec”, in *UDP*, nº 9, 2012, pp. 205-208.
- Quezada, Jaime, *Bolaño antes de Bolaño: diario de una residencia en México*, Santiago de Chile, Catalonia, 2007.
- Recio, Nieves Vázquez, *Borges es inagotable: una lectura borgeana de Roberto Bolaño*, Madrid, Del Centro, 2012.
- Rodríguez S., Álvaro Augusto, “Formas de la imagen: cine y fotografía en 2666 de Roberto Bolaño”, in *Hipertexto*, nº 19, invierno 2014, pp. 3-17.
- Sepúlveda, Magda, “Bolaño, polemizando con la novela policial”, in Adolfo Bisama (ed.), *El neopolicial latinoamericano: de los sospechosos de siempre a los crímenes de estado*, Valparaíso, Puntoángeles, 2004, pp. 109-118.
- Sinno, Neige, *Lectores entre líneas: Roberto Bolaño, Ricardo Piglia y Sergio Pitol*, Ciudad de México, Aldus, 2011.
- Solotarevsky, Myrna, *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, Rockville, Ediciones Hispamérica, 2012.
- Spiller, Roland, “Roberto Bolano: fracasar con éxito o *navigare necessum est*”, in Spiller, Roland, Sánchez, Yvette (eds.), *Poéticas del fracaso*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2009, pp. 143-174.
- Villacorta Gonzalez, Carlos, “Retrato del artista como un roedor: De *Josefina la cantora o El pueblo de los ratones* de Franz Kafka a *El Policía de las ratas* de Roberto Bolaño”, in *The Korean Journal of Hispanic Studies*, nº 6 (2), 2013, pp. 139-162.

Walker, Carlos, "Horror y colección en Roberto Bolaño", in *Kamchatka*, n° 1, 2013, pp. 155-177.

Bibliografía crítica secundaria

AA.VV., *Chilean Poets: Nicanor Parra, Víctor Jara, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Roberto Bolaño, Patricio Manns, Mariela Griffor, Andrés Bello*, Memphis, Books LLC, 2010.

Alazraki, Jaime, "¿Qué es lo neofantástico?", in *Mester*, vol. xix, n° 2, 1990, pp. 21-33.

Alazraki, Jaime, "Cortázar antes de Cortázar: 'Rimbaud' (1941)", in A. Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, Vol. 3*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. 371-378.

Alazraki, Jaime, "Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges", in *Iberomania*, n° 3, 1975, pp. 9-38.

Alazraki, Jaime, *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983.

Alistair, Martin-Smith, "Quantum Drama: Transforming Consciousness Through Narrative and Roleplay", in *The Journal of Educational Thought (JET) / Revue de la Pensée Éducative*, Vol. 29, n° 1, 1995, pp. 34-44.

Almeida, Ivan, "L'intelligibilità narrativa. Omaggio a J.L. Borges", in M. Di Fazio (ed.), *Narrare, percorsi possibili*, Ravenna, Longo, 1989, pp. 13-40.

Almeida, Iván, Parodi, Cristina, "Editar a Borges", in *Punto de Vista*, n° 65, diciembre 1999, pp. 24-29.

Altamirano, Carlos, Sarlo, Beatriz, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette,

1983.

Amaral, Pedro, "Borges, Babel y las matemáticas.", in *Revista Iberoamericana*, n° 37, 1971, pp. 421-428.

Anderson Imbert, Enrique, *La crítica literaria. Sus métodos y problemas*, Madrid, Alianza, 1984.

Babbi, Anna Maria, Marchiori, Alessia (eds.), *Malattia e separazione : itinerari di scrittura della patologia nella letteratura*, Verona, Cierre, 2013.

Bachelard, Gaston, *The Psychoanalysis of Fire*, London, Routledge, 1964.

Balderston, Daniel, "Los manuscritos de Borges: 'Imaginar una realidad más compleja'", in *Innumerables relaciones: Como leer con Borges*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2010, pp. 58-70.

Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es el cuento*, Buenos Aires, Columba, 1967.

Barnatán, Marcos-Ricardo, *Borges. Biografía Total*, Madrid, Temas De Hoy, 1995.

Barthes, Roland, "L'effet de réel", in *Communications*, n° 11, 1968, pp. 84-89.

Barthes, Roland, *Análisis estructural del relato*, Puebla, Premiá Editores, 1988.

Barthes, Roland, *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1980.

Barthes, Roland, *La Aventura Semiológica*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1993.

Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

Belknap, Robert E., *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Heaven, Yale University Press, 2004.

Benjamin, Walter, *Angelus Novus, Tesi di filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 1962.

Bennett, Maurice J., "The Detective Fiction of Poe and Borges", in *Comparative Literature*, vol. 35, n° 3, 1983, pp. 262-274.

- Bennett, Michael Y., “Recipe For The [HISTORICAL] Public Sphere The Borgesian Catalogue”, in *Variaciones Borges*, n° 16, 2003, pp. 131-156.
- Bertelli, Linda, Tognetti, Massimiliano, “L’iridescenza delle cose. Occhio e sguardo tra Jacques Lacan e Maurice Merleau-Ponty”, in AA.VV., *Psicoanalisi e metodo*, Pisa, ETS, 2008, pp. 163-205.
- Bloch, William Goldbloom, *The Unimaginable Mathematics of Borges' Library of Babel*, New York, Oxford University Press, 2008.
- Block de Behar, Lisa, “Una cuestión de símbolos y la búsqueda de la unidad”, in *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 4, 1995, pp. 95-112.
- Bloom, Harold, *The Western canon: the books and school of the ages*, London, Basingstoke: Macmillan, 1995.
- Boccuti, Anna, “Vacíos' fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar”, in *Les Ateliers du SAL*, n° 1-2, 2012, pp. 75-92.
- Boccuti, Anna, (ed.), *Bagliori estremi. Microfinzioni argentine contemporanee*, Salerno, Arcoiris, 2012.
- Bodei, Remo, *Le logiche del delirio: ragione, affetti, follia*, Roma, Bari, Laterza, 2000.
- Bohm, David, *Wholeness and the Implicate Order*, London, Routledge, 2005.
- Bonuzzi, Luciano, Cappellari, Simon, Marchi, Gian Paolo (eds.), *Terme e luoghi di cura nella tradizione letteraria europea*, Verona, Cierre, 2013.
- Borges, Jorge Luis, *Biblioteca personal; (Prólogos)*, Buenos Aires, Alianza, 1988.
- Borges, Jorge Luis, Jurado, Alicia (eds.), *Páginas de Jorge Luis Borges seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Celtia, 1982.
- Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1952-1972, Volume II*, Emecé, 1996.

- Borges, Jorge Luis, *Obras completas 1975-1988, Volume IV*, Emecé, 2005.
- Bravo, Victor, *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, Ciudad de México, UNAM, 1988.
- Breton, André, “Manifeste du surrealisme”, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1988, p. 328.
- Burgin, Victor, “Looking at Photographs”, in *Thinking Photography*, London, Macmillan, 1982, pp. 142-153.
- Burgos, Fernando, *La novela moderna hispanoamericana*, Madrid, Orígenes, 1985.
- Caillois, Roger, *L'incertezza dei sogni*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.
- Campra, Rosalba, Rodríguez Amaya, Fabio (eds.), *Il genere dei sogni*, Bergamo, Sestante, 2005.
- Cerdán, Andrés García, “La poesía de Julio Cortázar. Discurso del no método, método del no discurso”, in *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, n° 5, 2009, pp. 44-57.
- Cingolani, Gabriele, Riccini, Marco (eds.), *Sogno e racconto. Archetipi e funzioni*, Firenze, Le Monnier, 2003.
- Coddou, Marcelo, *Veinte estudios sobre la literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, del Maitén, 1989.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- Colli, Giorgio, *Apollineo e dionisiaco*, Milano, Adelphi, 2010.
- Cometa, Michele, “Modi dell'ekphrasis in Foucault”, in M. Cometa, S. Vaccaro (eds.), *Lo sguardo di Foucault*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 39-62.
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.

- Cortázar, Julio, *Bestiario*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951.
- Cortázar, Julio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1968.
- Cortázar, Julio, *Le ragioni della collera*, Roma, Fahrenheit 451, 1995.
- Cortázar, Julio, *Los relatos 2: Juegos*, Madrid, Alianza, 1994.
- Cortázar, Julio, *Obra crítica / 2*, México D. F., Alfaguara, 1994.
- Cortázar, Julio, *Papeles inesperados*, Barcelona, Alfaguara, 2009.
- Cortázar, Julio, *Último round*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999.
- Cosgrove, Denis, “Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista”, in *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n° 34, 2002, pp. 63-89.
- de Nerval, Gérard, *Aurélia*, Los Angeles, Green Integer, 2001.
- de Toro, Alfonso, “El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': La aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (Intertextualidad-palimpsesto deconstrucción-rizoma)”, In K. A. Blüher, A. de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges: Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Frankfurt, Vervuert, 1992, pp. 145-183.
- del Rey Briones, Antonio, *El cuento literario*, Madrid, Akal, 2008.
- Deleuze, Gilles, *Critica e clinica*, Milano, Cortina, 1996.
- Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Millepiani: capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1996.
- Deleuze, Gilles, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 2004.
- di Benedetto, Antonio, *Zama, El silenciero, Los suicidas*, Barcelona, El Aleph, 2011.

- Di Gerónimo, Miriam Noemi, “Poética del cuento de Julio Cortázar”, in *Revista de Literaturas Modernas*, n° 30, 2000, pp. 67-86.
- Di Gerónimo, Miriam, “‘Axolotl’ de Julio Cortázar como exponente del cuento de doble trama”, in *Cuadernos del Cilha*, Año 2, n° 2.3, 2001, pp. 141-160.
- Díaz de León Ibarra, Margarita, “‘Teoría del túnel’: el pre-texto de *Rayuela*”, in *Connotas . Revista de crítica y teoría literarias*, Año VII, n° 12, 2011, pp. 45-60.
- Domínguez, Marta Susana “El detective en el cuarto cerrado” in *Actas del Congreso Primeras Jornadas Internacionales Literatura Argentina / Comparatística*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras UBA, 1996, pp. 381-386.
- Domínguez, Mignon, *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 1996.
- Eco, Umberto, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985.
- Eco, Umberto, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- Engelmann, Paul, *Letters from Ludwig Wittgenstein*, New York, Horizon Press, 1967.
- Filer, Malva E., *Los mundos de Julio Cortázar*, New York, Las Américas, 1970.
- Foucault, Michel, “Que est-ce que un auteur?”, in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 789-821.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México DF, Siglo XXI, 1971.
- French, Patrick, *The World Is What It Is: The Authorized Biography of V. S. Naipaul*, London, Picador, 2008.
- Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monteávila, 1991.
- García, Carlos, *Discreta efusión: Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges 1923-1959: correspondencia y crónica de una amistad*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert 2010.

- Gardini, Nicola, *Lacuna: Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014, edizione Kindle.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arcolibros, 1988.
- Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.
- Genette, Gérard, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche, Parma, 1994.
- Gibson, John, “Reality & The Language of Fiction”, in W. Huemer, M.-O. Schuster, *Writing the Austrian Traditions: Relations between Philosophy and Literature*, Alberta, University of Alberta Press, Edmonton, 2003, pp. 49-65.
- Goic, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Universitarias, 1972.
- González Bermejo, Ernesto, *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona, Edhasa, 1978.
- Grishakova, Marina, Ryan, Marie-Laure (eds.), *Intermediality and Storytelling*, Berlin, Walter de Gruyter, 2010.
- Hartmann, Joan, “La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar”, in *Revista Iberoamericana*, Vol. XXXV, n° 69, Septiembre-Diciembre 1969, pp. 539-550.
- Iftekharuddin, Farhat, Boyden, Joseph, Longo, Joseph, *Postmodern Approaches to the Short Story*, Portsmouth, Greenwood Publishing Group, 2003.
- Imrei, Andrea, *Oniromancia: análisis de símbolos en los cuentos de Julio Cortázar*, Budapest, Akademiai Kiado, 2002.
- Irwin, John T., “A Clew to a Clue: Locked Rooms and Labyrinths in Poe and Borges”, in *Raritan*, n° 10.4, 1991, pp. 40-57.
- Irwin, John T., “Mysteries We Reread, Mysteries of Rereading: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story; Also Lacan, Derrida, and Johnson”, in P. Merivale, S. Sweeney (eds.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from*

- Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1999, pp. 27-54.
- Irwin, John T., *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, London, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus, 1987.
- Kleingut de Abner, Berta, *Marcel Schwob, Jorge Luis Borges: marginalidad y trascendencia*, San Juan, Effha, 2006.
- Klinting, Hanne, “El lector detective y el detective lector. La estrategia interpretativa de Isidro Parodi en 'Las previsiones de Sangiácomo'”, in *Variaciones Borges*, n° 6, 1998, p. 144-159.
- Knight, Christopher J., *Omissions are Not Accidents: Modern Apophaticism from Henry James to Jacques Derrida*, Toronto, University of Toronto Press, 2010.
- Krieger, Murray, *Ekphrasis, The Illusion of a Natural Sign*, London, Johns Hopkins, 1991.
- Lacan, Jaques, “Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io”, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 87-94.
- Leal, Luis, “Borges y la novela”, in *Revista Iberoamericana*, n° 36, 1970, pp. 11-23.
- Lefevere, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London/New York, Routledge, 1992.
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, du Seuil, 1980.
- Lenzi, Maria Beatrice, “De la rêverie a la alucinación. El sueño en la modernidad literaria hispanoamericana (1900-1925)”, in AA.VV., *Sogno e scrittura nelle culture iberiche, Atti del XVII Convegno, Milano, 24-25-26 ottobre 1996*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 369-391.

- Louvel, Liliane, "Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism", in *Poetics Today*, Vol. 29, n° 1, Spring 2008, pp. 31-48.
- Ludmer, Josefina, "¿Cómo salir de Borges?", in W. Rowe, C. Canaparo, A. Louis (eds.), *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*, Buenos Aires, Paidós, 2000, pp. 289-300.
- Ludmer, Josefina, *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977.
- Mac-Millan, Mary, *El intersticio como fundamento poético en la obra de Julio Cortázar*, Frankfurt, Peter Lang, 2005.
- Marks, Camilo, *Canon: Cenizas y Diamantes de la Narrativa Chilena*, Santiago, Penguin Random House Grupo Editorial, 2010.
- Martínez, Guillermo, *Borges y la matemática*, Barcelona, Seix Barral, 2006.
- Mayoral, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arcolibros, 1987.
- Mellizo, Felipe, *Literatura y enfermedad*, Barcelona, Plaza & Janés, 1979.
- Merrell, Floyd, "Is Prose By Any Other Name Still Prose?", in *Semiotica*, n° 107 3/4, 1995, pp. 179-204.
- Mesa Gancedo, Daniel, "Las huellas del crepúsculo: notas para seguir la pista a la poesía", in AA.VV., *Otra flor amarilla: antología homenaje a Julio Cortázar*, México, UNAM, 2002, pp. 53-66.
- Mesa Gancedo, Daniel, "Vargas Llosa y la novela. Algunas enmiendas a la totalidad", in *Turia: Revista cultural*, n° 97-98, 2011, pp. 233-261.
- Mignolo, Walter, "Canons and Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon Are We Talking About?)", in *Poetics Today*, 12.1 (Spring 1991), pp. 1-28.
- Milanese, Cesare, "Che cos'è un autore?", in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.

- Mitchell, William John Thomas, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- Monterroso, Augusto, *Lo demás es silencio: la vida y la obra de Eduardo Torres*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Monti, Silvia (ed.), *Malattia e scrittura: saperi medici, malattie e cure nelle letterature iberiche*, Verona, Cierre, 2012.
- Monti, Silvia, Bellomi, Paola (eds.), *Frontiere, confini, limiti, soglie. Fronteras, límites, confines, umbrales. Boundaries, Limits, Borders, Thresholds: Settimo quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura*, Verona, Fiorini, 2013.
- Mora, Gabriela, *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1985.
- Morillas Ventura, Enriqueta (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991.
- Muñoz, Willy O., "La alegoría de la modernidad en 'Carta a una señorita en París'", in *INTI: Revista de Literatura Hispánica*, n° 15, 1982.
- Naipaul, Vidiadhar Surajprasa, *Leggere e scrivere*, Milano, Adelphi, 2002.
- Naipaul, Vidiadhar Surajprasad, "The Return of Eva Perón", in *The Return of Eva Perón with The Killings in Trinidad*, New York, Alfred A. Knopf, 1980, pp. 93-164.
- Niemetz, Diego, "Kafka en la obra de Antonio di Benedetto", in *Piedra y canto: cuadernos del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza*, n° 9-10, 2003-2004, pp. 91-107.
- Odifreddi, Piergiorgio, "Un matematico legge Borges", in *Le Scienze*, n° 372, agosto 1999, pp. 76-81.
- Ortega y Gasset, José, "El intelectual y el otro", in *Obras completas – Tomo V (1933-1941)*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp. 508-516.

- Ortega y Gasset, José, “La deshumanización del arte”, in *Obras completas – Tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 353-386..
- Pacheco, Carlos, *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- Pastormerlo, Sergio, *Borges crítico*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Patea, Viorica (ed.), *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*, Amsterdam, Rodopi B. V., 2012.
- Pauls, Alan, *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- Pavel, Thomas, *Fictional worlds*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1986.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira: El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, Fondo de cultura económica, 1986.
- Perec, Georges, *Lo infraordinario*, Madrid, Impedimenta, 2008.
- Pérez Cino, Waldo, “A vueltas con el canon”, in *Iberoamericana Nueva época*, Año VI, n° 22, 2006, pp. 123-142.
- Petersen, Lene Waage, Grundtvig, Birgitte, Lausten, Pia Schwarz (eds.), *Il detto e il non detto*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.
- Pietrantonio, Vanessa, Vittorini, Fabio (eds.), *Nel paese dei sogni*, Firenze, Le Monnier, 2003.
- Piglia, Piglia, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Pilz, Kerstin, “L’idea del limite in Italo Calvino”, in *Aperture*, n° 2, 1997, pp. 162-169.
- Polacco, Marina, Piemonti, Anita (eds.), *Sogni di carta. Dieci studi sul sogno raccontato in letteratura*, Firenze, Le Monnier, 2001.

- Pozuelo Yvancos, José María, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Episteme, 1995.
- Pozuelo Yvancos, José María, *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Valencia, Episteme, 1995.
- Prego Gadea, Omar, *La fascinación de las palabras; Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona, Muchnik, 1985.
- Prieto, Adolfo, *Borges y la nueva generación*, Buenos Aires, Letras universitarias, 1953.
- Rella, Franco, *Miti e figure del moderno*, Parma, Pratiche, 1983.
- Rimbaud, Arthur, *Opere*, Milano, Mondadori, 2006.
- Rojó, Violeta, *Breve manual para reconocer minicuentos*, Azcapotzalco, Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.
- Ruta, Maria Caterina, “Borges o la prospettiva del sogno”, in *Carte semiotiche*, n° 4-5, settembre 1988, pp. 106-110.
- Sánchez, Pablo, *La emancipación engañosa: una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
- Sánchez, Yvette, “Nanofilología. Miniaturización fractal”, in *Iberoamericana Nueva época*, Año 9, n° 36, 2009, pp. 143-152.
- Schuster, Jean, “Le Quatrième chant”, in *Le Monde des livres*, 4 octobre 1969, p. IV.
- Schwob, Marcel, *Vidas imaginarias*, Barcelona, Barral, 1972.
- Scott, Timothy, “Borges And The Reality Of The Word”, in *Variaciones Borges*, n° 12, 2001, pp. 243-253.
- Selden, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2000.
- Selnes, Gisle, “Fiction At The Frontiers of Narrative: Borges and Structuralism, Revisited”, in *Variaciones Borges*, n° 16, 2003, pp. 79-96.

- Seppilli, Anita, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971.
- Shaw, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Shaw, Valerie, *The Short Story, A Critical Introduction*, New York, Routledge, 2013.
- Smith, Dorothy E., "Telling The Truth after Postmodernism", in *Symbolic Interaction*, Vol. 19, n° 3, 2011, pp. 171-202.
- Sontag, Susan, *Illness as Metaphor*, Harmondsworth, Penguin, 1991.
- Sontag, Susan, *On Photography*, London, Penguin, 1979.
- Sosnowski, Saúl, "Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad: un estudio de 'El perseguidor'", in H.F. Giacomani (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York, Las Américas, 1972, pp. 427-444.
- Standish, Peter, *Understanding Julio Cortázar*, Columbia, South Carolina Press, 2001.
- Starobinski, Jean, *Il rimedio nel male: critica e legittimazione dell'artificio nell'età dei lumi*, Torino, Einaudi, 1990.
- Vallejo, César, *Me moriré en París con aguacero*, Lima, Lom Ediciones, 1999.
- Vargas Llosa, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997.
- Vila-Matas, Enrique, *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Volpi, Jorge, Ibáñez, Andrés, Cortés, Carlos, Paz Soldán, Edmundo, Courtoisie, Rafael, De Santis, Pablo, Birmajer, Marcelo, *Desafíos de la ficción*, in *Cuadernos de América sin nombre*, n° 7, Alicante, Universidad de Alicante, 2002.
- Weed, Ethan, "A Labyrinth of Symbols: Exploring 'The Garden of Forking Paths'", in *Variaciones Borges*, n° 18, 2004, pp. 161-189.
- Weinberg, Liliana, "Jorge Luis Borges: la escritura de una lectura, la lectura de una

- escritura”, in *Variaciones Borges*, n° 23, 2007, pp. 1-20.
- Winther, Per, Lothe, Jakob, Skei, Hans H. (eds.), *The Art of Brevity. Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, Columbia, University of South Carolina Press, 2004.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Torino, Einaudi, 1964.
- Wolf, Fred Alan, *Star wave: Mind consciousness and quantum physics*, New York, MacMillan, 1986.
- Woscoboinik, Julio, “Borges, la magia del texto, palimpsesto y oxímoron”, in *Revista de Psicoanálisis*, Tomo 49, n° 49, 1992, pp. 111-120.
- Yurkievich, Saul (ed.), *Julio Cortázar, poesía y poética. Obras completas IV*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005.
- Zambrano, María, *Il sogno creatore*, Roma, Lithos, 2003.
- Zavala, Lauro (ed.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 1995.
- Zavala, Lauro (ed.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, México, UNAM, 1996.
- Žižek, Slavoj, *Living in the End Times*, London, Verso Books, 2010.

Sitografia

- AA.VV, “El jazz en la obra de Julio Cortázar”, su <http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/jazz/index.aspx>, visitato l'ultima volta il 14/11/2014.
- AA.VV., “Hacia Roberto Bolaño: El escritor insufrible”, su blog.eternacadencia.com.

- com.ar/ archives/29475, visitato l'ultima volta il 10/11/2014.
- AA.VV., “Observation of a quantum Cheshire Cat in a matter-wave interferometer experiment”, su http://www.nature.com/ncomms/2014/140729/ncomms5492/full/ncomms_5492.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- AA.VV., “Presentazione di R. Bolaño, *Cuentos: Llamadas telefónicas, Putas asesinas, El gaucho insufrible*”, su http://www.anagrama-ed.es/titulo/OVT_11, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Almonte, Carlos, “El secreto del mal: un secreto a medias”, su garciamadero.blogspot.it/2008/04/el-secreto-del-mal-un-secreto-medias.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Andreu, Jean, “Borges, escritor comprometido”, su <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6855/2/197913P53.pdf>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Batarce Barrios, Graciela, “La vuelta al día en ochenta mundos: La teoría del camaleón”, *Acta literaria*, n° 27, su www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S0717-68482002002700011, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Benmiloud, Karim, “Odeim y Oido en Nocturno de Chile de Roberto Bolaño”, su www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-71812010000200015&script=sci_art-text, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Berti, Eduardo, “Todos los juegos, el juego”, su <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2672-2007-08-19.html>, visitato l'ultima volta il 7/4/2015.
- Bravo, Andrés Gómez, “Médico de Bolaño: 'El temía afrontar la enfermedad'”, su www.latercera.com/contenido/661_157538_9.shtml, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Cárdenas, María Teresa, Díaz, Erwin, “La literatura es riqueza”, su <http://garciamadero.blogspot.it/2007/10/la-literatura-es-riqueza-entrevista.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Careaga, Roberto, “Caer como un valiente”, su www.tareasdelectura.wordpress.com/

2014/05/20/caer-como-un-valiente, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Carral, Andrea Cobas, “Marginalidad y derrota: la poesía infrarrealista de Roberto Bolaño”, su http://www.academia.edu/245090/_Marginalidad_y_derrota_la_poes%C3%ADa_infrarrealista_de_Roberto_Bola%C3%B1o_, visitato l'ultima volta il 12/11/2014.

Carreira, Miguel, “Aproximación a la técnica narrativa de Bolaño a partir de *Los sinsabores del verdadero policía*”, su www.revistalecturas.cl/aproximacion-a-la-tecnica-narrativa-de-bolano-a-partir-de-los-sinsabores-del-verdadero-policia, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Cobas Carral, Andrea, “Marginalidad y derrota: la poesía infrarrealista de Roberto Bolaño”, su http://www.academia.edu/245090/_Marginalidad_y_derrota_la_poes%C3%ADa_infrarrealista_de_Roberto_Bola%C3%B1o_, visitato l'ultima volta il 28/3/2015.

Cobos, Eduardo, “Entrevista a Roberto Bolaño: 'hay que mantener la ficción en favor de la conjetura'”, su <http://www.letralia.com/286/entrevistas01.htm>, visitato l'ultima volta il 23/4/2014.

Constenla, Tereixa, “Los secretos de la Mamá Grande”, su http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/13/actualidad/1326476911_802659.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Cristófalo, Américo, “Borges y el cuento”, *Puro cuento*, n° 1/2, 1987, su http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Cristofalo_0.pdf, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

De Castro, Juan E., “Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y nuestra América”, in *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 3(1), su <https://escholarship.org/uc/item/4f75d2vw>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Echevarría, Ignacio, “Bolaño. Penúltimos sinsabores de un novelista convertido en leyenda”, su <http://www.elcultural.es/revista/letras/Bolano-Penultimos-sinsabores-de-un-novelist-convertido-en-leyenda/28519>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Echevarría, Ignacio, “El séptimo sello”, su <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4172-2011-02-22.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Echevarría, Ignacio, “Por alusiones”, su www.lanacion.cl/noticias/notas/por-alusiones/2004-06-26/172329.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Echevarría, Ignacio, “Vista desde el puente”, su www.lanacion.cl/noticias/notas/vista-desde-el-puente/2004-04-17/181420.html, visitato l'ultima volta il 21/06/2014.

Espinosa, Patricia, “Tormenta sin ruido (sobre una novelita lumpen)”, su http://web.archive.org/web/20040413125556/http://www.rocinante.cl/roci_64/index2.htm, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Fischer, María Luisa, “Los territorios de la poesía en Roberto Bolaño”, su <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v30/fischerml.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Friera, Silvina, “¿La última voluntad de los escritores?”, *Página 12*, su <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3507-2006-08-20.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

García, Jacobo, “Marcel Schwob y la re-ingeniería creativa de Borges”, su http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/junio_11/10062011_01.htm, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

García, Javier, “Carmen Pérez de Vega: 'Los verdaderos herederos de Bolaño son sus lectores'”, su www.latercera.com/noticia/cultura/2013/07/1453-533832-9-carmen-perez-de-vega-los-verdaderos-herederos-de-bolano-son-sus-lectores.shtml, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Garfield, Evelyn Picon, “A Conversation with Julio Cortázar”, *The Review of Contemporary Fiction*, Fall 1983, vol. 3.3, su <http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-julio-cortazar-by-evelyn-picon-garfield/>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Ghezzani, Alessandra, “Tracce della meditazione su John Keats in *Las babas del dia-*

blo di Julio Cortázar”, *Artifara*, n° 3, (luglio - dicembre 2003), su <http://www.artifara.com/rivista3/testi/cortazar.asp>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Gramuglio, María Teresa, “Literatura argentina y literaturas europeas. Aproximaciones a una relación problemática”, *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 13, n° 16, 2004, pp 11-27, su <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/454/460>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Ierardo, Esteban, “Borges y Wittgenstein”, su <http://temakel.net/node/605>, consultato l'ultima volta il 24/3/2015.

Íñigo-Madriral, Luis, “Una novelita lumpen”, su <http://www.lanacion.cl/noticias/site/artic/20030719/pags/20030719193419.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Iori, Riccardo, “Roberto Bolaño. Il trionfo non fa per me”, su <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/03/31/roberto-bolano-il-trionfo-non-fa-per.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Jurado, Francisco García, “Borges como lector e intermediario entre M. Schwob y A. Tabucchi”, su <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1806.pdf>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Jurado, María Cristina, “Mi vida con Bolaño”, su <http://www.mags.cl/wp-content/uploads/2012/09/Ganador-Ya-Mi-vida-con-Bola%C3%B1o.pdf>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Klein, Paula, “¿Un plagiario por anticipación?: Cortázar y el OuLiPo (1960-1980)”, in *Ensemble, Revista electrónica de la Casa Argentina en París*, su http://ensemble.educ.ar/wp-content/uploads/2013/09/Un_plagiario_por_anticipacion_paula_kelin.pdf, visitato l'ultima volta il 18/11/2014.

Kleinemeier, Marvin, “Unser Teil der Traurigkeit”, su www.wilde-leser.de/?p=931, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Lagioia, Nicola, “Uno scrittore per il ventunesimo secolo”, su www.minimaetmora-

lia.it/ wp/uno-scrittore-per-il-ventunesimo-secolo, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Lago, Eduardo, “Sed de mal”, su <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrla-goe3.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Lasley, Dameron J., "Poe, 'simplicity' and 'Blackwood's Magazine' (Edgar Allen Poe)", su [http://www.thefreelibrary.com/Poe%2c+%22simplicity%2c%22+and+'Blackwood's'+Magazine.'+\(Edgar+Allen+Poe\)-a021066625](http://www.thefreelibrary.com/Poe%2c+%22simplicity%2c%22+and+'Blackwood's'+Magazine.'+(Edgar+Allen+Poe)-a021066625), visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Leddy, Annette, “One Classic, One Modern: The Brief Correspondence of Roberto Bolaño and Enrique Lihn”, su <http://www.eastofborneo.org/articles/one-classic-one-modern-the-brief-correspondence-of-roberto-bolano-and-enrique-lyhn>, visitato l'ultima volta il 18/11/2014.

Maier, Gonzalo, “La compañera final de Bolaño”, *Qué Pasa*, su www.garciamadero.blogspot.ru/2009/06/la-companera-final-de-bolano.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Maristain, Mónica, “Estrella distante”, su <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-843.html> Bolaño, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Martínez, Guillermo, “Il racconto come sistema logico”, su www.archiviobolano.it/bol_aut_cit_racconto_martinez.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Massot, Josep, “La viuda del escritor, Carolina López: 'Roberto Bolaño tuvo tiempo de disfrutar el reconocimiento'”, su <http://www.lavanguardia.com/cultura/20101219/54091163845/la-viuda-del-escritor-carolina-lopez-roberto-bolano-tuvo-tiempo-de-disfrutar-el-reconocimiento.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Matus, Alvaro, “Diálogo con Borges”, su <http://letras.s5.com/amat200814.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Meacham, Deborah M., “Lo bárbaro renovador: una función de los animales en la obra de Cortázar”, su <http://www.biblioteca.org.ar/libros/88506.pdf>, visitato l'ultima volta il 9/11/2014.

- Montané, Bruno, “A due anni dalla morte di Roberto Bolaño”, su www.archiviobolano.it/bol_dete_bruno.html, visitato l'ultima volta il 12/11/2014.
- Mualem, Shlomy, “Borges and Wittgenstein on the Borders of Language: the Role of Silence in 'The God's Script' and the Tractatus Logico-Philosophicus”, su www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1404.pdf, consultato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Mualem, Shlomy, “The Imminence of Revelation: Aesthetics & Poetic Expression in Early Wittgenstein & Borges”, su www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1810.pdf, consultato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Nawotka, Edward, “Agenting Mega-merger as Carmen Balcells Joins Andrew Wylie”, su <http://publishingperspectives.com/2014/05/agenting-mega-merger-as-carmen-balcells-joins-andrew-wylie>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Neyret, Juan Pablo, “'Novela significa licencia para mentir' Entrevista con Tomás Eloy Martínez”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, su www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elay.html, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Orosz, Demian, “Roberto Bolaño: 'Siempre quise ser un escritor político’”, su <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/roberto-bolano-siempre-quise-ser-escritor-politico>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Páez, José-Christian, “Bibliografía de Roberto Bolaño”, su <http://www.jchpaez.com/2005/07/bibliografia-de-roberto-bolao.html>, consultato l'ultima volta il 16/10/2014.
- Pauls, Alan, “La herencia Borges”, su <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/11%20Pauls.pdf>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Pous, Federico, “La ironía de lo político. Reflexiones sobre 'El Gaucho Insufrible' de Roberto Bolaño”, su http://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss4/9?utm_source=digitalcommons.bowdoin.edu%2Fdissidences%2Fvol2%2Fiss4%2F9&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages, visitato l'ultima volta il 28/3/2015.

- Prego Gadea, Omar, “Los cuentos: un juego mágico”, su http://www.geocities.ws/juliocortazar_arg/prego.htm, visitato l'ultima volta il 5/11/2014.
- Rojas, René, “Transcripción de entrevista de Roberto Bolaño”, su <http://www.unabellezanueva.org/wp-content/uploads/documentos/entrevista-roberto-bolano.pdf>, visitato l'ultima volta il 12/11/2014.
- Russek, Dan, “Verbal/Visual Braids: The Photographic Medium in the Work of Julio Cortázar”, *Mosaic: a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, Dec 2004, Vol. 37, Iss. 4, p. 71, su www.literature.proquestlearning.com/quick/displayMultiItem.do?Multi=yes&ResultsID=149CE7559A4&forAuthor=0&QueryName=criticism, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Sanchiz, Ramiro, “Bolaño y Aira”, su <http://particulasrasantes.blogspot.it/2013/02/bolano-y-aira.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Santander Leal, Juan, ““El Aleph”: la escritura total en la obra de Jorge Luis Borges (1923-1949)”, su <http://tesis.uchile.cl/handle/2250/108647>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Shaw, Donald L., “Borges y el lector atento”, su <http://www.raco.cat/index.php/Caligrama/article/viewFile/66562/86290>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Solotarevsky, Myrna, “Poética de la totalidad y poética de la fragmentación”, su http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Tenorio, Harold Alvarado, “Entrevista a J. L. Borges”, su www.arquitrave.com/entrevistas/arquientrevista_jborges.html, visitato l'ultima volta il 19/10/2014.
- Turner, Edwin, “Roberto Bolaño's Power of Horror”, su <http://biblioklept.org/2012/07/02/roberto-bolanos-powers-of-horror>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.
- Valdes, Marcela, “Solo tra i fantasmi: 2666 di Roberto Bolaño”, su <http://mirudue.blogspot.it/2009/12/solo-tra-i-fantasmi-2666-di-roberto.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Veres, Luis, “Borges y el género de la novela”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, su <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero25/borveres.html>, visitato l'ultima volta il 24/3/2015.

Villareal, Jaime Moreno, “Del surrealismo al infrarrealismo, un atajo”, su <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/del-surrealismo-al-infrarrealismo-un-atajo>, visitato l'ultima volta il 21/11/2014.

Volpi, Jorge, “Contra Ignacio Echeverría”, su www.letraslibres.com/revista/cartas/contra-ignacio-echeverria, visitato l'ultima volta il 21/06/2014.

Warnken, Cristián, “Entrevista a Roberto Bolaño (Alta calidad en audio) 1° de 6”, su <https://www.youtube.com/watch?v=o78VIZNxJsU>, visitato l'ultima volta il 24/03/2015.

Warnken, Cristián, “Entrevista a Roberto Bolaño, (Alta calidad en audio) 2° de 6”, su <https://www.youtube.com/watch?v=Z3hXWhdF1eI>, visitato l'ultima volta il 24/03/2015.

Zambra, Alejandro, “La vanguardia melancólica”, su <http://www.no-retornable.com.ar/v1/dossier/zambra.html>, visitato l'ultima volta il 20/11/2014.

Zulena, Paolo, “Esiste (ancora) la poesia in prosa?”, in *L'Ulisse, Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*, n° 13, su http://www.lietocolle.com/cms/img_old/l_ulisse_13.pdf, visitato l'ultima volta il 14/11/2014.