

## De esfinges y súcubos

### Sobre “Compañeros de celda” de Roberto Bolaño

Martín Presenza

Universidad Nacional de Mar del Plata

#### Resumen

En este artículo se analiza el cuento “Compañeros de celda”, perteneciente al libro *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño. El análisis aspira a mostrar la existencia en el relato de una estrategia de decepción de las expectativas de lectura. Esto se logra por medio de la manipulación de elementos identificados con el género de terror en el diseño del personaje protagónico femenino. La consecuencia de tal estrategia es el establecimiento del relato en una zona de frontera genérica. Finalmente, se propone considerar estos factores del armado textual en relación con la idea más abarcadora de “narrativa de la incertidumbre”.

#### Palabras clave

Roberto Bolaño — *Llamadas telefónicas* — cuento chileno contemporáneo — terror — fronteras genéricas

Hay un cuento de Oscar Wilde que se llama “La esfinge sin secreto”. En él, un aristócrata inglés se obsesiona con una mujer también noble cuya vida está signada por el secreto. En los relatos de *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño aparece más de una vez ese motivo del otro como esfinge. En este trabajo voy a referirme a uno de esos cuentos, “Compañeros de celda”, cuya premisa básica es similar a la del relato de Wilde mencionado recién, un personaje masculino que relata su obsesión con una mujer. En ambos casos, la escritura se dispara en un intento por romper el velo de incertidumbre interpuesto por el otro. En el final del cuento de Wilde, la mujer muere y el hombre comprende que el misterio que lo desvelaba era banal por completo. La mujer se encerraba sola en una habitación de alquiler durante horas con el único fin de rodearse de una atmósfera enigmática. La historia del aristócrata y la mujer se narra en el marco de una charla entre dos amigos, uno de los cuales se ocupa de encontrar

el sentido que se le escapaba al otro y, por decirlo de algún modo, cerrar el círculo de la interpretación. En el texto de Bolaño no hay tal cierre. Esto se aprecia ya en su título, que remite a una experiencia carcelaria que excede los límites de la temporalidad del relato, puesto que el argumento transcurre muchos años después de ella. A partir de esta idea inicial, podríamos pensar que el cuento se construye en torno a una estrategia de decepción de las expectativas de lectura. Consideremos el título y la oración inicial, que dice: “Coincidimos en cárceles diferentes (separadas entre sí por miles de kilómetros) el mismo mes y el mismo año” (Bolaño 2010: 141). La decepción radica en que la frase “compañeros de celda” alude a una experiencia común. Ello se desmiente en la primera oración del cuento, es decir, inmediatamente después de haber sido sugerido. Estos “compañeros” no compartieron el espacio de la cárcel, sino su tiempo. Esta decepción inicial marca el tono del relato entero, un intento frustrado por parte del narrador, que es a su vez personaje, de correr el velo que esconde a Sofía, su “compañera de celda”. Para que este proceso de decepción de las expectativas de lectura se realice, entendemos que un elemento clave de la estrategia narrativa de Bolaño es el uso de motivos y procedimientos del relato de terror, un uso particular que no alcanza para inscribir el cuento en el género mencionado —puesto que tal lectura bien puede pasar inadvertida—, pero que sin embargo basta para instalarlo en una zona de frontera genérica. En las páginas que siguen intentaremos desarrollar esta idea centrándonos en las sucesivas imágenes del personaje femenino que despliega el texto de Bolaño.

El cuerpo de Sofía se establece desde el inicio como un núcleo semántico del relato. En el comienzo se muestra la apropiación de ese cuerpo por parte de la voz narradora. “Al principio yo trataba de agotarla” (143), dice este personaje, que antes había hablado de su “exhibición de posturas amoratorias” (141). El armado de esta última frase pone en primer plano el aspecto espectacular del sexo, lo despoja de toda sentimentalidad y lo presenta como una gimnasia cuyo fin es obtener la admiración y el aplauso ajenos. Se advierte un primer momento del relato en que el cuerpo de Sofía es un objeto sexual puro. La narración se convierte en un recuento de sus encuentros sexuales con el narrador protagonista y otros hombres. Es de notar el carácter sensorial del lenguaje que describe estas escenas: “Besar su cara bañada en lágrimas era delicioso. Todo su cuerpo ardía, se arqueaba, como un trozo de metal al rojo vivo, pero sus lágrimas eran tan sólo tibias y al bajar por su cuello o cuando yo las recogía y untaba sus pezones con ellas se helaban” (145). Se apela a la vista, al gusto y al tacto, pero este último sentido predomina en la descripción de las lágrimas de Sofía, “tibias” primero y luego “heladas”, y del contraste con su “cuerpo ardiente”. Excepto la comparación con el metal incandescente, el lenguaje de la cita es concreto y denotativo. Señalamos esto ahora porque a medida que el relato avanza, su lenguaje tenderá a hacerse más y más alusivo y figurativo.

Como habíamos anticipado, en este proceso de contaminación del registro inicial del relato tiene un rol central la introducción de una serie de tópicos característicos del relato de terror. Estos elementos van a transformar la percepción del cuerpo de Sofía, quien se convierte en “un fantasma, [que] aparecía sin hacer ruido, se encerraba en su cuarto o en el baño y al cabo de unas horas volvía a desaparecer” (146). El contraste

con la cita anterior es grande. Si en aquel fragmento predominaba la apelación a los sentidos, aquí encontramos silencio absoluto y distancia entre los cuerpos —el espacio vacío es un aspecto muy trabajado en el relato—. En esta cita, el uso del verbo “encerrarse” despierta asociaciones con la “celda” del título, que deja de remitir solo a las cárceles dictatoriales y pasa a significar también el aislamiento en que viven estos sujetos. Lo que interesa aquí es que esa percepción de la distancia entre sujetos se realiza en un evidente cambio de registro. La literalidad se abandona y en su lugar se emplea un lenguaje cargado de alusiones. Sofía se convierte en un “fantasma” en el momento en que su cuerpo deja de estar al alcance del personaje masculino, que es también el narrador. La figura del fantasma remite precisamente a la ausencia de cuerpo y su reemplazo por una imagen inmaterial. En el mismo sentido se entiende que no haya desplazamientos de Sofía en el espacio, sino “apariciones” y “desapariciones”. Recortamos esta cita porque aislada de su contexto parece sacada de un relato de aparecidos convencional. En el texto de Bolaño, sin embargo, la emergencia de estos elementos se percibe como un cambio de un registro más literal por otro más figurativo. Un sistema de sustituciones correlativas fáciles de reponer: el fantasma es Sofía, sus apariciones y desapariciones son entradas y salidas muy silenciosas pero materiales al fin. Aquí, no obstante, no nos interesan esas reposiciones sino lo que queda afuera de ellas, ese resto semántico que se disemina por todo el relato y va cargándolo de un aire ominoso.

De acuerdo con esta idea, podemos percibir que la figura del fantasma forma parte de una serie que diseña una imagen de Sofía a contrapelo de la inicial. En el comienzo del cuento, el discurso sobre esta mujer era un discurso centrado en su sexualidad. A medida que progresa el relato esto cambia y Sofía es asociada con el frío cadavérico. “Ahora estás helada, pensé, helada como una muerta y no tienes a nadie” (151). En este último caso se explota una expresión del lenguaje coloquial — estar helado como un muerto— y se juega con su significado literal, pues en otro momento el narrador dice que la presencia de Sofía “me enfrió como si las consecuencias de su desnudez las estuviera sufriendo yo” (147). La tensión entre los dos campos que se asocian a este personaje, el erotismo y los rasgos de orden sobrenatural, conduce —como dijimos al principio— al establecimiento del cuento en una zona de frontera genérica. Nos referimos con esto a que la introducción de motivos del relato de terror se trunca de manera deliberada, de modo que no sea posible inscribir el cuento en el género, pero al mismo tiempo conserva una nitidez suficiente como para impedir una lectura realista de tipo ingenuo. La imagen de Sofía que veníamos caracterizando responde a una figura mítica de la tradición judeocristiana, el súcubo. Este demonio nocturno, emparentado de cerca con el vampiro —a su vez, uno de los temas básicos de la literatura de terror—, reúne en sí las dos caras que componen el personaje de Sofía. El súcubo es un ser maligno que aparenta ser una mujer hermosa para corromper las almas de los mortales visitándolos en sus sueños. Este episodio mítico que acabamos de referir se repite en el relato de Bolaño de manera casi textual:

¿Cuánto hace que no la ves?, me preguntó. Le dije que hacía mucho, pero también le dije que me despertaba algunas mañanas como si la acabara de ver. ¿Como si soñaras con ella? No, dije, como si hubiera pasado la noche con ella. Es extraño, a Emilio le pasaba algo parecido. Hasta que ella lo intentó matar, dijo, entonces dejó de tener pesadillas (148).

En esta cita hay varios aspectos de interés. En primer lugar, la súbita aparición de un diálogo en el discurso hasta entonces monológico del relato. Ese diálogo no está demarcado por los medios tipográficos convencionales —comillas o rayas de diálogo—. Por el contrario, se presenta como un leve enrarecimiento del discurso, que permite una distancia mayor con lo narrado. En el mismo sentido opera la repetición de la construcción comparativa “como si”, que dota a todo lo que sigue de un aire de indeterminación, de conjetura. Son estrategias textuales de esta índole las que nos conducen a la idea de frontera genérica. En efecto, Bolaño amaga con convertir a su relato en una historia de fantasmas, sin embargo, se detiene justo antes de terminar de cruzar el límite. Un escritor de género habría hecho de Sofía literalmente un demonio, un súcubo. Bolaño, en cambio, nos obliga a permanecer como lectores en un terreno de incertidumbre. Esto constituye una clave de lectura básica de la producción de Bolaño, e indagar sus razones es una tarea que excede con largueza los alcances de este trabajo. En el caso concreto del cuento “Compañeros de celda”, la idea de una narrativa de la incertidumbre nos conduce a una cuestión general de la producción de Bolaño, que podría formularse así: ¿cómo narrar la experiencia de las víctimas de las dictaduras del siglo XX? En este sentido, el género de terror en tanto formación discursiva histórica se ha ofrecido desde sus orígenes como alternativa para hablar de aquello que no se puede decir. Señala C. E. Feiling a este respecto:

...lo sobrenatural, desde luego, a menudo esconde miedos sociales bastante concretos. Desde su aparición en el siglo XVIII, el relato de terror ha servido para que los escritores, consciente o inconscientemente, explorasen zonas que hubieran resultado intolerables a la luz de las convenciones realistas (...) En la lúcida pesadilla de los buenos cuentos y novelas de terror, intuimos que estamos soñando —que el monstruo del sueño es sólo la metáfora de un monstruo más temible—, y que al regresar a la verdadera vigilia volveremos al desasosiego del que se nutren esos cuentos y novelas (2005: 256).

Si el texto de Bolaño cruzara de manera franca la frontera hacia el género de terror, se produciría ese tipo de lectura metafórica a que alude la cita de Feiling. En tal caso, la condición sobrenatural de Sofía se habría insinuado como metáfora de algo más, digamos de la imposibilidad de las víctimas del franquismo, en este caso, de dejar del todo las celdas en que la violencia política les imprimió su huella. Pero

Bolaño frustra esta lectura, niega la evidencia de la metáfora al permanecer en esa zona intermedia, a la vez dentro y fuera del género. A este respecto, encontramos pertinente la siguiente cita de 2666 acerca de los peligros de la metáfora:

Las metáforas son nuestra manera de perdernos en las apariencias o de quedarnos inmóviles en el mar de las apariencias. En este sentido una metáfora es como un salvavidas. Y no hay que olvidar que hay salvavidas que flotan y salvavidas que caen a plomo hacia el fondo (2004: 322-3).

En “Compañeros de celda” no hay un salvavidas, en el sentido de que no hay posibilidad de hacer un cierre interpretativo. Hacia el final del cuento se produce una situación de gran poder expresivo. Una vez que Sofía y el personaje masculino vuelven a encontrarse, él visita la casa de ella, recorre las habitaciones como buscando una explicación que sabe que no va a obtener de la mujer, y da con una puerta cerrada con llave que no puede franquear. Creemos que esa escena logra representar el efecto que este y otros relatos de Bolaño producen en el lector. Este efecto de puerta cerrada, como podríamos llamarlo, es una consecuencia del uso de la incertidumbre como principio constructivo del relato. Sofía se muestra como enigma irresoluble incluso para su “compañero de celda”, es decir, alguien que tiene el caudal de experiencias necesario como para aproximarse a ella. Sin embargo, en el universo de Bolaño nadie tiene las llaves que abren las puertas cerradas.

## Bibliografía

Andrews, Chris (2003). “Bolaño: Elegía y alegría”. *Revista Mensaje*, nº494, noviembre. Versión virtual. Enlace: [www.letras.s5.com/rb100706.htm](http://www.letras.s5.com/rb100706.htm). Consulta: 1/2/2012.

Bolaño, Roberto (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2010). “Compañeros de celda”, en *Cuentos*. Barcelona: Anagrama.

Feiling, C. E. (2005). “La pesadilla lúcida”. *Con toda intención*. Buenos Aires: Sudamericana.

Gandolfo, Elvio (2007). “El terror argentino”. *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Manzoni, Celina (comp.) (2006). *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.

Piglia, Ricardo (1990). “El jugador de Chéjov. Tesis sobre el cuento”. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX.