

# Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño

Visual devices in the narrative  
of Roberto Bolaño

**PABLO BLAS CORRO PEMJEAN**

*Pontificia Universidad Católica de Chile*  
pcorro@puc.cl

**RESUMEN** • A partir de una referencia pictórica sobresaliente en la novela *2666*, este ensayo considera la presencia, el origen y la función, estructural y semántica, de motivos cinematográficos, fotográficos y gráficos recurrentes en los relatos de Roberto Bolaño. Incorporados como fragmentos en la estructura narrativa, es decir, con nitidez pero sin continuidad formal, reforzarían el mecanismo de proliferación y relevo de textos que domina en la poética del autor.

**Palabras clave** Roberto Bolaño • dispositivo visual • sustitución • fragmento

**ABSTRACT** • Starting from a superb pictorial reference in the novel *2666*, this essay considers the presence, the origins, and the structural and semantic function of filmic, graphic, and photographic motifs which recur in the narratives of Roberto Bolaño. These devices, integrated into the narrative structure in the manner of fragments —showing a clear presence, but devoid of formal continuity— contribute to reinforce the mechanisms of the proliferation and replacement of texts which characterises the poetics of the novelist

**Keywords** Roberto Bolaño • visual device • substitution • fragment

“CUANDO YA NO PODÍA MÁS, Ansky volvía a Arcimboldo. Le gustaba recordar las pinturas de Arcimboldo [...] La técnica del milanés le parecía la alegría personificada. El fin de las apariencias. Arcadia antes del hombre”. Bolaño, en *2666*, su última novela, en el capítulo final, *La parte de Arcimboldi* (917), se refiere a la figura y a la obra de Giuseppe Arcimboldo,<sup>1</sup> pintor de alegorías, de figuras humanas construidas con elementos vegetales.

A primera vista hay una cabeza humana de perfil, pero cuando la mirada se

<sup>1</sup> Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), pintor italiano.

pasea al interior de la silueta se descubren los numerosos objetos individuales, frutas frescas, secas, verduras, flores, cosas que nada tienen que ver con el personaje previsto. En el cuadro aparece y desaparece no sólo el motivo humano sino también los objetos individuales y los conjuntos que figuran la cabeza inicial. Todo va y viene ahí y no se estabiliza, y es ese movimiento, el juego de cada cosa entre varios términos, lo que motiva el regocijo del tal Ansky, uno de los numerosos escritores estafalarios, escritores fantasma, que aparecen y desaparecen en las cinco partes de *2666*, como el propio Bolaño, quien a través de sus mezclas entre la realidad y la ficción, entre la narrativa de género y la teoría literaria, ingresa en la obra y la hace proliferar hacia fuera, y se figura él mismo como adicto a un juego que comprende el lado de la muerte.

El motivo pictórico sirve para precisar de manera compleja, la función y sentido del personaje literario, Benno von Arcimboldi. El más gravitante de los héroes de *2666*, se esconde atrás de su nombre, de su obra, de las suertes de sus apologistas académicos y reaparece en el pasado, como otro, antes de sí mismo, para ganar consistencia retrospectiva.

El cuadro de Arcimboldo, o su intención barroca, sirve para comprender la estructura general de sustituciones en *2666*. La búsqueda de un escritor, su invención especulativa, asunto recurrente en Bolaño, define la primera parte, La parte de los críticos, abre y cierra y es como la figura primera del cuadro, la cabeza-novela. Las partes que le siguen<sup>2</sup> y sus asuntos centrales —profesor chileno exiliado, periodista negro, asesinatos de mujeres en México, un soldado alemán que deviene escritor tras la Segunda Guerra Mundial— son tan exigentes con la atención y la memoria por largas, intrincadas, patéticas, monótonas, monotemáticas, que en la actualidad de la lectura, y sin consecuencia dramática evidente, se desmaterializan entre sí. Al terminar, cada parte adquiere una existencia fantasmal que acecha la sucesiva y la precedente.

Aún cuando cada historia se fugue hacia adentro, proliferando en cuentos propios, y se desmaterialice hacia fuera,<sup>3</sup> hay una función dramática, o epistemológica, dominante que las unifica con independencia de sus efectos: la

<sup>2</sup> La parte de Amalfitano, La parte de Fate, La parte de los crímenes, La parte de Arcimboldi.

<sup>3</sup> Afuera es el sistema de los textos y lo que desmaterializa es la casual o deliberada semejanza estilístico-argumental con géneros, autores y obras específicas. Las partes primera y segunda entremezclan el mundo universitario con el mundo policial, a la manera británica, a veces como los oscuros *relatos de campus* de Patrick Mc Grath, pero, por el carácter de juego o maquinaria que asume la actividad erudita y la policial-criminal, se impone más la referencia a Borges o a Fonseca. Las partes tercera y cuarta, policiales, geográficamente fronterizas, narrativamente marginales, y con estilo de informe, señalan diversas literaturas enredadas con el cine negro o viceversa, desde los cuentos de Trumbo, Hammet, Chandler, pasando por John Dos Passos, James Purdy, el impostor Vernon Sullyvan, hasta James Ellroy y Ricardo Piglia. “La parte de Arcimboldi”, por el escenario europeo oriental de la Segunda Guerra, la relación, a la vez inocente y cruel de la formación del protagonista, la persistencia del motivo familiar, de los lazos de parentesco en la catástrofe, recuerda a *Agotha Krisztoff*, *El gran cuaderno* y *la Prueba*, y después, pero antes de ella, a Kafka.

pesquisa. Siempre hay una búsqueda y un límite, propuesto por las convenciones de cada mundo, que invariablemente se rebasa, por eso la búsqueda es de índole policial, pesquisa. Y puesto que nunca se debilita la esperanza que la estructura coral de protagonistas, y el desmesurado puzzle de acciones y tramas, se componga, los muertos innumerables, repartidos en las diversas partes de la novela, desperdigan la sospecha criminal sobre todos los asuntos y sobre todos los personajes. Por eso es admisible esta vez, como lo ha sido siempre, mediante otros recursos en relatos previos de Bolaño, que los personajes que representan funciones prestigiosas devengan criminales o sospechosos, y viceversa, que los truhanes resulten dignificados en su quehacer. La sospecha de doble fondo los nivela a todos, y apareja la literatura, y al arte en general, con el crimen.<sup>4</sup> La disposición policial de la conciencia recomienda sospechar de la obra en su estructura general, sospechar de aquello que constituye su vida pública: el motivo argumental inventariado, el conflicto central, la acción como calificador funcional de los personajes, la autonomía existencial de lo novelesco, los protagonismos de la literatura.

Una cierta mala fe, de carácter positivo, materialista, estructural, devota del detalle como anomalía reveladora, se interesa por los numerosos fragmentos cinematográficos presentes en *2666* y en textos previos, y en lo diversos dispositivos visuales, fotográficos, cartográficos, gráficos, dispersos en el sistema narrativo de Bolaño. Como si todas esas imágenes fueran fotos ejecutadas por un *paparazzo*, por un miserable detective privado, muestran al texto literario no siendo él mismo, traicionándose a través de acciones raras en sitios raros, de acciones bajas en sitios oscuros.

El pecado nace de la concesión a la visualidad, a la visualidad eternamente pseudoartística del cine, de la foto, envilecida por su compromiso con el entretenimiento y el lucro, y el mal lo agrava la precisión de las citas —su minuciosa literalidad o su cuidada ambigüedad— porque les reconoce el estatuto de obras, y a través de ellas, reconoce como culturas o cultos los sistemas de donde proceden: el terror, la serie B policial, el cine pornográfico, el cine filosófico.

Este reconocimiento que eclipsa, por asociación —y que mancilla por convivencia— la primacía prestigiosa de la literatura entre los relatos, le otorga a los motivos visuales un alto potencial de esclarecimiento ideológico<sup>5</sup> en toda la obra

<sup>4</sup> Arturo Belano y Ulises Lima, en *Los detectives salvajes* (1998), son poetas, detectives, narcotraficantes; Carlos Wieder, en *Estrella Distante* (1996), es poeta, piloto de aviación, funcionario de la inteligencia militar y torturador. Todos recuerdan el itinerario de Rimbaud que incluye el gusto por la muerte, el tráfico de armas y la desaparición, transgresiones éticas y geográficas interpretadas menos como renuncia al arte y la civilización que como posibilidades de una poética contemporánea. Lo antisocial de la criminalidad y el arte sería el desprecio activo por los límites, el desdén por el orden de la cultura, o por la cultura como orden y, más precisamente, el hábito de la apropiación indebida, que el arte contemporáneo legitima para el relevo de la originalidad.

<sup>5</sup> Esclarecimiento ideológico y no doctrinario, porque descubre la potencia activa de la mezcla, de la transferencia y la sustitución más allá del ámbito del arte, en el movimiento general de la cultura, como un tipo de experiencia característica en la realidad contemporánea.

de Bolaño, pero particularmente en *2666*, por su situación y estatuto ontológico terminal, es decir como testamento existencial y término de referencia estructural, porque realiza de modo efectivo el acontecimiento anunciado del *fin de las apariencias*.

Aquella noche mientras Liz Norton dormía, Pelletier recordó una tarde ya lejana en la que Espinoza y él vieron una película de terror en una habitación de un hotel alemán.

La película era japonesa y en una de las primeras escenas aparecían dos adolescentes. Una de ellas contaba una historia. La historia trataba de un niño que estaba pasando sus vacaciones en Kobe y que quería salir a la calle a jugar con sus amigos, justo a la hora en que daban por la tele su programa favorito. Así que el niño ponía una cinta de vídeo y lo dejaba listo para grabar el programa y luego salía a la calle. El problema entonces consistía en que el niño era de Tokio y en Tokio su programa se emitía en el canal 34, mientras que en Kobe el canal 34 estaba vacío, es decir era un canal donde no se veía nada, sólo niebla televisiva.

Y cuando el niño, al volver de la calle, se sentaba delante del televisor y ponía el vídeo, en vez de su programa favorito veía a una mujer con la cara blanca que le decía que iba a morir.

Y nada más.

Y entonces llamaban por teléfono y entonces el niño contestaba y oía la voz de la misma mujer que le preguntaba si acaso creía que aquello era una broma. Una semana después encontraban el cuerpo del niño en el jardín, muerto (XX).

En *2666*, en La parte de los críticos (48 y 49), la película citada es *Ringu*, filme de terror del director japonés Hideo Nakata, 1998, basada en la novela de Koji Suzuki. Los profesores Pelletier y Espinoza, académicos de letras alemanas contemporáneas, devotos de la obra de Benno Von Arcimboldi, ven la primera y más fiel adaptación de la novela de Suzuki. Ni Pelletier, ni Bolaño hacen referencia a la versión estadounidense, del año 2002, *The Ring*, del director Gore Verbinski, más adicta a las persecuciones y al romance.

La otra secuencia cinematográfica descrita minuciosamente en *2666*, en La parte de Fate, es del filme *The Limey*, del cineasta estadounidense Steven Soderbergh, 1999.

Permaneció sentado en la butaca durante una sola escena. Un tipo blanco era detenido por tres policías negros. Los policías no lo llevan a una comisaría sino a un aeródromo. Allí el tipo detenido ve al jefe de los policías que también es negro. El tipo es bastante listo y no tarda en entender que son agentes de la DEA. Con sobrentendidos y silencios elocuentes, llegan a una especie de trato. Mientras hablan el tipo se asoma a una ventana. Ve la pista de aterrizaje y una avioneta *Cessna* que carretea hacia un lado de la pista. De la avioneta sacan unos cargamentos de cocaína. El que abre las cajas y extrae los ladrillos es negro. Junto a él hay otro negro que va tirando la droga en el interior de un barril con fuego, como los que usan los sin casa para calentarse

durante las noches de invierno. Pero estos policías no son mendigos sino agentes de la DEA, bien vestidos, funcionarios del gobierno. El tipo deja de mirar por la ventana y le hace notar al jefe que todos sus hombres son negros. Están más motivados, dice el jefe. Y después dice: ahora puedes largarte. Cuando el tipo se va el jefe sonrío pero la sonrisa no tarda en convertirse en una mueca. En ese momento Fate se levantó y fue a los lavabos (XX).

Se trata de un filme de cine policial, propiamente de cine negro porque integra el motivo del amor criminal a dispositivos de exposición psicológica de los personajes y representa, por la dificultad de su estructura dramática y del sistema de citas que la sostiene, una gesto de autonomía estética en la filmografía del director.<sup>6</sup>

Ambos filmes hacen proliferar la arquitectura textual de la novela hacia el sitio populoso del cine de género, pero esa proyección Bolaño la complica aún más porque cada película funciona culturalmente acompañada, ya sea para el consumo o la crítica especializada, exterior o interiormente.

El espectador de *Ringu* mide sus eficacias en el terror y sus particularidades culturales con *The Ring*,<sup>7</sup> y el de *The Limey*, sólo puede comprender el sentido de la insólita semejanza —y de su mecanismo de producción— entre la apariencia del protagonista viejo y de su doble en la memoria, treinta años atrás, si sabe que ambos son interpretados por el actor Terence Stamp: uno en el año 1999 para Soderbergh, el otro, ejecutando acciones consecuentes con las circunstancias de su yo futuro, en el año 1967, para el director británico Ken Loach en el filme *Poor Cow*.

Las estructuras arborescentes que Bolaño produce o convoca atravesando textos externos, desactivan la búsqueda de encadenamientos y causalidades para las acciones, convierten los sucesos en cuadros, en vistas,<sup>8</sup> y a la vez que enfatizan la elocuencia de lo presente afirman la existencia de un sitio más allá condicionante, de un fuera de campo.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Bien reconocido por filmes como *Erin Brockovich* (2000), *Traffic* (2001), u *Ocean's Eleven* (2002).

<sup>7</sup> Y no puede separarlas porque Hideo Nakata es el director seleccionado para realizar la segunda parte de *The Ring*.

<sup>8</sup> Noción que, deliberadamente, tomamos de la historia del cine, en particular de los microrrelatos de los Lumière, microtextos atestados, detallistas afines a la obsesión burguesa de cómputo de la realidad en la opinión de Jacques Aumont en *El cuadro interminable* (1997).

<sup>9</sup> El relato como conjunción dinámica de un principio de proliferación y otro de itinerancia en presente es identificado por Gilles Deleuze en una forma cinematográfica. En *La imagen-tiempo* (1985) atribuye ese estilo a Fellini, y define para nosotros una estructura semejante a la que atribuimos a Bolaño: el autor “comenzó con films de errancia que relajaban los nexos sensoriomotores y dejaban alzarse imágenes ópticas y sonoras puras, foto-novela, foto-encuesta, music-hall, fiesta... Pero todavía se trataba de huir, de partir, de marcharse. Cada vez se tratará más de entrar en un nuevo elemento, y de multiplicar las entradas. Hay entradas geográficas, psíquicas, históricas, arqueológicas... etc”.

En la historia de los profesores lo fuera de campo es el mundo virtual del escritor alemán, en la parte del periodista negro es el cuadro diegético de la secuencia del filme de Soderbergh, donde todos los personajes son negros y se mueven simultáneamente dentro y fuera de la ley, como el propio Fate quien se desviará desde su comisión de reporteo deportivo hacia una pesquisa criminal. En los episodios de los filmes seleccionados el sitio distante referido actúa como un mecanismo de impotencia sobre el personaje que convencionalmente representa un tipo dramático deficitario: niño, anciano. El niño de *Ringu* está pasado de terror por la amenaza o sentencia de muerte que proviene del más allá, de la muerte misma; Wilson, el viejo truhán inglés protagonista de *The Limey*, se entraba dramática, actancialmente, por influencia de su prototipo idéntico en las secuencias insertas del filme de Ken Loach, y adquiere la categoría metatextual e inmóvil de símbolo cuando se descubre glorificando la carrera del actor Terence Stamp, y la historia del cine como sistema de reenvío de imágenes.

Algunas de las películas que Bolaño elige para hacer proliferar lateralmente el relato, para acentuar en él un estado dominante, o perfilar indirectamente la psicología de un personaje, se caracterizan por repetir un estilo cinematográfico contemporáneo de transición no estilizada entre un nivel de realidad y otro, transición no codificada entre diversos planos existenciales.<sup>10</sup>

En *The Limey*, Soderbergh genera transiciones entre los recuerdos lejanos del personaje y los inmediatos, entre las imaginaciones acerca de lo presente y el accionar actual. Es notorio que hay diversos y redundantes estilos físicos de las imágenes, variaciones en la luz, en el cromatismo, en la definición fotográfica, en la estabilidad del registro, variaciones que, conforme a los hábitos narrativos y receptivos del cine, debieran señalar diversos planos de realidad, diversas temporalidades y niveles experienciales, pero lo cierto es que las relaciones entre los valores físicos de las apariencias y sus coordenadas existenciales nunca se estabilizan.

En *2666*, conforme el mismo principio narrativo, los sueños de los personajes irrumpen sistemáticamente en la realidad del drama, en la actualidad de los acontecimientos, perfilándolos o desdibujándolos para la significación, tanto como lo hacen los sucesos reales.

Por ejemplo:

Pelletier por el contrario, ni tuvo una pequeña crisis nerviosa ni habló con el taxista que lo llevó hasta su apartamento. A llegar se duchó y se preparó un poco de pasta italiana con aceite de oliva y queso. Luego revisó su correspondencia electrónica, contestó algunas cartas y se fue a la cama con una novela de un joven autor francés, más bien intrascendente pero divertida, y con una revista de estudios literarios. Al poco rato se durmió y tuvo el siguiente y extrañísimo sueño: estaba casada con Norton y vivían en una

<sup>10</sup> Ejemplos de esta moda: *Winterschlafer* (Tom Tykwer, Alemania, 1997), *Memento* (Christopher Nolan, EEUU, 2000), *Elephant* (Gus van Sant, EEUU, 2003), *Los Debutantes* (Andrés Weissbluth, Chile, 2003), *Eternal sunshine of the spotless mind* (Michael Gondry, 2004), entre otras.

amplia casa, cerca de un acantilado desde el que se veía una playa llena de gente en bañador que tomaba el sol o practicaba la natación sin alejarse, por otra parte, demasiado de la orilla (107).

El sueño ocupa más de dos páginas y se desliza desde la serenidad al terror: “Y esa estatua salía del mar y se elevaba por encima de la playa y era horrorosa y al mismo tiempo muy hermosa”. El párrafo siguiente retoma, sin alusiones al sueño, la vigilia y las relaciones entre el académico Pelletier y sus colegas. El episodio onírico interviene sólo atmosférica, psicológicamente, el discurrir narrativo de lo cotidiano a baja intensidad de los personajes. No hay un esfuerzo de vínculo simbólico, o causal entre ambos episodios, el soñado y el real, sin embargo, el sueño ha sido digno de narración minuciosa, ha sido visto con claridad.

En la poética barroca de Bolaño la indiferenciación existencial se manifiesta también como liminaridad vaga entre el mundo de los vivos y el de los muertos. El último cuento de la antología *Putas asesinas*, “Encuentro con Enrique Lihn”, pormenoriza la entrevista onírica que mantuvo el novelista con el poeta. Los detalles desfiguran, remedan, o reflejan el diálogo epistolar real —especie de acto de fe, en tanto contacto distanciado— sostenido entre Bolaño y Lihn en 1981 o 1982. Como en la película *Ringu*, donde los dominios de la vida y la muerte se relacionan, confunden e invaden a través de las tecnologías de comunicación a distancia, sistemas de duplicación, video, teléfono, en el cuento de *Putas asesinas* el factor mediático interviene para conectar y desdibujar los términos de la relación:

Lihn ya no se parecía a Lihn sino a un actor de Hollywood, un actor de segunda línea de esos que aparecen en las películas hechas para la televisión o que jamás estrenan en los cines europeos y pasan directamente al circuito de los cineclubes (218).

Este sistema de relaciones fundado en la igualdad ontológica de las experiencias, que, por ejemplo, confiere gravedad dramática a los sueños, es el resultado conjunto de una poética que define toda existencia como existencia narrativa, y que, al confrontar la cronología de cada suceso con la actualidad regular de la propia narración, cumple temporalmente la intención general de la obra a la sustitución y coexistencia de las formas, a través de una temporalidad extática de los acontecimientos.<sup>11</sup>

En esta poética las máquinas de comunicación contribuyen a las virtualizaciones del sitio y de la situación presente.<sup>12</sup> Se establecen conexiones con el más

<sup>11</sup> Temporalidad extática en el sentido existencialista de coexistencia de los tres tiempos en cada acción, de la intención dramática proyectiva —luego, fuera de sí— de todo suceso presente y cumplimiento o reactualización significativa de lo precedente.

<sup>12</sup> El proceso de adelgazamiento semántico de la realidad en la contemporaneidad que producen los elementos más activos de la cultura occidental promueven de manera conjunta para sus propios fines las técnicas de registro audiovisual, de telecomunicación y de transporte.

allá a través de las películas, las cintas de video, la televisión, los teléfonos. En *2666*, los personajes viven revelaciones, iluminaciones, a través de la televisión. En La parte de los crímenes, se reitera la figura de una vidente que en un programa de televisión cae en trance y entrega datos sobre los asesinatos en Santa Teresa. Klaus Haas, el alemán preso en la cárcel mexicana, principal sospechoso de los crímenes de las mujeres, se comunica con el discreto círculo de personas que en el exterior se interesa por resolver el caso a través de un teléfono móvil que administra sin restricciones, como poseedor de un atributo de mediación superior. Desde el infierno de la penitenciaría revela a judiciales y periodistas la verdad de los acontecimientos, los nombres de los asesinos intocables, y anuncia la venida de su salvador.

En *Una novelita lumpen* Bolaño relaciona el encierro y la impotencia con la ceguera y la videncia, proponiendo otra vez como referencia diegética, el mundo del cine, cines de género.<sup>13</sup> La protagonista huérfana consigue trabajo de muchacha de compañía —compañía que en este caso incluye favores sexuales— en la casa del ciego Giovanni Dellacroce, cuyos heterónimos<sup>14</sup> cinematográficos son Franco Bruno y Maciste. El personaje es famoso en el mundo de los fisicoculturistas romanos por haber obtenido el título de Mister Universo y Mister Italia en certámenes de esa disciplina, y por haber interpretado para los grandes estudios italianos de la década del 50 al personaje de Maciste, equivalente a Hércules y Sansón en el género *Peplum*.<sup>15</sup> En el personaje se cumplen los diversos principios de mezcla, desdibujamiento y sustitución formal señalados. Su corporeidad enorme, musculosa y blanca, forma primera, dominante, se ajusta a su personalidad de pantalla, Maciste, y a la de estrella de cine con gafas, Franco Bruno; la gordura y la ceguera, formas de segundo orden, detalles, índices deficitarios, revelan no sólo tristemente la soledad y ruina del sujeto real, Dellacroce, sino que además la ruina de un género cinematográfico. La ceguera del gigante, como motivo de inhibición corporal, sumada a su enclaustramiento en la casa en sombras, factor de impotencia espacial, revierte su carácter de impedimento, y en función de la relación tan intensiva y regular con el medio limitado que propicia, pareciera desmentirse o asumir el modo mitológico de la videncia.

<sup>13</sup> En el cuento *Días de 1978*, incluido en el libro *Putas asesinas*, Bolaño relaciona literatura y cine en función del motivo del impedimento, de una apariencia deficitaria que encubre o contradice un saber eficiente, un conocimiento singular. En el relato cierto personaje, B, en una fiesta de exiliados chilenos en Barcelona, narra a U el episodio final del filme *Andrei Rubliov* de Tarkovski. Las secuencias largas y morosas describen el trabajo ingente de un niño de 12 años que dirige las obras de construcción de una campana gigante para una catedral rusa en pleno medioevo.

<sup>14</sup> Recurso de multiplicación y diversificación del yo. Desde Fernando Pessoa en adelante, recurso de virtualización de los objetos de la teoría literaria.

<sup>15</sup> Género cinematográfico de entretenimiento, propiamente italiano, caracterizado por la glorificación, con utilerías colosales, del pasado grecorromano de Italia, y por el protagonismo de galanes fuertes, musculosos y estúpidos que aplastaban como a moscas a hordas de bárbaros y a legiones de romanos.



En este relato, las relaciones entre literatura y cine, como operación de desdibujamiento por mezcla de las nociones de alta y baja cultura, proliferan hacia las periferias narrativas de lo cinematográfico, más allá de la ruina del género colosalista de forzudos, hasta el porno. Como una especie de infragénero, dijimos, sirve a Bolaño para figurar las relaciones entre la creación y diversas formas de transgresiones, crimen, narcotráfico, prostitución; pero también, y especialmente para ensayar absurdos argumentales, por ejemplo, los de las películas del alemán Bittrich en el cuento “Prefiguración de Lalo Cura” (en *Putas asesinas*), ficciones desaforadas enristecidas por la artesanía productiva, pero inmunizadas por la gratuidad que les confiere su vínculo con el realismo del cuadro pornográfico.

En *Una novelita lumpen*, la educación sexual de los protagonistas o la presencia del sexo en sus vidas comienza a través del consumo de filmes pornográficos que son seleccionados por el hermano de la protagonista en clubes de video de barrio, considerando como referencias de especialista, nombres de actores y de directores, como si se tratara de filmes de categoría artística. La relación de igualamiento entre el arte y el producto de entretenimiento banal por efecto de hábitos de consumo y apropiación indiferentes, en las películas pornográficas se refleja en la problemática de lo verdadero y lo falso. En las producciones pornográficas el argumento es mínimo, la puesta en escena pobre, visiblemente falsa, y la progresión dramática burda porque se precipita vertiginosamente hacia el único suceso relevante y verdadero, el coito, acontecimiento tan cierto que anula las distinciones entre actor y personaje, entre simulación y vivencia. Los criterios que delimitan y sustancian la verosimilitud del dentro y el afuera de la obra en este caso pierden sentido.

En el cine porno hay una pretensión hipertrofiada de realismo que se manifiesta en la obsesiva focalización espacial y temporal en los genitales de los actores durante el coito. Esta operación retórica que disuelve en lo plástico el prestigio realista de la acción, representa un factor de crisis del protagonismo, ya sea por inhibición, porque reduce a los personajes-actores a un todo inexpressivo referido por la monotonía e insignificancia de la parte vista, los genitales, o, por sustitución, porque enfatizando la elocuencia apariencial y la eficacia dramática de la parte, la eleva a la categoría de todo, le confiere el heroísmo positivo de la actividad de excepción.

Nuevamente se trata de una representación, de una puesta en escena falsamente simple, interiormente atiborrada, como las de Arcimboldo, desbordante, que en la inestabilidad de las partes y el todo, de la figura y el detalle, no sólo virtualiza el estatuto de realidad de los diversos cuadros del sistema, sino que además desbarata su jerarquía existencial.

El pene descomunal del legendario actor porno John Holmes ha sido tanto o más mitificado por los seguidores del género que su propia historia, que comienza y transcurre con el desarrollo de la industria pornográfica en California en las décadas del 70 y el 80,<sup>16</sup> y termina con su muerte por Sida en 1988. En el

<sup>16</sup> La historia del comienzo y ascenso de John Holmes en California durante esos

cuento “Johanna Silvestri” (de *Llamadas telefónicas*), Bolaño remite a la figura enferma, enclaustrada y huraña, del actor enfermo de Sida. En “Prefiguración de Lalo Cura”, cuento sobre el mundo de las producciones pornográficas, el autor reparte en diversos personajes la tristeza del sujeto sometido y eclipsado por la fama de su miembro, y la aumenta con el motivo de la marginalidad, porque se trata de jóvenes marginales latinoamericanos, expuestos y perdidos en pobres producciones panameñas, colombianas, mexicanas, que remedan el prototipo estadounidense, supliendo la artesanía con absurdos argumentales. La mitificación narrativa, literaria, del cine pornográfico, de sus motivos, de su estructura productiva, de su cultura, Bolaño la hace proliferar a través de sus cuentos hasta un sitio que le es propio, naturalmente mitológico y oscuro, hasta lo latinoamericano.

En “Prefiguración de Lalo Cura” se relaciona la tristeza de estos individuos reducidos o adosados a sus penas descomunales con la tristeza y la soledad telúrica del latinoamericano, eclipsado por la naturaleza, sometido a una irreductible condición periférica:

todos jóvenes y con la picha superior [...] Vergas de 25 y 30 centímetros, a veces tan grandes que no se podían levantar. Jóvenes mestizos, negros, blancos, indios, hijos de Latinoamérica cuya única riqueza era un par de huevos y un pene cuarteado por las intemperies o milagrosamente rosado quien sabe por qué extraños vericuetos de la naturaleza. La tristeza de las vergas Bittrich [director de cine porno del cuento] la entendió mejor que nadie. Quiero decir: la tristeza de esas pollas monumentales en la vastedad y desolación del continente (106 y 107).

A través del sentido y la forma de la narración, que parodian las referencias del telurismo poético americanista de Neruda o Carpentier, el relato hace explícita la intención niveladora que relaciona la literatura con el cine más vil. La doctrina de la simpatía universal Bolaño la reconoce y la extiende sobre todos los sistemas expresivos, todos los ámbitos de la cultura, técnicamente a través de las transferencias dramáticas y simbólicas entre el todo y la parte, el cuerpo y el detalle.<sup>17</sup>

La retórica del fragmento, mientras más proclive es en Bolaño al motivo icónico de carácter fotográfico o gráfico, definido éste por la intención de fijeza, síntesis, de parcialidad representativa, por efecto de la posición de registro o retrato, respectivamente, más relaciona lo literario con la maldad o el sin sentido.

Las fotografías de la exposición que organiza el protagonista de *Estrella dis-*

---

años, y el funcionamiento de esa industria, es reconstruida por el director estadounidense Paul Thomas Anderson en el filme *Boogie Nights* (EEUU, 1997).

<sup>17</sup> En virtud del mismo espíritu paródico, del gusto por las metáforas desaforadas, se podría establecer una analogía entre la elocuencia y vitalidad de los penes de estos personajes, que no les sirven para revertir sus destinos de miseria y fatalidad, y la inútil subsistencia y magnificencia de los monumentos líticos de las civilizaciones precolombinas extintas.

*tante*, Carlos Wieder, poeta-militar-acróbata aéreo, fotografías de personas torturadas, corresponde a este tipo de imagen insistente, que niega y revela el cuerpo omitido. La exposición, con carácter de evento iniciático o doméstico, puesto que se realiza en el departamento de Providencia de un amigo del artista, se ha instalado en el cuarto donde éste aloja ocasionalmente. Los asistentes deben ingresar de a uno por uno y cerrar la puerta, “el arte de Chile no admite aglomeraciones”, indica el expositor. Las imágenes son mejor descritas por las reacciones que provocan en los espectadores —huida, llanto, vomito, indignación— que por alusiones directas.

La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que se deduce es el mismo lugar [...] Las fotos, en general [según Muñoz Cano], son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima [...] Los símbolos son escasos pero elocuentes [...] La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (97-8)

Se dice que los cuerpos parecen maniqués desmembrados, y se advierte que en su mayoría estaban vivos en el momento del registro. El teniente Julio César Muñoz Cano, testigo de los hechos, colaborador del régimen golpista y luego crítico de éste, reconoce entre esos cuerpos destrozados a las hermanas Garmendia, las bellas poetisas que prefiguran a las hermanas Font en *Los detectives salvajes*.

La operación de Wieder, señalada por las intenciones expresivas de parcialidad y fijeza, representa la descabellada unificación de arte y acción política, o de arte y crimen. Los cuerpos han sido intervenidos para la imagen, la imagen no es los cuerpos, los detalles de los cuerpos no remiten a nada o a cualquier idea general sobre la humanidad y la inhumanidad, se trata de una narración en abstracto por más concreto que sean los cuerpos y concreta la carne y la sangre y el dolor.

La acción es de convocatoria desmesurada a la realidad pero también de irrealización de lo real en el uso, en la imagen. La disponibilidad de las cosas para el uso y la combinación pueden relacionar la vida y la muerte de manera inopinada. En la obra de muerte de Wieder resuenan, desde un sitio ideológico de signo inverso, las acciones poético políticas de los artistas conceptuales de los ochenta, del grupo CADA, de la Escena de Avanzada. Tan nítida es esa frecuencia que es inevitable pensar en las relaciones que mantiene la figura de Wieder con un Premio Nacional de Literatura a través de la acción de escribir poesía con humo en el cielo que ambos ejecutan. Formas evanescentes, tan evanescentes como los reconocimientos institucionales, como las semejanzas que presentan provisionalmente.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Por su afición a la disolución de las formas y su personalidad múltiple, Carlos Wieder o Alberto Ruiz-Tagle, se ajusta a un canon simbólico de lo demoníaco. Considerar a propósito el texto de Enrico Castelli, *De lo demoníaco en el arte* (1967).

De Cesárea Tinajero no hay verdaderos poemas, sólo referencias aportadas por escritores viejos, ancianos adherentes al *real visceralismo*. Toda la aventura de Belano y Lima, y las suertes de decenas de personajes satélites en *Los detectives salvajes* se relacionan con la búsqueda de la mítica fundadora de esa hipotética vanguardia poética.

En la última parte de la novela, *Los desiertos de Sonora (1976)*, García Madero, el más joven de la compañía de poetas itinerantes, anota en su diario de viaje los pormenores de la búsqueda de la autora en los pueblos desolados del noroeste mexicano. En el final, ni la apariencia, ni la vida, ni la muerte de Cesárea Tinajero coinciden con lo previsto durante la novela. Las expectativas poéticas chocan con formas de trivialidad rotunda y significación confusa que, a la vez que aligeran retrospectivamente el sentido de todos los relatos enhebrados en la novela, los distinguen y validan imaginariamente. Entre esos apuntes los dibujos de mexicanos vistos de arriba que García Madero traza para matar el tiempo y que define como “dibujos que son enigmas”, concluyen de manera gráfica y humorística las relaciones de dependencia que la forma y el sentido mantienen con el punto de vista en este universo narrativo. Punto de vista semejante al marco de una ventana,<sup>19</sup> al encuadre, que así como virtualiza lo que contiene por su irreductible parcialidad e inercia expresiva, se confunde y pierde él mismo con lo descrito.

Por este marco hemos vuelto al cuadro y, entonces, al comienzo. *Los detectives salvajes* traicionando más las expectativas reconstituyentes de los lectores, que su convencional prestigio de monumento literario, hace una concesión radical a la visualidad al conferirle a unos miserables dibujos tramposos el honor de terminar la historia. Sin embargo, la ventana que se disuelve y el círculo doble, o la argolla que se vuelve un sombrero mexicano, puesto que literalmente grafican aquel deseo poético terminal de Bolaño del “fin de las apariencias”, corresponden en lo esencial con la intención ideológica de su escritura, incluso en aquello de aludir y disolver al propio autor. El dibujo engañoso justifica su vaivén como intención de visibilidad del artífice, que resulta implicado porque el juego del cuadro y de las apariencias depende de su punto de vista que compone el encuadre, aún cuando lo haga para presentar un campo blanco, vacío o lleno, para fugarse o respecto del cual declararse irresponsable.

El motivo visual funciona, entonces, como un esclarecedor estructural en la obra de Bolaño, esclarecedor poético y axiológico porque presenta la escritura como remiendo y nivelación de textos de todo orden y procedencia, cuya tensión significativa depende del itinerario hermenéutico que haga el lector de esa trama; itinerario previsto en parte por el autor, semejante al de él mismo, instalado en el

---

<sup>19</sup> Al final de su diario, en el día trece, catorce y quince de febrero, el poeta juega a que el lector adivine que hay detrás de tres ventanas dibujadas, delineadas como meros cuadrados, una ventana por día. La del trece, que asoma un triángulo por la mitad del trazo izquierdo, esconde una estrella. La del catorce, vacía, descubre una sábana blanca. La última, la del quince, sin nada y hecha con una línea segmentada, plantea la misma pregunta: ¿qué hay detrás de la ventana?

ruido, determinado por la interferencia, tentado por la costumbre y la aberración, o, mejor, por la sugestión de la forma y la vitalidad frente a las cosas.

En función de esta teoría es posible establecer que la disposición creativa de Bolaño es más afín a la de un lector, lector compulsivo, que a la de un escritor como artífice de argumentos.

En la última parte de *2666*, en La parte de Arcimboldi, hay un viejo ex escritor que le arrienda al soldado Hans Reiter una máquina de escribir para que se convierta en novelista. Durante la ejecución del negocio el personaje, especie de auxiliar mágico del héroe, más bien, instructor de realidad, desarrolla una teoría sobre la literatura que afirma nuestra última hipótesis y la enhebra con las precedentes, aun con aquella inicial que interpreta la función de la muerte de Bolaño:

La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbazales, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres [...] Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras [...] En el interior del hombre que está sentado escribiendo *no hay nada*. Nada que sea él, quiero decir. Cuánto mejor haría ese pobre hombre dedicándose a la lectura. La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas [...] su novela o poemario, decente, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de *ocultamiento*. Es necesario que haya muchos libros, muchos pinos encantadores, para que velen de miradas aviesas el libro que realmente importa, la jodida gruta de nuestra desgracia, la flor mágica del invierno [...] Toda obra que no sea una obra maestra es, cómo se lo diría, una pieza de un vasto camuflaje [...] cuando comprendí esta verdad dejé de escribir (982-3).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, JACQUES. (1997). *El cuadro interminable*. Barcelona: Paidós.  
 BOLAÑO, ROBERTO. (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.  
 —. (2001). *Putas asesinas*. Barcelona, Anagrama.  
 —. (2002). *Una novelita lumpen*. Barcelona: Mondadori.  
 —. (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.  
 CASTELLI, ENRICO. (1967). *De lo demoníaco en el arte*. Santiago: Universidad de Chile.