

ESTRELLA DISTANTE, UNA NOVELA PREPARADA PARA SER VISTA¹

DISTANT STAR, A NOVEL MADE TO BE SEEN

LUIS VALENZUELA PRADO

Universidad Andrés Bello
Facultad de Educación y Humanidades
Fernández Concha 700
Las Condes
Santiago
Chile
luis.valenzuela.p@unab.cl

RESUMEN

Este artículo analiza las estrategias visuales presentes en la novela *Estrella distante* de Roberto Bolaño, las que desembocan en una materialidad visual descrita, a ratos ecrástica, expuestas, por un lado, en forma de escenas y exhibiciones y, por otro, de imágenes fotográficas y cinematográficas. En cualquiera de los dos casos, los personajes están obligados a ocupar

¹ Este artículo surge en el marco de la tesis doctoral: “Espectáculo y pactos criminales. El criminal en la literatura y cine en Chile (1960-2008)”, la cual obtuvo el premio Excelencia a Tesis doctoral 2013, otorgado por la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

un lugar de observadores, testigos o espectadores. Así, a partir de esta presencia visual o visible en la novela, son establecidos ciertos cruces entre imagen y texto, siempre pensados como tensiones políticas y culturales.

Palabras claves: Visualidad, imagen, texto, Bolaño.

ABSTRACT

The following article analyzes the visual strategies present in the novel *Distant Star*, by Roberto Bolaño, as built from a described visual appearance, at times ecphrastic, and displayed, on one hand, in the shape of scenes and expositions and, on the other, as photographic and cinematographic images. In either case, the characters are forced to take their place as observers, witnesses or spectators. Thus, it is from this visual or visible presence in the novel in which the gaze plays a fundamental role, that certain crossovers between image and text are established, conceived as political and cultural tensions.

Key words: Visuality, Image, Text, Bolaño.

Recibido: 25/05/2014

Aceptado: 23/09/2014

I. DE LA ESCRITURA CRIMINAL A LA IMAGEN LATENTE

La escritura criminal erigida desde *Estrella distante* encuentra eco en al menos dos novelas chilenas. En *Un avión volaba* (1935) de Juan Marín, Claudio Astorga es un teniente que elucubra el crimen de Jorge Garmendia. Primero provoca el suicidio de Sonia, la enamorada de Jorge. En palabras espectaculares, realiza un montaje de circunstancias que desembocan en el suicidio. Luego, elucubra y ejecuta un plan para que Jorge entre en delirio al culparlo de este suicidio y, finalmente, insta a

una enfermera a que mate a Jorge Garmendia. Astorga encarna la idea del crimen como articulación, como montaje racional, creación, como obra de arte: “Él había hecho arte con materiales vivos”, dice el narrador, “[h]abía escrito con sangre. Había movido los hilos, y los monigotes de carne y hueso habían obedecido sus designios con matemática precisión” (162). Astorga, además, es un aviador criminal que establece un lejano pero interesante antecedente de Carlos Wieder de *Estrella distante*: “Un avión volaba, corría, se tumbaba como un hombre ebrio por los caminos del espacio” (Marín 164).

La otra novela donde resuena *Estrella distante* es *Todas esas muertes* (1971) de Carlos Droguett. En esta, el escritor vuelve sobre los pasos criminales que ya había trazado en *Eloy*, ahora a través del francés Emile Dubois. Droguett levanta una idea del crimen distinta a la desarrollada en *Eloy*, una idea vinculada con el arte, menos vertiginosa en su narración y más racional en el obrar del protagonista. En el prefacio afirma: “El asesino es como el artista. Son los seres que más soledad pueden soportar” (10). Una afirmación sugerente y paradójica, en tanto el escritor y el artista necesitan de alguien que lea su obra, que rompa esa soledad. Una soledad aparente ya que, al presentarse como artista, este debe exponerse y mostrarse ante otros, momento en el cual la soledad se pierde.

Tanto Juan Marín como Carlos Droguett funcionan como huellas literarias referenciales de la escritura criminal de *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño y de la narrativa chilena, articulando formas de matar y maneras de pensar la soledad. La soledad de Wieder, al igual que la presentada en *Todas esas muertes*, también es aparente, es decir, necesita de otros: “El silencio como la lepra, declaró Wieder, el silencio es como el comunismo, el silencio es como una pantalla blanca que hay que llenar” (54). Wieder entabla el pacto con las autoridades políticas de la época, que alaban y solicitan sus servicios y actos poéticos, así como también con los medios de prensa ligados a la dictadura militar y, además, con el “mecenazgo” (53) de la empresa privada.

Ahora, tal escritura criminal encuentra una nueva arista en la novela de Bolaño, a saber: la visualidad como parte de un proyecto escritural

que busca tensar y problematizar los márgenes de la literatura. Desde ahí, escritura e imagen fundan un espectáculo² de abyección e infamia criminal. De este modo, se establece un espeso campo visual en la obra de Bolaño, una suerte de retórica visual, que encuentra eco explícito en las imágenes proyectadas en *Amberes*³; en las constantes marcas de lo porno —o visualidad porno—, en tanto imagen y en tanto industria, que va desde “Prefiguraciones de Lalo Cura”, pasando por “Johanna Silvestri”, hasta llegar a “La parte de Fate” en *2666*⁴; en el cine B encarnado en Maciste, protagonista de *Una novelita lumpen*; en la extrema significación de lo que es la poesía, llevada hasta el vómito y la contemplación del espectáculo de tragafuegos, como si se “esperara algo” en el cuento “Jim”. En estos ejemplos hay una vuelta constante a las posibilidades que otorga la letra para: primero, construir imagen, o para cuestionar el estado de la letra desde la imagen; segundo, enfatizar el gesto de la mirada, la observación y la contemplación, y proponer así un tránsito desde la escritura a la imagen, al establecerse una tensión evidente entre la letra y la imagen; y tercero, erigir una novela criminal ideal para ser vista.

Lo anterior ha sido comentado y trabajado en la narrativa de Roberto Bolaño por algunos críticos. Se desprende de su obra escenas donde se erige una retórica de la imagen descrita, efrástica, y que toma como lugar de arranque distintos elementos. En primer lugar, a partir de los escritos, fotografías y acciones de arte, como analiza Ina Jennerjahn (2002); en segundo lugar, a partir de la constante presencia de “dispositivos visuales” (2005), en palabras de Pablo Corro; tercero, desde una imagen que

² Una revisión en profundidad del concepto de espectáculo fue desarrollada en los artículos “Espectacularización del crimen: *El chacal de Nahueltoro* y *O bandido da luz vermelha*” y “Visualidad, espectáculo e infamia. *Eloy* de Carlos Droguett”.

³ Wolfgang Bongers profundiza ese análisis en la ponencia “Pantallas, cuadros, caleidoscopios: cine y escritura figural en *Amberes* y “Prosa del Otoño en Gerona”, presentado en el coloquio Bolaño Visual, en noviembre de 2013. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile.

⁴ Idea que desarrollo más adelante en este artículo.

deviene en espectáculo, una “poética del ojo”, según Magda Sepúlveda y Clemens Franken (2009); cuarto, desde las imágenes con “carácter cartográfico” (114), leídas por Valeria de los Ríos. Todas estas lecturas críticas, algunas de las lecturas críticas que permiten adentrarse en la problemática de la imagen/texto y del espectáculo.

Ahora, para pensar la imagen hay que hacerlo desde su conjunto, desde el entramado que teje junto al texto, desde su complejidad cultural y política, desde su posibilidad de ser vista. Por un lado, es preciso constatar, a partir de Roman Gubern, que “[t]oda imagen es un artificio, una construcción simbólica, bidimensional o tridimensional, que representa algo (percepciones visuales, ideas), mediante procedimientos técnicos diversos (líneas, colores, tramas de puntos, etc.), de acuerdo con ciertos códigos de representación” (12). Aquí se aprecia la imagen como construcción cultural, una máxima presente y transversal en la novela de Bolaño; de ahí que sea preciso y necesario analizarla en vínculo con otras imágenes, textos, signos, ya que según Michel Melot “[u]na imagen no es jamás un objeto solitario; es —y esto es lo que hace que nos resulte tan fascinante— la marca de nuestra incompletitud” (13). Tales dichos de Melot los sostengo como premisa clave del presente artículo.

A partir de lo anterior, la imagen deja una estela en su andar, encarna una lucha cultural y política y, finalmente, quema. Primero, pensando en Jacques Rancière, resulta pertinente preguntarse “¿Qué es lo que vuelve intolerable una imagen” (85). Rancière lo resuelve afirmando que es la estela que deja esta, la imagen, ya que “jamás va sola”, siempre está articulada con un “dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen” (99). Esa imagen, propongo desde ya, silencia al espectador que la contempla en la novela. Segundo, esta retórica de la imagen clama una lucha entre texto y visibilidad, cuyo despliegue y tensión representacional conlleva lo que W.J.T. Mitchell llama una lucha en la “política cultural y la cultura política” (11), cuya mixtura verbal y visual nos habla de un “conjunto de relaciones” (231) que permiten, pensando en *Estrella distante*, confrontar texto e imagen, pero a la vez proponer “cuestiones referentes al poder, valor e interés

humano” (Mitchell 13), tan latentes y complejas en la novela de Bolaño. Lo tercero encuentra eco en George Didi-Huberman, para quien la imagen quema: “[n]o se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio” (*Cuando las imágenes* 15). Esa especie de incendio deja una estela; es el resultado de la lucha entre imagen y texto o simplemente es lo que provoca el origen de esa lucha.

Ahora, si la imagen está presente, alguien debe mirarla, entenderla, leerla.⁵ El “mundo es *lo que vemos* y, sin embargo, tenemos que aprender a verlo” (20), decía Merleau-Ponty, por lo tanto, cuando vemos no solo vemos la imagen, imaginada o material, también observamos secuencias o acumulaciones de estas, devenidas en escenas y espectáculos que, *per se*, requieren de una mirada, pero también de un objeto/sujeto que se muestra o que es visto. Se requiere, entonces, de una mirada atenta, reclama Rancière, es decir, que los “concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos” (11). Lo que vemos, matiza de manera acertada Didi-Huberman, “no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver se despliega al abrirse en dos” (*Lo que vemos* 14). Tal escisión exagera la doble tensión expuesta en la relación entre espectador y la imagen, escisión que redundante en la bi-direccionalidad de la mirada, entendida por Merleau-Ponty, hacia y desde un cuerpo: “Mi cuerpo como cosa visible está contenido en el gran espectáculo. Pero mi cuerpo vidente subentiende este cuerpo visible y con él todos los seres visibles. Hay una inserción recíproca y entrelazamiento entre uno y otro” (171). Tal entrelazamiento logra proyectar la complejidad de lo que se mira y es visto en *Estrella distante* siempre como parte de un entramado simbólico y cultural, siempre vinculante y tensionante con los elementos

⁵ Esta última idea la desarrolla en específico la Tesis de grado de Daniela Gutiérrez: “Lecturas perdidas: Posmodernidad y muerte del lector moderno en dos neopoliciales latinoamericanos”.

que componen este gesto, siempre dejando una estela en su tránsito. Una estela que arde y quema.

2. IMÁGENES PREPARADAS PARA SER VISTAS

Estrella distante es una novela preparada para ser vista, afirmación fundada desde el choque y tensión entre imagen/espectáculo y espectador, entre imagen y letra, entre estas dos diádas y el poder. Choque y tensión que permite erigir la paradoja que exacerba el ejercicio de ver, a partir de la tensión aparecer y desaparecer, que encuentra eco directo tanto en la representación de Carlos Wieder como en la que se erige en torno a él. Bibiano, por cierto, cuando investiga el significado de su apellido, tantea la posibilidad de pensarlo desde la mirada. Así da con la expresión *Weiden*, que “también quería decir regodearse morbosamente en la contemplación de un objeto que excita nuestra sexualidad y/o nuestras tendencias sádicas” (51). Descripción que anticipa, de forma acertada y pertinente, un rasgo intrínseco en el poeta criminal.

Sin embargo, las marcas que fundamentan el hecho de que *Estrella distante* sea una novela preparada para ser vista surgen al momento en que Bibiano hace la descripción del departamento de Ruiz Tagle a Belano, articulando la éfrasis de la imagen fílmica y la éfrasis de una imagen presenciada *in situ*. Bibiano dice al narrador que Ruiz Tagle vivía solo, en un departamento cercano al centro (16). Le habla sobre la “desnudez” del espacio, en especial de la idea de que “la casa estaba *preparada*” (17), “dispuesta para el ojo de los que llegaban, demasiado vacía, con espacios en donde claramente faltaba algo” (17), es decir, preparada para ser vista, afirmación que refuerza la noción de la “poética del ojo” (Franken y Sepúlveda) que atravesaría la novela. Acompaña a este comentario una cita a la película *El bebé de Rosemary* de Roman Polanski. Bibiano relata la escena en que Mia Farrow y John Cassavettes van por primera vez a la casa de sus vecinos: “Faltaba algo”, dice Bibiano, en esa casa, en tanto, en la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba “era algo innombrable . . . como si el anfitrión

hubiera amputado trozos de su vivienda. O como si ésta fuese un mecano que se adapta a las expectativas y particularidades de cada visitante (19). Los cuadros no están, lo que elimina la marca potencial efrástica de la imagen, por consiguiente, la problematiza. A la vez, dicha ausencia es enunciada por medio de la descripción de la imagen que la encuadra. Metaimagen de una ausencia, o bien, como dice Bibiano, de “algo innombrable”, que tensiona la “lucha” entre visualidad y escritura anunciada por Mitchell. La paradoja está en que aquello que no se puede nombrar (la palabra) es ejemplificado por la imagen (ausente), por lo tanto, la novela inicia su tránsito hacia la visualidad poniendo de manifiesto la función de la letra al servicio de una imagen ausente que de todos modos exagera el lugar de la mirada, en tanto obliga al espectador a mirar.

La casa de Ruiz Tagle es una “casa desnuda y sangrante” (18) y “preparada”, con un “aspecto aséptico” (19), con “paredes limpias, los libros ordenados en una estantería metálica” (18-9). Espacio aséptico que, para Baudrillard, intenta blanquear la sociedad de cualquier rasgo de violencia (51), pero que en Wieder no es otra cosa que la exacerbación de la misma. La casa de Wieder, dice María Luisa Fischer, es vista como un “espacio cargado de simbolismos”, “un sitio anómalo” (148). Bibiano lee y observa la espectacularización del espacio cotidiano de Ruiz Tagle, no se deja seducir por esta, volviéndose un participante activo rancierano. Su gesto es replicado por Belano, que, proyectando las palabras de Merlau-Ponty, aprende a ver el mundo de Wieder, lo cual anuncia la latencia del gesto observador a lo largo de la novela, ligado, por supuesto, al intento por entender la mente y ejecución criminal de Wieder, quien monta y lleva a la práctica de manera decidida escenas y espectáculos.

Erigido el espacio de su casa, resulta relevante atender al despliegue escritural aéreo realizado por Wieder y que va, a lo largo de la novela, desde la escritura de los versos “IN PRINCIPIO. . . CREAVIT DEUS. . . COELUM ET TERRAM” (35-6) hasta la del verso “*La muerte es resurrección*” (91). Si bien el narrador no alude a una imagen, sostengo que ella sí es construida a través de la letra. En una primera instancia, si se considera que estos poemas son letra, no existe representación verbal de la imagen,

entonces, no hay écfrasis. Ahora, en una segunda instancia, si se reflexiona en torno a lo que el narrador dice: “Letras perfectamente dibujadas de humo gris negro” (36), se desprende que ahí toda la descripción hecha posee un carácter visual. Y si volvemos sobre la poesía visual en cuestión, se aprecia entonces que sí habría écfrasis, pensando en Mitchell, en cuanto existe relación entre lo visual y lo verbal (84). Los lectores de poemas los están viendo también en el cielo. El poema está envuelto en la lógica del espectáculo que clama una mirada. Por cierto, si toda sociedad moderna se presenta como un cúmulo de espectáculos (Debord 40), Wieder enfatiza y exacerba ese rasgo, a partir del montaje constante de una serie de “exhibiciones de escritura aérea” (41), una “acción poética” (41) o una “exhibición aérea” (43). En palabras de Fischer: “exhibición”, “exposición fotográfica privada”, “muestra” (151) o “*happening*” (154). De este modo, Wieder escribe y dibuja sobre el cielo, obliga, como dicen Franken y Sepúlveda, “a los espectadores a leer poemas mesiánicos escritos en el cielo, o imponiendo el recorrido por una exposición fotográficas de detenidas desaparecidas” (271).

Ahora bien, la presencia del público resulta esencial, por ejemplo, los presos en la cárcel de Concepción, en especial el narrador y el loco Norberto. Aquí, el espectáculo poético abre el espacio de la cárcel, provoca algo en los espectadores, algo que se diluye: “Había ocurrido algo pero en realidad no había ocurrido nada” (40). Un acontecimiento paradójico que anuncia, pensando en Rancière, un participante activo, a pesar de que disuelve de inmediato su capacidad crítica como “*voyeur* pasivo” (11), pero también dialoga con la ausencia de los cuadros en la película de Polanski, algo pasa, algo hay, pero no se sabe qué, prima la incertidumbre, como sucede a lo largo de la novela. Otra exhibición poética muestra a Wieder pasando sobre un “público compuesto por altos oficiales y hombres de negocios acompañados de sus respectivas familias” o un “público variopinto y democrático” (41). Otra vez el espectador cumple un rol relevante en esta “poética del ojo”; el espectáculo aéreo es escenificado para ser visto por ellos, independiente de la comprensión del mismo. En definitiva, todo espectáculo carga con el doble gesto de ver y ser visto.

Otra posibilidad de lectura de la imagen emerge en la creación del registro audiovisual y visual del vuelo de Wieder por la Antártica. La escena es construida sobre la base de palabras y deviene en imagen: “Sobre el límpido cielo de la base Arturo Prat Wieder escribió LA ANTÁRTICA ES CHILE y fue filmado y fotografiado” (55). Tres formas de ver convergen en esta exhibición: espectáculo en directo, registro fílmico y fotográfico, gestos en los que la mirada y la construcción de la imagen son relevantes. Destacar la creación del registro audiovisual y visual por medio de la palabra resulta fundamental, en tanto la presencia de la imagen, cinematográfica y fílmica, exacerba la presencia del dispositivo visual, como ya anunció Pablo Corro, latente en la novela. El narrador, por medio de este ejercicio verbal, enuncia la imagen a través de la palabra, y esa imagen es captada por otros quienes presencian el espectáculo.

En la doble búsqueda de Wieder, detectivesca-literaria,⁶ detectada por Horacio Simunovic Díaz, y que el narrador lleva a cabo, el rostro monstruoso y perdido del criminal aparece en una imagen difusa de un recorte de diario. La “apología” que hace el crítico Ibacache en *El Mercurio*, es acompañada de dos fotografías. Aquí la éfrasis es explícita:

La apología de Ibacache, la única que el ubérrimo crítico escribió sobre Wieder, iba con dos fotografías. En la primera se ve un avión, o tal vez sea una avioneta, y su piloto en medio de una pista que se adivina modesta y presumiblemente militar. La foto está tomada a cierta distancia por lo que las facciones de Wieder son borrosas. Viste chaqueta de cuero con cuello de piel, una gorra de plato de las Fuerzas Armadas Chilenas, pantalones vaqueros y botas a todo con los pantalones. El titular de la foto reza: *El teniente Carlos Wieder en el aeródromo de Los Muleros*. En la segunda foto se observa, con más voluntad que claridad, algunos de los versos que el poeta escribiera sobre el cielo de Los Ángeles, después de la magna composición de la bandera chilena (46).

⁶ Una “[n]ovela policial que combina dos tipos de investigación, policial y literaria, en que la primera se presenta como un método para llegar a la segunda” (9).

En ambas fotos la descripción de la materialidad visual del fragmento de diario citado pone énfasis en lo difuso de la imagen —lo único claro, en tanto descripción visual, es la vestimenta—, en especial lo borroso del rostro del poeta criminal como la poca claridad de la imagen de la bandera dibujada por Wieder. Un rostro borroso que redonda, pensando en Calabrese, en el misterio que rodea al monstruo (107).⁷

El rasgo borroso y difuso coincide con las lecturas críticas realizadas en torno a Ruiz-Tagle/Wieder. Para Horacio Simunovic, Bolaño estructura una narración “a partir de figuras dobles” (9). El protagonista tiene doble identidad, Alberto Ruiz-Tagle y Carlos Wieder, poeta autodidacta y teniente de la aviación respectivamente (10). Un personaje que “se presenta como un enigma, como un objeto de deseo e incógnita para la mayor parte de los demás personajes” (10) y “objeto de intriga” (12) que “concentra el misterio y el *suspense* estructural de la novela” (10). Simunovic define a Wieder como asesino múltiple, poeta y artista multifacético que “disemina su obra a través de identidades falsas en revistas marginales de América y Europa” (18).⁸ Los rasgos abordados por el crítico esbozan un perfil literario múltiple y complejo que profundiza el perfil del criminal y su representación desarrollada en nuestro análisis. Según Chiara Bolognese, “se perfila con distintas personalidades”, “como un fantasma”, un aviador “tan real y tan fugaz como los dibujos que hace en el cielo con el humo de los reactores de su avión” (179), un personaje siniestro, que, sin embargo, fascina a todos los que lo rodean, por ser un muchacho “encantador” (147), del cual surge una “alucinante maldad” (147). Tanto Simunovic como Bolognese perfilan la representación dual y múltiple,

⁷ Horacio Simunovic perfila la representación de Carlos Wieder como “monstruo, metáfora del monstruo en que se convierte Chile durante (¿desde?) la época de la dictadura” (13). Tal monstruosidad evoca dos significados, a partir de Omar Calabrese, el primero, desde “la espectacularidad, derivada del hecho de que el monstruo *se muestra* más allá de una norma” y, lo segundo, el misterio (107).

⁸ Esta identidad múltiple, configurada desde el doble, lleva a pensar a Simunovic en que el “mismo narrador puede ser visto como el doble-opuesto de Wieder” (24).

que nos permite pensar la complejidad siniestra, monstruosa, abyecta e infame, de Wieder y de sus vínculos con su entorno.

En tanto, la penúltima exhibición poética, en el cielo de Santiago, cuyo vuelo traza un mapa, parafraseando a Michel De Certeau, a través del tránsito aéreo que enunciado (110). La escena descrita pone énfasis en la actitud pasiva de los espectadores:

Después su avión se elevó y los espectadores vieron, con más esperanza que admiración, algunas piruetas preliminares . . . Los del Ejército y sus mujeres estaban felices aunque algunos mandos de la Fuerza Aérea se preguntaron qué estaba ocurriendo de verdad . . . Durante algún rato los espectadores de la exhibición aérea esperaron su reaparición tonante. Unos pocos se sintieron incómodos. (87-8)

La “esperanza” y la espera por parte de los espectadores son pasivas, solo cierta “incomodidad” muestra un rasgo de inquietud que no revierte esta postura de mirada superficial del espectáculo de Wieder, sin digerirlo críticamente. Valeria de los Ríos pone atención en la aparición de la fotografía como mapa, de hecho, Wieder detalla el “carácter cartográfico” de la fotografía, dado “por la mirada panóptica del aviador, quien la compara a un puzzle fragmentario y artificial, formado precisamente por fotografías” (115). Para De los Ríos, el mapa es una “representación abstracta del poder” y es trazado “por quienes detentan una posición privilegiada” (111). Por cierto, Carlos Wieder —también Ramírez Hoffmann— y otros personajes, “son observadores privilegiados del devenir de la historia” (114). El acento está puesto en la mirada, que entendemos como mirada espectacular, y en el lugar de autoridad desde donde se enuncia.

La última exhibición es la del horror, el cual encuentra espacio en un departamento en Providencia, donde Wieder se instala y prepara una exposición fotográfica. Wieder arguyó que las fotos necesitaban un “marco limitado y preciso como la habitación del autor”, después de escribir en un espacio abierto, el “epílogo de la poesía aérea” requería un espacio cerrado, el “cubil del poeta” (87) desde donde Wieder debiera construir su

monstruosidad. Este esconde el contenido de las imágenes y adelanta que se trataba de “poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos” (87).

La primera invitada que ingresa a la habitación en la que se exhibe la muestra fotográfica es Tatiana von Beck Iraola, “una muchacha hermosa y confiada” que entró con “la esperanza de encontrar retratos heroicos o aburridas fotografías de los cielos de Chile” (94):

La habitación estaba iluminada de la forma usual. Ni una lámpara de más, ni un foco extra que realizara la visión de las fotos. La habitación no debía semejar una galería de arte sino precisamente una habitación, una pieza prestada, el habitáculo de paso de un joven. Por supuesto, no hubo luces de colores como alguien dijo, ni música de tambores saliendo de un radiocasete oculto bajo la cama. El ambiente debía ser casual, normal, sin estridencias. // Afuera, la fiesta proseguía . . . No había pasado un minuto cuando Tatiana von Beck volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. Todos la vieron. Ella miró a Wieder —parecía como si le fuera a decir algo pero no encontraba las palabras— y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento ayudada por un oficial que se ofreció a acompañarla hasta su casa pese a las protestas de la Von Beck que prefería irse sola (94-6).

Después de Von Beck entra un capitán y exprofesor de Wieder en la Academia, “No volvió a salir”. Mientras tanto, un perverso Wieder, junto a la puerta sonreía con satisfacción. Su padre ingresa raudo y sale indignado, encarando a su hijo. Todos quisieron entrar al dormitorio: “Allí, sentado sobre la cama, encontraron al capitán. Fumaba y leía unas notas escritas a máquina que previamente había arrancado de una pared . . . El padre de Wieder contemplaba algunas de las cientos de fotos que decoraban las paredes y parte del techo de la habitación” (97). Para María Luisa Fischer, el “horror representado en las fotografías y el miedo provocan la pérdida de la conciencia . . . y de la capacidad intelectual” (152) en los receptores intradiagéticos, estas provocan, en palabras de Horacio Simunovic

“horror e incredulidad” (17-8). Patricia Espinosa, en tanto, afirma que “se literaturiza el referente histórico, a través de una suerte de espejeo ficcional, lo cual contribuye a resituar el horror en tanto una estetización cuasi farsesca” (25).

El contenido de las fotografías exagera la idea de espectáculo, ya que, según Muñoz Cano, el “escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que se deduce es el mismo lugar” (97). La descripción de la imagen abyecta del horror es eludida: “Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima” (97). En una primera instancia solo la materialidad de la fotografía es descrita, no así el contenido, para luego hacer una panorámica de la exposición, de un todo compuesto de fragmentos:

Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano) . . . La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento (97-8).

Acumulación de imágenes que atiborran el espacio y exageran la abyección. Una representación fundada, primero, en el espacio doméstico de una habitación iluminada normalmente y, segundo, en la reacción de quien presencia lo abyecto: “huida, llanto, vómito, indignación”. Según Pablo Corro (133), reacciones “viscerales”, según Celina Manzoni (46). Imágenes que provocan reacciones, imágenes que queman, que atizan el incendio que busca propagarse desde la novela. Luego, en tanto écfrasis, la descripción del horror es eludida y las imágenes son verbalizadas a partir de rasgos o comparaciones indirectas. Tendencia que se rompe al final de la cita con la referencia al “dedo cortado”. En un gesto de paradoja explícita, el silencio que provoca nos habla del horror, un horror tejido desde la operación elíptica de la écfrasis, que la comenta pero no la erige como tal,

no genera visualidad e imágenes por medio de la letra o simplemente hace latente la imagen en cuadros vacíos o fotografías no descritas.

En la exposición fotográfica, en tanto artificio y construcción simbólica que rodea a la imagen, aparece el espectador activo. Se corresponde con el participante activo ranceriano, ya que reacciona frente a la materialidad de la fotografía. Si bien “[t]ras el estruendo inicial de pronto todos se callaron” (Bolaño 98), relata Muñoz Cano, que en un momento de lucidez reaccionan, “nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas” (98). El odio hacia el sonambulismo da cuenta del momento en que el espectador toma conciencia de sí.

Por último, es relevante mencionar las imágenes pornográficas que Romero le muestra al narrador para dar cuenta de su ausencia en la imagen pero presencia fuera de campo, como el sector desconocido para el lector y/o espectador.⁹ La aparición de Romero es la última oportunidad de encontrar a Wieder. Romero le solicita al narrador, primero, hurgar en revistas y luego en videos, además de películas pornográficas de bajo presupuesto. Se exagera, entonces, el rol que cumple la imagen al escenificar la materialidad del aparato proyectada por el dispositivo. El narrador pide pistas concretas sobre lo que debe buscar en los videos: “no me diga que tiene a Wieder allí. En las tres películas, sí señor, dijo Romero” (132). Belano no sabe si debe reconocerlo entre los actores. Pregunta, de hecho, si es el director, a lo que Romero contesta que es el fotógrafo. De este modo, la novela abre otra línea fundamental del trabajo criminal del personaje. La escenificación del cine detrás de las cámaras se diluye y no hace otra cosa más que confirmar el carácter difuso y ausente de Wieder.

⁹ Pascal Bonitzer indaga en la idea de “fuera de campo” como un “sector de lo desconocido, ‘detrás de la puerta’”, a partir de Orson Welles y Alfred Hitchcock, que “apoya el suspenso” (26).

3. ESCRITURA, IMAGEN Y ESPECTÁCULO CRIMINAL. CONCLUSIÓN

El silencio posterior en el que cae Von Beck y el capitán encuentra un vínculo relevante en el silencio postguerra benjaminiano, un regreso “más pobre en experiencia comunicable” (Benjamin 60). Tras un período de “crisis” la “gente” calla, por lo que la vuelta al habla es un tránsito desde el silencio pasando por el balbuceo, hasta alcanzar, en algunos casos, el momento cuando el discurso fluye, enunciando lo antes silenciado. Este silencio, que dificulta la experiencia de la narración, es anticipado en la novela cuando el narrador sale de la cárcel y es visitado por Bibiano. Este, al hablarle de las gemelas “se le quebró la voz. Lo que siguió a continuación es difícil de explicar (aunque en esta historia todo es difícil de explicar)” (Bolaño 47).

Para Susan Sontag la fotografía de una atrocidad puede provocar reacciones disímiles: “Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, reposada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles” (21). Parafraseando a Didi-Huberman, el acto de ver se despliega en dos, en quien ve la imagen/espectáculo y esta misma que mira al espectador y lo silencia, tal vez, desde la estela arrastrada por la imagen intolerable ranceriana y desde la misma imagen que quema. Así, la marca efrástica de la imagen en Bolaño pone énfasis en quien mira la escena. Subraya la reacción que, desde esta “poética del ojo”, tiene el espectador, sea desde el vómito de Tatiana von Beck, desde el silencio de Bibiano, desde la inoperancia investigativa de Belano frente al porno, desde los espectadores que presencian sin entender las exhibiciones aéreas de Wieder, desde el atisbo crítico diluido de Norberto en la cárcel de Concepción. La narrativa de Bolaño ofrece una esa imagen intolerable que arrastra consigo una estela que silencia a quien observa. Articula escritura e imagen, es visualidad espectacularizada clamando por un espectador intradieético que mira esta imagen, esta literatura preparada para ser vista.

El carácter difuso e impreciso de la representación de Carlos Wieder es una constante en la novela, la cual se sostiene desde su deseo continuo y paradójico de estar y completar ese vacío, esa ausencia y ese silencio.

Ausencia que leo desde la contradicción erigida desde el pacto entablado por Wieder para estar presente. Un pacto que exagera vínculos, tanto operacionales, con las autoridades y los brazos articulados de esta, como entre imagen y texto. La conjunción de estos ejes devienen en el espectáculo del horror montado por el poeta aviador, que no es otra cosa que la metáfora del crimen político en la dictadura. De ahí que la representación de la muerte de las hermanas Garmendía reproduzca el modo de operar de la dictadura militar chilena, es decir, entre penumbras y con su tendencia a hacer desaparecer los cuerpos.

Ahora, si el silencio y ausencia de Wieder son rasgos permanentes en la novela, por contrapartida, el vínculo explícito entre imagen y texto, juntos y separados, hacen patente el objetivo de expresar, de enunciar, de poner de manifiesto el choque entre ambos dispositivos. La representación visual y la escrita no son otra cosa que la confrontación de la representación del horror y violencia que trabaja Bolaño. Tanto escritura como imagen fundan un espectáculo criminal.

Resulta pertinente comprender que las escenas montadas por Wieder o las imágenes que captan su fugaz y difuso tránsito son preparadas para ser vistas, enfatizando el rol fundamental de la mirada en esta noción de espectáculo, erigiendo una “poética del ojo” articuladora de este proceso espectacularizado, que atiende a lo visto y a lo dispuesto para ser visto. Todo atendiendo al espectador presente o ausente que en algún momento presenciará la escena, protagonizada por ellos. Por consiguiente, se asiste a la representación espectacularizada de un criminal “preparado”, parafraseando a Bolaño, para ser visto, o la misma “imagen intolerable” erigida por Wieder, también preparada. De ahí que el establecimiento del espectáculo en los espacios habitados por el criminal, fugaz o cotidianamente, resulta un eje que profundiza la escena criminal. Uno de los puntos articuladores de esta idea es el que piensa al criminal y el lugar central que ocupa en la urbe, por lo que sus tránsitos la problematizan. La ciudad es el telón de fondo del espectáculo.

El espectáculo aparece aquí como retórica visual y verbal que exagera el lugar de la representación literaria del criminal. Esta última

encuentra eco en la forma de habitar los espacios como escenas o escenarios, abiertos o cerrados, en donde este se desarrolla, espacios en los que el criminal transita y se enuncia. El espectáculo es representación de la consumación del pacto, en tanto forma de habitar y ocupar los espacios trazados y tranzados en dicho pacto, independiente del vínculo tenso o cómplice que surja en esa relación entre el criminal y la autoridad.

Desde la “movilidad” y desde la configuración “compuesta” de cada representación analizada, es acertado adentrarse en una lectura que apuesta por pensar que toda tensión entre representaciones visuales y verbales —imagen y texto, imagen e imagen, y texto y texto— no puede desatarse de las tensiones, expuestas por Mitchell, entre política cultural y la cultura política. De ahí que sostengamos que las nociones antes analizadas, de pacto y espectáculo, estén vinculadas de manera directa con el problema de la imagen y el texto.

En *Estrella distante*, Bolaño se apropia del neopolicial y lo tensiona a partir del enunciado constante de registros literarios. La construcción cruzada, en tanto la letra clama imagen y la imagen clama texto, detectada en la escritura aérea de Wieder y el trabajo de la imagen que lo rodea, es parte de esa apropiación y tensión. De esta manera, interesa poner énfasis en la esperanza y fracaso de estos cruces y movilidades entre imagen y texto, imagen e imagen, y texto y texto. Las tres operaciones buscan transitar hacia otra forma, por medio de la cita textual, el metaencuadre, la metaimagen, la écfrasis y el cruce interdisciplinario, aunque no lo consiguen y quedan en el camino. A la vez, son intentos de punto de fuga erigidos desde la complejidad que constatamos en la construcción del criminal, quien desde su presencia difusa proyecta su ausencia y desaparición.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, Walter. “El narrador”. *El narrador*. Santiago: Metales pesados, 2008. 57-97.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2000.

- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio: cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago: Margen: 2009.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego. Ensayos sobre realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2007.
- Calabrese, Omar: “Inestabilidad y metamorfosis”. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1999. 107-118.
- Corro, Pablo. “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”. *Aisthesis* 38 (2005): 123-135.
- De Certeau, Michel. “Relatos de espacio”. *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- De los Ríos, Valeria. *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La marca, 1995.
- Didi-Huberman, Georges et al. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Ediciones Arte y Estética, 2013.
- . *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Espinosa, Patricia, ed. *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago, Frasis, 2003.
- Fischer, María Luisa. “La memoria de las historias en Estrella distante de Roberto Bolaño”. *Bolaño Salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Patriau. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. 145-162.
- Franken, Clemens y Magda Sepúlveda. *Tinta de sangre. Narrativa policial chilena en el siglo XX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2009.
- Gubern, Román. “Cómo nos hablan las imágenes”. *Imagen/imaginario interdisciplinariedad de la imagen artística*. Coords. Fernanda García Gil y Miguel Peña Méndez. Granada: Universidad de Granada, 2006.
- Jennerjahn, Ina. “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “Acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 56 (2002): 69-86.
- Manzoni, Celina, “Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en Estrella distante”. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Ed. Celina Manzoni. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002. 39-51.

- Melot, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Simunovic Díaz, Horacio. “Estrella distante: Crimen y poesía”. *Acta literaria* 33 (2006): 9-25.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003.
- Valenzuela Prado, Luis. “Espectacularización del crimen: *El chacal de Nahueltoro* y *O bandido da luz vermelha*”. *Anales de literatura* 20 (2013): 139-157.
- . “Visualidad, espectáculo e infamia. *Eloy* de Carlos Droguett”. *Taller de letras*. Aceptado.