

¿Un camello, una comadreja o una ballena? Bolaño en las nubes

László Scholz¹

Resumen. “De lo que no se puede hablar, hay que callar”, afirma Wittgenstein al final del *Tractatus*. Roberto Bolaño comparte esta paradoja. En el caso de *Estrella distante*, novela en la cual se enfocará el análisis, se restringe su habitual verbalismo dejando tan sólo unos breves pasajes donde resurge como excepción el bolañismo. Es evidente que el autor chileno sabe aprovechar las posibilidades ofrecidas por el discurso narrativo desprovisto del verbalismo pero también las agota; entonces ha de encarar el dilema, de cómo seguir hablando sin extender el texto. La solución que encuentra es introducir otro discurso que se abastecerá principalmente del reino de lo visual. Se trata de hacer funcionar un sistema mixto que va más allá de las funciones tradicionales de la descripción efrástica de las imágenes y de la ilustración visual de las palabras, y forma un constructo *sui generis* que desempeña un rol protagonista en la obra.

Palabras clave: verbalismo; Roberto Bolaño; *Estrella distante*; narrativa visual.

[en] A camel, a weasel or a whale? A ball in the clouds

Abstract. “What you can't talk about, you have to be quiet,” Wittgenstein says at the end of *Tractatus*. Roberto Bolaño shares this paradox. In the case of *Estrella distante*, the novel on which the analysis will focus, his habitual verbalism is restricted, leaving only a few brief passages where bolañismo resurfaces as an exception. It is evident that the Chilean author knows how to take advantage of the possibilities offered by the narrative discourse devoid of verbalism but also exhausts them; then he has to face the dilemma of how to continue speaking without extending the text. The solution he finds is to introduce another discourse that will mainly draw on the realm of the visual. The idea is to make a mixed system work that goes beyond the traditional functions of echrastic description of images and visual illustration of words, and forms a *sui generis* construct that plays a leading role in the work.

Keywords: Verbalism; Roberto Bolaño; *Estrella distante*; visual narrative.

Cómo citar: Scholz, L. (2018) ¿Un camello, una comadreja o una ballena? Bolaño en las nubes, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 47, 345-360.

El silencio es como la lepra, declaró Wieder,
el silencio es como el comunismo, el silencio es
como una pantalla blanca que hay que llenar.
Si la llenas, ya nada malo puede ocurrirte.
Estrella distante (54-55)

“De lo que no se puede hablar, hay que callar” (132), afirma Wittgenstein al final del *Tractatus* pero como sabemos, siguió hablando del hablar humano, como lo

¹ University Eötvös Loránd, Budapest. Hungría.
E-mail: Laszlo.Scholz@oberlin.edu

habían hecho no pocos poetas al acercarse al reino de lo inefable. Roberto Bolaño, creo yo, comparte esta paradoja: de hecho, por desigual que sea su obra, me parece que en todos sus textos se manifiesta cierta forma del verbalismo y no pocas veces lo lleva hasta los extremos; pensemos tan sólo en el monólogo del padre Ibacache en *Nocturno de Chile*, las taxonomías en *La literatura nazi en América*, o en la larga serie de informes de los dieciocho narradores de *Detectives salvajes*. ¿Cómo resuelve Bolaño esta paradoja en un caso aun más complicado cuando se propone escribir sobre un tema político de mayor envergadura que, sea por el miedo, sea por una versión oficial, ha sido callado y oscurecido por décadas, y que, según la expectativa de todos, merecería por fin una aclaración?

En el caso de *Estrella distante*, novela corta en la cual enfocaremos nuestro análisis en esta oportunidad, encontramos que el autor restringe drásticamente su habitual verbalismo y dejando tan sólo unos breves pasajes donde resurge como excepción el bolañismo (por ejemplo, en el análisis filológico² del apellido de Wieder, 50-51, o en la descripción de los generales soviéticos de la Segunda Guerra Mundial, 59-62); paralelamente se multiplican las lagunas a nivel mimético: de hecho, no se cuentan ni siquiera los acontecimientos básicos de 1973, las fechas son vagas, las referencias imprecisas. Lo más llamativo, sin embargo, es una estrategia sistemática con la cual Bolaño impregna de incertidumbre prácticamente todos los niveles del discurso narrativo. El texto desde el inicio se duplica porque hay una versión anterior³ del mismo en *La literatura nazi en América*, así la segunda versión, como lo dice acertadamente Celina Manzoni, “entre ambas escrituras se reconocen relaciones de intertextualidad, de metatextualidad y de hipertextualidad”; se duplica, mejor, se multiplica asimismo el narrador original completándose durante su exilio con un coautor en Blanes y un *alter ego* en Chile para llevarnos más adelante a los hermanos siameses, personajes de una obra teatral escrita por el mismo autor-narrador y guardada como “fuente” en un archivo de la Biblioteca Nacional. Tal mediatización de lo narrado luego se enfatiza aun más por la estructuración fragmentada de la novela: los diez capítulos que tiene, si bien no renuncian a ciertos principios de la linealidad, forman, dentro del marco esbozado, un mosaico espacializado en el cual prevalecen los paralelismos, los núcleos aislados, los puntos o hilos oscuros y contradictorios.

Es evidente que el autor chileno sabe aprovechar las posibilidades ofrecidas por el discurso narrativo desprovisto del verbalismo pero también las agota; entonces ha de encarar el dilema, insistimos, de cómo seguir hablando sin extender el texto, y presentar, más exactamente, re-presentar el sentimiento principal del proceso recordatorio, lo de la pérdida, la carencia, la desaparición. La solución que encuentra en *Estrella distante* es introducir otro discurso en el sistema narrativo que se abastecerá principalmente del reino de lo visual con el cual no sólo es capaz de modificar lo alcanzado por lo verbal sino que crea una red de relaciones que con el avance del texto va cobrando cada vez más importancia. En realidad, como veremos, se trata de hacer funcionar un sistema mixto que va más allá de las funciones tradicionales de la descripción efrástica de las imágenes y de la

² Manzoni lo llama “locura filológica” (45).

³ Cfr. Bolaño en “Ramírez Hoffman, en infame” (187-213).

ilustración visual de las palabras, y forma un constructo *sui generis* que desempeña un rol protagonista en la obra.

Los ejemplos son muchos, cubren prácticamente toda la novela. Les propongo repasar esta vez los cinco casos más relevantes; mi lectura seguirá el método *close reading* o explicación de texto para ver en cierto detalle la técnica de Bolaño y sobre todo para mostrar la elaboración minuciosa de una obra cuya superficie ofrece un aspecto más bien ligero. Al final, volveremos a Wittgenstein y al Bolaño político.

1. Ya en el primer capítulo, al mismo inicio, podemos observar la estrategia de Bolaño: el narrador describe al protagonista primero de manera superficial, digamos *light* pero muy tradicional, a la vez que indica casualmente que el personaje puede tener otros rasgos desconocidos. Todo el proceso descriptivo se realiza por medio de palabras: usa un apellido doble (Ruiz-Tagle), pone la palabra *exteriormente* en cursiva para sugerir sin especificar que ha de haber también un lado interior, define los distintos sentidos del término “autodidacta”, hace una distinción explícita entre lugares mentales y físicos. Una vez redondeada la descripción y acabados los comentarios, el narrador coloca a su personaje en una situación donde lo verbal pierde su protagonismo y entra lo visual como discurso relevante. Los hechos son triviales: Bibiano, amigo y *alter ego* del narrador, visita a Ruiz-Tagle sin avisar para ir juntos al cine, y éste, al abrir la puerta, no lo reconoce, balbucea, sonríe, y cierra la puerta para abrirla otra vez y dejar pasar a su visita. Adentro reina una tranquilidad total, todo está en penumbras, hay un olor espeso, mas de repente se escuchan ruidos como si hubiera otra persona escondida en alguna habitación. Pero la casa es estéril y vacía como si nadie viviera allí. A Bibiano le entra pánico y quiere marcharse; Ruiz-Tagle habla y habla aparentemente para retenerlo. Lo verdaderamente importante de esta escena, por cierto, muy cortazariana, se nos comunica por los actos de mirar: Ruiz-Tagle mira a su amigo y pretende no reconocerlo en su confusión, Bibiano mira al anfitrión y no lo comprende (no puede comprenderlo porque conoce sólo uno de los egos de Ruiz-Tagle), Bibiano mira la casa y no encuentra la supuesta tercera persona (porque ésta es el mismo Ruiz-Tagle, el futuro Wieder), y sobre todo, escrutina el piso y siente “que faltaba algo”. Con este intercambio de miradas se traspone el saber o no saber la verdad, fundamento de toda literatura político-histórica, al nivel de la vista, y son los actos de mirar que nos cuentan que ese encuentro es de un asesino y una futura víctima. El elemento visual introducido se amplía con mucha eficacia infectando el medioambiente, siempre en pares contrastivos: luz afuera – penumbra adentro, cara sonriente – cara pálida, ojos naturales – una Leika, para nombrar sólo algunos. Cada uno de estos elementos va a aparecer más tarde o en funciones análogas o ampliadas, como también resurgirá una referencia aparentemente gratuita: la carencia que siente Bibiano al entrar en el piso de Ruiz-Tagle se compara con la impresión que produce una escena de *El bebé de Rosemary* (17), película de Polanski en la cual los vecinos (Mia Farrow y Cassavettes) descuelgan los cuadros en el piso para no espantar a sus visitantes. Lo importante no es la representación directa de un vacío –como dice el autor– “preparado”, o si se quiere, de “lo desaparecido” sino la inclusión, como referente, de una película, producto visual artístico; como en otras obras de Bolaño, el

discurso estético de la novela no conduce a la “realidad” sino a otra esfera igualmente estética con lo cual se dilata la problematización del estatus del referente.

¿Y qué pasa entretanto con lo verbal? Está presente pero sus funciones quedan modificadas y degradadas: en el momento del fracaso mutuo del reconocimiento, nos enteramos, hay “un cruce de palabras más o menos incongruentes”; en los momentos de alta tensión, desaparece del todo el hablar y sólo hay ruidos. O a la inversa, Ruiz-Tagle al ver a su amigo con las ganas de irse, no cesa de hablar, pero es un hablar por hablar motivado por su nerviosismo. Pero a la vez hay palabras de mucho peso – por ejemplo, ese algo que faltaba se declara “innombrable”, la casa se tilda explícitamente de “desnuda y sangrante” –lo cual indica que el discurso visual no llega a sustituir el verbal; lo suspende por un momento, lo matiza, lo completa mezclándose entre sus funciones–.

2. En el mismo capítulo encontramos una pareja simétrica de la escena anterior que refuerza los motivos recién introducidos y contribuye a su afirmación en un discurso funcional. El punto de partida es otra vez una casa, la casa paterna de las hermanas Garmendia en Nacimiento, donde ellas siempre buscaban refugio cuando la vida “adquiría visos de cierta fealdad y cierta brutalidad profundamente desagradables” (27). El edificio es justamente el inverso del piso de Ruiz-Tagle, y no sólo por ser un hogar de verdad sino porque los padres eran pintores y la dejaron llena de fotos, cuadros, libros y cerámica. Comparece de nuevo un intruso, que esta vez es Ruiz-Tagle, y se repite la ceremonia que ya conocemos: el amigo poeta toca la puerta, demora la empleada y no lo deja entrar sino que llama a las gemelas que por fin le abrirán. Lo que sigue después es una fiesta del reencuentro y se improvisa sin tardar una velada literaria: leen sus propios poemas, discuten tendencias artísticas, enumeran nombres de autores desde Elizabeth Bishop hasta Enrique Lihn. ¿Hablan? Sí, las dos hermanas y la tía sí, los que callan son sólo Amalia Maluenda, la mucama y Ruiz-Tagle, quien, a pesar de la insistencia de las anfitriones, se niega a leer sus poemas; son los únicos que llegan a sobrevivir la noche. La comunicación no verbal es limitada pero esencial: las gemelas y la tía ven a Ruiz-Tagle con euforia porque “*creen* comprender” la situación (“inocentes, no comprenden nada”, 30), y no sospechan la presencia de Wieder en la figura de Ruiz-Tagle; el visitante las mira contento con la ya conocida sonrisa en la cara y con “un brillo irónico en los ojos” que ya anuncia a Wieder; la mucama los mira a todos intensamente pero no se mezcla entre ellos; y finalmente otra presencia más: las fotos y las pinturas de los padres en las paredes, testigos mudos de lo que iba a pasar.

La segunda parte de la escena, con la excepción del final, sigue el modelo que hemos visto: se suspende el discurso verbal (las mujeres duermen, Ruiz-Tagle, ahora ya Wieder, no habla, sólo sonríe, sus cuatro ayudantes lo saludan sin abrir la boca observando la casa “con miradas obscenas”), aparece la imagen del vacío, ese “algo que faltaba” (la cama vacía de la mucama) y se visualiza la secuencia de las matanzas con una sola imagen, una de las metáforas más trilladas de la poesía: la noche; con ésta el discurso literario-visual no nos acerca a los hechos sino que se extiende, como en el ejemplo anterior, al ámbito estetizado.

3. El tercer ejemplo sobrepasa el mecanismo visto en las dos instancias anteriores y no sólo por introducir variantes nuevas del esquema descrito sino también por enriquecer la textura de sus elementos constituyentes. La escena clave se fija esta vez entre un observador que se encuentra en un centro de detención (otoño de 1973, después del golpe) y un piloto que sobrevuela la ciudad en un pequeño avión militar pintando millas más arriba textos en el cielo. Con esto Bolaño cambia la orientación prácticamente horizontal de las confrontaciones visuales y opta por una verticalidad inmensa que le permite introducir una dimensión nueva. Es evidente que los espacios cerrados no desaparecen, el centro de detención rodeado de vallas es aun más restringido que las casas que vimos en el primer capítulo, y el avión igualmente constituye una cárcel para el piloto (“Parecía una estatua de piedra encerrada dentro de la carlinga.”, 39), sin embargo, en el trasfondo, ahí está el cielo entero con su amplitud ilimitada. La dicotomía aquí-allá convertida en abajo-arriba implica también inferioridad-superioridad, y nos concientiza la enorme distancia que separa al observador del observado. El oteador es el mismo narrador (más exactamente, uno de los narradores), quien habla como testigo ocular, el observado es el teniente Carlos Wieder, la contraparte militar de Ruiz-Tagle; con esto el encuentro deja de darse entre dos literatos que habían asistido antes del golpe como iguales a cierto taller poético, y se realiza mediante unos actos de miradas entre un piloto golpista y un preso político. Mas Bolaño mitiga otra vez la confrontación: ninguno de los dos personajes sabe del otro, y no sólo por la enorme distancia que los separa sino también por el desajuste temporal que se nos explicará sólo a posteriori.

Mas no es sólo la distancia que impide la observación: el cielo no es un espacio homogéneo ni estático ya que sirve, entre otras funciones, de escenario para un personaje nuevo de la novela, a saber, las nubes. Éstas constituyen en realidad el elemento motriz para el plan visual de Bolaño: no dejan de cambiar de tamaño (jirones), de colores (blanquinegros, grises, rosados, rojos, bermellones, negros), de formas (alfileres, cigarrillos, agujas, cilindros) y, sobre todo, pueden revelar o esconder momentáneamente tanto la figura del avión con su piloto adentro como la poesía aérea pintada en el cielo. El espacio de la novela se enriquece y crece sin duda con la presencia de las nubes, mientras la visibilidad, disminuye en proporción contraria, impidiendo aun más el proceso de la observación. Bolaño aprovecha este recurso al máximo para destacar la mencionada opacidad y no sólo en esta escena ya que desde la primera página aparece el topos: el autodidacta de Ruiz-Tagle “hablaba como si viviera en medio de una nube” (14), sus primeros poemas eran paisajistas (muy japoneses) con nubes (23), luego durante sus vuelos Wieder solía desaparecer “en la barriga” de las nubes (88); no puede faltar en la lista de Bolaño tampoco la referencia intertextual bíblica: “Wieder viajó por el interior de la nube como Jonás por el interior de la ballena.” (88)

Este diseño visual no sustituye, al contrario, se mezcla con los textos, y entre los dos se crean hilos entrelazados que visualizan las letras y literarizan las imágenes. La poesía aérea de Wieder se desplaza evidentemente desde su ámbito tradicional hasta otra dimensión con lo cual Ruiz-Tagle cumple con su promesa de revolucionar la poesía chilena llevándola, al pie de la letra, *ad astra*; se cambia también la manera tradicional de producir textos poéticos ya que el poeta en este caso *hace* poesía pintándola en el cielo, con lo cual el acto poético se aleja de la

detestada poesía civil de autores pasadistas como Enrique Lihn (30). Se cambia necesariamente la materia de los textos ya que éstos se producen con el humo del avión negando icónicamente el principio de *verba volant, scripta manent*, y creando una escritura más pictórica que lingüística. La aparición de los textos entre las nubes en *Estrella distante* complica a la vez el estatus de la palabra: se crea una situación narrativa en la cual el lector que lee la novela corta ve un personaje-narrador que está leyendo frases en mayúsculas que fueron compuestas por una figura camaleónica, el doble de otro poeta, en otra dimensión, en otra materia; para dar un paso más, resulta que el mencionado poeta aéreo “firma” sus textos (“Y después de nombre: *Carlos Wieder*”, 91) con lo cual se autotextualiza el creador: la figura de Ruiz-Tagle alias Wieder alias Ramírez Hoffman se convierte en letras.

¿Y qué dicen los textos? Se pueden separar dos fases. En la primera se cita la historia bíblica del Génesis en latín comenzando desde el mismo inicio (“IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM”, 36-38); las frases siguen entrecortadas, digamos, dosificadas imitando el ritmo lento e interrumpido de la creación arriba y de la lectura abajo. Es un código nuevo que les cae a los presos, al pie de la letra, del cielo formando un contraste chocante ante el lenguaje cotidiano que usan; no es menos sorprendente la cita en latín en un texto poético que pretendía ser revolucionario.⁴ Al llegar a “ET DIVISIT... LUCEM A TENEBRIS” el poeta-piloto opta por el español con una instrucción (“APRENDAN”, 39) que inaugura otro estilo, más coloquial, más personal, y a la vez, más enigmático. En la segunda, última fase, los textos ya incluyen alusiones a las hermanas Garmendia, se dibuja una estrella de la bandera nacional, y en el decisivo último vuelo se nos despliega una serie de afirmaciones sobre la muerte (“*La muerte es amistad... La muerte es Chile... La muerte es responsabilidad es amor*”, 89-91) que dejan de lado lo mítico, patriótico y circunstancial para volcarse en una autorreferencia netamente confesional (“*La muerte es mi corazón... Toma mi corazón.*”) El camino que recorren los textos desde las citas en latín de la *Vulgata* hasta el nombre del piloto que cierra el ciclo es de la misma envergadura que el espacio donde aparecen; conllevan enormes distancias tanto entre épocas histórico-culturales como entre sujetos.

Este complejo fenómeno que se construye en el cielo de los elementos enumerados (distancia, nubes, humo, cambio de lenguas, códigos, autorreferencia) produce un efecto visual, digamos, letrista (un espectador leído, de hecho, lo califica así en la novela, 42), más específicamente, una original *lettrie* hipergráfica que combina textos con elementos pictóricos. Pero lo más importante no es la exacta composición de la imagen sino los efectos que provoca, los que son indudablemente múltiples y dispares. Bolaño en realidad ha creado a esta altura una intertextualidad modernizada de la famosa escena de *Hamlet* donde el príncipe danés se burla de Polonio de esta manera:

HAMLET

¿Veis esa nube que tanto se parece a un camello?

POLONIO

⁴ Cfr. el cuento antológico de César Vallejo, “Magistral demostración de salud pública”, que tematiza el fenómeno de cambiar idiomas dentro de un mismo texto.

Por Dios que es igual que un camello.

HAMLET

Parece una comadreja.

POLONIO

El lomo es de comadreja.

HAMLET

¿No parece una ballena?

POLONIO

Igual que una ballena.

(*Hamlet*, 3, 2)

Si nos parece absurda la serie camello-comadreja-ballena para descifrar la forma de una nube, no serán menos fantásticas las reacciones de los espectadores del centro de detención en *Estrella distante* al divisar la poesía aérea dibujada por el piloto Wieder en las nubes: para algunos parece como una estampa sacada de una película de la Segunda Guerra Mundial, alguien toma el avión de Wieder por un Messerschmitt de la Luftwaffe, otro piensa que la frase divina de FIAT LUX nombra un auto italiano, varios presos califican el texto del Génesis de “huevadas”, al narrador le parece el fenómeno una campaña publicitaria, dos profesores hablan de una posible campaña de la Iglesia. Las reacciones corporales son igualmente variadas, hay ojos helados, desorbitados, rostros pálidos y demacrados, corazones oprimidos por la quietud, gente sumida en la inmovilidad, caras vueltas obstinadamente hacia el cielo o entornadas. El autor-narrador-personaje habla de espejismo, pesadilla, alucinación, locura, y de hecho, coloca a Norberto, un preso enloquecido en el centro, quien “agarrado a la cerca como un mono, se reía y decía que la Segunda Guerra Mundial había vuelto a la Tierra, se equivocaron, decía, los de la Tercera, es la Segunda que regresa, regresa, regresa” (37); pero es la única persona que parece comprender el mensaje en latín, lo traduce, y se pone a rezar en nombre de los pecadores chilenos, con lo cual merece sólo risas e incompreensión.

La eficacia de la escena es indudable: en el caso de Shakespeare la intención autorial apunta al sarcasmo (Hamlet se burla del carácter lisonjero de Polonio), la visualidad *letrista* creada en las nubes por Bolaño sirve, creo, como una imagen Rorschach (su nombre se menciona explícitamente en el mismo capítulo, 39), que como el test original de los psicológicos no cesa de incitar la imaginación de los observadores y lectores. Las dos manifestaciones lingüísticas quedan subordinadas a lo visual (los textos forman parte de las “manchas” y los comentarios las siguen) y en más de un sentido se degradan: la cita bíblica en latín, que podría significar una vuelta a los orígenes puros donde se separa la luz de las tinieblas, se lee con dificultad, se esfuma en un segundo y, sobre todo, luego en los comentarios se reduce a vulgaridades. Es más que simbólica la figura del loco en una posición de protagonismo verbal que apunta hacia la insensatez, y que además afecta la comunicación con los demás presos en el centro de detención (llega a ser una especie de consejero de las reclusas jóvenes, 40). Si bien hay en esto un guiño pícaro de Bolaño al lector (dice, por ejemplo en un comentario, que la locura y las alucinaciones generales, que como afirma el narrador, no eran infrecuentes en aquellos tiempos, 17, 45) sugiriendo una posible y fugaz interpretación mimética,

el peso mayor de los dos apunta a la opacidad y al movimiento divergente del texto.

Volviendo a la relación observador-observado, el mecanismo visual-verbal inventado por Bolaño tiene tanto poder que, a pesar de la enorme distancia creada, lo observado contagia y atrae a los observadores (con palabras del loco Norberto, los hace flotar en su nube, 38) y proyecta la nebulosidad a su propia imagen de la ciudad: “La visión aérea de una ciudad... es como una foto rota cuyos fragmentos, contrariamente a lo que se cree, tienden a separarse: máscara inconexa, máscara móvil.” (89)

4. La escena siguiente que queremos destacar es consecuencia lógica de la instancias anteriores pero las sobrepasa en la elaboración y el dramatismo. Bolaño se vale, por una parte, de la conocida técnica de la manipulación de la escala narrativa de tal manera que lo alcanzado en las nubes se transfiere al nivel de la medida “normal” humana. Por otra parte, el autor sigue el camino del proceso de la visualización en detrimento de la palabra: de la poesía aérea de carácter letrista pasa a la fotografía pura (siendo la fotografía un arte de duplicación⁵) para revelar la verdad que con palabras le había resultado innombrable.

Las fotos, como sabemos, abundan en las obras de Bolaño⁶, y en la misma *Estrella distante* aparecen en varias formas preparando el camino hacia la exposición que organiza Wieder en Santiago y que constituye sin duda el punto culminante de la segunda parte de la novela. Las fotos esparcidas a lo largo del texto son casi todas retratos de los personajes (Wieder, Stein, los padres Garmendia) y, contra la tradición testimonial, coinciden en ser *borrosas*, poco fiables y de contener cierto enigma. Cuando se trata de identificar a Ruiz-Tagle como *alter ego* de Wieder, se hace referencia a una foto de mala calidad publicada en *El Mercurio*, y como argumento se nos menciona “un séptimo sentido” de la Gorda quien parecía reconocer la *postura* del poeta (51-52). En el caso de Stein, hay sólo imágenes “brumosas y fragmentadas” (69) que fueron tomadas por corresponsales de guerra e “identificadas” más tarde por la policía como un desconocido argentino (70); el retrato que guarda Stein en su casa es puro secreto: se trata de una figura real, Cherniakovszki, general ucranio, judío, que era un pariente lejano de la familia, pero el dueño de la foto no sabe explicar por qué la guarda ni por qué se la regaló su madre; lo que sí sabe es que preferiría tener más bien una fotografía de William Carlos Williams (el médico de pueblo caminando sereno a ver a un paciente, 63) de la cual todos sabían que no representaba al doctor Williams (64). El discurso visual no acerca sino otra vez opaca la verosimilitud.

Es igualmente relevante que la exposición de fotos viene inmediatamente precedida por la última exhibición de poesía aérea, la cual discrepa bastante de los shows anteriores: el público no está compuesto de presos políticos en un centro de detención sino por militares de la fuerza aérea de Pinochet, las circunstancias meteorológicas resultan desfavorables al interrumpir el acto con una tormenta, lluvia y rayos, los textos pintados en el cielo parecen menos legibles; de hecho, son

⁵ Vid. la argumentación de Manzoni (46).

⁶ Vid. el artículo de Valeria de los Ríos, “Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño”, de Fernando Moreno, “Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño”, y el citado artículo Manzoni.

garabatos incoherentes que pocos pueden leer, y, como hemos visto más arriba, su contenido se aleja del texto sagrado del Génesis para ser una confesión personal sobre la muerte. Es evidente que el espectáculo debe terminar, el piloto-poeta ha de aterrizar (por orden de sus superiores y por acabársele el humo para escribir), el público abandona las tribunas por la lluvia y, sobre todo, el discurso letrista deja de funcionar, ya que “los fieles que permanecían abajo no entendieron nada” (91), más exactamente sólo entendieron que “estaban asistiendo a un acto único, a un evento importante para el arte del futuro” (92).

La exposición de fotos comparte, como veremos en seguida, no pocos rasgos de las escenas anteriores; el protagonista, sin embargo, desde el comienzo del capítulo seis sale de la dicotomía de antes (poeta vs piloto), se dejan de lado los dos nombres propios que llevaba (Ruiz-Tagle vs Wieder), y se nos presenta como un ser humano que lucha por su autenticidad. Ya en el preámbulo del evento se pueden detectar algunos indicios de esta lucha (Wieder arriesga su vida para decir algo que le es importante, se rebela contra los altos mandos, viola con sus textos las normas inherentes del ejército) mas ello se hace más patente en su comportamiento en la inauguración de la exposición: Wieder es más tranquilo, “incluso humilde” (93), se pone cariñoso con los invitados, “se comportaba de manera normal (o tal vez *anormal*)” según el narrador, (93). La duplicidad que elabora Bolaño ahora se da entre Wieder como figura sincera y normal a nivel social y ético (pero anormal en comparación con los antecedentes) y como figura camaleónica que de un poeta que era militar en el alma, y de militar pretendía ser poeta, si bien era un asesino del golpe de Estado de 1973; no falta tampoco la visualización, en el mismo inicio del capítulo seis se coloca la imagen dada por un testigo ocular: era “como si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos” (86). El cambio no dura ni siquiera una hora, al revelar las fotos Carlos Wieder asume otra vez la postura de dominante y abandona la dimensión humana, fenómeno que una vez más se indica por la vista (“con los ojos como separados del cuerpo, como si miraran desde otro planeta”, 93).

El espacio que selecciona el poeta-piloto-fotógrafo para su exposición coincide con lo visto en las dos primeras instancias: es una casa privada donde se instala como amigo y pasa a ser un intruso traidor; dentro de la casa, hay un amplio living para los selectos invitados y una habitación cerrada (“el cubil del poeta”, 87) que contiene las fotos. Éstas están colocadas en las paredes y parte del techo, hay centenares, de mala calidad, sin iluminación adecuada; el orden no es casual, las fotografías “siguen una línea, una argumentación, una historia cronológica, espiritual... un plan”, 97) Para verlas Bolaño inventa un ritual una vez más cortazariano que consiste en meter a los invitados en una cola en el pasillo y colocar al fotógrafo a la puerta, quien a las doce en punto los dejará entrar uno por uno. Con esto se ha creado una especie de laboratorio, digamos, psicológico: los que están fuera de la habitación, un público ameno, conversador, relajado, creen comprender la situación que promete una exposición regular; los que entran, llegan a comprender en el acto “el arte del futuro” y salen volando. O sea, los espectadores (y los lectores) que esperan su turno no ven las fotos sino tan sólo los efectos sufridos de los que han entrado; de esta manera se crea un tránsito accidentado del desconocimiento al conocimiento, basado dos veces en el acto de ver: por ver primero los efectos de las fotos en otros y luego por verlas

directamente. Las respuestas individuales al desafío visual son variadas y vistosas como en un *happening*: Tatiana, por ejemplo, la primera que entra, sale pálida, desencajada y vomita; el anfitrión, al salir, está a punto de golpear a su amigo y busca un trago; un cadete se pone a llorar, los poetas surrealistas hacen gestos de desagrado, etc. El proceso *challenge-response* es retardatorio y acumulativo, y según va enfatizándose lo visual va perdiendo importancia la palabra: Carlos Wieder calla y no deja de sonreír; en el pasillo casi nadie habla “como en la antesala de un dentista” (a lo cual se agrega una metáfora muy de Bolaño: “¿Pero dónde se ha visto la antesala de un dentista donde los *dientes-podridos* (sic) esperan de pie?”, 96); hasta la palabra que llega desde el exterior se vacía: una voz desconocida busca por teléfono a una persona que nadie conoce; un poco más tarde, quedan todos “demudados” y al final, con una frase de Shakespeare⁷, “ya sólo el silencio” (100).

¿Y qué representan las fotografías? Mujeres muertas, personas desmembradas, desaparecidos. Wieder es el fotógrafo de la muerte (título de un poema de Hoffman en *La literatura nazi en América*, p.208), del infierno, del infierno vacío. La historia que cuentan las imágenes (acompañadas por unas notas escritas) es monotemática, fragmentada y muy diferida (el narrador sigue siendo enigmático, basa su recuento del evento en un texto⁸ de Julio César Muñoz Cano, teniente ex-golpista; y hasta aparecen fotos de otras fotos, por ejemplo, “La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire.” etc. 98), sin embargo, producen un efecto vivísimo. Dos razones justifican la eficacia: la primera es el mismo fragmentarismo. La estrategia de Bolaño es incluir solamente unos pocos añicos del amplio fresco de la tragedia chilena y no describirlos, lo cual equivale a una especie de écfasis omitiva. Las partes se manifiestan en el marco construido de la exposición y se revelan como se revela una película. En realidad, la habitación aislada de Wieder con las fotos es una reduplicación y, a la vez, una inversión del proceso de hacer fotos: por una parte, es una cámara oscura, antecedente de la máquina fotográfica, donde aparecen las imágenes registradas de la realidad por el fotógrafo, por otra, es una especie linterna mágica en la cual las fotos constituyen la substancia que se proyectará al exterior por medio de los observadores que entran y toman sus fotos individuales de la exposición. Esta solución de Bolaño en *Estrella distante*, donde las fotos son resultados y puntos de partida de un proceso análogo, me parece una modelación en tres dimensiones de la idea de Cortázar sobre la paradoja del arte de la fotografía que consiste en “la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara.” (137).

La segunda razón va más allá del principio de *pars pro toto* y funciona a nivel semántico: las fotos apuntan claramente al mismo referente. En el caso de la poesía aérea, tanto las citas bíblicas como las confesiones del piloto abrían por sí mismas una amplia gama de interpretaciones. Las fotos de Wieder ya no son imágenes de Rorschach, ya no provocan la incertidumbre que vimos más arriba en la escena

⁷ Cfr. *Hamlet*, V (“El resto es silencio”).

⁸ El título es *Con la soga al cuello* (93).

hamletiana, ni al nivel de lo observado ni en los observadores. Bolaño aprovecha aquí aquel carácter de las fotografías que Roland Barthes llamó “emanación del referente” (134) que, a pesar de su presencia limitada, refuerza y agranda el efecto producido por los mecanismos de la fotografía. El final oficial del *happening* es, naturalmente, que “no pasó nada” y “que lo olviden todo” (101), sin embargo el éxito de la técnica visual de Bolaño se manifiesta rotundamente para el lector porque tanto el fotógrafo como el público quedan afectados en su fuero interno por la exposición, y su *response* es visceral, vivencial. Wieder tuvo el coraje de poner al descubierto, por medio de las fotos, un yo que hasta entonces había escondido, y con su confesión pasa a humanizar momentáneamente el monstruo que lleva dentro; para evitar equivocaciones, Bolaño reconfirma esta actitud que queda pronto correspondida, otra vez no por palabras sino por un gesto expresivo de la persona más cercana a él: “Su padre se le acercó con una lentitud exasperante, como si no se atreviera a hacer lo que iba a hacer, y finalmente lo abrazó.” (101) Los espectadores, análogamente, participan ineludiblemente del proceso generado por las fotografías, y al llegar a enmudecer, se delatan sus yoes desconocidos o ignorados: “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)

Los medios visuales, como hemos visto, dominan todo el capítulo sexto, no pueden faltar tampoco en la coda final que cierra la escena: retiradas las fotografías por los agentes de la inteligencia militar y quedando el living como “una sala de espera de un hospital” (101), vemos a “Carlos Wieder junto a la ventana, en perfecto estado, sosteniendo una copa de whisky en una mano que ciertamente no temblaba y mirando el paisaje nocturno” (102). No habla, seguro que sonríe.

5. Con esta escena el acto de mirar y, en general, lo visual, ha llegado a un punto culminante después del cual vemos una moderación y una vuelta gradual hacia las letras. Bolaño es metódico, literariza a su protagonista en todos los niveles detallando las huellas de su protagonista en algunas obras literarias (un poema y un curioso drama), revistas nacionales y europeas, leyendas (una entrevista, un libro y un dudoso sueño de Ibacache, crítico literario que conocemos de *Nocturno de Chile*), una agrupación, mejor, una secta de los escritores bárbaros, y aun en la Biblioteca Nacional donde hay un apartado para todos sus textos. ¿Por qué cambia las proporciones esta vez el autor en favor de la escritura? Tiene dos motivos, creo: siguiendo la lógica de la estetización general del texto, resulta más que lógico que si la ley (los tribunales, los jueces, el investigador Romero) no llega a capturar al asesino Wieder, habrá que buscarlo e identificarlo en su ámbito literato; por otra parte, hay una necesidad de la técnica narrativa: si el discurso verbal y el visual no se excluyen sino tienen mucho en común, y además, coinciden su relación simbiótica ante la referencialidad, es inevitable que se reconecten al final.

La importancia del discurso visual, por consiguiente, disminuye pero no desaparece del todo: hay tres episodios más donde lo vemos desempeñando funciones esenciales para el final de la obra. El primero es la colocación de una metáfora en un párrafo inundado por lo literario, la cual, como la imagen de la noche en el primer capítulo, sobresale del texto y definirá la interpretación autorial.

El narrador pasa días leyendo revistas literarias que le llevó Romero para identificar algún texto de Wieder, y una noche tendrá un sueño donde no sólo se aclara su situación sino que alcanza lo que no logra en el discurso verbal leyendo intensamente las revistas: llega a *ver* a Carlos Wieder. La imagen es ésta:

Soñé que iba en un gran barco de madera, un galeón tal vez, y que atravesábamos el Gran Océano. Yo estaba en una fiesta en la cubierta de popa y escribía un poema o tal vez la página de un diario mientras miraba el mar. Entonces alguien, un viejo, se ponía a gritar ¡tornado!, ¡tornado!, pero no a bordo del galeón sino a bordo de un yate o de pie en una escollera. (130)

Luego se amplía la imagen en una mini narrativa, pero no sin establecer antes una relación intermediática con una película que es naturalmente la misma que ya se había citado en el primer capítulo (*El bebé de Rosemary*, de Polanski) estableciendo una intertextual interna:

En ese instante el galeón comenzaba a hundirse y todos los sobrevivientes nos convertíamos en náufragos. En el mar, flotando agarrado a un tonel de aguardiente, veía a Carlos Wieder. Yo flotaba agarrado a un palo de madera podrida. Comprendía en ese momento, mientras las olas nos alejaban, que Wieder y yo habíamos viajado en el *mismo* barco, sólo que él había contribuido a hundirlo y yo había hecho poco o nada por evitarlo. (131)

La metáfora con el barco, el viaje, la escollera, es un topos, sabemos, más que trillado, pero con la visualización de la figura de Wieder nos proyecta al menos en el mundo onírico un tráiler del enfrentamiento que venimos esperando hace tiempo entre el asesino y uno de sus sobrevivientes, y con ello, nos prepara el camino hacia la comprensión y aceptación de su actitud final. Lo visual sobrepasa evidentemente las palabras que no alcanzan a decir en la misma escena sino que la historia de Wieder “era algo más, aunque entonces no sabía de qué” (130).

El segundo episodio se construye de manera *light* con la conocida técnica de introducir un elemento significativo en una serie casual. El investigador Romero (quien naturalmente ha de tener una referencia literaria en la novela que es el inspector Javert de *Les Misérables*) le lleva al narrador distintos objetos, por ejemplo, una novela (de García Márquez), un par de zapatos españoles, mucho dinero, una maleta llena de revistas y tres películas de porno; estas últimas sirven como posibles fuentes para encontrar alguna huella de Wieder. El narrador no puede verlas porque como buen literato no tiene televisor ni vídeo en su casa; entonces Romero se los facilita, y el motivo de la lectura intensa de las revistas se convierte en un mirar prolongado de películas con la expectativa de poder identificar al asesino. Pero Wieder no aparece por ninguna parte, más exactamente, si bien no se deja ver, llena secretamente la habitación con su presencia (“La presencia de Wieder entre las paredes de mi casa, no obstante, se hacía cada más fuerte, como si de alguna manera las películas lo estuvieran conjurando.”, 133). La solución del enigma se facilita con Romero: Wieder está en las tres películas, del inicio al final, siendo el cámara de las tres obras, información clave para el lector. Por una parte, el piloto golpista deja de ser un asesino individual a quien hay que

identificar y enjuiciar; la figura de Wieder es omnipresente, está, al pie de la letra, detrás de todos los personajes, es el fotógrafo que define íntegramente las imágenes que vemos y define también su discurso; con una analogía borgeana, todos están y todos estamos tlönizados. Por otra parte, Wieder sigue siendo el artista que es a la vez asesino: resulta que las películas en cuestión son del “*hard-core* criminal”, es decir, son obras “con crímenes no simulados” que conducen a la violencia, de hecho, a la muerte de todos los actores.

Y finalmente, el tercer episodio nos ofrece una escena que no sólo acumula los elementos presentados a lo largo de los nueve capítulos anteriores sino que reconecta los dos hilos separados de lo verbal y lo visual.

El momento clave se coloca estructuralmente entre una fase preparatoria, que consiste en el acercamiento trivial tal y cual como lo conocemos en las novelas policíacas, y un final acostumbrado de las persecuciones con la matanza del asesino; hay sin duda cierta gradación pero la textura del capítulo y de los mismos elementos sintetizadores son más bien ligeros; eso sí, aparece el motivo importante de recordar (el narrador imagina y ve en su mente a los compañeros que quedaron en Chile, 147), como también resurge la referencia a las nubes (“En el cielo apenas se veían nubes. Un cielo ideal, pensé.”, 152), y se detecta un énfasis sutil en el uso de la primera persona del plural (144) que ya se vio también en el capítulo ocho (121). El momento de la verdad –Celina Manzoni lo asemeja, con razón, a la antigua anagnórisis– es fugaz y se construye una vez más por los ojos: el perseguidor llega a divisar finalmente al perseguido; están evidentemente atados, el narrador se ve a sí mismo como un “horrendo hermano siamés” pegado a Wieder, pero no se confrontan; naturalmente cada uno tiene un libro en la mano, no hablan, ni se miran a los ojos. El narrador reconoce a Ruiz-Tagle-Wieder mas no le “parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea de Chile. No parecía un asesino de leyenda.” (153) La situación en este sentido es la inversión de los dos primeros episodios que elaboró Bolaño visualmente, con la diferencia que en ellos era Bibiano y las hermanas Garmendia que miraron al poeta-piloto y no comprendían su dualidad, y ahora es éste el que no se da cuenta de que el cliente en el ventanal del bar es una víctima sobreviviente de su pasado. Se cambia también el énfasis que vimos en las escenas de la poesía aérea y de la exposición, donde Carlos Wieder había revelado su fuero interno ante el mundo tanto por las letras como por las fotos; ahora es a su contrincante a quien le tocaría hacer lo mismo. Y es esto justamente lo que va a ocurrir: los ojos de Wieder desencadenan el proceso de esta manera icónica:

Las palabras de Bruno Schulz adquirieron por un instante una dimensión monstruosa, casi insoportable. Sentí que los apagados ojos de Wieder me estaban escrutando y al mismo tiempo, en las páginas que daba vueltas (tal vez demasiado aprisa), los escarabajos que antes eran las letras se convertían en ojos, en los ojos de Bruno Schulz, y se abrían y se cerraban una y otra vez, unos ojos claros como el cielo, brillantes como el lomo del mar, que se abrían y parpadeaban, una y otra vez, en medio de la oscuridad total. No, total no, en medio de una oscuridad lechosa, como en el interior de una nube negra. (152)

Como vemos se trastoca el sujeto con el objeto, es el asesino que escrutina al perseguidor, indicio de lo cual ya aparece en el camino (“Por un momento tuve la sensación que desde todas las ventanas me miraban los ojos de Carlos Wieder.”, 150). Y reaparece otro motivo anterior, el de la nube, con inversión duplicada: esta vez llegará el narrador al interior de la nube, lugar acostumbrado del poeta-piloto de las exhibiciones aéreas, pero esta nube negra ya no es del cielo sino de su propio yo. Y luego el viraje más importante: las palabras, que antes parecían escarabajos, ahora cambian su dimensión, se convierten en ojos que brillan en la oscuridad; con esto se remata de la manera más vistosa el proceso que detectamos al inicio de la obra, el de visualizar el discurso verbal. Las palabras de hecho miran.

El asesinato de Wieder no se describe ni se representa visualmente al final de la novela, como tampoco se sugiere ningún sentimiento de satisfacción al ver el crimen debidamente castigado; al contrario, Chile ya ha olvidado el caso Wieder (121); la investigación se conduce por una anónima iniciativa privada y el investigador tiene sólo intereses financieros en el asunto (155); la víctima-narrador incluso quiere impedir la ejecución del asesino (“Es mejor que no lo mate, dije. Una cosa así nos puede arruinar, a usted y a mí, y además es innecesario, ese tipo ya no le va a hacer daño a nadie.” 154-155).

¿Adónde nos ha llevado Bolaño con tal elaboración evasiva? La novela comienza con la presidencia de Salvador Allende, en 1971-1972, y sigue con el golpe de 1973 y termina años más tarde en el exilio, es decir, enmarca explícitamente el período de mayor peso de la historia moderna de su país; sin embargo, el final no contiene ninguna actitud firme, ni al nivel de la época, ni de los individuos. Mas el verdadero punto de llegada de *Estrella distante* no es el asesinato del monstruo sino la situación que acabamos de esbozar donde el narrador-personaje escrutina el mencionado texto de Bruno Schulz y las palabras del texto como sendos ojos que le están mirando. Si ver a Wieder en sí “es una posibilidad aterradora”, como dice Celina Manzoni (49) porque se arriesga con ello “a ser visto y reconocido”, ser observado por las palabras es, creo yo, aun más amenazador: las palabras son ojos multiplicados, el dios Argos con cien ojos, omnipresentes, ineludibles, son como Wieder en las películas porno: no constituyen representaciones individuales sino forman más bien un código general, una especie de medio “tlönizado” que no nos deja ninguna ruta de evasión.

Revisemos los pasos que Bolaño ha recorrido para llegar a esta última imagen de las palabras que son ojos:

- se construye primero un marco narrativo que difiere sistemáticamente de la narración quitándole con cada eslabón una buena dosis de verosimilitud;
- con una elipsis masiva y un fragmentarismo consecuente se quita del texto la mayoría de los acontecimientos y otros datos concretos dejando sólo jirones de lo “real”;
- se degrada sistemáticamente el valor referencial de la lengua pero no se anula esta función;
- se introduce un discurso visual muy elaborado con funciones notables asignadas al acto de mirar y sus representaciones artísticas;
- lo visual no llena los espacios dejados vacíos, ni se acerca más al referente que el discurso verbal; por lo general multiplica la divergencia y la opacidad;

- los dos discursos no se excluyen sino se combinan en proporciones distintas formando haces de relaciones particulares;
- la visualización del discurso verbal conduce a una actitud autorreflexiva que cuestiona todos los antecedentes miméticos.

Como hemos visto, a pesar de las múltiples elipsis y del constante diferir, queda cierta presencia mimética en la novela; ni se puede descartar una representación *en bloc*, por limitada que sea, de lo desaparecido, o más bien, de los desaparecidos; pero no cabe duda que *Estrella distante* funciona principalmente a nivel de los mencionados dos discursos. De una parte contamos con un discurso verbal que pone en tela de juicio el funcionamiento referencial de la lengua; por otra, aparece un discurso secundario, visual que se introduce sucesivamente para remediar la función debilitada del primero pero no lo sustituye sino que reduplica el estatus mixto del primero.

En realidad, el elemento clave se nos da de manera uniforme. Los dos discursos coinciden en su relación con lo real y la comparten en sus propias relaciones: ambos implican una constante vacilación, un oscilar que se manifiesta en una serie de combinaciones y en una permanente dicotomía irresuelta entre el sí y el no, lo cual hace imposible optar por cualquiera de los dos. Esta relación impregna muchos de los ejemplos que hemos visto más arriba y tiene su propia visualización enfática en la oscilación del acto de mirar desde la estrella rutilante (“...dibujó, justo pocos minutos antes de que la noche lo cubriera todo, una estrella, la estrella de nuestra bandera, rutilante y solitaria sobre el horizonte implacable.”, 41) hasta los ojos de Bruno Schulz “que se abrían y se cerraban una y otra vez... se abrían y parpadeaban, una y otra vez, en medio de la oscuridad total.” (152).

Este procedimiento de Bolaño de usar discursos de alcance mixto para describir cierta realidad sin representarla en su integridad es, me parece, de estirpe wittgensteiniana: según él, recordemos, la lengua disfraza el pensar (4.002), y las proposiciones no representan la substancia de la realidad sino la indican o muestran como la partitura modela la música (4.014). Son capaces de funcionar de tal manera porque los armazones lógicos son comunes ya que en caso contrario ni podrían percibirla. Una vez entendida la representación de esta manera, es inevitable que los enunciados definan la realidad en síes y noes, y construyan un mundo por medio de un andamiaje lógico.⁹ Este acercamiento es de forma unitaria y de una natural limitación (cfr. 6.341-2), sin embargo, puede producir mucha intensidad: me parece que la fuerza que tiene *Estrella distante* se debe justamente al hecho que lo poco que se “dice” o más bien se muestra en ella, de hecho se repite en tres niveles: tanto el discurso verbal como el visual transmiten individualmente la lógica de la realidad, a la vez que los dos se entrelazan entre sí y ofrecen una posibilidad para el mismo fin.

Bolaño sin embargo no se contenta con la elaboración wittgensteiniana dejando la novela en un limbo semántico y en la acostumbrada nebulosidad que se han creado y propagado por no pocas dictaduras del mundo. En la última escena el

⁹ La realidad tiene que quedar fijada por la proposición en orden al sí o al no... La proposición construye un mundo con ayuda de un armazón lógico... (4.023).

autor chileno invierte la relación sujeto-objeto¹⁰, une los dos discursos creando una situación autorreflexiva donde las palabras se convierten en ojos y los lectores-observadores, a su vez, en observados. Es decir, de los estratos constantemente diferidos Bolaño no se acerca hacia la referencialidad, no se enfoca en el asesino ni en el golpe, sino hacia el único punto firme que encuentra en *Estrella distante* que es el narrador-lector que al recordar practica los actos de mirar y leer, y hace funcionar los dos mencionados discursos. Con esto se revela que la intención verdadera del escritor no es describir la saga del golpe de Estado de 1973 que ya le parece distante, irrepresentable, si se quiere, inefable, sino la comprensión del fenómeno general humano que lo precedió y acompañó; comprensión en este caso significa comprendernos a nosotros¹¹, significa ser sujeto y objeto a la vez, como lo era Wieder y como lo es el autor-narrador y el lector. Hacer memorias con Bolaño significa vernos en otros que no fuimos pero pudimos ser¹².

No en las nubes.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2009
- La literatura nazi en América*. Barcelona, Anagrama, 2010.
- Cortázar, Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, en *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- De los Ríos, Valeria, “Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño”, *Taller de Letras*, 41 (2007), pp. 69-81.
- Manzoni, Celina, “Narrar lo enefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002, pp. 39-50.
- Moreno, Fernando, “Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño”, en *Espejos y prismas. Tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*. Budapest: Eötvös József, 2011, pp. 112-122.
- Vallejo, César, “Magistral demostración de salud pública”, László Scholz (ed.). *Prosas de mareo. Antología del cuento experimental hispanoamericano*. Budapest: Eötvös József, 2000, pp. 206-208.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Versión de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza, 2010.

¹⁰ La inversión fue debidamente preparada a nivel visual por la historia intercalada de Lorenzo/Lorenza (81-85) personaje sin brazos quien se dedica a pintar, luego fue dibujado por Mariscal como mascota (Petra) de los Juegos Paralímpicos.

¹¹ Ver el paso gradual de la primera persona del singular al del plural en las páginas 144 y 154.

¹² Cfr. Manzoni (50).