

## ¿CÓMO DESPROVEER DE LO APARENTEMENTE PRESENTE? TÉCNICAS NARRATIVAS EN *ESTRELLA DISTANTE* DE ROBERTO BOLAÑO.

**Kata Varju**

Universidad Eötvös Loránd de Budapest

katavarju@gmail.com

**RESUMEN:** Este artículo intenta dar una visión panorámica sobre las técnicas narrativas utilizadas por Roberto Bolaño a través del análisis de su novela corta *Estrella distante*. Me propongo ofrecer una lectura narratológica donde diversas técnicas narrativas, aparentemente alejadas, se convierten en los primeros responsables de un estilo único, bolañiano. También tengo la intención de revelar un método fundamental que define el uso de estas técnicas narrativas.

**PALABRAS CLAVE:** lo histórico, la ékfrasis, el esquema policíaco, el carácter calidoscópico

**ABSTRACT:** This article offers an overview of the narrative techniques used by Roberto Bolaño via examining his novella *Estrella distante*. I will introduce those seemingly unconnected narrative devices that eventually constitute Bolaño's unique style. I also propose to describe one of the fundamental techniques his narrative means rely on.

**KEYWORDS:** historical truth, ekphrasis, detective novelistic devices, kaleidoscopic nature

### Introducción

Para poder caracterizar la técnica narrativa utilizada por Roberto Bolaño en la novela corta *Estrella distante* se debe renunciar a la expectativa de encontrar una sola técnica utilizada o un único recurso destacado. El texto fluye, de manera que no se lo puede detener, siempre introduciendo técnicas diferentes. Pero la fragmentación en el nivel textual no es lo más inquietante. El crítico se encuentra frente a frente con lo 'unheimlich' al intentar descifrar el origen y el funcionamiento actual de estas técnicas, o incluso de los topos utilizados por el escritor para crear sus narraciones en sí mismas inquietantes, porque su utilización muestra el mismo grado de fragmentación que las historias presentadas dentro de la narración.

Debido (según el crítico) y gracias (según el lector) a la diversidad implantada el objetivo final solamente puede ser un acercamiento más atinado. En el presente trabajo voy a mencionar algunas de las técnicas narrativas que aparecen en la obra de Roberto Bolaño, para poder demostrar una característica tal vez constante en su escritura.

### Lo histórico

En el caso de las novelas de Roberto Bolaño es inevitable hablar sobre lo histórico, porque se enfoca cada vez la existencia de la Historia en contradicción constante con la historia interna que se desarrolla dentro de las obras. Se puede afirmar que se manifiesta un choque obligado o forzado por parte del narrador entre las historias íntimas y entre la Historia universal. La presencia de la Historia puede aludir al intento de entender lo sucedido, la Historia no obstante de una manera inversa. Según Imre Kertész la ficción es el elemento mediático por excelencia para poder avanzar hacia el entendimiento humano de los hechos históricos de la

brutalidad (KERTÉSZ, 2008: 42). En las obras de Roberto Bolaño – en líneas generales – aparecen dos temas cruciales, de los cuales uno es más bien individual mientras el otro es algo universal, es decir exterior a la voluntad propia del individuo. Los dos lados están en una batalla constante pero uno no puede existir sin el otro y el escritor aparece como figura puente entre los dos lados, como agente focalizador de la memoria. La Historia siempre aparece a través de una retrospectiva y no como presente o simultánea. El primero de los dos lados se muestra a través de la tematización de la escritura y del escritor como agente de este proceso de memoria creativa, mientras el segundo es la realidad histórica, es decir la Historia, causante de los traumas más recientes de la humanidad. Lo histórico monstruoso surge en la narrativa de Bolaño a través de una narración inquietante que se equilibra entre la memoria personal y la memoria universal, creando así dos mundos diferentes que concuerdan en la misma persona del narrador focalizador. Estos dos mundos son muchas veces contrapuestas, tomando como punto de partida la monstruosidad extratextual y elaborándola generando silencios dentro del texto. Así el desentendimiento colectivo se muestra también en su nivel personal, al mismo tiempo creando un juego entre los niveles temporales y entre las perspectivas.

La temporalidad primordial de este proceso de ficcionalización es siempre posterior, suponiendo un Trauma Histórico<sup>1</sup> anterior seguido por un intento de retrospectiva. En el presente de este trauma el objetivo del individuo es sobrevivir, sin pensar. Mientras en un punto posterior la meta es construir una narrativa que cubra este acontecimiento creando interpretaciones, para dirigirse hacia una posible comprensión. De esta manera, en un punto ulterior choca de nuevo lo Histórico y lo individual en una lucha de vida y muerte. De modo que se manifiestan dos extremos contrarios: lo íntimo, lo personal y lo exterior, la Historia como algo colectivo, pero todavía sin comprensión suficiente en el nivel individual o colectivo. Sin embargo, esta Historia se entromete en los territorios más íntimos del individuo.

El extremo individual surge junto con el tema de la escritura, que corresponde al proceso cognoscitivo y al proceso de la memoria. En *Estrella distante* este carácter se manifiesta en dos niveles principales: a través de la presencia de figuras según su profesión escritores y en el texto utilizando un estilo abrupto que hace aparecer el proceso de la escritura a través de sus fracasos, que desvela la dificultad de escribir y la dificultad del proceso de la memoria.

Como falta el reconocimiento colectivo de los hechos históricos el acto de la rememoración es siempre un acto personal e individual. El acto de escritura en varios puntos concuerda con el proceso individual, pero al mismo tiempo integra el factor social, a través del hecho de la publicación y en el nivel textual con el uso de un estilo que a veces pretende ser oficial, documentador, añadiendo el hecho que a través de las alusiones a la Historia también integra lo colectivo en el nivel de la lectura. Aunque en el nivel de la escritura el narrador es el último creador (individualidad), en el nivel de las memorias personales hablamos de varias personas que constituyen la narración final con sus suposiciones, con sus hipótesis (lo colectivo). La memoria aparece como múltiple y fragmentada entre varias personas, entre varios tiempos, sin embargo la última instancia es siempre el escritor, quien gana así una posición destacada.

Como sostiene Rodrigo Fresán, en la escritura de Roberto Bolaño se manifiestan: “unas ganas feroces de que todo sea escritura y de que la tinta sea igual de importante que la sangre” (PAZ SOLDÁN, 2008: 294). Tomando la comparación anterior sobre la temporalidad a través de la perspectiva posterior se puede establecer que en este punto ulterior la escritura equivale a lo mismo que ha sido la sangre en el momento de los acontecimientos. En este sentido surge una

---

<sup>1</sup> Utilizando lo Histórico con mayúscula cuando se refiere a un trauma histórico concreto.

actitud romántica o heroica, estableciendo un intento de acercamiento entre los dos tiempos separados, creando un puente hacia la destrucción histórica del pasado y al mismo tiempo hacia el presente de los supervivientes. Esta doble direccionalidad se manifiesta en la destrucción de la estructura narrativa tanto como en la destrucción de los personajes, creando así un punto rígido, como si en vez de una cadena de eventos se trataría de una fotografía donde todo se alude al mismo Trauma Histórico. Las vidas humanas presentadas todas aparecen como parábolas de este Trauma Histórico. Sin embargo este tema en la mayoría de los casos aparece con objetivo documentador.

No obstante la expectativa no es presentar una Gran Narración o una postura bien definida de un Gran Narrador quien dé sentido a los acontecimientos presentados. El objetivo es el puro intento de recordar. Como dice Bolaño: establecer el punto anterior al abismo (PAZ SOLDÁN, 2008: 296). El narrador mantiene su papel central, sin embargo la narración (o el proceso rememorativo) es fragmentado y en nada definitivo.

Volviendo a Imre Kertész y al papel de la ficción en la comprensión humana de la Historia (y en este caso estamos hablando de la historia del siglo XX) surge la observación que lo histórico está documentado, explorado y revelado por los historiadores y aparece como un almacén de datos y de fotografías. Es una Historia que surge primero representada por el raudal inmenso de las fotografías, por esta base de datos perturbadora y solamente posteriormente aparece representada por narraciones propias. Si aparece la narrativa, surge de manera subordinada ya que la Historia o una serie de imágenes siempre la preceden. Al mismo tiempo la imagen, la fotografía representa un saber que todavía no tiene explicaciones, que todavía carece de razón y de comprensión. La fotografía suma los tres aspectos temporales: desde el punto del presente hace aparecer un pasado, donde todavía no había posibilidad de entender, solamente el puro intento de sobrevivir. Pero también conlleva el futuro: un futuro posible donde sería viable el entendimiento total y asimismo donde sería posible la vida 'normal' de nuevo. Sumando así, la imagen o en este caso la fotografía siempre es anterior (el momento de su creación, que es simultáneo). Este momento inicial excluye la posibilidad de la narración, siguiendo las líneas de Imre Kertész y también un razonamiento general. No obstante, como la fotografía sobrevive, formará parte de un futuro, donde ya hay narración que nace de ella, que sea nutrida con el saber aparente de las fotografías. Así la foto constituye una cierta totalidad, una unidad que espera su explicación, su conclusión en la forma de la narrativa.

Bolaño utiliza varias veces el término del nazismo, pero siempre aparece como metáfora para los hechos de terror que no tengan explicación. Imre Kertész también afirma que el nazismo se ha convertido en una parábola universal, para designar los actos más infames. (KERTÉSZ, 2008: 50). A continuación postula que aunque existan varias disciplinas científicas especializadas en el estudio del nazismo y del antisemitismo, al enumerar varios argumentos y contraargumentos más o menos razonables llegan a la conclusión de que el antisemitismo es algo irracional (KERTÉSZ, 2008: 52). Así se puede demostrar que estos hechos están descritos, catalogados, presentados por la abundancia de datos y de fotografías, sin embargo todavía falta un panorama universal que suministra la comprensión, es decir el nivel filosófico para poder concebir estos actos (o simplemente aparece la imposibilidad de tal comprensión). Y en este caso presenciamos una falta universal y un territorio que hasta ahora no ha podido aparecer como razonado, percibido hasta el presente momento, como algo ilógico en sus bases, o sea es un territorio que se opone a los intentos de razonamiento. En otros términos, aunque los hechos estén revelados, documentados, catalogados, como no existe ninguna explicación razonable, ningún tipo de filosofía, como lo explica Kertész (KERTÉSZ, 2008: 48),

la información amontonada no contribuye a la comprensión humana. Es como una llamada a interpretar, pero sin la posibilidad de crear una interpretación única y satisfactoria.

En vez de topónimos temidos en el caso de esta novela corta nos encontramos con un nombre destacado, con el de Carlos Wieder, anteriormente Alberto Ruiz-Tagle. Dicho de otra manera, se abre un horizonte hacia lo individual, hacia las micro-historias.

La pregunta se formula hacia el método de la aparición de este Histórico extratextual en la obra de Bolaño, porque lo problematiza a través de crear y revocar referencias históricas. La falta de entendimiento global, en cuanto a los hechos históricos recientemente vividos, se muestra en la presentación del texto. La falta de un conocimiento lineal, razonable aparece en los huecos creados dentro de la narración: en la representación de la inseguridad en la narración a través de las memorias y teorías introducidas, estableciendo así un espejo textual de una realidad Histórica, no conocida o no entendida en su totalidad. Así se pone en cuestionamiento el pensamiento de Imre Kertész sobre el papel del escritor, pero aparece otro tipo de respuesta: un texto que apela a la actividad lectorial a través de los huecos textuales creados intencionalmente. Así el acto heroico del individuo se entrelaza con el estilo ‘unheimlich’, del que hablaré más adelante. El escritor deja su lector en una situación llena de imperativos, de huecos para rellenar, donde éste debe actuar, pensar y abordar un proceso rememorativo o de entendimiento propio y activo. Y al mismo tiempo el narrador se inscribe en el círculo de los lectores, con su participación personal en los eventos, con su rol de testigo al escuchar las suposiciones de otras personas sobre la vida e identidad de Carlos Wieder y de otras personas ‘míticas’. De modo que la responsabilidad del escritor, para dar cuentas se pasa al lector; todos los juegos textuales, las omisiones se manifiestan desde este punto de vista como un llamamiento para tomar en serio el texto.

### Lo calidoscópico

Según mi punto de vista para poder investigar el carácter de la reescritura, las diferencias en el estilo y en el punto de vista, es importante introducir otra obra de Roberto Bolaño contribuyendo así a las conclusiones sobre la novela corta en cuestión. Otras obras del escritor también podrían ser interesantes en la investigación de sus recursos literarios, sin embargo en este caso se manifiesta una relación temática tan fuerte que no se puede dejar al lado. Intentaré demostrar las conexiones partiendo desde dos puntos. Me gustaría describir la relación entre estas dos obras que se entrelazan fuertemente y también el término que aplica Celina Manzoni a ciertas obras de este escritor: ‘lo calidoscópico’.

La novela corta *Estrella distante* tiene un parentesco muy fuerte con la obra que la precede: *La literatura nazi en América*. Esta relación se explicita en el epígrafe de la novela corta, pero también se sostiene si no tenemos en cuenta esta conexión ficcionalizada. Las dos obras están poniendo en escena diversas apariciones de lo infame con la presentación de varias biografías, aunque de manera bien diferente. Mientras la primera obra es más bien metafórica y fría (dado que no presenta elementos personales y debido a su estilo impersonal), la novela corta *Estrella distante* implica un grado mayor de personalidad (debido al narrador y al trasfondo histórico y personal más concreto). Como Jordi Carrión lo afirma, no hay mejor historia que una biografía imaginada (PAZ SOLDÁN, 2008: 360). En la primera obra aparece un popurrí de historias más bien alegóricas, porque se utiliza la metáfora de lo infame universal del siglo XX: el nazismo. Las historias sueltas se presentan con un estilo claramente irónico, atenuando o fortaleciendo de esta manera la gravedad del tema y creando una mezcla de contradicciones. Con la falta de evaluación moral o personal (el narrador no manifiesta su opinión, con la excepción del último relato) se representa así de manera grotesca y metafórica una realidad

histórica, un estado mental. También cabe afirmar que la falta de una postura moral crea una inversión: lo frío, lo distante del tomo *La literatura nazi en América* se convierte en algo muy actual y personal en la novela corta *Estrella distante*. Esta inversión tendrá un rol destacado en la novela corta, porque esto será uno de los recursos más frecuentemente utilizados para crear inseguridad.

Celina Manzoni afirma sobre *La literatura nazi en América* que el texto, debido a la lectura no consecutiva por su forma y género difícilmente calificable, se construye como un calidoscopio (MANZONI, 2000: 121). En la novela – porque Bolaño clasifica esta obra como una novela – aparecen historias sueltas donde la única conexión es metafórica, porque en todos los cuentos sin excepción aparecen las manifestaciones de lo infame.

Según mi interpretación de lo calidoscópico aplicado por Celina Manzoni, este término se refiere al método de elaboración peculiar y como consecuencia al modo de la lectura que exige el texto. El tomo de *La literatura nazi en América* trabaja con referentes reales chocantes pero hace aparecer los cuentos de una manera tergiversada, sin ninguna voz moralizante, sin embargo la brutalidad de los hechos sospechados detrás de las actividades artísticas trasluce sin mencionar claramente los actos concretos de la brutalidad, pero la escritura conlleva la presencia constante de la Historia de forma metafórica. De modo que el tomo equivale a un calidoscopio, donde observamos los colores sueltos, pero sin la luz de nuestro entorno no es posible tener esta vista, así que también interfieren los contornos de nuestro ambiente (las experiencias del lector sobre la Historia universal). De modo que la fuente histórica está bien conocida por todos, está desvelada por los historiadores y se encuentra puesta en juego a través de no mencionarla de manera explícita, incluso con la omisión de los actos concretos. El hecho de dejar estos actos en secreto suministra un efecto más terrorífico e inquietante, causado por el terror de lo desconocido.

A diferencia de esta obra en *Estrella distante* cambia la forma: tenemos una sola narración presentado por un solo narrador. Al mismo tiempo en *Estrella distante* encontramos esta misma característica calidoscópica, que muchos teóricos describen como carácter fragmentario. Sin embargo es primordial el cambio de género, que transporta esta peculiaridad a otro nivel más encubierto, sofisticado y elaborado. Las dos obras presentan biografías ficticias. En *Estrella distante* el malvado tiene solamente un rostro y un nombre (aunque sean dos): Carlos Wieder / Alberto Ruiz-Tagle. Con otras palabras, se muestra cierta centralización, tanto en los hilos narrativos como en el estilo. Sin embargo, la forma esta vez no obliga al narrador a presentar una sola historia: casi cada capítulo presenta una historia nueva o una serie de historias sueltas. Aunque en el primer capítulo se establecen dos líneas principales (revelar la identidad de Carlos Wieder y elucidar la desaparición o la muerte de las hermanas Garmendia) en el curso de la novela se incrustan con abundancia diferentes digresiones.

Aquí lo calidoscópico ya no es la forma del relato como ha ocurrido en *La literatura nazi en América* (una serie de cuentos que no tienen linealidad precisa pero que tienen varios enlaces temáticos, metafóricos a través de ser las manifestaciones del mismo idea) puesto que la novela corta es una forma que promete una narración continua y coherente, también el establecimiento en el primer capítulo de una persona y de un crimen sugiere una narración coherente y linear. Lo calidoscópico aparece aquí en la instancia narradora, tanto como en las referencias dadas y revocadas y en las digresiones que se manifiestan como secundarias, debido a que se establecen varios hilos principales. Simunovic Díaz refiere a este narrador como “una voz narrativa elusiva” (SIMUNOVIC DÍAZ, 2006: 2). Paz Oliver afirma que la técnica que se muestra es “la escritura digresiva” (PAZ OLIVER, 2012: 36). Lo calidoscópico se manifiesta en las anulaciones constantes de las afirmaciones proporcionadas y en estas

digresiones que interrumpen las historias entabladas. Aquí el contexto escondido detrás del calidoscopio es la dictadura de Pinochet y más en concreto los cambios de la vida del narrador y de algunos de sus compañeros universitarios. Lo que se observa es un popurrí diferente, que presenta relaciones temáticas, pero que quedaría fragmentada de otro modo. Es muy importante destacar que lo calidoscópico ya no se muestra solamente en la forma de la narración sino traspasa los límites y pone un narrador-lector y así al final el mismo lector al centro de toda la narración, siguiendo la metáfora, como es el lector quien contribuye la luz y los contornos de su ambiente para posibilitar el acto de ver a través del calidoscopio. También afirmo que de este modo lo calidoscópico es más válido para describir el método de escritura (que traspasa los límites de la narración), como los términos de ‘escritura digresiva’ o ‘voz narrativa elusiva’ que solamente aluden a este nivel puramente narrativo.

Esta técnica es semejante a la presentada en *La literatura nazi en América*, pero los métodos para lograr se han cambiado y también aparece otro nivel de personalidad que ayuda la participación lectorial y así provoca un posicionamiento moral. En el caso de *Estrella distante* se ha elegido un único infame como metáfora de todos los actos de la infamia y se ha elegido un solo asesinato, el de las hermanas Garmendía, como acto que se está investigando. Los hechos históricos son ya hechos concretos (saliendo del nazismo como concepto metafórico): la dictadura de Pinochet y sus efectos en el narrador y en la vida de varios de los compañeros de los grupos de poesía, comprendiendo la ‘desaparición’ de numerosos conocidos tanto como el exilio como forma de vida impuesta por la dictadura.

### **Comparación de *Ramírez Hoffman, el infame* con *Estrella distante***

La reelaboración de textos anteriormente publicados no es nada ajeno a la práctica de Roberto Bolaño (MANZONI, 2002: 176). En el ensayo citado Celina Manzoni detalla esta praxis refiriéndose a la novela *Amuleto* y al tomo titulado *Los detectives salvajes* de la siguiente manera: “En un movimiento que participa de lo que se podría llamar *autofagia*, el nuevo texto saquea al anterior, lo desmenuza y en el mismo acto lo reconstruye; realiza un deslinde, asimila y amplía restos y detalles con lo que construye una nueva textualidad que consigue recuperar zonas ocultas o escondidas en el fragmento original.” (MANZONI, 2002: 176). También añade que „la focalización en el detalle produce un efecto de co-presencia en relación con el entero y lo resignifica.” (MANZONI, 2002: 177). Según este modelo, la obra posterior debería revelar algo más. La pregunta es, si es posible revelar este exceso, si tiene una dirección marcada hacia donde nos guía. También podemos destacar que el ‘efecto de co-presencia’ también será verídica para el método lectorial que aplica Roberto Bolaño: de la misma manera tiene eco un texto propio anterior como las experiencias individuales de los lectores o como la Historia universal que aparece. Siempre hay reescritura y convivencia (con marcada falta de un intento de reelaborar textualmente).

Ignacio Echevarría hablando sobre este mismo ejemplo de *Estrella distante* y de *La literatura nazi en América* verifica lo siguiente sobre la ampliación del primer texto:

El narrador reconstruye, con retazos de testimonios distintos, la siniestra trayectoria de este personaje. Lo hace con característico estilo conjetural, haciendo succulentas digresiones a partir de un relato de corte detectivesco, que concluye más allá del presente actual. Al comparar la versión primera del relato con esta otra, considerablemente ampliada, se obtiene un perfecto ejemplo de lo que se podría entender por *fractalidad* literaria: una secuencia narrativa cuyo perfil y cuyo sentido mismo se reduzca o aumente. Lo cual resulta expresivo del voluntarismo y de la artificiosidad de una escritura irónica, que se ha de abrir camino a través de una cultura – la de su autor – exuberante, frondosísima. (ECHEVARRÍA, 2002: 38)

Es decir hay una identidad entre partes, independientemente del tamaño de la parte en cuestión. En este sentido ya no aparece lo postulado por Celina Manzoni de revelar algo antes no visible, porque en vez del sentido será el mismo proceso narrativo repetitivo que gana una ubicación central y que aparece como soporte del sentido. La reescritura y la ‘co-presencia’ no son forzadas, sino se muestran como únicas maneras de existencia.

En el cuento *Ramírez Hoffman, el infame* en la primera parte encontramos un narrador objetivo, quien no forma parte de la historia contada. Sin embargo, este narrador muestra rasgos de un focalizador cero, por ejemplo en la descripción de los poemas aéreos no visibles. Al mismo tiempo se deja abierta la posibilidad según la que ha sido su amigo, investigador de la obra de Ramírez Hoffman, denominado Cecilio Macaduck, quien le provea de información al narrador, es decir la posibilidad de que no ha conocido nunca a Hoffman. También es importante destacar que este narrador se llama Bolaño, como se revela en la escena cuando presencian la primera obra aérea de Ramírez Hoffman. Este narrador entra como personaje en la segunda parte del cuento, donde aparece Abel Romero y el escritor, denominado Bolaño, participa en la investigación donde intentan encontrar a Ramírez Hoffman. Aunque en la primera parte se sugiere que el narrador no ha visto nunca a Ramírez Hoffman: “Supongo que el llamado Stevens era guapo, era inteligente, era sensible.”(BOLAÑO, 2010: 190), en esta parte el único rastro que demuestra una relación personal con este grupo de jóvenes universitarios es la afirmación, según la que el narrador ha visto una vez la fotografía sobre los padres de las hermanas Venegas (que supone su presencia física en la casa de Nacimiento de las hermanas). Mientras tanto en la segunda parte será el narrador-personaje Bolaño quien debe identificar el blanco de esta investigación y participar de este modo en la administración de la justicia.

En *Estrella distante* se solía identificar al narrador como Arturo Belano (Arturo B), narrador de primera persona, participante de la historia desde el primer momento. Esta participación personal deja su rastro en el estilo de la narración referente a la primera época universitaria. Aquí todavía no aparece el nombre Bolaño como personaje. Sin embargo los hechos autobiográficos parecidos hacen aparecer a Arturo Belano como *alter ego* de Roberto Bolaño, el escritor. Como afirma Celina Manzoni: „La narración es el doble de otra narración y Arturo B, coautor, es el doble del autor-narrador-personaje Roberto Bolaño exiliado en España. Además, casi toda la primera parte actualiza a su vez la narración diferida que son las cartas de otro doble del narrador, el poeta que se quedó en Chile elaborando fantasiosos proyectos entre los que figuraba la escritura de un libro ‘que cubriría todas las manifestaciones de la literatura nazi en nuestro continente’ (MANZONI, 2002: 52)”.

Es decir, en el cuento encontramos una situación más limpia en cuanto a la identidad del narrador, mientras en la novela corta esta identidad se verá puesta en un juego de multiplicación. Estas multiplicaciones pueden ser diferentes, o se trata de un doble funcional (por ejemplo según una posición de investigador en cuanto a la vida de Carlos Wieder), o de un doble irónico (escritor quien planea escribir, pero queda en toda su vida en la zapatería), o alter ego escritor (Arturo Belano), etc.

Observando la actitud del narrador en cuanto a los acontecimientos descritos en estas dos obras, se puede presenciar cierta inversión. Si postulamos dos partes significativas en la historia original, una como la parte de la juventud, de los años universitarios y otra como la parte de la investigación realizada por Abel Romero (dejando en este caso fuera el lapso temporal entre estas partes), podemos observar la actitud del narrador. En *Ramírez Hoffman, el infame* en esta primera parte el narrador queda objetivo, ajeno, se puede deducir su relación con este grupo desde fragmentos antes ya mencionados, pero no queda explícita su participación. Sin embargo, en la segunda parte manifiesta varias veces su opinión, tanto

sobre Ramírez Hoffman („Le dije que para mí Ramírez Hoffman era un criminal, no un poeta.” «BOLAÑO, 2010: 206»), como sobre el objetivo de esta investigación: el asesinato de la misma persona, aunque esta opinión sea opuesta (“No le mate, por favor, ese hombre ya no le puede hacer mal a nadie, dije.”) (BOLAÑO, 2010: 213). En *Estrella distante* esta actitud se transforma radicalmente. En la primera parte aparece cierta nostalgia y se narra los actos nefastos de Carlos Wieder de una manera donde este tono claramente nostálgico queda inscrito, y anticipa que lo nuevo, lo ideal pronto se modifica en algo diferente: “Y aunque vagamente sabíamos que los sueños a menudo se convierten en pesadillas, eso no nos importaba.” (BOLAÑO, 1996: 13). De manera que la narración se impregna con nostalgia, incluso durante la descripción de la crueldad. La fuente de esta nostalgia se encuentra en la agrupación: en vez de una narración relativamente objetiva, como en el cuento *Ramírez Hoffman, el infame*, aquí el narrador pertenece a este grupo de ‘soñadores’, de jóvenes idealistas. Esta unidad pre-dictatorial sigue siendo importante durante toda la novela corta: hace aparecer la posibilidad de inversión (podría ser el mismo narrador del bando opresor), asimismo presenta mayor grado de personalidad (en contraste con la casi-personalidad juguetona del personaje denominado Bolaño en el relato).

En el caso de la novela corta constantemente se ve, que pese a la dictadura que borra de manera retroactiva la felicidad de la época anterior, el narrador lo revive durante la narración como su única época feliz, que produce en el lector el sentido de acercamiento hacia esta época, tanto como hacia la época del terror. Sin embargo, en la segunda parte el narrador intenta quedar fuera de los acontecimientos ya que no formula opinión, lo que le interesan son los acontecimientos y los documentos de la vida de Carlos Wieder, pero no presenta su juicio de manera explícita. Este narrador-personaje ya no se llama Bolaño.

Otra diferencia se establece en la manera de reflejar los hechos de la vida de Ramírez Hoffman vs. Carlos Wieder. Mientras en el cuento aparecen los mismos elementos conjeturales (como ‘en 1970 o 1971’ o el uso exagerado del verbo ‘suponer’) que se emplean también en la novela corta describiendo esta primera época, el punto de vista objetivo del narrador suministra cierta objetividad también a la biografía. En la novela corta, a través de la ampliación de la historia y con la aparición marcada del narrador como participante de los eventos, ni la primera descripción, ni los primeros hechos de crueldad aparecen como objetivos. Los diferentes participantes dan distintos testimonios de los mismos hechos. En este sentido en *Estrella distante* no hay gran diferencia en la biografía según el hecho de que los acontecimientos sean presentados por testigos o sean puras conjeturas. También se puede observar una diferencia en cuanto a la época anterior a la dictadura desde el punto de vista temporal. Mientras en el cuento se muestra como una unidad cerrada (debido a la focalización) en la novela corta la temporalidad es mezclada, se introduce el presente de la narración, porque no solamente se narra la historia sino también se muestra con énfasis el acto de recibir la información (el narrador ha presenciado el acontecimiento, lo ha oído de otra persona, se ha desvelado un hecho mucho después de haber sucedido, las personas presentes dan testimonio diferente, etc.). Dicho de otro modo, confluyen varios tiempos, según la percepción del narrador, tanto como aparecen sus recuerdos personales y modifican el registro de la acción de recordar.

No obstante, este cambio en la distancia hacia los acontecimientos de la vida de Ramírez Hoffman vs. Carlos Wieder se refleja explícitamente en ambos textos: “A partir de esa noche las noticias sobre Ramírez Hoffman son confusas, contradictorias, su figura aparece y desaparece en la antología móvil de la literatura chilena envuelto siempre en brumas y con la prestancia de un dragón.” (BOLAÑO, 2010: 203) – lo mismo en *Ramírez Hoffman, el infame* y en *Estrella distante*: “A partir de esa noche las noticias sobre Carlos Wieder son confusas,



contradictorias, su figura aparece y desaparece en la antología móvil de la literatura chilena envuelto en brumas, se especula con su expulsión de la Fuerza Aérea en un juicio nocturno y secreto al que él asistiría con su uniforme de gala aunque sus incondicionales preferían imaginárselo con un capote negro de cosaco, con monóculo y fumando en un larga boquilla de colmillo de elefante.” (BOLAÑO, 1996: 103)

A través de estos dos ejemplos se puede observar al mismo tiempo que aparecen muchas frases idénticas en los dos textos, a veces con un poco de cambio, a veces sin cambios y a veces transformadas en frases con sentido opuesto.

“¿Por qué simular ser otro u otros, desdoblarse para narrar de nuevo, otra vez, un relato que ya había sido narrado? ¿Por qué 'la repetición de lo semejante'?” – pregunta Celina Manzoni (MANZONI, 2002: 40).

Llegando a este punto ya se puede declarar que la ampliación de la historia conlleva muchos elementos exteriores a la investigación central de la novela corta y que todos se refieren a la misma categoría de información: biografías fragmentadas de vidas rotas por la dictadura que suministran una característica más detectivesca ya en la primera parte del texto. La investigación gana más peso no solamente en este sentido sino también a través de la presentación más amplia de otros personajes, como los líderes de los grupos de poesía. También es diferente el enfoque de esta investigación. En el tomo *La literatura nazi en América* el último relato es un cuento excepcional ya que aparece otro nivel con la mención del narrador llamado Bolaño. Las historias precedentes se presentan como lejanas, como si fueran entradas de una enciclopedia, presentadas con el mismo tono de burla, pero con un tono no personalizado, que se puede señalar como un estilo con panorama histórico, en el sentido que se refiere a la Historia vivida por todos los habitantes del siglo XX, sin tener en cuenta su ubicación. Es decir la validez de este tono burlesco es universal, porque su tema, el nazismo, funciona como metáfora universal. Como afirma Ina Jennerjahn: “Al contrario del tono carnavalesco que caracteriza la novela, el último capítulo es concebible como clímax antitético, en el que la risa es sustituida por el horror” (JENNERJAHN, 2002: 70). Este horror se mantendrá también durante la novela corta *Estrella distante*.

Este distanciamiento desde el narrador se muestra en otro nivel en la novela corta. Aunque desaparece la autodenominación, aparece un punto de vista más personal (con la pertenencia del narrador al mismo grupo universitario, por ser uno de ellos, por presentar la intercambiabilidad de los roles de los opresores y de los suprimidos) que requiere otro tipo de lectura. En vez de poder mantener esta distancia desde lo narrado que en *La literatura nazi en América* sufre quiebras por causa de los chistes, del tono sumamente irónico, en la novela corta el lector se verá atrapado por el remolino un acto de memoria personal y después por la investigación para detener a Carlos Wieder, el malvado simbólico. “Mientras aquellas se distinguieron por la narración heterodiegética, exigieron una instancia narrativa mediadora que no pertenecía al mundo narrado, tal como corresponde al registro (si bien parodiado aquí) del diccionario de autores,” – dice Jennerjahn sobre los capítulos anteriores de *La literatura nazi en América* – “en el último capítulo la voz narrativa hace uso de la narración homodiegética al pertenecer al elenco de figuras del mundo narrado. Más aún: se realiza el salto a la narración autodiegética, pues ahora el narrador en primera persona figura como segundo protagonista al lado de Ramírez Hoffman” (JENNERJAHN, 2002: 70).

En *Estrella distante* los autores y los agraviados del mismo crimen histórico y colectivo se acercan por causa de la posición del narrador y su papel aparece como su fuera casi casual e intercambiable. La falta de intercambiabilidad aparece en el cuento a través de las afirmaciones antes mencionadas del narrador-personaje, que juzgan tanto a los actos de

Wieder como a los actos de Abel Romero. La falta de este tipo de opinión en la novela corta exige al lector una toma de postura o aparece de manera elíptica, mostrando la vida rota del narrador como fuente para poder juzgar los actos del oprimidor elegido.

Aunque en *La literatura nazi en América* el carácter enciclopédico suministra universalidad y supone la existencia de un acuerdo social común; en *Estrella distante* es la vida personal o las vidas personales que añaden la universalidad a través de su aparición como metáforas. De este modo, el desfile de vidas que aparece en las dos obras es fundamentalmente diferente.

Uno muestra una serie de malvados, teniendo como punto de partida un acuerdo común sobre lo malo o la falta de este acuerdo. No obstante, a la hora de escribir estas biografías aparece un constante estilístico, que se puede describir bien con el concepto utilizado por Sigmund Freud: el Unheimlich. Freud aplica esta noción a las cosas que deberían quedar sin revelar, pero que estallan en un momento (hablando sobre sus pacientes y sus traumas vividos). “This reference to the factor of repression enables us, furthermore, to understand [...] the uncanny as something which ought to have remained hidden but has come to light.” (FREUD, 1919) Demuestra este sentido partiendo de la etimología de las palabras 'heimlich' y 'unheimlich' que aparecen como divergentes pero al mismo tiempo crean una unidad inseparable. Donde una se refiere a lo íntimo y a lo agradable mientras la otra nos remite a lo clandestino y a lo alarmante.

En *La literatura nazi en América* este 'unheimlich' o lo inquietante aparece en la distancia que mantiene aparentemente el narrador, y también en su neutralidad (con la excepción de la última historia). Aportar lo personal puede guiarnos hacia el término de 'heimlich'. En el último relato del tomo esta referencia personal rompe el carácter frío del tomo.

Podemos afirmar que en apariencia en *Estrella distante* domina lo personal. Pero tenemos que añadir al instante que este personal aparecerá de manera inversa, proyectando desde otra postura el sentido de 'unheimlich'. Los instrumentos más importantes de esta inversión serán la aparición igualada de los opresores y oprimidos, el hecho de que las vidas nunca pueden mostrarse como redondas (no hay fin y así no es posible dar un panorama enciclopédico como en *La literatura nazi en América*), el carácter aleatorio de la distribución de los dos bandos y la inevitabilidad de la Historia (los dos bandos sufren las consecuencias, no morir no significa poder salvarse).

Aunque hablamos sobre personalidad, la verdad es que en la novela corta estas vidas aparecen como puros esqueletos, gobernados por la Historia y marcados por la dictadura y en su mayoría perdidos por causa de la dictadura. Es decir, la personalidad es solamente aparente. Este destino común se refiere tanto a los opresores como a los oprimidos, creando una nueva unidad, una unidad universal y humana. Esta unidad también establece una confluencia temporal, porque es el presente donde siguen experimentando los mismos efectos negativos, donde ya no importan los bandos y sufren de la misma manera. Esta nueva unidad puede ser la respuesta a la pregunta anteriormente presentada de Celina Manzoni sobre el objetivo de la reescritura. Y esta respuesta se manifiesta no tanto en el contenido sino en la construcción del texto, en los métodos que utiliza para callarse y revelar.

Resumiendo lo anteriormente expuesto, en *La literatura nazi en América* encontramos una enciclopedia literaria, que hace aparecer las diversas historias estableciendo distancia y presenta todo desde un foco, como un sistema total, cerrado (con la excepción del último relato). La presencia de la enciclopedia borra la posibilidad de la personalización. Sin embargo en *Estrella distante* aparecen intentos de la misma, pero se fracasan: no se puede recordar o no se conoce los hechos, las personas aparecen entre conjeturas y lo que queda de ellas es un esquema genérico, alterable e intercambiable en cualquier momento. Los intentos

fracasan en dos puntos: en la falta de información (falta referencial) y en la incapacidad para recordar (traumatización de los supervivientes). Los dos tipos de fracasos apuntan hacia una única cosa: hacia la Historia.

O sea, en el primer tomo el 'unheimlich' está presentada a través de la generalización (el nazismo como metáfora universal) en *Estrella distante* se puntualiza el contexto histórico, creando referencias directas a la dictadura de Pinochet, sin embargo, el mismo carácter 'unheimlich' se mantiene, pero de una manera inversa, a través de lo personal. Asimismo, el relato de *Ramírez Hoffman, el infame* se muestra como puente entre dos conceptos diferentes de la misma realidad.

Me gustaría revelar varios métodos que hacen aparecer estos fracasos y estas inversiones en la novela corta, demostrando que el sentido se encuentra en el cómo y no el en qué.

### Elipsis y referencialidad

Edit Zsadányi en su libro sobre las apariciones de la omisión como figura literaria afirma que estas figuras demuestran la incapacidad de la lengua para poder transmitir información. Aparecen en el nivel textual y aluden a una serie de informaciones extratextuales, en sí completas (ZSADÁNYI, 2002: 7-11). Hablando sobre las dos obras de Roberto Bolaño se observa varias veces que el texto mismo es fragmentario. Estudiando desde más cerca la cuestión, en el texto el carácter fragmentario aparece a través de varios recursos, como la incertidumbre, la presentación de diferentes memorias sobre el mismo acontecimiento o con nuevas suposiciones o con la ayuda de la ampliación, es decir, con la presentación de nuevas historias, que aparentemente no tienen mucha conexión con la historia central. Cuando la historia se muestra suspendida por conjeturas (sean memorias de otros o puros ejercicios de la imaginación) o por nuevas historias, encontramos que la historia central siempre se suspende a través de la presentación de nueva una información y no a través de callar directamente algo, es decir el acto de narrar continua, pero de manera dispersa.

Cuando estamos ante las diferentes historias o memorias intercaladas encontramos que el carácter fragmentario no se deriva directamente del texto, sino de la Historia común, sufrida por un país entero y conocida por el mundo completo. No obstante, cuando aparece una omisión textual (interrupción de una biografía, de una historia personal), ésta se debe a la imposibilidad del proceso de recordar, es decir, no se trata de una elipsis textual intencionada, sino de una interrupción del proceso de la memoria. Una diferente ruptura que aparece paralelamente se encuentra en el objeto de la recordación: en las biografías, en las vidas que se ven alteradas por la dictadura chilena, que produce una escisión en todas ellas.

Dependiendo del bando, esta rotura puede empeorar la vida o acabar con ella, o puede significar su coronación temporal, la plenitud y el aprecio estatal de ciertas vidas. Sin embargo, en el bando opresor también aparece otra ruptura. pero esta ruptura se establece con el final de la dictadura.

Mientras la ruptura de las vidas es simultánea, los actos de la memoria ocurren posteriormente, pero en épocas diferentes. Es el texto que crea una amalgama de estos procesos recordatorios. Con el punto de vista nostálgico y con la falta de linealidad en la primera parte de la novela corta aparecen fusionados varios acontecimientos: la época universitaria, precedente de la dictadura; las vidas reales o imaginarias, desveladas durante la investigación o a través de un acto de memoria; la Historia de la dictadura chilena; el presente del narrador. O sea se produce una unidad temporal presente, subordinada a la recordación (y en la segunda parte a la administración de la justicia dudosa).

A nivel textual junto a la incertidumbre el recurso más frecuentemente utilizado para crear omisión es la ampliación. Es decir, la ruptura de las historias ocurre con el método de insertar otras historias, crear rodeos. Los puntos de arranque de las nuevas historias pueden ser diversos, pero se destaca que para lograr la ampliación Bolaño utiliza muchas veces *ecfrasein*, o sea fotografías y su descripción.

Según lo que hemos establecido hasta este punto, se puede observar dos técnicas llamativas: el silencio (la imposibilidad de recordar o las cesuras creadas por la técnica narrativa) y la inversión (crear una referencia y borrarla después, o hacerla aparecer con incertidumbre). El método del silencio será la ampliación, mientras la inversión aparece relacionada con la presentación de lo histórico y de este modo se muestra muy bien en el carácter policíaco. En las partes sobre las fotografías y sobre la figura del detective me gustaría concentrarme en estos recursos.

### **Ampliación**

Ya hemos establecido la ampliación como recurso para lograr omisión en el texto. Sin embargo, es importante destacar que esta omisión siempre se deriva de las faltas de conocimiento o de la falta total de la memoria colectiva.

En el primer capítulo aparece la descripción detallada y ficcional del asesinato de las hermanas Garmendia. En esta parte continúan los recursos para crear incertidumbre. Esta escena es la transformación mítica de Alberto Ruiz-Tagle en Carlos Wieder (aunque en el capítulo sexto, al describir sus obras poéticas, surge como conocimiento común, que ha matado otras mujeres antes). Es decir, la selección de esta escena para presentar la transformación es totalmente arbitraria. El conocimiento del narrador supone un narrador cero, pero los recursos para crear inseguridad destacan otro tipo de arbitrariedad, que se deriva del no conocimiento. Sin embargo, aparece una historia posible, sobre su desaparición, aunque falta la prueba. Solamente la aparición de uno de los cuerpos priva en cierto nivel a Carlos Wieder de su posición 'divina', hace del superhombre un mortal más. "Y nunca se encontrarán los cadáveres, o, sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, el de Angélica Garmendia, mi adorable, mi incomparable Angélica Garmendia, pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios" (BOLAÑO, 1996: 33). En este caso, esta última frase desvela la temporalidad posterior de estas memorias, designando el presente de la escritura como tiempo del acto de recordación. Sin embargo, en su aparición textual, es una historia total. Se revelan los hechos posibles, se añade que han encontrado un cuerpo, etc. Por esta razón es interesante ver el silencio que se crea por dos motivos: la inseguridad en saber qué pasó y cómo, y la ausencia del cuerpo de la otra hermana. (Después se alude de nuevo a este cadáver como encontrado, ya en tiempo verbal del pasado.) La ampliación se crea a través del conocimiento colectivo sobre los miles de cuerpos que faltan hasta el presente, con el hecho de la desaparición, como un fin peor que la muerte, porque sin saber, sin el cuerpo la historia no se acaba nunca, no se puede poner un punto final, porque en ningún punto del futuro será posible catalogar definitivamente el caso.

Las hermanas se toman como muertas, porque la obra artística de Carlos Wieder sirve como prueba para su muerte. No obstante, abren camino hacia los miles de desaparecidos, como ofrecen también un espejo para las biografías conjeturales que siguen en la novela corta, sobre el futuro o la supervivencia de Diego Soto y Juan Stein. El caso de las Garmendia es contrapuesta a estos casos, a la esperanza creadora de mitos, sobre sus apariciones. Se puede afirmar que la historia más completamente presentada, donde hay un acuerdo casi común

entre los personajes sobre la muerte de la hermanas, abre la posibilidad de reflexión hacia los hechos históricos y aparece como inversión en cuanto a las historias posteriormente presentadas, uniendo así los dos recursos.

Como prueba de vida o de muerte aparece muchas veces la fotografía. Sin embargo, estas fotografías en relación con Carlos Wieder ganan otro sentido: son pruebas de su actividad artística, según su punto de vista; pero nunca pueden funcionar como pruebas para los asesinatos cometidos, ya que la maquinaria de la dictadura las hace desaparecer. La supuesta fotografía ausente es el doble de los supuestos cadáveres, también ausentes.

Otro tipo de ampliación aparece en la descripción del piso de Alberto Ruiz-Tagle, con paredes vacías, que sugieren la falta de algo, posiblemente de fotografías. En la época anterior a la dictadura, donde los personajes se encuentran en el mismo grupo ‘artístico’ o en el mismo desarrollo artístico, se destaca este vacío en Alberto Ruiz-Tagle. En este caso la ampliación es un proceso físico, porque las fotografías que en el punto anterior solamente existen entre sus planes idealizados, durante el trauma se convierten en realidad. Dicho en otros términos, el vacío de las paredes tiene su ampliación en las fotografías, pero estas fotografías quedan ausentes: el narrador solamente puede describirlas basándose en fragmentos de recuerdos de otros, quienes incluso las describen de maneras diferentes. El vacío inicial se concluye en un vacío final, pero entre los dos huecos se puede suponer lo ausente, lo callado que evoca de nuevo todo el conocimiento o presentimiento sobre los acontecimientos. En este caso, la aparición posterior de uno de los cadáveres reescribe la historia anterior, revelando el significado de manera retroactiva de un vacío inicial (en el piso de Carlos Wieder), dando lugar a nuevas conjeturas.

He destacado estos dos ejemplos para mostrar varios casos cuando el texto aparece como total y sin embargo no lo es; y el segundo ejemplo sirve para mostrar los movimientos en el tiempo que se establecen en la novela corta. Sin embargo, el caso más utilizado para la ampliación y omisión es la fotografía.

## **Fotografías**

La fotografía, aunque las teorías de la posmodernidad establecen siempre su autonomía, llaman a crear referencias, porque se espera de la fotografía que demuestre algo firme, que revele conexiones escondidas, porque aparece omnipotente desde el punto de vista de la documentación, con una temporalidad total, que incluye todos los tiempos.

Aparecen dos grupos diferentes de métodos narrativos aplicados en relación con los extremos de lo personal y de lo histórico: unos crean referencia con actos Históricos reales o verosímiles, mientras otros eliminan estas mismas referencias. Entre los primeros aparecen la écfrasis (la descripción de fotografías o imágenes), la descripción de actos artísticos, las alusiones históricas y biográficas (también a la vida del escritor<sup>2</sup>). Al otro grupo pertenecen los métodos narrativos para suprimir estas mismas referencias, como las digresiones, la omisión de datos, el acto de callarse bruscamente en el curso de contar una historia (la reticencia o aposiopesis pero al nivel del texto y no en el sentido de dejar una frase sin acabar), etc.

La écfrasis se inscribe en un primer grado al primer grupo de crear referencias, sin embargo, a través de su forma que obtiene en la narración constituye al mismo tiempo parte del segundo

---

<sup>2</sup> Es importante acentuar que el presente análisis supone investigar el texto y no la vida del autor, sin embargo parte de la biografía aparece como elemento constitutivo de la historia con el mismo objetivo de establecer estos juegos de crear y eliminar referencias.

grupo para eliminar la referencia establecida. A continuación voy a presentar el funcionamiento doble de este recurso.

Mi suposición es que al lado del acto de presentar y borrar datos, referencias, hilos narrativos, el narrador está constantemente creando secretos. Estos secretos a primera vista parecen inscribirse en el primer grupo de crear referencias como establecen un punto esperado según el esquema policíaco, a través de presentar la solución como punto culminante de un proceso de investigación. Sin embargo, la investigación de índole policíaca nunca llega hasta este punto final: el secreto nunca se revela. Este proceso de crear secretos es característico de toda la obra y no solamente de las partes policiales, de modo que constituye un método más universal.

Los documentos casi reales surgen de varias formas. Una de estas formas es a través de la aparición de numerosas fotografías que se describen dentro de la narración, es decir aparecen como éfrasis. Estas éfrasesin son muy vivas incluso realistas como afirma Paz Soldán (PAZ SOLDÁN, 2008:15) y cinéticas según Rodrigo Fresán (PAZ SOLDÁN, 2008: 295), de modo que podrían corresponder a una hipotiposis según la retórica antigua, pero de manera inversa: en vez de describir el paraíso como promesa, revelan el infierno como presente. Sin embargo, demuestran rasgos particulares, que eliminan la posibilidad de la hipotiposis: se elimina la imagen descrita o se la revaloriza o se la pone en duda a través de la actitud del narrador. Entre las éfrasesin presentes también registro varias descripciones que representan actos artísticos y no una fotografía dada o una imagen.

La falta de razón y comprensión puede conllevar que una fotografía resulta ser mejor indicio de estos eventos de la Historia en un punto casi simultáneo que un texto escrito, porque la escritura supone un razonamiento, y así, también una postura tomada por parte del escritor (es decir, comprensión y razonamiento). La fotografía aparece como una imagen sin narración (y que llama a la interpretación) y de este modo representa un estado anterior, una perspectiva simultánea donde todavía no se ha dado la posibilidad de poder entender los hechos. Con otras palabras se muestra como un estado anterior a la narrativización de la Historia (WHITE, 1997: 106). Como dice Susan Sontag, la fotografía nos sugiere que conocemos el mundo si aceptamos las cosas como las registran las cámaras fotográficas. Sin embargo, esta actitud es contraria a la mostrada durante el proceso cognoscitivo: “Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando no se acepta el mundo por su apariencia. Toda la posibilidad de comprensión está arraigada en la capacidad de decir no. En rigor, nunca se comprende nada gracias a una fotografía. Por supuesto, las fotografías colman los vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y el pasado [...]” (SONTAG, 2006: 42). Como afirma: “Las fotografías que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía” (SONTAG, 2006: 42). Para subrayar de nuevo lo que dice Kertész sobre el papel de la ficción en el entendimiento humano, también cabe citar lo que dice Sontag: “sólo aquello que narra puede permitírnos comprender” (SONTAG, 2006: 43)<sup>3</sup>. Las fotografías que aparecen en el texto claramente llaman a la interpretación.

Así, la fotografía, a través de crear un espejo para el proceso de narrar, es el punto de arranque para la narración y a la vez destaca la imposibilidad de concluir las historias. Es decir, crea un marco de imposibilidad donde desde una imagen borrosa llegamos hasta una narración inconclusa. De modo que la escritura corresponde a la fotografía que se manifiesta como metáfora del desentendimiento, de la incapacidad para entender. De nuevo se destaca la posición del narrador, en este caso en cuanto a la importancia del objeto de la narración.

---

<sup>3</sup> La traducción húngara equivale mejor al texto original: „Csak azt tudjuk megérteni, aminek története van.”

La fotografía se articula primero en la novela corta como falta: Bibiano O 'Ryan entra en el piso de Wieder sin invitación y al contar la visita a sus amigos repite varias veces que faltaba algo de las paredes: "En la casa de Ruiz-Tagle lo que faltaba era algo innombrable (o que Bibiano, años después y ya al tanto de la historia o de buena parte de la historia, consideró innombrable, pero presente, tangible), como si el anfitrión hubiera amputado trozos de su vivienda" (BOLAÑO, 1996: 17). Se observa que la temporalidad de este informe es bien posterior al momento en que pasó la visita. Sin embargo, o por esta misma razón de la posterioridad en su narración enfatiza a un objeto: "Las paredes limpias, los libros ordenados en una estantería metálica, los sillones cubiertos con ponchos sureños. sobre una banqueta de madera la Leika de Ruiz-Tagle, la misma que una tarde utilizó para sacarnos fotos a todos los miembros del taller de poesía" (BOLAÑO, 1996: 19). Las dos afirmaciones ganarán peso teniendo en cuenta los hechos descritos después sobre la exposición fotográfica y sobre la muerte de las hermanas Garmendia. La primera écfrasis es la base de una digresión corta sobre los padres de las hermanas Garmendia de los que el narrador ha visto una fotografía una vez.

En el segundo capítulo ya es más explícita la presencia de las fotografías. Aparece un momento representado como si fuera una foto: cuando los presos y los prisioneros observan un avión, que escribe versos al cielo (como lo sabemos es el vuelo del artista Carlos Wieder). "Lo miré fijamente, a él y después a los demás detenidos, y todo me pareció inmerso en un color gris transparente, como si el Centro La Peña estuviera desapareciendo en el tiempo" (BOLAÑO, 1996: 39). En este momento el narrador presencia el primer acto poético de Carlos Wieder, sin embargo, en el instante todavía no lo sabe, no puede comprender qué pasa, de modo que este acto artístico tendrá una posición paralela a los hechos de la Historia, que quedan sin comprensión durante mucho tiempo. En otros términos, aparece como una fotografía. También forma parte de este popurrí calidoscópico: aparece un acontecimiento, parte de una totalidad, pero no lo podemos entender por falta de conocimientos. Para un posible entendimiento hace falta la perspectiva proporcionada por el paso del tiempo y los conocimientos sobre este hecho. El estilo, con la aparición de este avión, cambia en cinemático: la descripción se hace muy lento, el narrador observa detalles muy pequeños, entra en un plano primero, incluso en un superplano, conocidos de la cinematografía, mientras todo el acontecimiento no dura tanto como para dar la posibilidad a esta contemplación. De modo que la acción gana una temporalidad pausada y así eterna, la misma temporalidad que tiene la fotografía. Sobre la percepción de la obra escrita aparece que "leí con dificultades, o tal vez adiviné o lo imaginé o lo soñé" (BOLAÑO, 1996: 37). La verdad es que el narrador afirma que no ha podido leer el texto escrito en latín como no hablaba dicha lengua. Sin embargo, la perspectiva ulterior se manifiesta de nuevo: ya está desvelado el acontecimiento, el texto escrito al cielo aparece transcrito (claramente es una percepción ulterior según la postura del narrador). Es interesante que aparece el futuro, a través del momento de la narración, desde el que se manifiesta el acto de memoria del narrador, mientras un preso, Norberto, el loco de la prisión (quien además entiende latín), piensa en un primer momento que está volviendo el pasado, porque el avión es un Messerschmidt y él piensa que estalla de nuevo la Segunda Guerra Mundial (BOLAÑO, 1996: 37). Hay una suposición que vuelve el pasado, en el presente aparece la quiebra de todas las actividades, mientras el narrador tiene una perspectiva ulterior, uniendo de esta manera las tras perspectivas temporales en una sola descripción. Cuando aparece el avión, hay una reagrupación de las personas presentes: los presos y los vigilantes quedan inmóviles, construyendo un grupo momentáneo, mientras el loco, Norberto está gritando y está moviendo, inscribiéndose en un grupo de dos personas, construido por el aviador y por él. Con la perspectiva presente Norberto parece ser loco o un genio, como lo afirma el narrador. Esta afirmación también será verídica para Carlos Wieder,

creando así una metáfora. En el presente de la acción poética los presos intentan descifrar la obra, pero no lo logran, no solamente por el hecho de no conocer la lengua, sin también por falta de panorama. Aunque en este caso no tenemos una fotografía física pero el método de la descripción lo asemeja a las éfrasein presentes en la obra.

En el tercer capítulo el narrador cuenta la carrera artística de Carlos Wieder, sin embargo siempre como un punto de vista ulterior (presentando la investigación de Bibiano O’Ryan), conectando ya las muertes a estos poemas enigmáticos. Aquí aparecen los primeros documentos que intentan crear objetividad: las dos fotos sobre Wieder y su obra que aparecen en una crítica. Un procedimiento, hablando de las fotografías, puede ser el fin objetivizador. Zsófia Bán afirma que la fotografía puede ser un recurso para hacer visible conexiones escondidas, para hacer documentable el curso de una vida privada. “Estas fotografías han demostrado de manera inapelable [...] la claridad, la autenticidad y la característica real de estos momentos y de estas vidas”<sup>4</sup> (GANTER-RÉTI, 2009: 107). Uno de los objetivos desde el primer momento de la lectura parece ser el afán para reconstruir la biografía de Carlos Wieder, está justificado el elemento fotográfico como base de la identificación y también como constituyente visual, a manera de un álbum de fotografías familiares, de esta vida.

No obstante, las dos fotos se ven muy mal.

En la primera se ve un avión, o tal vez 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 tono 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 (BOLAÑO, 1996: 46).

De modo que aunque estas fotografías para el resto de la obra servirán como pruebas para la identidad de Carlos Wieder / Alberto Ruiz-Tagle, partiendo de la afirmación de Bibiano O’Ryan, el lector puede observar que verdaderamente no sirven para nada.

La otra fotografía aparece en una revista. La ha visto Gorda Posada y llama a Bibiano O’Ryan para contarle este descubrimiento, quien ulteriormente lo comentará al narrador. La valoración dudosa de esta fotografía procede de Bibiano:

Lo había reconocido por la foto del *Mercurio*. Cosa bastante improbable, como me hizo notar Bibiano, semanas o meses después, puesto que la foto era borrosa y poco fiable. ¿En qué se basaba la Gorda para su identificación? En un séptimo sentido, me parece, dijo Bibiano, ella cree reconocer a Ruiz-Tagle por la *postura*.” (BOLAÑO, 1996: 51-52)

En este caso hay una transmisión a través de tres personas: Gorda Posadas ‘cree reconocer’ a Ruiz-Tagle por la ‘postura’, sin embargo Bibiano, gran investigador de la vida de Ruiz-Tagle duda en este reconocimiento y la incredulidad solamente se aumenta llegando hacia el narrador, quien en aquel punto no está interesado en absoluto en esta búsqueda e identificación.

La tercera fotografía tiene una calidad mejor. Aquí se ve que incluso la similitud es incapaz de servir como prueba, porque esta persona se ha cambiado y no se parece a su yo (posiblemente) anterior. En este sentido tenemos una identificación visual, pero la esencia de

<sup>4</sup> Magyar szöveg: ‘E képek megfellebbezhetetlenül bizonyították e pillanatok, [...] ezen életek valóságosságát, hitelességét és épp ilyenségét’. (Saját fordítás)



las dos personas ya parece ser diferente, de manera que se cuestiona de nuevo si tiene alguna utilidad tal identificación, como lo podemos observar en el fragmento siguiente.

Una vez Bibiano me enseñó una foto: ésta era mucho mejor que aquella en la que Gorda creyó reconocer a Ruiz-Tagle. En efecto, Wieder y Ruiz-Tagle se parecían, pero yo por entonces en lo único que pensaba era en abandonar el país. Lo cierto es que, tanto en la foto como en las declaraciones, ya no quedaba nada de aquel Ruiz-Tagle tan ponderado, tan mesurado, tan encantadoramente inseguro (incluso tan autodidacta). Wieder era la seguridad y la audacia personificadas. (BOLAÑO, 1996: 53)

La identificación final, aprobada por el narrador pasa con la ayuda de un programa televisivo: “y sí, Carlos Wieder era Ruiz-Tagle” (BOLAÑO, 1996: 55). Sin embargo, la televisión ha sido en blanco y negro y el narrador afirma desconcertarse, revocando su afirmación anterior: “y la palidez de Carlos Wieder (una palidez fotogénica) lo hacía semejante no sólo a la sombra que había sido Ruiz-Tagle sino a muchas otras sombras, a otros rostros, a otros pilotos fantasmales que también volaban de Chile a la Antártida y de la Antártida a Chile a bordo de aviones [...]” (BOLAÑO, 1996: 55). Es decir, la figura de Carlos Wieder en aquel momento (y en aquel tele blanco y negro) parece amontonar todas las fantasmas de los desaparecidos, contribuyendo ironía a esta afirmación, a través de las circunstancias y a través de la identificación del agresor con la víctima, o mejor dicho, con la multitud de víctimas.

En el capítulo cuarto la foto de Cherniakovski será punto de partida para varias digresiones. Pasa lo mismo con la fotografía de los padres, aunque en menor medida. (Parece que hay una inclinación hacia estas fotografías familiares, que constituyen la base de la memoria y forman parte del álbum de fotos de todas las familias.) En cuanto a la fotografía de William Carlos Williams, todos están cuestionando su autenticidad y exponen varias posibilidades, sobre la identidad de la persona quien aparece en la imagen. En una de las variaciones incluso contiene la totalidad de las posibilidades:

Para Bibiano se trataba de un hábil fotomontaje: el rostro era de Williams, el cuerpo era de otro, tal vez efectivamente de un médico de pueblo, y el fondo estaba compuesto por varios retazos: las cercas de madera, por un lado, el césped y el cortacésped por el otro, los pajaritos sobre las cercas e incluso sobre el volante de cortacésped, el cielo gris claro del atardecer, todo provenía de ocho o nueve fotos diferentes.” (BOLAÑO, 1996: 64)

Con esta interpretación aparece lo absurdo, pero también se registran varios detalles anteriormente no mencionados. Sin embargo, la fotografía no nos acerca más al objetivo de revelar la identidad de Carlos Wieder o la desaparición / la muerte de las hermanas Garmendia. Cuando el narrador describe la guerra en San Salvador, donde muere Juan Stein, un fantasma más, dice sobre las imágenes de la guerra:

Recuerdo haber visto trozos de esa lejana guerra en bares de Barcelona en donde comía o a donde entraba a beber, pero aunque la gente miraba la tele el ruido de las conversaciones o del entrecuchar de platos que iban y venían impedía escuchar nada. Incluso las imágenes que guardo en la memoria (las imágenes que tomaron esos corresponsales de guerra) son brumosas y fragmentadas. (BOLAÑO, 1996: 69)

La historia de Juan Stein y las conjeturas sobre su vida y su muerte son secundarias en la trama, en cuanto a la investigación central. Las fotos que posee incluso son más secundarias. Al final no se logra decidir si en la foto aparece la persona que aparece según Stein. De modo que se revoca la objetividad y se da lugar al ironismo. En cuanto a las digresiones, Bolaño afirma que tienen “al menos tres funciones a estas maravillosas sub-historias: son un regalo para el lector, el abismo de la historia principal y representan el espejo moral, a la manera de Voltaire, del personaje protagonista” (LAPIDARIO, 2008).

El capítulo sexto es la descripción u omisión detallada de dos obras artísticas de Carlos Wieder. Este capítulo tiene un papel destacado al demostrar la imposibilidad de comprensión mostrando dos obras ininteligibles pero por causas diferentes. La primera obra, según su temporalidad, es la ‘exhibición aérea’. Esta obra no es visible por causa de la intemperie. Sin embargo, el narrador describe la obra detalladamente, suponiendo una fuente sólida. Tal fuente puede ser Dios, como perspectiva omnisciente o, en falta de esta dimensión, el mismo Carlos Wieder o un cómplice. Llama la atención la falta de denominar las fuentes, que en otras partes está tan presente, de modo que no sabemos quien contó al narrador los acontecimientos. Este acto queda registrado como actividad artística vanguardista, no importa que por causa del tiempo queda desapercibido, tiene su clasificación, es algo canonizado, aunque no ha pasado nunca.

El otro acto es la exposición fotográfica, presentado en el ‘cubil’ del autor. De un espacio ilimitado y exterior llegamos a un campo delimitado no solamente por el tamaño de dicha habitación, sino también por la cantidad de personas: el autor solamente deja entrar una persona a la vez. En este caso sí que aparecen los testigos con sus memorias, tanto orales como escritas, todos cuentan sus recuerdos en un futuro lejano. Aunque las fuentes aparecen con precisión, la esencia del acto (la descripción de las fotografías mostradas) queda elíptica. Los participantes revelan las circunstancias, los efectos, pero no se habla de lo visto. Al mismo instante de percibir la índole de las fotografías se llama a olvidar. “Buenos, señores, dijo el capitán antes de seguirlos, lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche” (BOLAÑO, 1996: 101). La policía lleva las pruebas físicas: las fotografías y no vuelven a aparecer más.

En el primer acto lo descrito no se realiza y sin embargo se describe y queda registrado, mientras en el segundo caso se realiza pero se borra de la percepción de los participantes el contenido de las fotografías y quedan solamente las circunstancias. De manera que en los dos casos se evoca la memoria casi al mismo instante que el olvido. La última imagen de uno de los testigos oculares es Carlos Wieder, su tranquilidad y su estado no alterado.

Al finalizar la descripción de la escritura aérea el narrador cuestiona todos los detalles, incluso la existencia de tal acto poético, en el caso de la exposición nos asegura que las cosas han pasado de esta manera, haciendo aparecer varios testigos oculares. Sin embargo, varias partes de la historia quedan sin revelar, como las consecuencias en cuanto a Wieder tanto como en cuanto a los asesinatos estrenados y la noche quedará elíptica de esta manera.

Abel Romero, el detective, dice sobre una fotografía perdida: “Y había recibido la Medalla de Valor de manos de Allende. La medalla la perdí, dijo con tristeza, y ya no tengo ninguna fotografía que lo pruebe, pero me acuerdo como si fuera ayer el día que me la dieron” (BOLAÑO, 1996: 125). En este caso lo que falta es la fotografía misma, aunque su sentido, o lo que aparece representada en la fotografía no es discutida.

Así al final, una de las últimas fotos también se articula como falta, haciendo hincapié hacia las primeras fotografías ausentes del piso de Alberto Ruiz-Tagle. De este modo la novela corta en el nivel de las fotos tiene una estructura de marco: comienza con fotografías ausentes y acaba con la memoria de una fotografía perdida. Uno representa el deseo de no recordar, mientras el otro el afán hacia el proceso de la memoria.

Las fotografías parecen cumplir varios papeles: identificación, documentación de actos artísticos o de la brutalidad, fuentes de la digresión narrativa. No obstante, siempre se cuestionan, tanto por su calidad baja como por su contexto que les hace aparecer como falsos o por los testigos o por el narrador. Las fotografías también sirven para articular varios hechos o elementos como secretos. Una fotografía borrosa, el cuestionamiento de la persona

representada en tal foto, la falta de descripción de fotografías cruciales, todos estos métodos dan lugar a la introducción de secretos.

La fotografía, que se establece en un primer momento como potente en su fuerza documentaria se priva de esta capacidad a través de la narrativa y cobra una posición que equivale a la incapacidad de revelar los hechos. En este sentido desaparece la propuesta de Kertész, porque los dos métodos se encuentran en un mismo nivel, y esta equivalencia también sugiere que la escritura tampoco es capaz de razonar, de rellenar los huecos de la Historia. Es punto de partida de la narración, pero esta narración también suprime la misma fotografía, creando así un círculo vicioso de inutilidad, del que solamente podemos salir en el momento final, que de nuevo queda en secreto: el encuentro de Abel Romero con Carlos Wieder, pero solamente para un momento, porque pronto se destaca la inutilidad de este mismo hecho. Como no es colectivo, se relaciona con los actos secretos de la dictadura y no aparece como una solución válida.

### Lo policíaco y el secreto

El esquema policíaco es otro método de inversión que nos destaca la posición del narrador tanto como la imposibilidad de recordar.

Varios críticos establecen la figura de Carlos Wieder (el tema principal) como centro de la narración, como también lo hace Simunovic Díaz: “Este personaje concentra el misterio y el *suspense* estructural de la novela y su configuración, siempre abierta y heterogénea, se presta para cumplir esta función que resulta un elemento de definición de esta novela como policial, aunque por cierto es sólo una de múltiples posibilidades” (SIMUNOVIC DÍAZ, 2006). Intentaré demostrar que en contra de esta apariencia el centro organizador no es el objeto de la búsqueda, sino la figura quien busca. Con esta inversión Roberto Bolaño introduce un punto álgido más, que demuestra la debilidad de las estructuras y de las soluciones preconcebidas y acostumbradas.

Carlos Wieder desde el primer momento es una figura llena de secretos: no es como otros, no habla mucho, no se entienden sus poemas, etc. Como afirma Krisztián Benyovszky el secreto es siempre más interesante que la realidad, porque conlleva la espera a la solución tanto como los rodeos hasta llegar a esta solución, creando *suspense* (BENYOVSZKI, 2008: 17). Como afirma este teórico, el acto de guardar un secreto es una mezcla del silencio y de la narración, tanto como una unidad del olvido y de la imaginación (BENYOVSZKI, 2008: 18). También declara que: “a las personas quienes de cierta manera quedan fuera del orden declarado como normal por una comunidad, rodea la aura misteriosa” (BENYOVSZKI, 2008: 20). Como sus atributos habituales pueden aparecer: acontecimientos misteriosos, secretos familiares, leyendas, casas con leyendas (BENYOVSZKI, 2008: 20). Es fácil reconocer que la fuerza básica, que lleva adelante el texto es el secreto. Aunque aparezca el abuso de secretos, el lector tiene la esperanza desvelar como mínimo uno de ellos. El secreto es una cualidad destacada de las novelas policíacas.

En el caso de la novela corta el misterio se muestra a través de otra inversión, porque los hechos que dan la base de estas investigaciones ya son conocidos, es la realidad histórica, los juicios, el conocimiento catalogado de estos eventos. De cierta manera pasa lo mismo que en el caso de la introducción de las fotografías: hay una base sólida, pero esta base no sirve. En cuanto a las investigaciones, la inutilidad se revela con la falta de conclusión. En otros términos, se introduce algo conocido como secreto, destacando una figura, a Carlos Wieder como centro de los acontecimientos. Esta personalización gana otro tono en el esquema

policíaco, porque crea un juego con la persona del detective, quien acerca a los lectores al mundo de infame de los delincuentes. El detective, en las novelas clásicas policíacas gobierna el proceso de investigación, tiene su razonamiento que nos muestra los eventos como una cadena lógica, donde todos los elementos tienen su lugar. La imposibilidad de resolver un caso demuestra la falta de causas y el carácter ilógico.

En el foco de la novela policíaca aparece algún secreto y también la promesa de revelar este secreto (BENYOVSZKY, 2003: 25). Otro centro dentro de una historia edificada según el esquema policíaco es el Gran Detective, organizador de este proceso a través de sus pasos, garantizador de la solución. De esta manera, a través de la articulación del proceso indagatorio, entra el ‘código hermenéutico’ de Barthes, según lo cual se presenta un secreto, lo elabora, lo suspende y al final lo desenmascara (BARTHES, 1997: 32), sometiendo así todo el texto a un punto final: la solución. Esta solución aparece en forma de varias promesas durante el curso de la novela: revelar la identidad de Alberto Ruiz-Tagle como Carlos Wieder y elucidar la desaparición / la muerte de las hermanas Garmendia. De modo que se puede afirmar que una narración elaborada según el esquema policíaco tiene dos cumbres: el secreto y el narrador. En este caso el secreto no se revelará, ni se puede saber siempre cuál sería el secreto más importante. Como declara Bolaño “el crimen parece ser el símbolo del siglo XX” (BOLAÑO, 2009: 206) y así se manifiesta como lógico presentar detectives como narradores.

La búsqueda es, pues, la experiencia de lo incierto. De esta manera, a diferencia de las novelas policíacas formulaicas, el final de la travesía o de la investigación no supone el acceso a la verdad sino el triunfo de la apariencia, del simulacro, del desencanto: es la confirmación final para el lector de que en las ficciones de Bolaño se busca sin encontrar y que, no obstante la esquiva verdad, la búsqueda persiste. (TRELLES PAS, 2008: 244)

La figura del detective y la del delincuente se repercuten la una en la otra. El primer paso en este espejismo es, que durante la búsqueda domina el deseo de entender la personalidad de Wieder, en vez de lo habitualmente esperado: descubrir el crimen cometido. Con la falta del apogeo, como afirma Tamás Bényei, no se puede desproveer de esta escena básica la estructura policíaca<sup>5</sup>: lo máximo que puede ocurrir es convertirla en ausencia, sin embargo mantendrá su fuerza estructural (BÉNYEI, 2000: 57). La investigación conlleva una temporalidad inversa: restituir un punto pasado, el punto del crimen. En este caso no hablamos de un único acto delictivo, sino de una serie de estos, Carlos Wieder es solamente un chivo expiatorio metafórico. Con el objetivo de querer entender los motivos del delincuente también se incluye su pasado precedente a los crímenes.

Como afirma Bényei: “La estructura narrativa no es otra cosa que la reconstrucción de la historia perdida, llegar a ello o volver a aquel punto, donde las cosas estaban en el momento del asesinato” (BÉNYEI, 2000: 65). En este caso el punto inicial es anterior a los crímenes cometidos: es el punto donde estas vidas todavía existían sin la rotura de la dictadura. La intención de crear el perfil psicológico de Wieder, incluso su perfil como artista, demuestra la imposibilidad de percibir su persona como criminal y también revela el punto de vista romántico, donde la reconstrucción de una personalidad puede dar respuestas, manteniendo a la vez la fuerza de los actos infames.

Como repercute la figura del detective en la figura del delincuente, a veces parece que el escritor es el mismo detective:

<sup>5</sup> Magyar idézet: ‘Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a krimi szerkezetét nem lehet megfosztani az ősjelenettől, legfeljebb annyit történhet, hogy ez az ősjelenet látható eseményből hiánnyá változik, de strukturális szervező erejét megőrzi [...]’ (BÉNYEI, 2000: 57) (Traducción propia.)

De hecho, en su literatura Bolaño tiende a homologar la figura del detective con la del escritor a partir del motivo de la búsqueda. De esta manera, tanto en sus cuentos y novelas como en su poesía, el detective y el escritor confluyen en un solo individuo que emprende una aventura persiguiendo las huellas de personas perdidas o desaparecidas, la mayoría de las veces escritores latinoamericanos tocados por la locura, derrotados por el sinsentido de la existencia o desdibujados por la incertidumbre de una época siniestrada por el horror de las dictaduras. (TRELLES PAS, 2008: 241)

De modo que el esquema policíaco tiene los mismos rasgos calidoscópicos, que los otros recursos anteriormente enumerados: crea una unidad temporal de eventos, de desesperación, de falta de solución y de explicación, pero estos elementos aparecen de manera fragmentada. Esta unidad múltiple parece cumplir la intención revelada en el epígrafe de crear “espejo y explosión en sí misma” (BOLAÑO, 1996: 11). Añadiendo que este espejo no conlleva ningún tipo de alivio, sino amplía el panorama horroroso hacia el presente de la narración, de la lectura.

Esta confluencia de los dos personajes revela de nuevo la posición del narrador, ya no capaz de construir una narración como el detective es incapaz de resolver el caso (y si lo resuelve de alguna manera, se asemeja a los criminales mismos, como en el caso de Abel Romero). En este sentido ‘presentar el punto anterior al abismo’ es observar el panorama lleno de maldad, presentando el lado oscuro de lo sublime, es decir la observación sin comprensión.

## Conclusión

Siguiendo los argumentos de Tamás Bényei, esta novela corta resulta ser postmoderna, utilizando este término en su sentido puramente narratológico, porque la obra reimplanta las ganas de contar cuentos tradicionales, pero a la vez la misma obra llama la atención a la característica construida de estas historias contadas. Es decir, la obra evoca las narraciones clásicas, pero al mismo tiempo borra la posibilidad de leer de la manera acostumbra estas obras literarias (Bényei, 2000: 80). El escritor utiliza métodos narrativos, cita géneros de la misma manera: evocando y revocando al mismo tiempo las referencias.

He intentado enumerar y ejemplificar los métodos que están utilizados por el escritor para crear la incertidumbre que sigue la lectura. Al final podemos concluir en la observación, que todos estos métodos (ampliación temporal, reescritura de textos propios, descripción y uso de fotografías, juego con lo histórico, esquema policíaco) tienen un funcionamiento similar: ofrecen una clave, un esquema reconocible desde nuestras experiencias de lectura, de vida o desde nuestros conocimientos sobre la Historia universal, no obstante al final no se nos ofrece ninguna llave para poder descifrar estos métodos en su sentido presente, según su papel dentro de la narración, porque aparecen en una forma tergiversada, reinterpretada.

Asimismo, es muy importante destacar que el narrador es quien parece depositar la resolución última, pero al final (tras esperar una solución de estos métodos durante el curso de la lectura) resulta siempre que no sabe más que el lector, que no es un Gran Narrador, que se ve desprovisto del rol del Gran Detective, que las fotos no demuestran nada. El lector deposita su confianza en el narrador. Primero, conociendo las memorias muy diferentes de los testigos espera de él revelar ‘la verdad’, la descripción de un pasado unánime. Después cree que este narrador va a convertirse en detective o por lo menos en ayudante o discípulo de un detective para resolver el misterio, pero el lector de nuevo fracasa.

Es muy importante destacar que el carácter calidoscópico, creado inicialmente por Celina Manzoni para demostrar únicamente el papel de la reescritura textual en las obras de Roberto Bolaño, puede ganar un sentido más amplio en este contexto. Si utilizamos este término para describir el método con el que el escritor implanta siempre nuevas técnicas narrativas conocidas con anterioridad, pero modificadas según sus gustos, se puede describir más plenamente la obra de este escritor brillante y taimado.

Utilizar textos anteriormente publicados y darle un sentido diferente básicamente es lo mismo que succionar métodos narrativos y convertirlos en algo infinito a través de desproveerles de su conclusión que formaba parte de su esquema original, tradicional (solución en una novela policíaca, la descripción de una imagen en la écfrasis, objetividad en una novela histórica, etc.).

Así que la base de esta técnica ‘calidoscópica’ no es la reescritura, sino la reelaboración de textos anteriores será uno de los métodos utilizados por el escritor para crear suspense y a través de no facilitar conclusión llegar a un universo de incertidumbre constante. Este universo también es abierto, donde siempre falta el punto final, donde la lectura se convierte en relectura constante, sin un sentido único.

#### FUENTES:

BOLAÑO, Roberto (1996): *Estrella distante*. Barcelona, Anagrama.

BOLAÑO, Roberto (2010): *La literatura nazi en América*. Barcelona, Anagrama.

#### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BÁN, Zsófia: ‘Veverka, avagy az emlékezés fortélyai’, en: *Holmi*, Budapest, 2007/I. (Enlace: <http://www.holmi.org/2007/01/veverka-avagyaz-emlekezes-fortelyai>) (Última visita: 06/01/2013)

BARTHES, Roland (1997): *S/Z*. Budapest, Osiris – Gond.

— (2000): *Rejtélyes rend. A krimi, a metafizika és a posztmodern*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

BENYOVSZKI, Krisztián (2008): *Kriptománia*. Pozsony, Kalligram.

— (2003): *A jelek szerint. A detektívtörténet és közép-európai emléknymoi*. Pozsony, Kalligram.

BOLAÑO, Roberto (2009): *Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama.

COHEN, Marcelo (2002): ‘Donde mueren los poetas’, en: MANZONI, Celina (comp.): Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia, Buenos Aires, Ed. Corregidor.

ECHEVARRÍA, Ignacio (2002): ‘Historia particular de una infamia’, en: MANZONI, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Ed. Corregidor.

FREUD, Sigmund (1919): *The uncanny*. (Fuente en Internet: <http://www-rohan.sdsu.edu/~amtower/uncanny.html>) (Última visita: 12/01/2013)

GANTNER B. Eszter – RÉTI Péter (2009): *Az eltűnt hiány nyomában. Az emlékezés formái*. Budapest, Nyitott Könyvműhely.

JENNERJAHN, Ina(2002): ‘Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las “acciones de arte” de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño’, en: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXVIII, N. 56, Lima.

KERTÉSZ Imre (2008): *Európa nyomasztó öröksége*. Budapest, Magvető.

— (1993): *A Holocaust mint kultúra*. Budapest, Századvég Kiadó.

- LAPIDARIO, Josep: 'Roberto Bolaño, el último perro romántico (I)', en: *Jot Down*, 2008. (Enlace: <http://www.jotdown.es/2012/01/roberto-bolano-el-ultimo-perro-romantico-i/>) (Última visita: 03/01/2013)
- MANZONI, Celina (2000): 'Biografías mínimas/infimas y el equívoco del mal', en: Annick/Canaparo (comp.): *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires, Paidós, pp. 119-127.
- MANZONI, Celina (2002): 'Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *amuleto*', en: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- MANZONI, Celina (2002): 'Narrar lo inefable. El juego del doble y los desplazamientos en *Estrella distante*', en: MANZONI, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (2002): 'Relatos de la vida inexplicable', en: Manzoni, Celina (comp.): *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Ed. Corregidor.
- PAZ OLIVER, María: 'Digresión y subversión del género policial en *Estrella distante* de Roberto Bolaño', en: *Acta Literaria*, Concepción, N. 44, 2012, I. Sem., pp. 35-51.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (ed.) (2008): *Bolaño salvaje*. Barcelona, Candaya.
- RAMÍREZ ALVAREZ, Carolina : 'Trauma, memoria y olvido en un espacio ficcional. Una lectura a *Estrella distante*', en: *Atenea*, Concepción, n. 497., 2008.
- SIMUNOVIC DÍAZ, Horacio: '*Estrella distante*: Crimen y poesía', en: *Acta Literaria*, Concepción, N. 33., 2006. (Enlace: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482006000200002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482006000200002&script=sci_arttext)) (Última visita: 15/03/2013)
- SONTAG, Susan (2006): *Sobre la fotografía*. México D.F., Alfaguara.
- (1981): *A fényképezésről*. Budapest, Európa Könyvkiadó.
- TRELLES PAS, Diego (2008): *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*. (Dissertation), The University of Texas at Austin. (Enlace: <http://www.scribd.com/doc/86360191/Sobre-La-Novela-Policial-en-Argentina#download>) (Última visita: 06/09/2012)
- WHITE, Hayden (1997): *A történelem terhe*. Budapest, Osiris – Gond.
- ZSADÁNYI, Edit (2002): *A csend retorikája*. Pozsony, Kalligram.

© Kata Varju



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C