

ESTRELLA DISTANTE Y LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO: LA FOTOGRAFÍA COMO EVIDENCIA, INSTRUMENTO DE PODER Y DE CONOCIMIENTO

***Estrella distante* and *Los detectives salvajes* of Roberto Bolaño: Photography as evidence, power and knowledge instrument**

Autor: Carlos Hernández Tello¹

Filiación: Universidad de Santiago de Chile, Santiago, Chile.

E-mail: clhernan@uc.cl

RESUMEN

El objetivo de este ensayo es desentrañar el sentido que adquiere la incorporación de la fotografía en la estructura narrativa de dos novelas de Roberto Bolaño, *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*. A pesar de que esta es un elemento subordinado a la estructura global de las obras, se constituye como un instrumento de trascendencia en el sentido de que mediante ella se puede ejercer el poder sobre los sujetos, demostrar la veracidad de la existencia de un hecho concreto, representar un sistema ideológico complejo, evidenciar un conocimiento sobre la realidad, pero además esbozar una secuencia narrativa que complementaría el universo diegético de la obra del escritor chileno. En este sentido, la fotografía avanzaría paralela para secundar el discurso narrativo y brindarle mayor complejidad.

Palabras clave: Roberto Bolaño, fotografía, conocimiento, ideología.

ABSTRACT

The objective of this essay is to find out the meaning that the inclusion of photographs have in the novels *Estrella distante* and *Los detectives salvajes*, both written by Roberto Bolaño. Despite of being a subordinate element in the global structure of each novel, the photography constitutes itself as a transcendence instrument with which it is possible to exert power over people, to demonstrate the veracity of certain concrete episodes, to represent a complex ideological system, to show evidence of knowledge about reality and also to outline a narrative sequence that would complement the diegetic universe in the work of the chilean author. In this sense, the photography would go forwards in a parallel way to support the narrative discourse and to bestow more complexity on it.

Key words: Roberto Bolaño, photography, knowledge, ideology.

Susan Sontag, en su trabajo *Sobre la fotografía* (1977), realiza una propuesta de lo que ha significado la fotografía desde su invención, relacionando su masificación a episodios de la historia cuyo registro fotográfico le ha permitido al hombre conocer, al menos en apariencia, los grandes problemas del ser humano sin la necesidad de experimentarlos *in situ*. Es en este marco que su argumentación desarrolla la imagen fotográfica vinculada a problemas como la ideología, la experiencia, el documento, la vigilancia, el poder, los ritos sociales, el conocimiento y la apariencia.

Dicho esto, veremos cómo Roberto Bolaño ha desarrollado parte de estos temas en su literatura. Problemas como la relación que se genera entre fotografía, vigilancia, poder y documento, dan cuenta de cómo Bolaño se apropia de estos discursos para incorporarlos al universo narrativo de su obra². Para los objetivos de este trabajo se han seleccionado dos novelas que, en mayor o menor medida, abordan la problemática antes mencionada. Dichas novelas son *Estrella distante* (1996) y *Los detectives salvajes* (1998). En la primera de ellas, Alberto Ruiz-Tagle o Carlos Wieder, poeta nato y aviador de las fuerzas militares que irrumpieron en el poder tras el Golpe Militar en Chile, resulta ser el primer sujeto en el que la poesía y la fotografía, concebidas por él como artes de vanguardia son mecanismos para establecer la vigilancia y el poder, pero más aún: la función de la fotografía para Wieder será la de documentar que dicho poder en Chile efectivamente existe, y qué mejor instrumento de poder que la utilización de la fotografía para tales fines. Esto como primera aproximación en cuanto a *Estrella distante*. Sin embargo, *Los detectives salvajes*, en su extenso arsenal de historias cuyo objetivo es sólo establecer una conformación acabada de las figuras míticas de Arturo Belano y Ulises Lima, acomete el problema de la imagen fotográfica solo en breves episodios, que no por eso dejan de ser ilustrativos del problema tal como se abordará en este trabajo. La escena más importante, en cuanto a fotografía se refiere, aparece en la primera parte de la novela e incorpora a la imagen fotográfica el elemento del Eros, y más exacerbadamente, el de la pornografía y la homosexualidad. Este aspecto también lo esbozará *Estrella distante*, pero desde otra perspectiva: la del observador, la del fotógrafo de películas pornográficas.

A pesar de lo mencionado hasta ahora respecto a las novelas seleccionadas, es importante tener en cuenta que, si bien es cierto la fotografía es un elemento incorporado a las obras, existen muchos otros elementos igual o más complejos dentro de los universos narrativos que abarcan dichas novelas. Algunos ejemplos que respaldan esto son la narración en primera persona de sujetos cuyo objetivo es relatar y conformar las vidas de otros sujetos, de los cuales solo podemos acceder a un conocimiento relativo, alimentado por el testimonio de otros que entraron en contacto con ellos; la fluidez narrativa de las novelas; la incorporación de la literatura como un correlato constante; el afán de búsqueda y de viaje que tienen los personajes por encontrar a poetas perdidos; entre muchos otros. En este sentido, la incorporación de la fotografía da cuenta de cómo esta forma discursiva se ha ido integrando a las narrativas de muchos autores desde perspectivas diversas.

En síntesis, el objetivo de este trabajo será desentrañar cómo la imagen fotográfica se incorpora como discurso al universo narrativo de las novelas seleccionadas, desde el punto de vista de la fotografía vinculada a problemas como la ideología, la vigilancia, el documento o la prueba, el poder y el sexo.

Antes de ingresar directamente al análisis de las novelas mencionadas en la introducción a este trabajo, es pertinente establecer un pequeño cuadro bibliográfico de textos de

Hernández, Carlos. "ESTRELLA DISTANTE Y LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO: LA FOTOGRAFÍA COMO EVIDENCIA, INSTRUMENTO DE PODER Y DE CONOCIMIENTO". Revista Laboratorio N°4. Web.

académicos que han abordado el vínculo entre las obras de Bolaño, la fotografía y el cine, pero que también contribuyen a profundizar y expandir el análisis de la obra del autor chileno. Valeria de los Ríos, en su trabajo “Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño”, ha señalado algunas nociones respecto al concepto de mapa y cómo este conforma espacios de poder y de tránsito en el que los personajes de la obra de Bolaño se mueven; por otra parte, señala también la importancia que adquiere la fotografía como documento o prueba de que algo realmente ocurrió. Por otra parte, Pablo Blas Corro, en un ensayo titulado “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”, ha concentrado su atención en el desarrollo que tiene el cine en la obra de Bolaño, con gran énfasis en 2666. Finalmente, Ina Jennerjahn, en su ensayo “Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las ‘acciones de arte’ de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño”, establece el vínculo que se fija entre fotografía, poesía y muerte en el último capítulo de *La literatura nazi en América*, además de hacer hincapié en algunas reflexiones sobre el arte vanguardista y las estructuras políticas de poder. En este sentido, los trabajos mencionados complementan el abordaje del análisis de la obra de Bolaño en cuanto a su vínculo con la fotografía, y de paso, esbozan algunos elementos que serán desarrollados en mayor profundidad en este ensayo.

Teniendo en cuenta lo anterior, y para reforzar las nociones del concepto de fotografía que aquí será abordado, se realizará una breve síntesis de la base teórica empleada para extraer algunas ideas que conformen el panorama fotográfico en la narrativa de Bolaño. Como se señaló anteriormente, dicha base es el ensayo *Sobre fotografía* de Susan Sontag, más específicamente el capítulo primero llamado “En la caverna de Platón”. Sontag sostiene en este apartado que la imagen fotográfica ha adquirido distintas funciones, desde su invención hasta el presente (que en el caso de esta autora es la década del setenta). Básicamente, define la imagen fotográfica como un instrumento que captura la experiencia, pero además de ello, indica que “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder” (Sontag 16). A partir de esta cita Sontag realiza una primera aproximación a lo que es la fotografía. El objeto fotografiado es una forma de conocimiento y se ejerce el poder sobre él. Pero esto se irá complejizando a medida que Sontag avance en su argumentación. Líneas más adelante señalará que “las fotografías procuran pruebas. Algo que sabemos de oídas pero de lo cual dudamos, parece demostrado cuando nos muestran una fotografía” (18); es decir, el hecho de que un objeto sea fotografiado da cuenta de que este efectivamente existe, lo cual también es una forma de ejercer el poder. Más aún la imagen fotográfica se constituye como documento, como prueba de que algo ocurrió efectivamente y cuya existencia depende exclusivamente del registro fotográfico. Añadido a esto, Sontag asevera que la imagen fotográfica es también un elemento útil para la vigilancia y el control:

los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas. En otra versión de su utilidad, el registro de la cámara justifica. Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizás distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen. (18-19)

Vigilancia, prueba y control serán entonces funciones de la imagen fotográfica. Sontag plantea también otro problema ligado al registro fotográfico, esto es, el vínculo entre la fotografía y una situación histórica determinada, pero por sobre todo, la imagen fotográfica

y su vínculo con las ideologías: “Las imágenes que movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica. Cuanto más generales sean, menos probable será su eficacia” (34). Y más adelante afirmará:

Aunque un acontecimiento ha llegado a significar, precisamente, algo digno de fotografiarse, aún es la ideología (en el sentido más amplio) lo que determina qué es un acontecimiento. No puede haber pruebas, fotográficas o cualesquiera, de un acontecimiento hasta que recibe nombre y se lo caracteriza... Lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política, las fotografías del matadero de la historia simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores. (36)

Por último, Sontag vincula la imagen fotográfica al conocimiento, a una forma aparente o simulacro de sabiduría. Su argumentación consiste básicamente en plantear la fotografía como un instrumento que captura el mundo sensible de la realidad (en términos platónicos). Por lo tanto, los lectores de un discurso fotográfico no pueden creer ciegamente en dicho discurso puesto que él es solo una interpretación de la realidad, un simulacro de conocimiento, el cual va a estar determinado por diversos factores: un sistema político determinado, estructuras de poder e ideológicas, perspectivas de captación del objeto, etc. En este sentido, la imagen fotográfica solo va a cobrar validez en relación a los discursos imperantes y a la facultad interpretativa de los receptores del enunciado.

Una vez en conocimiento de la propuesta argumentativa de Sontag sobre la imagen o el registro fotográfico, el análisis de las obras seleccionadas de Bolaño seguirá el siguiente patrón: (a) la imagen fotográfica como forma de ejercer el poder; (b) el registro fotográfico como prueba que da cuenta de la existencia de un suceso, aunque la realidad retratada esté distorsionada; (c) la fotografía como un instrumento de vigilancia y control; (d) la imagen fotográfica ligada a una situación histórica determinada; (e) la fotografía vinculada a una ideología, la cual permite darle un nombre o validar el objeto registrado; y finalmente (f) , la fotografía como forma de conocimiento aparente e interpretativo.

***Estrella distante* y su propuesta fotográfica**

Estrella distante narra la historia de Arturo Ruiz-Tagle y de Carlos Wieder, ambos personajes la misma persona, y tal como los plantea la novela, sujetos sumamente distintos. La novela, relatada por un narrador que ha conocido a Wieder en un taller de poesía, y cuyo relato es alimentado posteriormente por el testimonio de Bibiano, Romero y otros personajes, van configurando una personalidad misteriosa y a la vez mítica. Wieder es un poeta y fotógrafo vanguardista, pero a la vez teniente y aviador de las Fuerzas Armadas de Chile. Este es el primer indicio que nos acerca a la noción de fotografía vinculada con el poder. Dada su condición de militar, el teniente Carlos Wieder realizará una serie de exhibiciones en el aire en las que demostrará su habilidad de poeta, pues a través del vuelo escribirá versos que irán dando cuenta del panorama poético de su situación actual, tal como él lo entiende, pero no sólo eso, sino que también sienta las bases del vínculo entre poesía, imagen y situación histórica. Esto como una primera aproximación. Pero, ¿de qué manera se hace presente la propuesta de Sontag en *Estrella distante*? Según se definió en el apartado anterior, la primera forma de entender la imagen fotográfica es a través de su vínculo con el poder, más precisamente con la forma en que este ejerce. En la novela esta

modalidad se da al menos en dos ocasiones. La primera de ellas se desarrolla en una de las escenas fundamentales de la obra: Carlos Wieder realiza una exhibición de poesía en el aire a la que asisten varias autoridades militares. La temática de los versos fluctúa en diversas concepciones sobre la muerte. Esto constituye una tenue pero importante aproximación a lo que será la exposición fotográfica que realizará más tarde, la cual desarrollará este tema pero de una forma mucho más cruda e impactante. Por factores climáticos, la muestra no resulta del todo bien y los espectadores aguardan la exposición fotográfica convocada para el mismo día. Una vez iniciada, los asistentes van ingresando a la sala de uno en uno. La primera persona en entrar es la única mujer asistente, Tatiana von Beck Iraola. Su reacción, es de reprobación ante lo observado. ¿Pero qué es lo que pudo haber visto en la habitación, a tal punto que sale desencajada y vomita inesperadamente al poco tiempo de abandonar la sala? El narrador lo refiere en los siguientes términos:

Los reporteros surrealistas hacían gestos de desagrado pero mantuvieron el tipo. Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan... La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento. (Bolaño, *Estrella* 97-98)

Este fragmento de la novela es esclarecedor en varios aspectos. ¿De qué manera se ejerce el poder en *Estrella distante*? Wieder, como representante del poder en ese momento histórico, tiene la facultad para fotografiar las atrocidades realizadas por el poder al que él representa. Es una forma de decirles a los espectadores “esto es lo que hemos hecho, de esto somos capaces si no se someten a nuestra voluntad, estos cuerpos mutilados podrían llegar a ser los de ustedes”. La imagen es sumamente gráfica: a través de las fotografías de cuerpos desmembrados el sujeto que captura las imágenes está afirmando que él es dueño del poder de violentar los cuerpos fotografiados, pero también de transmitir a los observadores que el arte fotográfico se puede permitir estas licencias. El segundo en entrar a la habitación fue un capitán que había sido profesor de Wieder cuando este ingresó a la Academia. No volvió a salir del cuarto. Es evidente, en base a estas acciones, que el poder ejercido mediante las fotografías de trozos de cuerpos alimenta el morbo y el placer de los observadores que representan al poder, pero también la forma en que estos sujetos, dadas sus facultades, esconden las atrocidades: “Uno de los tenientes, por indicación del capitán, confeccionó una lista con los nombres de todos los que habían asistido a la fiesta... Bueno, señores, dijo el capitán..., lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche” (99-101). Esto se acentúa aún más cuando Muñoz Cano señala que nunca más volvió a ver a Wieder, de hecho es su repentina desaparición la que contribuye más aún a conformar la imagen ambigua que se tiene de él y que el narrador está tratando de componer o recomponer. Resulta pertinente establecer aquí un pequeño paréntesis en cuanto al componente hedonista de la exposición. Según se ha referido hasta ahora, la exposición de Wieder genera efectos contrapuestos³: unos la reciben negativamente, otros experimentarán un cierto placer al observar las imágenes. Este elemento no es un hecho

Hernández, Carlos. “ESTRELLA DISTANTE Y LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO: LA FOTOGRAFÍA COMO EVIDENCIA, INSTRUMENTO DE PODER Y DE CONOCIMIENTO”. Revista Laboratorio N°4. Web.

aislado en la narrativa de Bolaño. También aparecerá posteriormente en *Los detectives salvajes*. El placer estético experimentado por los sujetos al observar fotografías de personas muertas adquiere un sentido narrativo complejo, pues permite la interpretación de una concepción vanguardista del arte: Wieder será recordado por esta irrupción estética, en la que el placer estético es asociado a la experiencia de cuerpos mutilados y ultrajados, que vendrían a ser una especie de epílogo de los escritos de muerte en los cielos.

Retomando el contenido y estructura de las imágenes, en éstas se desarrolla una argumentación, una secuencia cronológica de los sucesos, lo cual revela a los observadores que el sujeto que capturó las imágenes tiene una noción muy clara del efecto de sumisión que pretende lograr en sus receptores. En síntesis, estas escenas dan cuenta de cómo la fotografía es un instrumento de dominación, mediante la cual se somete a los observadores y se los castiga, señalándoles que el contenido de ellas podría transformarse en una experiencia real para ellos. Sin embargo, esta no es la única forma de poder que se revela en *Estrella distante*. Existe otra modalidad, ya no en el plano político ni histórico, sino más bien desde el punto de vista de lo sexual. Tras la exhaustiva investigación que le ha significado al narrador dar con algunos datos valiosos para encontrar finalmente a Wieder, irrumpe en la novela la figura de Abel Romero, un ex policía muy famoso en la época del gobierno de Allende. Romero, aduciendo que la investigación en busca de Wieder les significará, a él y al narrador, una gran suma de dinero, logra recuperar una gran cantidad de material valioso para encontrar al poeta fotógrafo. Además de un gran número de revistas, Romero le proporciona al narrador tres videos pornográficos de bajo presupuesto en los que, según el ex policía, estaría presente la figura de Wieder: “Bueno, le voy a contar una historia, dijo Romero, el teniente está en todas las películas, sólo que detrás de la cámara. ¿Wieder es el director de esas películas? No, dijo Romero, es el fotógrafo” (134). La fotografía nuevamente entra al campo del poder, pero en el sentido del que ejerce un sujeto sobre el otro en el ámbito de lo sexual, y en el que además existe un tercero que registra la escena pasivamente. En un trabajo realizado por tres psicólogas argentinas llamado “Estudio sobre la televisión, erotismo y pornografía”, se afirma lo siguiente:

La pornografía se reconoce como la irrupción de una *mirada profanadora*: inscrita toda ella en el ámbito de lo imaginario, en una pulsión de ver hasta el final –de devorar con la mirada-, no acepta pues ningún límite, no reconoce ningún misterio, pues no acepta después de todo, diferencia alguna con el objeto de su mirada. El otro, pues, no es reconocido como ser –diferente-, sino tan sólo como objeto de apropiación especular. La pornografía aparece solapada, como temerosa de mostrarse con el mismo desenfado con que revela todo lo atinente a lo sexual. (Cairo, *Estudio 22*)

Tal como lo afirma Cairo, el otro no es reconocido como individuo, lo cual no es otra cosa que una forma de poder, de sometimiento del otro sin reconocerlo como sujeto, y según le refiere Romero al narrador, Wieder es el individuo que registra las escenas pornográficas mediante el lente de la cámara fotográfica, él es quien contribuye con su *mirada profanadora* a la captación de las imágenes.

Ya situados en otro ámbito, la imagen fotográfica tal como la presenta la novela constituye una prueba en la que se evidencia la efectividad o la existencia de ciertos sucesos, aunque a veces el registro fotográfico no da cuenta cabal de la realidad, lo cual genera distorsión y ambigüedad. Tal es el caso de Romero y de la identidad de Wieder. El primero de ellos fue un policía muy reconocido y famoso en tiempos del gobierno de Allende. Fue a tal punto su

renombró que recibió la Medalla al Valor de manos del mismísimo presidente: “La medalla la perdí, dijo con tristeza, y ya no tengo ninguna fotografía que lo pruebe, pero me acuerdo como si fuera ayer del día que me la dieron. Todavía parecía policía” (125). Efectivamente, Romero fue galardonado, pero no tiene una fotografía que lo demuestre, lo cual vincula también la idea de registro fotográfico y memoria. Romero recuerda este hecho, pero no tiene cómo demostrárselo al narrador, lo cual lo hará caer inevitablemente en el olvido. Por otra parte, el narrador refiere su inseguridad inicial respecto de la identidad de Ruiz- Tagle y Wieder, esto es, no se percata de que ambos sujetos son la misma persona: “La foto está tomada a cierta distancia por lo que las facciones de Wieder son borrosas” (46). Luego se afirmará: “En efecto, Wieder y Ruiz-Tagle se parecían.” (53). Y posteriormente: “sí, Carlos Wieder era Ruiz-Tagle..., 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” (55). Con estas aclaraciones del narrador, las cuales tienen siempre como respaldo el registro fotográfico, se prueba que efectivamente Wieder y Ruiz Tagle son la misma persona, aunque la realidad inicialmente representada estuviera distorsionada.

Una modalidad importante del registro fotográfico, en términos de Sontag, es el de ser usado como instrumento de vigilancia y control. Ella señala, en su ya citado libro, que la fotografía empezó a cobrar esta función luego de la redada realizada en París a los *communards*, en junio de 1871. De este modo, se controlaba a los pobladores tomándoles fotografías, pues las entidades de poder podrían manejar mediante ellas a los individuos y, al mismo tiempo, se los mantenía observados. Tal es el caso en *Estrella distante*. Esencialmente, esta función de la fotografía se percibe en la escena analizada cuando se establecieron las conexiones entre fotografía y poder. Los espectadores que asisten a la muestra de Wieder, cuyas reacciones fueron de reprobación, en parte toman conciencia de la situación política real en la que se encuentra el país. Las imágenes transmiten el mensaje de control, en el sentido de que mediante ellas se establecen los mecanismos de poder que dominan las reacciones de los sujetos de la sociedad chilena del momento, y al mismo tiempo, se les recuerda que en cualquier instante pueden estar siendo observados por dichos circuitos de poder. Control y vigilancia, en interdependencia con la imagen fotográfica, serían entonces los elementos que mantienen a los sujetos en una incertidumbre constante.

Sin lugar a dudas, el trasfondo histórico de la novela es importante para la configuración del universo narrativo en el que se desarrollan las acciones de la narración. La elaboración del retrato de Wieder ha requerido, por parte de varios personajes, una investigación exhaustiva que incorpora revistas, películas, testimonios, etc., y que dan ciertas luces de la personalidad enigmática y en constante construcción del poeta. Es más, su labor de poeta o escritor, y por lo tanto de fotógrafo, se da en un contexto histórico que se vincula directamente con su obra. El primer acercamiento que se ofrece al respecto es el momento en el que el narrador reconoce la imagen de Ruiz-Tagle en el avión, cuando todavía se encuentra bajo presidio. Posteriormente, el reconocimiento de su fotografía en la revista, la revelación de que Ruiz-Tagle y Wieder son la misma persona, permite un mayor acercamiento al vínculo de su obra con la situación histórica en la que se desarrolla la acción de la novela. Es en este marco argumental que la propuesta de Sontag adquiere relevancia, pues las imágenes tomadas por Wieder, su propuesta vanguardista de concebir o entender el arte fotográfico, entran en simbiosis ineluctable con la situación histórica de Chile en ese momento. Es más, toda la muestra da cuenta de ello: los cuerpos

desmembrados de las hermanas Garmendia, por ejemplo, o los cuerpos mutilados que, al parecer, siguen con vida al momento del registro, constituyen un indicio de la situación por la que transita el país en tales circunstancias. Así, el discurso de Wieder, su propuesta fotográfica, expresa las atrocidades cometidas por las estructuras a cargo del poder en ese período, de las cuales él es, claramente, un asiduo representante. Sin embargo, ante esto surge otra pregunta trascendente en el sentido de la forma en que se ha planteado el problema de la fotografía en la novela: ¿Cómo adquiere validez o representación el discurso fotográfico de Wieder? Ante esto se podrían plantear dos propuestas que resuelven en parte el problema. En primera instancia, la situación histórica da pie para que la muestra sea atingente a los procesos por los que transita el país. La diferencia estriba en que Wieder no plantea la exposición fotográfica como una crítica a las atrocidades y crímenes del régimen dictatorial, sino más bien las encarna, las plantea como una evidencia de lo que son capaces de realizar las estructuras de poder por conservar su dominio en la sociedad. Es más, él parece jactarse de ello. En segundo lugar, (y en esto Sontag es contundente al referirse a la imagen fotográfica) la novela presenta a Wieder como un sujeto que está siendo respaldado por una ideología. Hay varios indicios de ello. Por ejemplo, el hecho de que el capitán que observa la exposición ordene a un teniente que confeccione una lista de las personas que han presenciado la muestra, como señalando que los que no tienen el respaldo de la ideología imperante deben ser eliminados. También el hecho de que este mismo capitán apele a que es mejor olvidar el incidente; o también que los agentes de Inteligencia se hayan marchado sólo llevándose las fotos, ignorando completamente a Wieder; o finalmente, la referencia que realiza Muñoz Cano cuando afirma que después del incidente no volvió a ver ni saber nada del poeta/fotógrafo. De este modo, el registro fotográfico requiere necesariamente de un discurso ideológico que le dé validez, además de que le otorgue un nombre para ingresar en los circuitos culturales del momento histórico al que se hacía alusión en líneas anteriores.

Para cerrar el análisis de *Estrella distante* en relación a su propuesta fotográfica, hay un elemento fundamental en cuanto a este tipo de registro y su relación con el conocimiento. La fotografía, en términos de Sontag, es un conocimiento aparente, un simulacro de conocimiento. Esto se debe a que ella es un reflejo, en términos platónicos, del mundo sensible. Por lo tanto, lo que la fotografía registraría es una interpretación de la realidad, la cual debe ser analizada y decodificada críticamente por sus receptores. Ahora bien, ¿de qué manera aparece en la novela el registro fotográfico como una modalidad de conocimiento aparente? En estricto rigor, en la mayoría de las escenas mencionadas: la muestra fotográfica de Wieder, en la que los receptores deben realizar una lectura crítica de la exposición, poniendo en cuestionamiento una serie de principios éticos e ideológicos que no se condicen directamente con la imagen denotativa de lo que reflejan las fotografías; también en el seguimiento y posterior reconocimiento de la fotografía de Wieder por parte del narrador: es un tránsito de captación de un sujeto desconocido cuyo rostro paulatinamente se va fusionando al recuerdo de Ruiz-Tagle. Hay, además, otro episodio en el que la fotografía adquiere relevancia: la construcción de la imagen de los *poetas bárbaros*. La primera referencia fotográfica de ellos queda reflejada de la siguiente forma:

Las fotos de Delorme y de su pandilla tenían algo que imperceptiblemente llamaba la atención: primero, todos miraban fijamente a la cámara y por tanto a los ojos del lector como si estuvieran comprometidos en un infantil (o al menos vano) intento de hipnosis; segundo, todos, sin excepción, parecían confiados y seguros, sobre todo seguros, en las antípodas

del ridículo y de la duda, algo que, bien pensado, tal vez no fuera poco corriente tratándose de literatos franceses. (141)

El vínculo entre esta imagen de los poetas bárbaros y lo propuesto por Sontag adquiere sentido. El narrador expone su perspectiva respecto de las fotografías de Delorme y su grupo, es decir, va construyendo un conocimiento a medida que va decodificando interpretativamente el mensaje fotográfico. Sin lugar a dudas existe un referente, una objetividad en el mensaje, pero tal como lo plantea Sontag, ese conocimiento objetivo, último, no es accesible mediante el contacto con la experiencia visual de la fotografía: el receptor sólo puede acceder a un simulacro de conocimiento. Lo anterior queda aún más patente en la lectura inmediatamente posterior que realiza el narrador sobre las fotografías del grupo:

Sin las notas de Rouberg y Delorme hubiera sido fácil tomarlos por miembros activos (o *tal vez* más voluntariosos que activos) de un taller de literatura de algún barrio obrero de los suburbios. Sus rostros eran vulgares: Sabrina Martin *parecía* rondar la treintena y la tristeza, Antoine Madrid *tenía un airecillo* de chulo reservado y discreto, de aquellos que suelen guardar las distancias, Antoine Dubacq era calvo, miope y cuarentón, la Kraunitz, tras una *apariencia* de oficinista de *edad indefinida*, *parecía* ocultar un enorme caudal de energía inestable, M. Poul era una calavera, con el rostro fusiforme, el pelo cortado al cepillo, nariz larga y huesuda, orejas pegadas al cráneo, nuez prominente, de unos *cincuenta* años, y Delorme, el jefe, parecía exactamente lo que era, un ex legionario y un tipo con gran voluntad⁴. (142)

Lo expresado en este fragmento complementa lo desarrollado hasta ahora. El narrador realiza interpretaciones de la personalidad de algunos de los sujetos registrados en la fotografía a partir de lo que le revelan sus rasgos físicos de carácter objetivo: construye un conocimiento de los individuos mediante la decodificación del mensaje proyectado en la imagen, pero este es solo un conocimiento aparente, un simulacro que da cuenta del mundo sensible que registra la imagen fotográfica. Es más, hay marcas textuales que dan la pauta de lo interpretativo que es el discurso del narrador. Las expresiones destacadas en cursiva en el fragmento (“tal vez”, “edad indefinida”, “parecía”, etc.) dan a entender el carácter aparente, y por lo tanto interpretativo y crítico, del conocimiento proporcionado por la fotografía.

Los detectives salvajes y su propuesta fotográfica

A diferencia de *Estrella distante*, en la que el papel que cumple la imagen fotográfica es fundamental, en *Los detectives salvajes* ese rol es mucho más esporádico y se limita a algunas escenas en las que los personajes están muy distanciados tanto temporal como espacialmente. Sin embargo, la presencia de la fotografía es lo suficientemente importante como para establecer una lectura de ella, básicamente porque varios de los elementos fotográficos de *Estrella distante* se repiten en *Los detectives salvajes*. La diferencia solo estribará en que el análisis no se centrará en la figura de un solo sujeto, sino en varios, los cuales van conformando la propuesta fotográfica de la novela.

El primer indicio fotográfico aparece en la primera parte, “Mexicanos perdidos en México (1975)”, cuya voz narrativa es la de Juan García Madero. La situación en la que se desarrolla esta escena es en una visita que este personaje realiza a la casa de las hermanas Font. Junto a ellas, acompaña la conversación Ernesto San Epifanio. A la llegada de García

Hernández, Carlos. “ESTRELLA DISTANTE Y LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO: LA FOTOGRAFÍA COMO EVIDENCIA, INSTRUMENTO DE PODER Y DE CONOCIMIENTO”. Revista Laboratorio N°4. Web.

Madero, los personajes se encuentran observando fotografías en las que aparece San Epifanio con otros sujetos. Es en estas circunstancias en las que se puede abordar ya el primer elemento fotográfico de la novela. En el apartado anterior se desarrolló la modalidad de la imagen fotográfica como una forma de ejercer el poder. Una de sus variantes era la pornografía, es decir, la forma en que un sujeto se convierte en objeto de dominación de otro. Tal es el caso en esta escena, a la cual García Madero asiste no sin extrañamiento:

Las fotos... mostraban a San Epifanio besando el cuello del adolescente rubio, sus labios, sus ojos, su espalda, su verga a media asta, su verga enhiesta (una verga, por lo demás, notable en un muchacho de apariencia tan delicada), bajo la siempre atenta mirada de la hermana que a veces aparecía de cuerpo completo y a veces sólo parte de su anatomía (un brazo y medio, la mano, algunos dedos, la mitad de la cara), e incluso en ocasiones sólo su sombra proyectada en la pared. Tengo que confesar que nunca en mi vida había visto algo parecido. Nadie, por descontado, me advirtió que San Epifanio era homosexual. (Bolaño, *Los detectives* 57-58)

Claramente la pasividad del muchacho rubio es un indicio que da cuenta de ese poder al que son sometidos los sujetos en la pornografía. De este modo, la fotografía se constituye como un elemento en el que la fijación de la imagen configura una manifestación de dominación. Esta idea de poder en el mundo fotografiado también se desarrolla a través del anonimato del sujeto que toma las fotografías. Cuando María pregunta “¿Quién es el fotógrafo?”, luego de las risas y secretos de Angélica y San Epifanio, éste último se limita a contestar: “Eso sí que es un secreto. Me hizo jurar que no lo diría a nadie” (59), lo cual no es otra forma que una modalidad de ejercer el poder sobre los otros. Pero como este elemento, hay por lo menos dos más en los que se alude al enigmático fotógrafo que ejerce su dominación en los sujetos registrados: “Sin duda había una cuarta persona, la que sacaba las fotos, pero a ésa no se la veía nunca” (57). Y unas líneas más adelante: “La muchacha, que no era tan rubia y estaba un poco gordita, hacía gestos obscenos al desconocido que los fotografiaba” (57). De este modo, se percibe una clara intencionalidad por mantener oculto al sujeto que registra las fotografías, lo cual permite establecer la conexión entre su rol dominante y la imagen fotográfica.

Por otra parte, una modalidad distinta de lo fotográfico presente en esta escena es la forma en que un acontecimiento registrado mediante una cámara adquiere veracidad o existe, en la medida en que este aparece impreso en una placa. Ya García Madero narra en el fragmento seleccionado que él no sabía que San Epifanio era homosexual. ¿De qué manera lo evidencia y lo cree? A través de una serie de imágenes fotográficas. Pero estas fotografías, aunque se constituyen en prueba de la homosexualidad de Ernesto, también permiten el cuestionamiento de la realidad representada, en el sentido en que esta a veces se muestra distorsionada: “El resto de las fotos mostraba a un muchacho de unos dieciséis o diecisiete años, aunque puede que sólo tuviera quince, rubio, de pelo corto, y a una muchacha tal vez dos o tres años mayor que él, y a Ernesto San Epifanio” (57). Así, el contenido de las imágenes permite la interpretación del sujeto que las observa. Sin embargo, el elemento más importante de lo que se ha venido desarrollando sobre el registro fotográfico como prueba, es la modalidad en la que le son presentadas las imágenes a García Madero:

Debían de ser unas cincuenta o sesenta fotos. Todas estaban tomadas con flash... Las primeras fotos eran del muchacho rubio, vestido y después paulatinamente con menos

Hernández, Carlos. “ESTRELLA DISTANTE Y LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO: LA FOTOGRAFÍA COMO EVIDENCIA, INSTRUMENTO DE PODER Y DE CONOCIMIENTO”. Revista Laboratorio N°4. Web.

ropa. A partir de la foto número quince aparecía San Epifanio y la muchacha... Aproximadamente por la foto número veinte el muchacho rubio comenzaba con la ropa de su hermana... Todo esto, sin embargo, no era más que un espejismo, pues a partir de la foto número treinta o treintaicinco San Epifanio también se desnudaba. (57)

Tal como lo refleja el texto seleccionado, la modalidad en que le son entregadas las imágenes a García Madero es a través de un relato, de una narrativa en la que él va tomando conocimiento paso a paso de lo que ha sucedido en el mundo fotografiado. De este modo, la prueba de que lo visto realmente existe o existió se da a través de un discurso narrativo, lo que le da más sentido a las imágenes observadas.

En el apartado anterior, cuando se analizaba *Estrella distante* y su desarrollo fotográfico como un instrumento de vigilancia y control, se lo planteaba dentro del ámbito político e ideológico: las fuerzas militares dominantes eran las que vigilaban y controlaban a los sujetos. Sin embargo, en *Los detectives salvajes* esta modalidad de la fotografía como instrumento de vigilancia y control no se da solamente en términos de poder político o ideológico, sino también como una forma de vigilancia de los cuerpos, como una narrativa de hechos en los que la pornografía cobra un rol fundamental. El primer elemento que revela la presencia de un sistema de vigilancia está en la identidad del muchacho rubio de las fotografías. Según narra García Madero, Billy es “el hijo del embajador de Honduras... Pero esto no se lo digas a nadie” (58). Como lo revela el fragmento, Billy es producto de una vigilancia y un control constante. Como sujeto hijo de un embajador, no puede permitírsele este tipo de comportamientos. El segundo elemento que denota una vigilancia y un control está en el acto narrativo de las fotografías. Las acciones contenidas en ellas expresan dichos elementos por parte del sujeto observador, del fotógrafo. Es él quien determina las poses en las que los sujetos deben aparecer y, por lo tanto, gobierna la narrativa de las imágenes, lo cual traslada al lector inevitablemente al vínculo entre fotografía y poder.

No hay, al menos en la escena a la que se está aludiendo ahora, elementos políticos o ideológicos importantes, salvo los que se han mencionado muy brevemente hasta ahora. No obstante, se desarrolla la idea de la fotografía como una forma de conocimiento aparente, en la que, si bien es cierto se da cuenta de elementos que existen. Estos solo constituyen un simulacro de conocimiento, una aproximación a la verdadera realidad contenida en las fotografías. Hay dos fragmentos de la escena que expresan esta forma de conocimiento. El primero de estos lo constituye la temática narrativa de las fotografías, en el que la serie de fotografías relata parte del acto sexual entre San Epifanio y Billy. Primero aparece la hermana de éste, quien poco a poco se va desvistiendo. En un acto de complementariedad, Billy va vistiéndose con las ropas de las que ella se va despojando. Hasta ese momento, San Epifanio se mantiene inalterable, sonriente y tranquilo: “Todo esto, sin embargo, no era más que un espejismo, pues a partir de la foto número treinta o treintaicinco San Epifanio también se desnudaba (su cuerpo, de piernas largas y brazos largos, parecía excesivamente delgado, esquelético, mucho más de lo que realmente era)” (57). García Madero niega rotundamente el contenido de esa narrativa, lo cual no es menor, pues hasta ese momento la secuencia iba en la fotografía número treinta o treintaicinco aproximadamente. Originalmente, la cantidad de fotografías fluctuaba entre las cincuenta y sesenta. En este sentido, el relato, al menos en su mayoría, es un espejismo, un reflejo del mundo sensible al que hace alusión Sontag en su ensayo, por ello se podría verificar la presencia fotográfica de la novela como una forma de conocimiento, el cual es un simulacro

del verdadero saber y que por lo tanto debe ser interpretado y decodificado, tal como lo hace García Madero. El segundo fragmento de esta misma escena es un pequeño detalle que se condice con lo planteado anteriormente: "...bajo la siempre atenta mirada de la hermana que a veces aparecía de cuerpo completo y a veces sólo parte de su anatomía (un brazo y medio, la mano, algunos dedos, la mitad de la cara), e incluso en ocasiones sólo su sombra proyectada en la pared" (57). Esta última frase es capital en función para los fines de este apartado. La hermana es uno de los integrantes de la escena, pero su participación en el acto sólo cobraría relevancia, en términos de Sontag, en la medida en que su actuación en la secuencia también deba ser interpretada y decodificada. Según plantea el Mito de la caverna de Platón, los sujetos residentes en la caverna solo podían acceder al conocimiento sensible del mundo, esto es, únicamente se les permitía aspirar a las sombras del verdadero conocimiento proyectadas en la caverna, las cuales eran manipuladas por filósofos, poetas y sabios, quienes habían estado en contacto con el mundo de lo inteligible. Por lo tanto, la sombra de la hermana de Billy proyectada en la pared es sólo una apariencia de conocimiento, una forma de sabiduría que debe ser interpretada por los sujetos que observan las imágenes, y de las cuales sólo se podrán realizar interpretaciones aproximativas: nunca se sabrá qué ocurrió realmente en ese momento.

La escena recién analizada constituye el eje fotográfico más importante de *Los detectives salvajes*. Las referencias restantes aparecen muy espaciadas en la obra, lo cual no permite un análisis cabal del registro fotográfico como se ha venido haciendo hasta el momento. La mayoría de las escenas que siguen a continuación están contenidas en la segunda parte de la novela, "Los detectives salvajes (1976-1996)", y van configurando, cada una de ellas en su justa medida, una propuesta fotográfica más limitada. El primer indicio de esta segunda parte aparece en el relato de Simone Darrieux, estudiante de antropología, quien conoció a Belano y Lima y que en ese momento se encontraba de viaje en México. Apenas iniciado su relato narra cómo se las arregla para financiar su permanencia en México:

El dinero (estaba becada) por descontado no me alcanzaba para todo lo que quería, así que me puse a trabajar para un fotógrafo, Jimmy Cetina, al que conocí en una fiesta en un hotel, creo que el Vasco de Quiroga en la calle Londres, y mi economía mejoró considerablemente. Jimmy hacía desnudos artísticos, así los llamaba él, en realidad era pornografía light, desnudos integrales y poses provocativas, o secuencias de strip-tease, todo en su estudio en los altos de un edificio en Bucarelli. (224)

Una constante de la propuesta fotográfica de Bolaño es el vínculo que existe entre esta y la pornografía. Según una de las tesis de este trabajo, se debe básicamente a una forma de presentación del poder, a una forma de ejercer la dominación sobre el otro y de verlo como un objeto. Según se explicita en el fragmento seleccionado, Simone necesita el dinero para mantenerse en México, lo cual la lleva al estudio fotográfico de Jimmy. Este, como otros personajes fotógrafos ya mencionados, es el sujeto que ejerce la dominación en los sujetos fotografiados. La diferencia, por ejemplo, con el fotógrafo de la escena en la que participó San Epifanio, es que el sujeto que registra en el caso de Simone Darrieux no permanece en el anonimato, pero de todas formas ejerce la dominación mediante las poses provocativas de los individuos seleccionados. Lo que llama también la atención de este fragmento es el carácter narrativo de las fotografías. Cuando Darrieux habla de "secuencias de strip-tease" sin duda se refiere a un relato de acciones en las que el sexo adquiere

protagonismo, o más bien, la pornografía. La incorporación de secuencias narrativas pareciera ser un indicio que pretende darle a la fotografía el poder de prueba o testimonio, de movimiento y complejidad a las acciones registradas, lo cual le proporcionaría un grado mayor de verdad a las imágenes.

Otra escena significativa dentro de la segunda parte de la novela es la que involucra a un personaje llamado Heimito Kunst, a quien Ulises Lima conoce en Israel, precisamente en Tel- Aviv. Este personaje narra las situaciones que lo mueven a una vida en la que sufre una constante persecución por parte de tres sujetos, Julius, Peter y Gunther. Heimito los convence de que le den más tiempo, pues muy pronto recibirá la herencia con la cual saldrá la deuda que tiene con ellos. En lo que a fotografías de este episodio se refiere, Heimito se encarga de referir sus experiencias al respecto:

Me mostraron papeles y fotos. En una foto aparecía yo, de espaldas. Soy yo, dije, esta foto es vieja. Me mostraron fotos nuevas, papeles nuevos. La foto de un bosque, una cabaña en el bosque, una suave pendiente. Conozco este lugar, dije. Claro que lo conoces, Heimito, dijo Julius. Después vinieron más palabras y más palabras y más papeles y más fotos. (310-311)

En este fragmento se perciben al menos tres indicios de análisis fotográfico importante. Un primer elemento es la imagen fotográfica como instrumento para ejercer el poder. La persecución, según lo refiere Heimito, es el eje central de su vida en ese momento. En este sentido, las imágenes fotográficas permiten una suerte de dominación del personaje, en la que Julius, Peter y Gunther ejercen el poder en sus acciones y, por lo tanto, de sus movimientos. Naturalmente, esto está muy ligado a la idea de la imagen fotográfica como vigilancia y control. A través del registro fotográfico estos sujetos le revelan a Heimito que en realidad su huida está lejos de ser efectiva, que mediante este método de persecución tiene muy pocas posibilidades de escapar. Se constituye así la fotografía como un elemento en el que los que la emplean están pendientes, atentos a los movimientos de Heimito, pero al mismo tiempo lo controlan, limitan sus acciones y las circunscriben a un espacio específico y fuertemente delimitado. Por otra parte, en este episodio de la novela se emplea el recurso de la imagen fotográfica como un mecanismo de prueba de la existencia de un acontecimiento. En este caso, los perseguidores demuestran que efectivamente Heimito se encuentra huyendo de su deuda, pues la imagen revela los espacios en los que ha estado con anterioridad. Finalmente, esta escena revela también una forma de conocimiento aparente, pues Heimito reconoce en una de las imágenes un referente de la realidad objetiva, la cabaña en el bosque, a la cual solo puede acceder mediante una interpretación del discurso fotográfico. La cabaña fotografiada en ningún caso es la misma que capturó la cámara directamente del referente, sino sólo una apariencia, un simulacro que Heimito decodifica y cuyo mensaje transmite a sus perseguidores.

Dentro del amplio universo narrativo de *Los detectives salvajes*, cuya segunda parte es prolífica en cuanto a la complejidad narrativa y cantidad de relatos que se entremezclan para configurar un retrato aproximado de las figuras de Ulises Lima y Arturo Belano, surge la imagen del fotógrafo Jacobo Urenda quien, como todos los personajes de esta segunda parte de la novela, aporta un grano de arena a la conformación de la personalidad de dichos sujetos. Urenda conoce a Belano en uno de sus tantos viajes a París, procedente del continente africano. Se desempeña como fotógrafo profesional y se encuentra por casualidad con Belano en un viaje a África, específicamente en Liberia. Luego se separan

y Jacobo emprende un viaje hacia el interior de la nación, a pesar de los conflictos tribales por los que pasaban varios pueblos de dicho país. Durante la travesía en automóvil, unos de los acompañantes, un tal Luigi, muere baleado y los demás, entre ellos Urenda, deciden abandonarlo. La escena fotográfica es decisiva en lo que a propuesta fotográfica se refiere, y establece conexiones importantes con Carlos Wieder en *Estrella distante*, en el sentido de que la muerte, los cuerpos mutilados o ultrajados, son vistos como objetos estéticos a través de los cuales se puede lograr la experiencia artística:

Tomé varias fotos del pobre Luigi. El francés y el chofer me miraban sin decir nada. Después Jean-Pierre, como si se lo hubiera pensado mucho, me pidió que le tomara una foto a él. Cumplí su orden sin hacerme de rogar. Lo fotografié a él y al chofer y luego le pedí al chofer que nos fotografiara a Jean-Pierre y a mí, y luego le dije a Jean-Pierre que me fotografiara junto a Luigi, pero se negó aduciendo que aquello ya era el colmo del morbo. (538)

El morbo y la muerte aparecen entonces como elementos estéticos, a los cuales la fotografía realiza una contribución mayor. Resulta interesante ver cómo en la narrativa de Bolaño este elemento se convierte en una tendencia, un móvil en el que el sujeto muerto que es fotografiado genera una especie de placer patológico en los observadores, ocurre con Wieder en *Estrella distante*, y con Urenda en *Los detectives salvajes*. La diferencia en esta última es que la fotografía no se consume, lo cual no resta potencia al vínculo entre fotografía, muerte y morbo. Ya en otro sentido, un elemento que quizás convendría agregar a la revisión de este episodio es la relación que existe entre fotografía y viaje, que si bien es cierto que en la base teórica no fue establecido como un criterio de análisis, al menos en esta escena adquiere protagonismo. Sontag afirma: "Parece decididamente anormal viajar por placer sin llevar una cámara. Las fotografías son la prueba irrecusable de que se hizo la excursión, se cumplió el programa, se realizó el viaje. Las fotografías documentan secuencias de consumo realizadas en ausencia de la familia, los amigos, los vecinos" (Sontag 23-24). Tal es el caso de Urenda. Como se dijo líneas más arriba, este personaje acostumbra, en su labor de fotógrafo, a realizar viajes constantes. En el caso de un viaje realizado a Monrovia, en el que Jacobo está tras la pista de Belano (tarea en la que fracasa), se dedica a sacar fotografías de distintos lugares: "Nadie sabía nada pero el viaje me sirvió para tomar unas cuantas fotos. Las calles de Monrovia, los patios de la embajada, algunos rostros" (533). De este modo, fotografía y viaje documentan la experiencia de la estadía, constituyen la evidencia de que efectivamente se visitaron ciertos lugares y, como se ha desarrollado ampliamente en este trabajo, proporcionan pruebas de la existencia de un acontecimiento.

El último indicio fotográfico de la novela se encuentra en la tercera parte, "Los desiertos de Sonora (1976)", etapa de la obra en la que Belano, Lima, García Madero y Lupe, huyendo de Alberto, emprenden la búsqueda de Cesárea Tinajero por el desierto mexicano y estadounidense:

en el *Centinela de Santa Teresa* le permitieron a Belano y a Lima espulgar la hemeroteca correspondiente del periódico y en las noticias del año 1928 se menciona, el 6 de junio, a un torero de nombre Pepe Avellaneda, que lidió en la plaza de Santa Teresa a dos toros bravos de la ganadería de don José Forcat con notable éxito (dos orejas) y de quien se hace una semblanza y entrevista en el número correspondiente al 11 de junio de 1928, en donde, entre otras cosas, se dice que el tal Pepe Avellaneda viaja en compañía de una mujer llamada Cesárea Tinaja (sic), la cual es oriunda de la Ciudad de México. No hay fotos

Hernández, Carlos. "ESTRELLA DISTANTE Y LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO: LA FOTOGRAFÍA COMO EVIDENCIA, INSTRUMENTO DE PODER Y DE CONOCIMIENTO". Revista Laboratorio N°4. Web.

que ilustren la noticia, pero el periodista local dice de ella que “es alta, atractiva y discreta”. (570-571)

El eje de la tercera parte de *Los detectives salvajes* es la búsqueda incesante de Cesárea Tinajero. Lima, Belano y los otros revisan una serie numerosa de documentos para lograr dar con ella. Sin embargo, los datos escritos no son suficientes para dar fe de la existencia de este personaje mítico. El periódico, a pesar de toda la información que proporciona, fechas, lugares, acompañantes, e incluso una breve caracterización física de Cesárea Tinajero, pierde validez como documento fidedigno al carecer de una fotografía que demuestre la veracidad de su información. Una vez más, como en el caso de Abel Romero en *Estrella distante*, la fotografía se constituye como prueba irrefutable de la existencia de un acontecimiento. En este sentido, el personaje se encarga eficientemente de mantener su figura en el anonimato. Dado que no existen fotografías de ella, no se puede ejercer el poder sobre su imagen, tampoco se la puede vigilar ni controlar en sus acciones, pues ni siquiera se tiene la certeza de su existencia. Según lo delata su estilo de vida hacia el final de la obra, una vez que Belano y los otros finalmente la encuentran, parece no estar vinculada a una ideología determinada ni a una situación histórica específica. En definitiva, al anular el registro fotográfico de su persona, ni siquiera se puede especular sobre una forma aparente de conocimiento, pues al suprimirse el referente fotográfico se está eliminando a priori cualquier vestigio de saber sobre ella. Belano y Lima sólo pueden interpretar y sacar conclusiones a partir de textos escritos, lo cual les dificulta enormemente la tarea investigativa.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se estableció una propuesta de análisis del proyecto fotográfico desarrollado por Roberto Bolaño en dos de sus obras: *Estrella distante* y *Los detectives salvajes*. Para ello se fijó una base teórica que diera cuenta del problema, o bien, estableciera las pautas a través de las cuales se revisaría minuciosamente la presencia del discurso fotográfico como parte del enunciado narrativo. Dado que el universo narrativo de Bolaño es complejísimo, tanto en lo cualitativo como en lo cuantitativo, el discurso fotográfico se constituye como una manifestación más de la vastedad de su obra. Si bien es cierto que en *Estrella distante* la presencia del enunciado fotográfico tiene una gran relevancia, puesto que sus significaciones se complementan con otros elementos (muerte, pornografía, poesía visual), en *Los detectives salvajes* la presencia del registro fotográfico se vuelve mucho más dinámica en el sentido de que sus personajes lo emplean de diferentes formas. Por ejemplo, si en *Estrella distante* Wieder es un sujeto en el que la fotografía se constituye como una manera de ejercer el poder⁵, en *Los detectives salvajes* estas aplicaciones aparecen mucho más dispersas, lo cual es comprensible dada la cantidad de historias y personajes que conforman su universo narrativo. Sin embargo, los patrones fotográficos, aunque mucho más aislados, se repiten.

Por otra parte, un elemento que resulta llamativo es la incorporación del elemento pornográfico que adquiere relevancia en ambas novelas, el cual fue interpretado como una manera de ejercer el poder o la dominación sobre el otro, a quien se ve como objeto. Ya en la primera parte de este trabajo, cuando se analizaba la figura enigmática de Wieder, la pornografía aparece expresada a través de videos, en los que precisamente Wieder era el fotógrafo oculto. En *Los detectives salvajes* se repite esta modalidad. Ernesto San Epifanio es el eje de esta manifestación discursiva en la que los sujetos son sometidos a la voluntad

Hernández, Carlos. “ESTRELLA DISTANTE Y LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO: LA FOTOGRAFÍA COMO EVIDENCIA, INSTRUMENTO DE PODER Y DE CONOCIMIENTO”. Revista Laboratorio N°4. Web.

de otro. La diferencia es que en este caso se incorpora la homosexualidad a la propuesta fotográfica.

Otro de los aportes hacia una lectura del discurso fotográfico en la narrativa de Bolaño es el vínculo que existe entre la imagen y la muerte. En ambas novelas se establecen enlaces en los que la fotografía y la muerte se emplean conjuntamente con una finalidad estética, sin importar el morbo que ello pueda implicar, transgrediendo cualquier código moral. La consigna pareciera ser que la belleza, la ruptura de los patrones estéticos establecidos es la modalidad para generar un nuevo arte.

Finalmente, en la propuesta fotográfica de Bolaño un elemento que adquiere gran importancia es el orden en que se presentan las imágenes. Pareciera ser que para Bolaño la narración es la forma de conocimiento por excelencia, en el sentido de que solo a través de ella se expresa la complejidad significativa de todo enunciado. Ya en *Estrella distante* Wieder expone sus fotografías de manera cronológica, al igual que San Epifanio en *Los detectives salvajes*. Es así como la secuencia narrativa es condición *sine qua non* para transmitir un mensaje verdaderamente significativo. El relato es entonces, para Bolaño, la modalidad discursiva primaria; la fotografía, por lo tanto, se subordina a aquél, lo complementa y contribuye a construir su fuerza comunicativa. En este ámbito, Jorge Luis Borges, en su relato "El Aleph" (1949), incorporaba ya varios años antes una reflexión respecto de la modalidad de conocimiento proporcionado por el dispositivo narrativo. Hacia el final del relato, el personaje Borges se plantea el siguiente problema: "¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?... Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es" (Borges 259-260). En primera instancia, en este fragmento Borges se planea el problema de cómo narrar, es decir, cómo estructurar la secuencia de episodios que ha experimentado. Ante esto surge otro problema: los episodios observados son simultáneos e infinitos. Es así que frente a estos dos problemas surge la solución de la imagen, que para el caso de los dos apartados de este trabajo, constituiría el registro fotográfico. Esta forma de imagen presenta los elementos de un suceso de manera simultánea, pero al mismo tiempo fijos, pues se focaliza en un espacio/tiempo específico. Es en este ámbito que Bolaño plantea la mencionada solución: al tener conciencia, del mismo modo que Borges, de que el lenguaje es sucesivo, y de que por esto mismo la narración de ciertos episodios se vuelve insuficiente, la incorporación del registro fotográfico viene a complementar o llenar los resquicios comunicativos que la narración no puede expresar. De este modo, las secuencias narrativas que Bolaño introduce en las fotografías dan cuenta de un intento por complejizar el enunciado literario para fortalecer y robustecer una aproximación más profunda al conocimiento.

Bibliografía:

- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 2010. Impreso.
 —. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 2009. Impreso.
 Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1996. Impreso.
 Cairo, Mariana. "Estudio sobre televisión, erotismo y pornografía". *Publicaciones digitales – COMFER*. Web. 28 nov. 2010.
 Corro, Pablo Blas. "Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño". *Aisthesis* (Pontificia Universidad Católica de Chile), N° 38 (8 de mayo de 2005): 121-133. Impreso.

De los Ríos, Valeria. "Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño". *Taller de Letras* (Universidad Diego Portales), N° 41 (2 de diciembre de 2007): 69-81. Impreso.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004. Impreso.

Jennerjahn, Ina. "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las "acciones de arte" de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Freie Universität – Berlin, Lateinamerika- Institut), N° 56 (segundo semestre de 2002): 69-86. Impreso.

Sontag, Susan. "En la caverna de Platón". *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006. 15-44. Impreso.

—. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Fecha de recepción: 6/3/11

Fecha de aceptación: 6/4/11

1 Carlos Hernández Tello es Licenciado en Letras con mención en Lingüística y Literatura Hispánicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente cursa el Magíster en Literatura Chilena y Latinoamericana en la Universidad de Santiago de Chile. Su seminario de título se titula "Los significados del Consejero en La guerra del fin del mundo de Mario Vargas Llosa", bajo la dirección de la Profesora Silvia Tieffemberg, de la Universidad de Buenos Aires.

2 Algunos de estos problemas son desarrollados también por Georges Didi-Huberman, en su trabajo *Imágenes del pasado: Memoria visual del Holocausto* (2003). Lo que Sontag denomina fotografía como evidencia o prueba de la existencia de un suceso, Didi-Huberman lo llamará "la refutación de lo inimaginable" (Didi-Huberman 37), en el sentido de que los episodios acaecidos en los campos de concentración se sucedieron como hechos que nadie podría creer, pero que mediante la imagen fotográfica se vuelven concretos: ésta permite la refutación de lo inimaginable convirtiendo los episodios en imaginables. Asimismo, este mecanismo de refutación permite también establecer un paralelo con Sontag en el sentido de que la imagen fotográfica se centra en un hecho histórico particular, por lo tanto, irrumpe como dispositivo documental, pero también está impregnada del sistema ideológico del sujeto que capta la fotografía. Finalmente, para referirse al instrumento fotográfico como forma de conocimiento aparente, Didi-Huberman afirmará: "La imagen no es ni nada ni total; tampoco es única; no es ni siquiera dos. Ésta se despliega según el mínimo de complejidad que suponen dos puntos de vista que se enfrentan bajo la mirada de un tercero" (221). Es decir, los puntos de vista que se superponen corresponderán a una aproximación al conocimiento, dado que aquéllos representarán sólo una versión ideológica del objeto captado. Por otra parte, en otro trabajo de Susan Sontag, titulado *Regarding the Pain of Others* (2003), esta autora señala que, frente a los problemas generados por las guerras en general, las fotografías operan como dispositivos textuales en los que se evidencian los problemas que las masas prefieren mantener en desconocimiento: "The photographs are a means of making "real" (or "more real") matters that the privileged and the merely safe might prefer to ignore" (Sontag 7). Así, se apelaría nuevamente a la refutación de lo inimaginable, pero ya en otro ámbito histórico.

3 Respecto a los efectos producidos por las fotografías, Sontag desarrolla en *Regarding the Pain of Others* un episodio entre Virginia Woolf y un abogado londinense, en el cual Woolf propone que ambos observen fotografías del avance de la Guerra Civil Española con la intención de establecer sus reacciones frente a las imágenes vistas. La diferencia está marcada por el rol que cumplen socialmente el hombre y la mujer en el desarrollo de la guerra. En ambos casos la reacción es de desprecio hacia lo registrado en las imágenes: cuerpos mutilados que resultan irreconocibles. Resulta interesante establecer un paralelo entre este episodio relatado por Sontag y la reacción de los personajes de las dos novelas de Roberto Bolaño estudiadas en este trabajo. Lo que para unos sujetos es fuente de aberración, desprecio y manifestación de poder, para otros es un objeto estético. En este sentido, las imágenes, según el sistema ideológico representado por los sujetos que las captan, pero también de quienes las reciben, van a cumplir un rol capital en la decodificación de los signos icónicos contenidos en las fotografías. Al mismo tiempo, permitirá una aproximación al conocimiento, pues facilitará el acceso a una u otra perspectiva ideológica del objeto fotográfico.

4 Las cursivas de esta cita textual son mías.

5 Entendido esto como prueba de la existencia de un acontecimiento, una forma de conocimiento aparente, ligada a un hecho histórico y a una ideología determinada, además de establecerse como una modalidad de control y vigilancia.

Hernández, Carlos. "ESTRELLA DISTANTE Y LOS DETECTIVES SALVAJES DE ROBERTO BOLAÑO: LA FOTOGRAFÍA COMO EVIDENCIA, INSTRUMENTO DE PODER Y DE CONOCIMIENTO". *Revista Laboratorio N°4*. Web.

