

Jelena Mihailović
City University of New York
jelena.mihailovic@gmail.com

ENTRE LA EVIDENCIA Y EL MISTERIO: EL USO DE LA FOTOGRAFÍA EN *ESTRELLA DISTANTE* DE ROBERTO BOLAÑO

RESUMEN: Este trabajo explora el carácter y las funciones de las fotografías en *Estrella distante* (1996) del autor chileno Roberto Bolaño a partir de las lecturas de los textos teóricos de Roland Barthes, Walter Benjamin y Susan Sontag, entre otros. Aunque la obra no contiene las fotografías, la inclusión de sus descripciones ekfrásticas resulta ser una técnica muy eficiente en el proceso de la revisión crítica tanto del pasado dictatorial como del presente postdictatorial chileno que esta novela propone. Al mismo tiempo, la fotografía participa en una problematización de las verdades absolutas, impuestas por un sistema de poder, y cuestiona la coherencia de la memoria humana y los límites del arte relacionado con la barbarie de la dictadura. Finalmente, en el presente trabajo, la novela se observa como un espacio de resistencia al olvido que caracteriza la vida de Chile en las últimas décadas.

PALABRAS CLAVE: fotografía, dictadura, postdictadura, Chile, memoria

En 1996, Roberto Bolaño publica su *Estrella distante*, novela de rasgos detectivescos que ha recibido una atención considerable por parte de la crítica. En su parte introductoria, el narrador semi-autobiográfico advierte que esta obra, en realidad, representa una expansión del último capítulo de la novela anterior del autor chileno, *La literatura nazi en América*, donde de manera “tal vez demasiado esquemática”, se cuenta “la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH” (Bolaño, 2008: 11). Junto con su compatriota Arturo B, este narrador en *Estrella distante* traza el rumbo de los movimientos del protagonista, Carlos Wieder, desde los últimos años del gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende, pasando por la época pinochetista, hasta los momentos posteriores a la caída de la dictadura chilena, cuando Wieder muere. Uno de los elementos más importantes que ayudan en la realización de la búsqueda de este personaje multifacético –poeta, piloto, militar, fotógrafo y asesino– es, precisamente, la fotografía.

La fotografía, en general, ocupa un lugar importante en la obra de Bolaño, pero su función no se reduce al establecimiento de “una conexión prosaica con la realidad (como testimonio de que algo ocurrió o simplemente existió)” (De los Ríos, 2008: 245), sino que ella también intenta “develar un misterio” (De los Ríos, 2008: 255). El presente trabajo examina el carácter y las funciones de las fotografías en *Estrella distante* –tanto las tomadas por el protagonista o las que han sido tomadas de él, como las demás que se encuentran dispersas en las páginas de esta novela– y mostrar que ellas, sumergidas en una red compleja de procedimientos narrativos, también participan en una problematización de las verdades absolutas, la coherencia de la memoria humana y los límites del arte relacionado con la barbarie de la dictadura.

El protagonista de la novela es un personaje complejo, misterioso y espeluznante, “un protagonista ausente que nunca conseguimos conocer ni comprender” (Companys Tena, 2010: 59). El narrador reconstruye gran parte de su vida desde un momento posterior a su muerte, a partir de los recuerdos propios y la información conseguida de varias fuentes, entre las cuales se encuentran las cartas escritas por su amigo Bibiano O’Ryan, un libro de memorias, al igual que diferentes textos sacados de revistas y periódicos. Estas fuentes, sin embargo, no son absolutamente confiables. Se trata de “diversos discursos o testimonios que se revelan fragmentarios, confusos, que nunca permiten el acceso a una verdad única y definitiva” (Companys Tena, 2010: 105). De ahí la insistencia constante del narrador en que su relato se nutre “básicamente en las conjeturas” (Bolaño, 2008: 29).

El primer contacto entre el protagonista y el narrador se da en los años inmediatamente anteriores al Golpe de Estado de Chile, uno de los momentos cruciales de la historia reciente de este país, acaecido el 11 de septiembre de 1973. En esa época, ambos asisten a un taller de poesía en Concepción. Wieder utiliza entonces el seudónimo de Alberto Ruiz-Tagle y se distingue entre los demás por tener la apariencia de un muchacho adinerado, que vive solo en una casa extraña, escribe poemas que parecen no ser suyos y mantiene la amistad solamente con las hermanas Garmendia, quienes pronto desaparecerían y serían asesinadas precisamente a manos de él. Su extraña personalidad despierta mucha curiosidad entre sus compañeros poetas, pero el velo de misterio que lo envuelve no se descorre sino hasta el final de la novela.

La escritura aérea representa una de las actividades poéticas más importantes a las que Wieder se dedica después del golpe militar. Como piloto de la Fuerza Aérea, él organiza el primer evento de este tipo en la ciudad de Concepción y entonces, con el humo de su avión, transcribe en el cielo una parte del libro de *Génesis*¹. Los lectores que con sus miradas siguen los movimientos de la nave y descifran los versos que empiezan con las palabras: “IN PRINCIPIO... CREAVIT DEUS... COELUM ET TERRAM...” (Bolaño, 2008: 36), pero terminan con el mandato: “APRENDAN” (Bolaño, 2008: 39), son los presos de un centro penal llamado La Peña, “perseguidos por el régimen y en la incertidumbre respecto a su destino” (Simunovic Díaz, 2006: 14). Entre ellos también se encuentra el narrador. Fandiño (2007: 101) señala, acertadamente, que esta “representación espacial del fragmento plantea una relación de poder vertical y unidireccional entre un *dios-poeta-alucinado* que de modo imperativo exhorta a toda una sociedad a que *APRENDAN*”, inaugurando, a la vez, “el arte de la dictadura, el nuevo ordenamiento de la realidad como si se tratara de una cosmogonía”. Pero eso es solo el principio.

A partir de ese día, las escrituras aéreas empiezan a reanudarse y con cada una de ellas se intensifica un poco más la actitud controladora del protagonista que observa el mundo desde un plano picado. Los mensajes que lucen desde el cielo atravesado por su avión se tornan cada vez

¹ El acto remite a la escritura de los versos del poema *La vida nueva* de Raúl Zurita en el cielo de Nueva York, que se lleva a cabo el año 1982. Manzi (2004: 134) advierte que la “estructura sintáctica atributiva de los dos poemas es en efecto la misma, pero mientras que el poema original define y celebra a Dios, el apócrifo de la novela celebra la muerte”.

más apocalípticos, hasta que en la última escritura –que se realiza en Providencia, en condiciones meteorológicas muy desfavorables–, la *muerte* resalta como palabra clave. El personaje que una vez propagaba la creación ahora se convierte en un poeta de destrucción y escribe: “*La muerte es amistad. (...) La muerte es Chile. (...) La muerte es responsabilidad...*” (Bolaño, 2008: 89), prefigurando de esa manera el rumbo que el espectáculo va a tomar en su segunda parte: una macabra exposición fotográfica. De alguna manera, también lo hace la descripción de la visión aérea de una ciudad abarcada por la “mirada panóptica” (De los Ríos, 2008: 244) de Wieder y comparada con “una foto rota cuyos fragmentos (...) tienden a separarse” (Bolaño, 2008: 89). La fragmentación de la foto, además, implica la destrucción de una integridad, lo cual remite a la naturaleza de las imágenes que van a constituir la exposición.

La exposición revela la faceta más oscura de Wieder y lo define como torturador y asesino. Es producto de una minuciosa labor “artística” de una mente enferma que saca fotos de las víctimas –mayormente mujeres– y las colecciona con el fin de exponerlas en una de las habitaciones de su departamento alquilado en Providencia. El evento que para el “artista” representa “el epílogo de la poesía aérea” que debe circunscribirse “al cubil del poeta” (Bolaño, 2008: 87), se reconstruye en su totalidad en base a un hipotexto: el libro de memorias *Con la soga al cuello*, que uno de los visitantes –el teniente Muñoz Cano– escribe años más tarde y que representa “una especie de narración autobiográfica y autofustigadora sobre su actuación en los primeros años del gobierno golpista” (Bolaño, 2008: 93). Esto es importante porque la distancia temporal que se observa en la fuente con respecto al evento presentado y la intertextualidad deliberada en la cual el narrador constantemente insiste en esta parte de la novela, producen un cuestionamiento dirigido a la coherencia de la memoria humana, al igual que al grado de la ficcionalización de los acontecimientos históricos dentro de diferentes contextos literarios.

Bolaño no incluye las imágenes fotográficas en su novela. Más bien, el narrador recurre al empleo de la *ékfrasis* –“the verbal representation of visual representation” (Mitchell, 1994: 152)– con el fin de presentarlas. Las descripciones de las fotografías, sin embargo, no son muchas, ni detalladas, pero junto con la atmósfera en que transcurre el evento, la organización de las fotos y las reacciones de los visitantes, ellas obtienen un valor impactante. La que mejor describe el carácter de la terrible exposición reúne la mayor parte de las imágenes en una sola oración: “Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos 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” (Bolaño, 2008: 97). La identidad de las víctimas no se descubre explícitamente (menos en el caso de las hermanas Garmendia, cuya muerte, junto a las muertes de algunas otras poetisas izquierdistas, ya se había insinuado en la poesía aérea), pero la presencia casi palpable de la muerte que ha ocurrido o está por ocurrir en estas fotos encarna un fuerte *punctum* barthesiano (Barthes, 1981) que hace que la descripción citada termine profundamente grabada en la conciencia del lector.

En otras reflexiones acerca de la imagen fotográfica, Barthes (1972: 121) observa que no solo significan los objetos representados, sino también la sintaxis de la exposición de las

fotografías. Cuando varias fotografías llegan a formar una secuencia, “el significante de connotación ya no se encuentra (...) a nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino a nivel (...) del encadenamiento”. De acuerdo con esto, las fotografías que cubren tanto las paredes como el techo de la habitación de Wieder, “siguen una línea, una argumentación, una historia (...), un plan” (Bolaño, 2008: 97). Arriba, en el cielorraso, se encuentran las imágenes “semejantes (...) al infierno, pero un infierno vacío”, y abajo, en las esquinas de las paredes, figuran las fotos de las víctimas, que “semejan una epifanía (...) de la locura” (Bolaño, 2008: 97). Puesto que el dueño del ‘infierno vacío’ del que habla el narrador es el mismo Wieder –personaje diabólico que se define a lo largo de la novela como ausente, pero que siempre ocupa una posición superior con respecto a los demás– se puede concluir que ahí, dentro del espacio limitado del cuarto donde se lleva a cabo la exposición, se establece el mismo orden vertical que se da afuera, debajo del cielo en que se graban los versos fugaces del protagonista.

Los invitados a la exposición –entre los cuales se encuentran algunos pilotos y militares jóvenes, periodistas y artistas plásticos, un viejo poeta de derechas, una mujer joven y distinguida– Tatiana von Beck Iraola–, el padre de Wieder, un capitán, que había sido su profesor, y el teniente Muñoz Cano–, al principio muy contentos por tener la posibilidad de asistir a un evento tan importante del conocido piloto-poeta, sufren un choque al enfrentarse con las fotografías expuestas; pues, aunque viven en una sociedad donde las desapariciones, torturas y muertes no son una incógnita, las pruebas físicas de ellas sí lo son. Las fotografías aquí operan como huellas de una realidad negada, y, por consecuencia, desautomatizan, en sentido de Shklovsky, la percepción de los visitantes. Siguiendo los escritos de Muñoz Cano, el narrador cuenta:

La primera en entrar fue Tatiana von Beck Iraola (...). No había pasado un minuto cuando (...) volvió a salir. Estaba pálida y desencajada. (...) Ella miró a Wieder –parecía como si le fuera a decir algo pero no encontrara las palabras–y luego trató de llegar al baño. No pudo. Vomitó en el pasillo y después, trastabillándose, se fue del departamento (...). El segundo en entrar fue un capitán que había sido profesor de Wieder en la Academia. No volvió a salir. (...) Allí, sentado sobre la cama, encontraron al capitán. (...) Parecía tranquilo aunque la ceniza del cigarrillo se desparramaba sobre una de sus piernas. (...) Un cadete (...) se puso a llorar y a maldecir... (Bolaño, 2008: 94-97).

Las reacciones de los visitantes son diferentes, pero casi todas son extremas y corporales, y remiten a una denuncia de las actividades horribles del protagonista y de la ideología fascista que él representa. El vómito de la única mujer presente expresa su inhabilidad de digerir la sensación dolorosa que provoca el “espectáculo” de las imágenes que, por más terribles que sean, ponen en evidencia la realidad callada del Chile del momento. La quietud aparente del capitán, por su parte, refleja una parálisis mental, causada por el trauma sufrido. Hay de los que quieren pelear con el “artista”, los que se ponen a llorar, los que huyen del departamento, pero entre los que se quedan, finalmente se produce “una especie de estado general de alucinación y delirio, una

suerte de fragmentación colectiva de identidad” (Companys Tena, 2010: 113). Por eso Muñoz Cano termina diciendo: “nos mirábamos y nos reconocíamos, pero en realidad era como si no nos reconociéramos, parecíamos diferentes, parecíamos iguales, odiábamos nuestros rostros, nuestros gestos eran los propios de los sonámbulos o de los idiotas” (Bolaño, 2008: 98).

Las fotografías de Wieder tienen un fuerte valor documental, puesto que “prueban *modus operandi*, la cocina del terror que [los representantes del sistema que induce ese terror] ejecutan en la invisibilidad de chupaderos y sótanos” (Fandiño, 2007: 102). Ellas hacen que los desaparecidos reaparezcan y se identifiquen como víctimas del régimen fascista en el que vivían, recuperando la evidencia de su “haber estado allí”. El concepto barthesiano, tratado en la *Retórica de la imagen*, además, implica que “la fotografía instala (...) no ya una conciencia del *estar-allí* de la cosa (...), sino una conciencia del *haber-estado-allí*”, que representa “una nueva categoría del espacio-tiempo: local inmediata y temporal anterior; en la fotografía se produce una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *antes*” (Barthes, 1972: 135). El desconcierto de los visitantes de la exposición de Wieder nace no solamente del enfrentamiento con las fotos como pruebas del horror producido por el sistema en poder, sino también de este choque espacio-temporal que está inscrito en las imágenes fotográficas en general. El sufrimiento que las víctimas padecieron hace un tiempo ya y que fue recordado a través de una cámara fotográfica, se hace insoportablemente vivo en el momento presente de la exposición. Y no solo eso. Al darse cuenta de que lo que están observando realmente acaeció en algún momento pasado, los espectadores desarrollan el temor de que algo parecido podría estar ocurriendo *ahora*, en algún lugar cercano quizás, y de que ellos mismos podrían, eventualmente, encontrarse en la posición de las mujeres fotografiadas.

En su libro *On Photography*, Susan Sontag (2005) advierte que todas las fotografías son *memento mori* y que sacar fotografías significa participar en la mortalidad de la persona fotografiada. El fotógrafo-torturador lleva esta idea a un extremo, porque la muerte está literalmente inscrita en sus fotografías y porque es él quien controla su ocurrencia. Si se toma en cuenta que el uso de la cámara siempre conlleva una agresión implícita del fotógrafo sobre lo fotografiado (Sontag, 2005), fácilmente se deduce que la agresión impuesta a las víctimas de Wieder es doble: la que ellas sufren a través de la tortura, por un lado, y a través de la cámara fotográfica, por el otro.

El arte de Carlos Wieder, por lo visto, es inseparable de su vida, su personalidad y sus convicciones políticas, y todas sus manifestaciones representan “a grotesque aesthetization of death and pain” (DiGiovanni, 2008: 180). Piérola (2007) acierta al decir que la “acción política” de este personaje está “al servicio de su visión estética” (p. 247). Su enunciado delata claramente la idea de Walter Benjamin (2004) sobre el esteticismo de la política puesto en práctica por el fascismo, que proviene de su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y sobreentiende la destrucción de la humanidad “como un goce estético de primer orden” (p. 20). El protagonista macabro de la novela de Bolaño encuentra belleza en los cuerpos torturados, en las imágenes de dolor, destrucción y muerte de las víctimas del régimen que representa, y la

reproduce en sus obras, de acuerdo con el lema fascista: ‘Fiat ars, pereat mundus’ (Benjamin, 2008: 20).

Para Wieder, la “poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro” (Bolaño, 2008: 87) representa el denominador común de los versos escritos en el cielo y las fotografías espeluznantes. Si lo que él hace realmente se puede considerar como arte o no, “depende del cristal con que se mira” (Bolaño, 2008: 126), pero lo que sí es cierto es que de todos sus actos emana una actitud perversa del personaje que tiene la necesidad de mostrar poder sobre los demás. Por eso, siempre se establece el mismo tipo relación entre el “artista” como “ser supremo” con respecto al subordinado –el preso del Centro La Peña o la víctima de la tortura– cada uno encerrado dentro de un marco: el de una cárcel y el de una foto, respectivamente.

Una vez acabada la exposición, “tres militares y un civil que se identificaron como personal de Inteligencia” se van “tan silenciosos como habían llegado, con tres cajas de zapatos (...) cargados con las fotos” (Bolaño, 2008: 100). El capitán advierte a todos que “lo mejor es que duerman un poco y olviden todo lo de esta noche” (Bolaño, 2008: 101). Las evidencias del crimen de esta manera se esconden y los representantes del régimen deciden que el asunto debe olvidarse. Es justamente este olvido deliberado de las víctimas y de los crímenes uno de los mecanismos que mantienen el sistema dictatorial en poder. El olvido, sin embargo, encuentra su lugar también en los tiempos postdictatoriales. El propósito de las obras como *Estrella distante* es oponérsele, recordar el horror que la dictadura produce y poner a prueba los hechos históricos.

A partir del evento que corona su producción artística, también el protagonista toma el camino del olvido. Las noticias sobre él se vuelven cada vez más “confusas, contradictorias, su figura aparece y desaparece en la antología móvil de la literatura chilena envuelta en brumas, se especula con su expulsión de la Fuerza Aérea (...). Cambia de nombre” (Bolaño, 2008: 103). Sigue escribiendo bajo diferentes seudónimos y sus textos se imprimen en varias revistas. Escribe una pieza de teatro sobre dos hermanos siameses y construye un juego de estrategia militar. Finalmente abandona Chile y se va a Europa, donde sigue trabajando en cosas igualmente problemáticas. Escribe artículos para las revistas neo-nazis en España y Francia, se dedica a la escritura de textos bárbaros bajo el nombre de Jules Defoe, mientras que en el sur de Italia colabora, haciéndose llamar R. P. English, en películas pornográficas de bajo presupuesto y “con crímenes no simulados” (Bolaño, 2008: 134). Su último paradero está en Lloret, cerca de Barcelona, donde su vida termina a manos de Abel Romero, un policía que se hizo famoso en Chile tras resolver dos casos difíciles en los tiempos de Allende, pero que ahora cumple con las órdenes de un cliente adinerado cuya identidad no se revela. Gracias a la ayuda del narrador, Romero logra ubicar al victimario y convertirlo en víctima. No obstante, la muerte del protagonista no se presenta explícitamente en las páginas de la novela². Más bien, se menciona

² Los actos de asesinatos, de hecho, nunca se presentan en *Estrella distante*. La única excepción es la matanza de la tía de las hermanas Garmendia, que toma lugar justo después del golpe militar y que se reconstruye –en base a puras conjeturas– en el capítulo 1 de la novela. Ese es el momento en que Wieder por primera vez se revela como criminal.

“mediante el silencio y elipsis, lo que sugiere de alguna manera el sentimiento de culpa y la complicidad del narrador” (López-Vicuña, 2009: 205-206), quien eventualmente se reconoce a sí mismo como el “horrendo hermano siamés” (Bolaño, 2008: 152) de Wieder. Un final así de vago subvierte el modelo de las novelas detectivescas, pero corresponde perfectamente al carácter de la obra completa, llena de incertidumbres y ambigüedades, que borra muchas fronteras: entre la víctima y el verdugo, lo bueno y lo malo, el arte y la vida.

Es difícil seguir los pasos de un personaje elusivo, que siempre se define a través de lo que *no es*³ y se muestra “como una estructura vacía que se va llenando de sentido y se va modificando mediante los diversos discursos y testimonios que recorren la novela” (Companys Tena, 2010: 118). Hasta el final de la obra, él “sigue siendo un enigma, un personaje opaco que no transparenta sus motivaciones ni, menos, su fuero interno” (Fischer, 2008: 159): una “estrella distante”. Sin embargo, hay algo que siempre resalta como su rasgo más definitorio: la mirada. Wieder “mira y al mismo tiempo oculta su verdadera mirada (al igual que su identidad), ‘como si detrás de sus ojos tuviera otro par de ojos’. Y esa mirada doble se concreta en la fotografía, que es el arte de la mirada pero también de la duplicación” (Companys Tena, 2010: 22). No obstante, a pesar de ser aficionado a la fotografía, el protagonista raras veces aparece como objeto fotografiado. Esto representa la “señal inequívoca de un misterio, lo que da al personaje un carácter irreal” (De los Ríos, 2008: 246).

La borrosidad de las fotografías de Wieder con las que se topan los demás personajes de la novela –y que son más que escasas– no permite que éste se identifique con absoluta seguridad. La primera que se menciona proviene de la apología de Ibacache⁴ y muestra “un avión, o tal vez una avioneta, y su piloto en medio de una pista que se adivina modesta y presumiblemente militar” (Bolaño, 2008: 46). La foto ha sido “tomada a cierta distancia por lo que las facciones de Wieder son borrosas” (Bolaño, 2008: 46) y sólo gracias a la leyenda –cuya función, en general, es “anclar” el significado de la fotografía, pues “el texto *guía* al lector entre los significados de la imagen” (Barthes, 1972: 132)–, la persona presentada se descifra como “*El teniente Carlos Wieder en el aeródromo de Los Muleros*” (Bolaño, 2008: 46). Es muy parecida a la imagen que se publica posteriormente en el *Mercurio*, igual de “borrosa y poco fiable” (Bolaño, 2008: 51). La que alcanza reconocer a Ruiz Tagle en la foto mencionada es La Gorda Posadas, una compañera suya del período predictatorial, también poetisa. Según ella, es la postura lo que lo delata. Aunque la fotografía en este caso cumple con la función de pista que encamina la búsqueda del protagonista, su vaguedad cuestiona el absoluto poder identificativo de una imagen fotográfica y, al mismo tiempo, se relaciona con la borrosidad de la identidad fragmentaria e incoherente de Wieder.

³ El mismo narrador lo define de la siguiente manera en el último capítulo de la novela: “No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza Aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos” (Bolaño, 2008: 153).

⁴ Ibacache es un crítico literario que escribe una glosa sobre la poesía de Wieder “en su columna semanal de *El Mercurio*. El texto en cuestión” –cuenta el narrador– “decía que nos encontrábamos (los lectores de Chile) ante el gran poeta de los nuevos tiempos” (Bolaño, 2008: 45).

Los retratos de otros personajes, por su parte –a pesar de que en la mayoría de los casos se describen muy brevemente–, nunca se caracterizan como vagos e indescifrables. Así son, por ejemplo, la fotografía de los padres de las hermanas Garmendia⁵, el retrato en blanco y negro de los padres de Juan Stein, director de uno de los talleres de poesía de Concepción⁶, o el de Lorenzo (o Lorenzo, o Pietra), un joven homosexual e inválido que protagoniza la historia intercalada en el capítulo 5 de la novela⁷. El narrador los menciona principalmente con el fin de producir una narración más verosímil. Los primeros dos, además, sirven para confirmar la ascendencia de los personajes a los que pertenecen: las hermanas Garmendia y Juan Stein, respectivamente. Que “la fotografía guarda un estrecho vínculo con la identidad de las personas”, se pone de relieve de la mejor manera posible en las fotos “*tipo carnet* de los antologados en la Revista de los Vigilantes Nocturnos”⁸ (De los Ríos, 2008: 247, 248).

“Photographs furnish evidence”, señala Sontag (2005: 3). Todas las fotografías mencionadas hasta ahora representan pruebas de que alguien o algo ha existido. La falta de las fotografías, por lo tanto, significa la incapacidad de evidenciar algo. Es justo ese el motivo de la queja del detective Abel Romero, quien no tiene manera de comprobar que en algún momento ha recibido la Medalla al Valor por parte de Salvador Allende, puesto que la medalla misma también está perdida.

Ahora bien, la fotografía no solo es evidencia de algo, sino que también puede relacionarse con un “misterio (...) como algo que se afirma con convicción y duda a la vez” (De los Ríos, 2008: 249). Esto también se puede mostrar con ejemplos de *Estrella distante*. Uno de ellos pertenece al capítulo 4, donde el narrador reconstruye la vida del profesor Juan Stein⁹. Se trata de un retrato oficial de Iván Cherniakovski, “general del Ejército Rojo (...) el mejor general de la Segunda Guerra Mundial” (Bolaño, 2008: 59), a través del cual se descubre el parentesco entre el héroe comunista y el director del taller de poesía; pues, la madre de Stein resulta ser la “prima carnal de Iván Cherniakovski” (Bolaño, 2008: 60). Las páginas de esta parte de la novela están repletas de los detalles relacionados con el general y sus actividades, pero la fotografía en sí casi no se describe. Lo que más intriga es por qué Stein la tiene. Este personaje dice:

⁵ “Una vez vi una foto de ellos” –dice el narrador – “él era moreno y enjuto, de grandes pómulos salientes y con una expresión de tristeza y perplejidad que sólo tienen los nacidos al sur del Bío-Bío; ella era o parecía más alta que él, un poco gordita, con una sonrisa dulce y confiada” (Bolaño, 2008: 28).

⁶ En la foto “se veía a un hombre y a una mujer sentados a la puerta de su casa. El hombre se parecía a Juan Stein, el pelo rubio pajizo y los ojos azules rodeados por unas orejas profundas” (Bolaño, 2008: 59).

⁷ En esta foto, Lorenzo se “muestra tocando el piano con los dedos de los pies; (...) mira a la cámara y sonríe” (Bolaño, 2008: 83).

⁸ El narrador cuenta: “Las fotos de Delorme y de su pandilla tenían algo que imperceptiblemente llamaba la atención: (...) 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...” (Bolaño, 2008: 141).

⁹ En la novela existen solamente dos capítulos –4 y 5– que no hablan directamente del protagonista, sino que encierran “una serie de elementos de contextualización a partir de personajes que [se han] mostrado como secundarios” (Simunovic Díaz, 2006: 16). Estos dos personajes son Juan Stein y Diego Soto, los directores de los talleres de poesía de Concepción. En los capítulos mencionados se reconstruyen partes de sus vidas.

No sé por qué tengo la foto (...), seguramente porque es el único general judío de cierta importancia de la Segunda Guerra Mundial y porque su destino fue trágico. Aunque es más probable que la conserve porque me la regaló mi madre cuando me marché de casa, como una suerte de enigma: mi madre no me dijo nada, sólo me regaló el retrato, ¿qué me quiso decir con este gesto? (Bolaño, 2008: 62, 63)

Como bien señala Valeria de los Ríos (2008: 250), el enigma relacionado con esta foto “se experimenta a modo de una pregunta que se enuncia pero que jamás se contesta”.

Juan Stein a veces quiere usar el marco de la fotografía del general para enmarcar un retrato de William Carlos Williams –poeta, doctor y socialista americano–, cuya figura “implicitly evokes the memory of another doctor and socialist: Dr. Salvador Allende Gossens” y, por lo tanto, “takes on particular importance for the group of poets because it is an artifact from an earlier time veiled in mystery” (DiGiovanni, 2008: 173). A diferencia de la fotografía de Cherniakovski, la de Williams se presenta por medio de la ékfrasis más larga de la novela, que con mucho detalle describe tanto al hombre fotografiado, como el ambiente en el que éste se encuentra, pero también incluye conjeturas sobre sus intenciones y emociones, al igual que las condiciones en las que la foto ha sido tomada¹⁰. Por lo tanto, esta imagen no pretende figurar como “an authentic historical snapshot, but rather to trigger the imagination and to provoke a measure of uncertainty” (DiGiovanni, 2008: 174). Y, puesto que las fotografías, “which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy” (Sontag, 2008: 17), los poetas especulan acerca de la naturaleza de este retrato, poniendo en duda su autenticidad. Para cada uno de ellos, él representa otra cosa. Las hermanas Garmendia piensan que el hombre se parece al presidente Truman disfrazado y Bibiano, que se trata de un fotomontaje del rostro de Williams y el cuerpo de alguna otra persona. Stein, por su parte, deja todas las posibilidades abiertas. La connotación de la fotografía se filtra a través de los prismas cognitivos de cada uno de los personajes, de acuerdo con la observación de Barthes según la cual “la lectura de la fotografía (...) depende del ‘saber’ del lector” (1972: 123) y que remite a la noción de que toda imagen es polisémica (Barthes, 1972; Sontag, 2005). En todo caso, la fotografía del doctor Williams nunca termina puesta dentro del marco del retrato del general Cherniakovski. Esto se debe a un deseo muy fuerte de “desentrañar el misterio que contiene la foto [del general]” (De los Ríos, 2008: 250), o, quizás, a que no vale la pena cambiar un misterio por otro. Por otro lado, el motivo de Stein podría ser un simple deseo de mantener completa la fotografía que forma parte de su herencia familiar.

¹⁰ Según el narrador, Williams Carlos Williams estaba “vestido con aperos de médico de pueblo, es decir, con el maletín negro, el estetoscopio que sobresale como una serpiente bicéfala y casi cae del bolsillo de una vieja chaqueta raída por los años pero cómoda y efectiva contra el frío, caminando por una larga acera tranquila bordeada de rejas de madera pintadas de blanco o verde o rojo, tras las cuales se adivinan pequeños patios o pequeñas porciones de césped –y algún contracésped abandonado en mitad del trabajo–, con un sombrero de ala corta, de color oscuro, y los lentes muy limpios, casi brillantes, pero con un brillo que no invita a los excesos ni a los extremos, ni muy feliz ni muy triste y sin embargo contento (tal vez porque va calentito dentro de su chaqueta, tal vez porque sabe que el paciente al que visita no se va a morir), caminando sereno, digamos a las seis de la tarde de un día de invierno” (Bolaño, 2008: 63).

Por lo visto, tanto las fotografías de Cherniakovski y Williams como las de Wieder – personajes que funcionan como representantes de dos ideologías opuestas– esconden un misterio que no se puede descifrar. Esto levanta un cuestionamiento no solamente de las ideologías respectivas, sino también de la ideología en general.

Finalmente, no se puede dejar de mencionar la intertextualidad como una de las estrategias más importantes en la creación de *Estrella distante*. Ella implica un dinamismo de la obra que está en un diálogo constante con otras obras –ajenas, o del propio poeta; reales o inventadas–, y no exclusivamente literarias. También se puede observar a nivel de la fotografía. Para ilustrar esto, hay que volver a la exposición de Wieder y dos de las únicas tres fotografías que no documentan el crimen, sino que representan reproducciones de otras fotos: la foto de la portada del libro *Las veladas de San Petersburgo* de François-Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre)¹¹ y la foto de la foto de una muchacha rubia que se desvanece en el aire. Al incluir estas fotografías entre las demás, Wieder parece querer darle una nota más artística a su exposición macabra. Pero eso no es todo. Si, como lo propone Barthes (1972) en su *Mensaje fotográfico*, las fotografías mencionadas se observan en secuencia con la tercera, que muestra un dedo cortado y tirado en el suelo de cemento, ellas también llegan a simbolizar el tema central de la exposición: la mujer de cuerpo despedazado, muerta y velada por los visitantes.

La edición de Narrativas Hispánicas es la única edición de *Estrella distante* que tiene una fotografía impresa en su portada. Se trata de la fotografía *L'ange d'alliance* (1986) de Christian Boltanski y en ella se presenta un ángel caído. De acuerdo con Manzi (2004: 128):

[en esta foto] se pueden observar de arriba hacia abajo, en una línea vertical, la silueta tosca de un ángel cabeza abajo (...), y hacia abajo la misma silueta, más pequeña y blanca (...). Ambas siluetas, más que angelicales, como lo indica su título, parecen diabólicas e inquietantes, puesto que las alas son toscas plumas de paloma, y la expresión de los ojos y la boca muestra un rostro agresivo. Las varas que sostienen cada silueta desde un brazo y una pierna, muestran que las figuras fueron concebidas para un teatro de sombras.

Por un lado, la figura del ángel caído de esta fotografía fácilmente remite al protagonista: personaje que en el escenario fascista juega un papel diabólico, violando todas las normas éticas y humanas. Por otro lado, el hecho de que las figuras fotografiadas son de las que se usan en teatro de sombras hace pensar en las víctimas de Wieder, literalmente caídas a manos de él, y que se parecen a los maniqués. En todo caso, la foto de Boltanski, desde la misma portada del libro, insinúa el tono desconcertante que lo va a definir.

Lo desconcertante en *Estrella distante*, sin embargo, no se relaciona exclusivamente con las atrocidades del protagonista, sino también con la fragmentación que se observa en varios

¹¹ He aquí otro juego intertextual bolañiano. El autor del libro mencionado es Joseph de Maistre (1753-1821), teórico y filósofo de Saboya. François-Xavier es el nombre de su padre y Xavier el nombre de su hermano (Ritter, 1894: 135-136).

niveles de la novela –el temporal (la historia de la búsqueda de Wieder se presenta de modo retrospectivo, desde un presente ficticio de narración, pero no siempre de manera lineal), el geográfico (la acción se desplaza entre América y Europa), el discursivo (están presentes la polifonía, la intertextualidad, la ékfrasis)– y que remite a la naturaleza fragmentada de la memoria humana, pero aun más de una memoria delirante, marcada por el trauma que trae un tiempo lleno de violencia. La fragmentación de la memoria, por su parte, implica la imposibilidad de la existencia de una verdad única y cuestiona lo que se toma como hecho histórico. Y puesto que las fotografías en la novela de Bolaño recuperan su existencia a través de los recuerdos del narrador y de otros personajes cuyas voces se “escuchan” a lo largo de la novela, ellas también se ven sometidas a los mismos cuestionamientos.

Al final de su artículo, Valeria de los Ríos (2008) confirma que en la narrativa del escritor chileno, la fotografía, por un lado, cumple con la función de “pista”, en la medida que indica que “algo es o ha sido” (p. 245), así que, en *Estrella distante*, entre otras cosas, ella ayuda a identificar personas, localizar el objeto de la búsqueda detectivesca y recuperar las pruebas de los crímenes escondidos. Por otro lado, sin embargo, la fotografía falla en su intento de “develar un misterio o de encontrar un sentido” en un “mundo agónico” donde “tanto el espacio como las relaciones sociales han dejado de tener sentido” y ‘los referentes se han desvanecido” (De los Ríos, 2008: 254, 255). Este misterio no develado despierta la curiosidad y con frecuencia conduce a una proliferación de interpretaciones de una imagen fotográfica y el consiguiente cuestionamiento de la verdad. En relación con la problematización de la memoria, este cuestionamiento está inscrito asimismo en el uso de la ékfrasis, que en *Estrella distante* se realiza desde una distancia temporal grande con respecto al momento en que se da el contacto con las fotografías mismas. Se intensifica aún más en caso de las fotos de la exposición de Wieder, donde la ékfrasis se encuentra en un segundo nivel narrativo, puesto que esta parte de la novela se narra a partir de un libro de memorias escrito por uno de sus participantes muchos años después del evento.

La exposición fotográfica del protagonista representa el epílogo de su poesía aérea y punto cúspide de su arte vanguardista. Sin embargo, debido a que:

Wieder funciona como una especie de metáfora del fascismo, entendido éste como una imagen invertida del concepto de revolución de los jóvenes poetas izquierdistas, [su] voluntad revolucionaria (...) pone en escena los conceptos de violencia, destrucción y fundación de un nuevo orden, comunes a las vanguardias políticas y artísticas, pero transmutados en una pesadilla que prefigura la violencia militar de las dictaduras del cono sur (López-Vicuña, 2009: 203).

La visión fascista del mundo predomina en la estética del arte que este personaje produce. Así se borran los límites entre el arte y la barbarie de la dictadura en esta novela.

Finalmente, hay que recalcar una vez más que en la sociedad chilena postdictatorial existe una tendencia colectiva hacia el olvido de la barbarie que forma parte constitutiva de la realidad cotidiana del período pinochetista. Roberto Bolaño la constata en su obra, pero, al mismo tiempo,

se le opone. Uno de los propósitos de *Estrella distante*, por lo tanto, es sacar a la luz del día las cajas de zapatos que esconden las fotos wiederianas, abrirlas y recordar.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (1972). *La semiología*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lúcida: Reflections on Photography*. New York: Hill and Wang.
- Benjamin, W. (2004). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In J. M. Millanes (Trad. y Ed.), *Sobre fotografía* (pp. 91-109). Valencia: Pre-Textos.
- Bolaño, R. (2008). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Companys Tena, M. (2010). Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño. Retrieved from DDD dipòsit digital de documents de la UAB.
- De los Ríos, V. (2008). Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño. In E. P. Soldán & G. F. Patriau (Eds.), *Bolaño salvaje* (pp. 237-258). Barcelona: Candaya.
- DiGiovanni, L. R. (2008). *Longing for Resistance: Nostalgia and the Novel in Postdictorial Spain and Chile*. (Unpublished doctoral dissertation). University of Oregon, Oregon, USA.
- Fandiño, L. (2007). Alegorías del horror. La desfosilización de la memoria Roberto Bolaño, José Pablo Feinman y Bernard Schlink. *INTI*, 65-66, 91-104.
- Fischer, M.^a L. (2008). La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño. In E. P. Soldán & G. F. Patriau (Eds.), *Bolaño salvaje* (pp. 145-162). Barcelona: Candaya.
- López-Vicuña, I. (2009). Malestar en la literatura: escritura y barbarie en *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Literatura*, 75, 199-205.
- Manzi, J. (2004). Mirando caer otra *Estrella distante*. *C.M.H.L.B Caravelle*, 82, 125-141.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Piérola, J. de. (2007). El envés de la historia: (re)construcción de la historia en *Estrella distante* de Roberto Bolaño y *Soldados de Salamina* de Javier Cercas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 33 (65), 241-258.
- Ritter, E. (1894). Joseph de Maistre avant la Révolution, souvenirs de la société d'autrefois, 1753-1793. *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 16, 135-138.
- Simunovic Díaz, H. (2006). *Estrella distante: Crimen y poesía*. *Acta Literaria*, 33, 9-25.
- Sontag, S. (2005). *On Photography*. New York: Farrar, Strauss and Giroux.

BETWEEN EVIDENCE AND MISTERY: PHOTOGRAPHY IN ROBERTO BOLAÑO'S *ESTRELLA DISTANTE*

ANTE

SUMMARY: This paper, utilizing the theoretical texts of Roland Barthes, Walter Benjamin, and Susan Sontag, among others, explores the use of photography in Roberto Bolaño's novel *Estrella distante* (1996). Although Bolaño's novel does not include any actual printed photographs, the author's use of their ekphrastic descriptions functions equally effectively as the images themselves, posing a critical review of

both the dictatorial past and the postdictatorial present of Chile, the writer's home country. At the same time, photography in this work calls into question the truth imposed by a system in power, as well as the coherence of human memory and the limits of art, closely related to the barbarism of the dictatorship. Finally, this paper observes *Estrella distante* as a space of resistance to forgetting that characterizes Chilean life of the last decades.

KEYWORDS: photography, dictatorship, postdictatorship, Chile, memory