



Hipertexto 19  
Invierno 2014  
pp. 3-17

**Formas de la imagen:  
cine y fotografía en 2666  
de Roberto Bolaño**  
Álvaro Augusto Rodríguez S.  
Pontificia Universidad Javeriana - Bogotá

[Hipertexto](#)

La estética cinematográfica de David Lynch,<sup>1</sup> como una pincelada en *La parte de Fate*, afecta el ambiente de los sucesos para que la experiencia del visitante, y del lector, se llene de inestabilidad, y la realidad de Santa Teresa se convierta en bisagra.<sup>2</sup> Las construcciones de escena, los diseños, la iluminación, las caracterizaciones, son elementos que también están vinculados por la imagen. Resulta entonces interesante y entretenido hacer una revisión comentada de la presencia del cine y la fotografía en 2666. El origen de este interés se ubica en la segunda parte de la novela, cuando Charly Cruz, el mayor entendido de cine en Santa Teresa, conoce al profesor de filosofía Oscar Amalfitano; allí, en la casa del segundo, un “accidente”, afortunado para la novela y para el goce de los lectores, lleva a que se entable una charla sobre la imagen:

Tal vez Rosa Méndez habló de su pasión por el cine y en ese momento Óscar Amalfitano le preguntó si sabía qué era el movimiento aparente. Pero la respuesta, como no podía ser de otra manera, no la dio su amiga, sino Charly Cruz. El cual dijo que el movimiento aparente es la ilusión de movimiento provocada por la persistencia de las imágenes en la retina. (421)

<sup>1</sup> Creador de obras perturbadoras como *Terciopelo azul* (1986), *Lost Highway* (1997), *Twin Peaks* (1990), *El hombre elefante* (1980) y *Eraserhead* (1977).

<sup>2</sup> De cómo *La parte de Fate* se configura como bisagra narrativa, véase el tercer capítulo de la tesis de Maestría “Exploración y análisis de la dicotomía intelecto–otra racionalidad en 2666 de Roberto Bolaño. *La parte de Fate* como zona narrativa de transito y la cuestión de lo visual en la novela”. Facultad de Ciencias Sociales, Maestría en Literatura, Pontificia Universidad Javeriana, 2013.

Durante la exposición de saberes se mencionan al científico descubridor del fenómeno óptico y dos de los objetos que lo comprueban: el zootropo y el disco mágico; el encuentro concluye con una idea que sustenta el presente ejercicio de escritura crítica: existe dentro de la ficción de Santa Teresa una mirada no real que se burla de la mirada real. El cine como juego y como fundamento estético provoca que la experiencia de los lectores-espectadores trascienda la ficción y se convierta en símbolo de inestabilidad de la realidad.

La presencia del movimiento aparente como parte de las herramientas de narración, se complementa con la fuerza perturbadora de la realidad ficcional que el autor otorga a lo cinematográfico:

Algunas películas que Bolaño elige para hacer proliferar lateralmente el relato, para acentuar en él un estado dominante, o perfilar indirectamente la psicología de un personaje, se caracterizan por repetir un estilo cinematográfico contemporáneo de transición no estilizada entre un nivel de realidad y otro, transición no codificada entre diversos planos existenciales. (Corro Pemjean 126)

Así, dentro del hedonismo narrativo que despliega Bolaño, la práctica cultural de mirar fotogramas en movimiento posee un elemento inquietante. Desde esta óptica el cine puede ser una de las claves para comprender la forma y el desarrollo de los acontecimientos que experimenta el periodista negro Oscar Fate, protagonista de la tercera parte de la novela, en su muy lyncheana Santa Teresa; una experiencia que había sido anunciada por uno de sus entrevistados, Barry Seaman el erudito del extrarradio, cuando, en medio de su delirante conferencia, al hablar de las estrellas recuerda y comparte con su audiencia el recuerdo de una película de ciencia ficción que vio en la juventud. Una producción de bajo presupuesto cuyo gancho argumental lleva a un grupo de viajantes espaciales a padecer el riesgo de morir en su camino inexorable hacia el sol: “El espectador no puede evitar sentir, sentado en su butaca, un calor insufrible. Ya no recuerdo el final... y atrás queda el sol, enorme, una estrella enloquecida en la inmensidad del espacio” (323). Una forma aparente, la estrella, que le hace recordar a Seaman otra apariencia, la serie de fotogramas en movimiento, cuyo relato contiene una apariencia, una forma engañosa de la tecnología y de los sueños y pesadillas de la humanidad; y una reacción fisiológica en el espectador. De igual manera Oscar Fate experimentará como real la apariencia de los territorios de Sonora.

En charla con David Lynch, Cris Rodley construye un espacio dialógico en el que afloran las ideas sobre el sentido oculto del cine y su relación con las vanguardias y el sueño: “Lo inquietante fue renovado como categoría estética por las vanguardias modernas, que lo usaron como instrumento de ‘desfamiliarización’. Para los surrealistas consistía el estado entre el sueño y la vigilia” (Rodley 12). La presencia y el análisis de ese estado bisagra tan evidente en *La parte de Fate* encuentra un sustento doble en las ideas de Lynch: “El mundo en el que vivimos es un mundo de opuestos. Y la cosa es reconciliar estos opuestos... Y esto significa que hay algo en medio. Y el medio no es un término medio, es como el poder de ambos” (Rodley 50-51). Santa Teresa se construye como un territorio en donde todos miran y la imagen es fundamental; el cine,

lenguaje y espacio de juego narrativo, permite generar la idea de realidad y falsa realidad para llegar a la otra realidad: “Hay bondad en los cielos azules y las flores pero otra fuerza, un dolor y una decadencia salvajes, acompañan a todo” (Rodley 28). La ley tácita que se debe respetar en este mundo ficcional, pronunciada por Bolaño y por algunos de sus personajes, también la advierte Lynch: “Hay que tener los ojos muy abiertos, hay que estar en guardia. Hay que entrar en ese mundo” (Rodley 56). Bajo estos supuestos aparecen en la realidad hostil de Fate, para reforzar un mundo cerrado en la mexicanidad, Chucho Flores, periodista local, y Charly Cruz, cinéfilo, dueño de video clubs y quizá promotor de cine porno:

Charly Cruz le preguntó si le gustaba Spike Lee. Sí, dijo Fate, aunque en realidad no le gustaba. –Parece mexicano –dijo Charly Cruz. –Puede ser –dijo Fate-, es un punto de vista interesante. –¿Y Woody Allen? –Me gusta –dijo Fate. –Ése también parece mexicano, pero mexicano del DF o de Cuernavaca –dijo Charly Cruz. –Mexicano de Cancún –dijo Chucho Flores. Fate se rió sin entender nada. Pensó que le estaban tomando el pelo. –¿Y Robert Rodríguez? –dijo Charly Cruz. – Me gusta –dijo Fate. –Ese pendejo es de los nuestros –dijo Chucho Flores. –Yo tengo una película en vídeo de Robert Rodríguez –dijo Charly Cruz –que muy pocas personas han visto. (355)

Cualquier posible intencionalidad con el interrogatorio se desvanece por la intromisión de la metalepsis sobre la película desconocida:

A Fate no le interesaba Robert Rodríguez ni la historia de su primera película, o de su última película... pero igual tuvo que oír retazos del argumento, una historia de putas... entre las que sobresalía una tal Justina... conocía a unos vampiros del DF... oyó algo sobre pirámides, vampiros aztecas, un libro escrito con sangre, la idea precursora de *Abierto hasta el amanecer*, la pesadilla recurrente de Robert Rodríguez. (356-57)

Proyectada por Charly Cruz en la sala de su casa-bunker, la película maldita de Robert Rodríguez se constituye como punto crítico en el diseño de una ficción dentro de la ficción de la tercera parte, y anuncia de manera soterrada, oscura, el espíritu de los policías y los criminales de la cuarta, -en donde se retratará el ascenso y caída de la primera película *snuff*, que termina siendo la apariencia de un crimen, producida por una pareja de norteamericanos en Argentina-, así como la forma de la mirada de los oficiales del ejército y de los burócratas de la quinta; la proyección revela hechos y acciones de la realidad otra; primero una escena lyncheana: “Se veía el rostro de una vieja, muy pintarrajeado, que miraba a la cámara y que, al cabo de un rato, se ponía a murmurar palabras incomprensibles y a llorar... una puta agonizante” (405). Luego una escena pornográfica: “El cuadro que formaban era el de una máquina de movimiento continuo. El espectador adivinaba que la máquina iba a estallar en algún momento” (405). Luego una escena fantástica: “Un orgasmo que no estaba previsto... Sus ojos, fijos a la cámara, que a su vez se acercó a su rostro, decían algo aunque en un lenguaje inidentificable. Por un instante pareció brillar” (405). Luego una escena de horror de cine B: “la carne pareció desprenderse de sus huesos y caer al suelo de aquel burdel anónimo o desvanecerse en el aire” (405). Luego una alegoría a la muerte mexicana: “una calavera que de improviso empezó a reírse de todo” (406). Luego una

imagen urbana: en la noche, la puta vieja que le habla al espectador, un apartamento desordenado, personas durmiendo, un espejo. Esa es la primera cinta. Charly le dice a Fate que hay una segunda pero él se levanta y se va a buscar a Rosa Amalfitano. Como él no ve la segunda parte, tampoco nosotros. Así como con los sueños, el sentido de la proyección y de la observación, y su intervención en las acciones futuras de la novela, caen en el vacío de la inutilidad; como con los sueños, se trata finalmente de puro goce narrativo.

El tema de lo sagrado en el cine surge del interrogatorio filmico que hace Charly a Fate: luego de mencionar a Barry Guardini, director bolañesco de L.A., el cinéfilo mexicano hace su disertación sobre el cine y lo sagrado, o lo sagrado y el cine. En tono nostálgico comienza con una profecía: “Dijo que en el futuro todo sería grabado en dvd o algo similar y mejorado y las salas de cine desaparecerían” (397); lo que lo lleva a recordar “esos teatros enormes que cuando se apagaban las luces a uno se le encogía el corazón... lo más parecido a una iglesia... edificios construidos en los años en los que el cine todavía era una experiencia religiosa” (397), para concluir: “En el espacio de una vieja sala de verdad caben siete salas reducidas de un multicinema. O diez. O quince, depende” (397). Charly Cruz, un posible productor de cine porno latinoamericano, de porno del extrarradio, incluso un sospechoso de cometer algunos de los crímenes contra mujeres –una sospecha sólo permitida al lector-, puede pontificar sobre la caída: “ya no hay experiencia *abismal*, no existe el *vértigo* antes del inicio de una película, ya nadie se siente *solo* en el interior de un multicine. Después según recordaba Fate, se puso a hablar sobre el fin de lo *sagrado*” (397-98). Cruz ve en las extintas iglesias de cine un sucedáneo de la experiencia con la divinidad; una suerte de divinidad ausente, un abismo personal y efímero. Un fenómeno que es rescatado por la tecnología: “Hasta que alguien inventó el vídeo... porque mediante el vídeo puedes ver *tú solo* una película... Si todo va bien, que no siempre va bien, uno está otra vez en presencia de lo *sagrado*. Uno mete la cabeza en el interior de su propio pecho y abre los ojos y mira, silabeó” (398).

El diálogo, más bien monólogo tiene lugar en un espacio abismal, en el territorio de lo zombi-sagrado, el restaurante El Rey del Taco. Sin embargo, algo se le escapa al cinéfilo: él habla de lo *sagrado* en el cine, habla de la inmensidad del espacio oscuro, de lo religioso de una sala de techo muy alto. Pero olvida hablar de la otra inmensidad, la de los hombres y las mujeres de la pantalla gigantesca. Ante ellos somos sólo lo que somos. Ellos gigantes nos recuerdan nuestro pasado mítico, la adoración a los seres supremos. Un rostro en primer plano proyectado en una pantalla de nueve por veinte metros no es el rostro de un humano, sino el de una divinidad a la que podemos acercarnos sólo de esa manera. Charly Cruz habla de lo sagrado posible en la soledad de la habitación del televisor; pero eso es sólo un rezago, un paliativo, un engaño aliviador de lo que se perdió quizá para siempre; tal vez por esto sus argumentos no convencen al periodista negro: “¿Qué es para mí lo sagrado?, pensó Fate. ¿El dolor impreciso que siento ante la desaparición de mi madre? ¿El conocimiento de lo que no tiene remedio? ¿O esta especie de calambre en el estómago que siento cuando miro a esta mujer?” (398-99).

La experiencia de Oscar Fate con el cine pasa por la conciencia de que lo proyectado es una ventana hacia la alterada realidad otra; experiencia que lo lleva incluso hasta la náusea. Así, el mismo día del funeral de su madre, Fate “vio la marquesina de un cine. Recordó que en su adolescencia solía pasar muchas tardes allí. Decidió entrar aunque la película, tal como le anunció la taquillera, ya hacía rato que había empezado... Permaneció sentado en la butaca durante una sola escena” (302). Una escena de un *thriller* de narco-acción con un alto número de actores negros: “El tipo deja de mirar por la ventana y le hace notar al jefe que todos sus hombres son negros. Están más motivados, dice el jefe... Cuando el tipo se va el jefe sonríe pero la sonrisa no tarda en convertirse en una mueca” (302). Un periodista negro que camina por su barrio negro de la infancia, que ingresa a una vieja sala de cine y ve una película de cine negro en donde todos los actores, menos uno, son negros; acentuando lo inquietante un toque lyncheano en la deformación facial, el gesto inesperado y fuera de lugar. La puesta en abismo, como nos explica Corro Pemjean va más allá de la paradoja o el absurdo, pues en 2666 las películas “hacen proliferar la arquitectura textual de la novela hacia el sitio populoso del cine de género, pero esa proyección Bolaño la complica aún más porque cada película funciona culturalmente acompañada, ya sea para el consumo o la crítica especializada, exterior o interiormente” (125). En su texto, lo que demuestra Corro Pemjean es que Bolaño escoge, para el caso, una película que posee una ficción previa; la historia que ve Fate es la historia de un personaje de otra película, una suerte de secuela de otra ficción. Esta rasgadura en la realidad, movimiento aparente que imita un sueño que Fate creyó tener, y la sonrisa-mueca del personaje vista en un primer plano como una divinidad inquietante, tal vez sean lo que lo obliga a abandonar la sala impulsado por su necesidad incontenible de vomitar.

La trama metaficcional se complica cuando reconocemos esa escena y esa película como espejo y reflejo de la soñada esa misma mañana por el periodista: el negativo de lo que se ve, y la pesadilla:

Al despertarse creyó que había soñado con una película que había visto no hacía mucho. Pero todo era distinto. Los personajes eran negros, así que la película del sueño era como un negativo de la película real. Y también ocurrían cosas distintas. El argumento era el mismo, las anécdotas, pero el desarrollo era diferente o en algún momento daba un giro inesperado y se convertía en algo totalmente distinto. Lo más terrible de todo, sin embargo, es que él, mientras soñaba, sabía que no necesariamente tenía que ser así, percibía la similitud con la película, creía comprender que ambas partían de los mismos postulados, y que si la película que había visto era la película real, la otra, la soñada, podía ser un comentario razonado, una crítica razonada y no necesariamente una pesadilla. Toda crítica, al cabo, se convierte en pesadilla, pensó mientras se lavaba la cara en la casa donde ya no estaba el cadáver de su madre. (298)

El sueño y la reacción fisiológica del personaje al descubrirse viviendo despierto lo que vivió dormido proceden de lo que David Lynch usa como insumo primordial para su obra: “siempre digo que hacer una película es algo subconsciente. Las palabras se cruzan en el camino. El pensamiento racional se cruza en el camino... Pero cuando, de

otra parte, surge como una especie de corriente pura, el cine tiene una manera grandiosa de dar forma al subconsciente” (Rodley 226). Fate sólo está unos cuantos minutos en dicha sala y vomita en el baño como una reacción de rechazo ante eso pseudo-sagrado. Para él otras cosas son lo sagrado, especialmente las que puede asociar con su madre. Pero esto no. Además, siguiendo el juego de la metaficción y dialogando con Levinson y Corro Pemjean, podríamos interpretar que el periodista encuentra insoportable asistir a una puesta en abismo dentro del cine pues él, Fate, no Quincy Williams,<sup>3</sup> es un personaje, una apariencia y no una esencia: “Fate, of course, might be considered less a character in, than the ‘perspective’ of, ‘La parte de Fate’. He observes and listens to the incidents around him, rarely speaking, as if an objective journalist covering the actors, not himself an actor (until, of course, he delivers his blow, which is at the end). Yet Fate does not easily slide into this role” (Levinson 179); una impostura inestable, sólo nombre. Quizá de ahí que la otra película que vea, la de Robert Rodríguez la soporte gracias en parte a su poca sobriedad y en parte a su deseo de rescatar lo bello de ese lugar de sagrada corrupción. La experiencia abismal del personaje se incrementa por la presencia del cine como fuerza que afecta la solidez de la realidad:

the subject Fate reflects the dissociation, rather than unity, of the series, the history he chronicles. Fate’s concern, again, is not ‘what happened?’ but ‘what is the relationship of happenings?’ ‘What is the meaning?’ If Fate were a subject, he himself would be the answer, the relation. Yet he is not. On the edge of his own dissociation, of the being-no-association, utterly alien and alone. (Levinson 181-82)

Tres obras cinematográficas tienen una presentación considerable en 2666, de resto hay sólo menciones, partes del decorado, “imagen recurrente”, persistencia en la retina de la forma estética que existe por su movimiento aparente. Dos las ve Fate, una en esa sagrada sala de su barrio, la otra en la sala de Charly Cruz; dos se proyectan a través de un televisor. La tercera es el recuerdo de la proyección y se relata en la primera parte de la novela: “Aquella noche, mientras Liz Norton dormía, Pelletier recordó una tarde ya lejana en la que Espinosa y él vieron una película de terror en una habitación de un hotel alemán” (48). Se trata de una película japonesa con tres personajes: dos adolescentes y un niño. El juego de la metaficción se activa en el micro-relato: el narrador relata una historia en donde un personaje recuerda una historia en donde un personaje relata una historia en donde un niño graba un programa de televisión. Un programa de televisión que se graba en una película vista por televisión. En la grabación, puesta en abismo, una mujer le dice al niño que va a morir. El narrador de Bolaño remarca lo inquietante dentro del relato de horror: “Y todo esto se lo contaba la primera adolescente a la segunda adolescente y a cada palabra que pronunciaba parecía morir de risa. La segunda adolescente estaba notablemente asustada. Pero la primera adolescente, la que contaba la historia, daba la impresión de

---

<sup>3</sup> Como lo explica el narrador de la tercera parte antes del servicio funerario de la madre de Quincy Williams, en donde se dará fin a la existencia de ella como persona en el mundo físico (la hicieron cenizas), “En el trabajo todo el mundo lo conocía por el nombre de Oscar Fate” (299). A partir de esa aclaración, no habrá más Quincy... solo Fate.

que de un momento a otro iba a empezar a revolcarse en el suelo de la risa” (49). Entonces el recuerdo de Pelletier activa unas palabras de Espinoza:

que aquella película hubiera podido ser buena si la segunda adolescente, en vez de hacer pucheritos y morritos y poner cara de angustia vital, le hubiera dicho a la primera que se callase. Y no de una forma suave y educada sino más bien del tipo: ‘Cállate, hija de puta, ¿de qué te ríes?, ¿te pone caliente contar la historia de un niño muerto?, ¿te estás corriendo al contar la historia de un niño muerto, mamona de vergas imaginarias? (49)

¿Para qué el relato de este recuerdo? ¿Para qué el micro-relato de la mirada sobre una pantalla de televisión? Todo parece trivial menos las palabras del español. Su actitud de niño eterno ante cualquier forma de ficción. ¿Para exponer la relación entre los dos amigos desde un evento íntimo, y también para complejizarla en su ambigüedad ética y su violencia verbal? En esta primera mirada al cine, Bolaño remarca la fractura en la realidad racional por medio de un toque inquietante en el recuerdo de Pelletier: Espinoza vociferando “con tanta vehemencia, incluso imitando la voz y el porte que la segunda adolescente debía haber asumido ante la primera” (49).

### **Realidad contenida**

Dos periodistas visitan a un zorro viejo de la policía mejicana; tras la pista de las películas *snuff* creen que aquel hombre posee información relevante; él dice no conocerlas; ellos suponen que dicho desconocimiento se debe a que

en la época en que el general estuvo en activo, aquella modalidad del horror no se hubiera desarrollado aún. El general no estuvo de acuerdo: según él, la pornografía había alcanzado su total desarrollo poco antes de la revolución francesa. Todo lo que uno pudiera ver en una película holandesa actual o en una colección de fotos o en un librito sicalíptico, ya había sido *fijado* con anterioridad al año 1789. (670)

La cursiva que Bolaño deja para la palabra fijado permite la reflexión sobre la fotografía antes de su creación. La imagen cultural de la pornografía como una “reproducción” del imaginario colectivo.

La diferencia estética y narrativa entre *La parte de Fate* y *La parte de los crímenes* es la diferencia que hay entre el cine y la fotografía; entre la apariencia y la evidencia. Cuando las sospechas de los crímenes se inclinan hacia la producción de películas *snuff*, el relato nos otorga la posibilidad del desmonte y la conversión de la imagen del movimiento aparente desde una falsa realidad hacia un hecho; una verdad que se comprueba gracias a la ausencia de movimiento: luego del estreno y la exhibición del filme que según un periodista argentino inaugura el género, “un comentarista televisivo demostró, fotograma a fotograma, que la supuesta escena del crimen real era una impostura. Esa actriz, concluyó el crítico, merece estar muerta por su deficiente actuación, pero lo cierto es que, al menos en esta película, nadie tuvo el

buen juicio de liquidarla” (681). La secuencia que pretende ser veraz se vuelve fotografía y no puede continuar con la impostura.

En un texto no literario publicado como presentación a la obra del fotógrafo Sergio Larraín y que lleva el sugerente título de “Los personajes fatales”, Bolaño pregunta: “¿En qué consiste la lucidez de la fotografía?... ¿En tener siempre los ojos abiertos y verlo todo? ¿En seleccionar aquello que se ve y hacer hablar aquello que se ve? ¿En buscar, entre un alud de imágenes vacías, aquello que el ojo vislumbra como belleza? ¿En buscar vanamente la belleza?” (*Entre* 259). Tener los ojos abiertos *incluso cuando la muerte llama a la puerta*; esta es la imagen efectista pero autorreferente a la conciencia del poder y del destino propio que un general rumano, de la quinta parte de la novela, abstraído en el placer de la mirada como centro de un rito, experimenta: “Una noche de borrachera los soldados echaron la puerta abajo. El general Entrescu estaba sentado en un sillón, rodeado de candelabros y cirios, contemplando un álbum de fotos. Entonces pasó lo que pasó” (933). Escena gótica, tenebrosa en la que el héroe maldito espera el dolor y la destrucción activando la memoria en un gesto solemne de homenaje o como queriendo grabarse los rostros y los cuerpos de quienes irá a buscar al otro lado.

Dentro del imaginario de los originales y los negativos, de los reflejos y los espejos, la fotografía podría ser el positivo de una forma de realidad en la que el filme sería el negativo. El movimiento aparente que representa, contiene y simboliza *La parte de Fate* encuentra su opuesto en la imagen detenida, inmóvil que señala *La parte de los crímenes*. ¿Cuál es el encanto fascinante y aterrador de la fotografía? Su poder de contener el río del tiempo. Su condición de realidad absoluta en la que nada de lo que queda encuadrado se pierde. Ante la fugacidad y premura del cine, la rotunda violencia de la imagen detenida; el movimiento absoluto, el movimiento total. De allí que las fotografías de las víctimas, a pesar de que también pasen al olvido, puedan contener el horror y el abismo, puedan regresar, florecer en la historia como lo hicieron sus cuerpos originarios y relatar el dolor, sustraerlo del caos de la masa anónima y volverlo individual:

La última muerta de mayo fue encontrada en las faldas del cerro Estrella... Allí la encontraron. Según el forense había muerto acuchillada... En los días posteriores al hallazgo tanto el *Heraldo del Norte* como *La Tribuna de Santa Teresa* y *La Voz de Sonora*, los tres periódicos de la ciudad, publicaron fotos de la desconocida... pero nadie acudió a identificarla. (451)

El poder de la diferencia dentro de la serialización, como acertadamente propone Donoso Macaya: “La repetición funciona en la novela como un modo de distribución u ordenamiento que hace aparecer en su insistencia una relación allí donde aparentemente no había relación ninguna (crímenes distintos, hechos inconexos), al mismo tiempo que piensa, resignifica y vuelve visible el hecho de la desaparición misma”. (135)

La cámara fotográfica como artefacto para el registro de la destrucción en *La parte de los crímenes*, se convierte en productor de objetos para el morbo, de otra

violencia, la ocasionada por aquel que observa lo que no debería, que vuelve a violar la integridad de la mujer, ahora luego de muerta: “La identificación de Esperanza Gómez Saldaña fue relativamente fácil. El cuerpo primero fue trasladado a una de las tres comisarías de Santa Teresa, en donde la vio un juez y la examinaron otros policías y le tomaron fotos” (444). Estas fotos de la primera mujer florecida serán a su vez las primeras de un catálogo del horror que nadie quiere ver. En un relato inefable del abismo, la naturaleza destruida de las mujeres de Sonora encontrará compañía, conversará con otras imágenes sobre la libertad rotunda de la violencia. La fotografía que en la novela hace vulnerable el cuerpo femenino también lo blindo contra el deterioro de nuevas violencias. Protege el cuerpo destruido de nuevos abusos y repite el crimen en los ojos de cada nuevo observador; combate el olvido. Imagen que permite ser interpretada y contemplada, y cuyo negativo, el cine, sólo deja una leve, pasajera impresión en el espectador:

De alguna manera, la fotografía se convierte en una paradoja: encarna la duplicación de la imagen, de la identidad, la proliferación y la multiplicidad de la identidad, hasta llegar a disgregarla, a disolverla. Pero esta identidad múltiple tiene su reverso en la ausencia de fotografías, que es otra forma de desaparición de la identidad. Esa ausencia de fotografías que define una identidad enigmática. (Companys 22)

Aunque la identidad se disuelva, lo que sí permanece es el producto del mal; este a su vez puede convertirse con el tiempo en objeto de la historia de los desterrados: unos niños hallan en un basurero un cadáver que luego de todos los estudios forenses se logra identificar como Irene González Reséndiz; nada en la novela queda de ella que sea ella, sólo la mención a una fotografía; sólo una imagen que la sigue asociando a un ser humano y cuyo dolor, para beneficio o desgracia de otros, queda sepultado por el tiempo; su muerte le pertenece al olvido y a la memoria pobre de los criminales. A su vez, cómplices de la destrucción, los habitantes de la sociedad y quizá algunos del extrarradio permanecen ciegos al daño: “Incluso una foto de Irene, una foto tipo pasaporte, se pegó durante un tiempo en los envases de botellas de leche, con sus señas personales y un teléfono. Ningún policía de Santa Teresa bebía leche. Excepto Lalo Cura” (686).

Para Valeria de los Ríos, el uso que hace Bolaño de la fotografía en 2666 puede ser categorizada:

podríamos asegurar que son dos y fuertemente vinculadas entre sí: primero, se la utiliza para establecer una conexión prosaica con la realidad (como testimonio de que algo ocurrió o simplemente existió), y segundo, como un elemento desestabilizador que apunta a la revelación. El dispositivo fotográfico es presentado como pista o prueba fragmentaria, que permite iniciar una búsqueda y orientarse –aunque la mayoría de las veces de manera improductiva- en un territorio hostil, del que han desaparecido los puntos de referencia. (246)

Esta interpretación tiene a su vez dos niveles de valoración y certeza: en el plano de la ficción, dentro del universo relatado por Bolaño particularmente en la cuarta

parte, es correcta; en efecto los detectives de 2666 aplican esos dos tipos de tratamiento a las imágenes capturadas; su presencia o ausencia activa las búsquedas fallidas. Ahora, en otro plano, el de la lectura crítica, la propuesta de De los Ríos se debilita: dentro de la ética y la estética del chileno, la revelación química de un instante de la realidad, racional o abismal, está presente para indicar por ejemplo que la historia puede ser vencida, que al serializar un hecho único de la existencia de un individuo o de una comunidad se está dando forma y contención al caos. Siguiendo esta línea argumental la propuesta de Mireia Companys encuentra su valor en lo que no dice:

La fotografía relacionada con la muerte, con las víctimas, con la desaparición de la identidad (o incluso, con la perpetuación macabra y siniestra de esa desaparición), la encontramos tanto en *Estrella distante*, con la exposición fotográfica de las poetisas asesinadas, como en las fotografías que la policía, los detectives o la prensa realizan a las víctimas de los crímenes de Santa Teresa en 2666, las cuales, paradójicamente, en muchas ocasiones no sirven para identificar a las víctimas. (23)

¿Qué es lo que quieren ver los fotógrafos forenses y de prensa roja? Las palabras de Bolaño regresan: “¿En qué consiste la lucidez de la fotografía?... ¿En seleccionar aquello que se ve y hacer hablar aquello que se ve?” (*Entre* 259). Los periodistas quieren hacer hablar al cadáver: mientras algunos pretenden innovar otros seguirán los lineamientos de una “fotografía de víctima de asesinato”. Todos querrán que el espectador “sienta algo”, o satisfaga algún deseo. Sin embargo, tratándose de escenas en donde el horror habla a través del cuerpo humano (lo sabemos no gracias a esas imágenes sino a la descripción “forense” que hace el narrador) muchas de esas fotografías irán al archivo, se convertirán en no vistas, no transmitirán nada, quedarán en espera de una mirada que no haga eco de la fatiga social: “Su foto no salió en los periódicos, pese a que la policía facilitó tres copias de su rostro mutilado” (635).

### **Un relato muerto hecho de fotogramas**

Durante la bochornosa conferencia de prensa que convoca el acusado Klaus Haas para revelar los nombres y el modus operandi de los verdaderos asesinos de mujeres, el relato se apoya en los encuadres hechos por “Chuy Pimentel, de *La Voz de Sonora*” (718); mientras Haas trata de convencer a un grupo de periodistas escépticos y fatigados, vemos lo que Pimentel quiere ver y que quizá esté mediado por lo que su jefe, los editores y los compradores del periódico suponen deseamos ver. Poco a poco esa forma de la mirada desmantela la apariencia enseñando una farsa sobre la impotencia, la vergüenza y la inocencia dividida en doce cuadros; las fotografías, que parecen frías, distantes, logran contener la tensión eléctrica del avance hacia el precipicio. Bolaño hace que su narrador complemente una mirada con el resultado técnico de la mirada que pretende capturar lo humano: “se ven los rostros de los periodistas que miran a Haas o consultan sus cuadernos de notas sin ninguna excitación, sin ningún entusiasmo” (719). El registro del instante y su poder para centrar la atención va llenando con gestos los espacios vacíos de la indiferencia: “se ve a la abogada que parece a punto de soltar unas lágrimas. De coraje. Las miradas de los periodistas son miradas de reptiles” (720-21).

La reproducción técnica de la realidad, que enriquece las palabras y es enriquecida por palabras; el recurso y la estrategia escogidos por Bolaño son eficaces, sutiles y efectivos, y dejan ver una acción complementaria: una primera mirada (la de Pimentel) que interpreta y delimita la realidad, y una segunda mirada (la del narrador) que interpreta y amplía la realidad:

se ve a Haas, por efecto de la luz y de la postura, mucho más delgado, el cuello más largo, como el cuello de un guajalote, pero no de un guajalote cualquiera sino de un guajalote cantor o que en aquel momento se dispusiera a *e*levar su canto... con una fuerte reminiscencia de cristal, es decir de pureza, de entrega, de falta absoluta de dobleces. (724)

La sesión fotográfica, con el sospechoso de asesinato convertido en víctima acorralada, captura en la lente un tercer ángulo: la abogada y su deseo por salvar a su querido cliente de la humillación y la burla; lo que el narrador lee en la foto es el deseo de ella por convertirse en parte de una leyenda postapocalíptica: “Si de ella hubiera dependido todos los que la rodeaban, las sombras en los márgenes de la foto, habrían desaparecido en el acto... y de todo no hubiera quedado sino un cráter, y en el cráter sólo hubiera habido silencio y la presencia vaga de ella y de Haas, aherrojados en la sima” (738); ¿se puede leer el deseo de una imagen? En su belleza, mirada por el fotógrafo, está concentrada la tristeza y el anuncio de la derrota; un dolor profundo, leve y permanente: “parecía como si le faltara el aire y los pulmones le fueran a estallar... profundamente pálida” (753).

Ricardo Parodi, mientras analiza la mirada que el creador alemán de documentales Harun Faroki hace a las imágenes de la guerra nazi, comenta: “Si la visión no es la mirada, solamente se ha de ver lo que se quiere mirar” (“2b” párr. 1). Lo que se quiere mirar entonces está condicionado por nuestras valoraciones de belleza y humanidad. Nuestra mirada es ética y estética. Las inquietudes de Bolaño regresan: “¿buscar, entre un alud de imágenes vacías, aquello que el ojo vislumbra como belleza? ¿...buscar vanamente la belleza?” (*Entre* 259). Si la visión no es la mirada, el chileno quiso ver la belleza en medio de la caída.

## Retratos

Ubicado con sigilo narrativo en *La parte de los crímenes*, y a cuenta gotas en el resto de la novela, el retrato ocupa la atención del narrador quien se detiene en su descripción con una suave luz, retirando de las sombras lo que en él se puede mirar. Con esta estrategia el lector encuentra, por ejemplo, en la solapa del catálogo del artista Edwin Johns “una foto anterior a su automutilación, que mostraba a un joven de unos veinticinco años que miraba directamente a la cámara y sonreía con una media sonrisa que podía ser de timidez o burla” (78). Una mirada que guarda un secreto y una sonrisa dirigida al observador, tal como el borrachito encarcelado del disco mágico descrito por Charly Cruz al profesor Amalfitano, que mirando a quien lo mire se ríe de nuestra credulidad, de nuestra mirada ingenua. En el caso de las muertas de Sonora el retrato se opondrá a la última imagen que se registra de ellas; constituirá su existencia antes del daño; en algunos casos contendrá sentencias que no podían descifrarse y

que con la destrucción del cuerpo alumbran como una profecía sólo comprendida luego de la catástrofe:

Felicidad Jiménez Jiménez tenía otro hijo... En el registro posterior de la casa no se encontraron cartas de este hijo, ni objetos personales dejados atrás después de su partida, ni nada que diera fe de su existencia. Sólo dos fotos: en una aparece Felicidad con dos niños de entre diez y trece años, que miran muy serios hacia la cámara. En la otra, más antigua, aparece la misma Felicidad con dos niños, uno de pocos meses (que es quien años después la mataría y la mira a ella). (492)

El dolor de y por las víctimas crece cuando se sospecha que de alguna manera existió un mensaje incomprendido que pudo evitarlo, una visión que no se pudo mirar: “En una sociedad dominada por la explosión de imágenes, encontrar pistas parece imposible, pero no porque éstas escaseen, sino porque todo puede ser pista de algo. Bolaño recurre a la fotografía como al último recurso del significado, aunque... esta ilusión de acceder al sentido a través de la fotografía será posteriormente desmitificada” (De los Ríos 245).

Por otro lado, en el retrato hay también una medida de justicia o de salvación, no religiosa mas sí espiritual, así como el secreto para permanecer con vida. Se trata de una fuerza salvaje: Juan de Dios Martínez, comisionado en el caso de los asaltos del penitente endemoniado, visita el manicomio de Santa Teresa. Allí conoce a la directora, Elvira Campos:

La oficina de la directora era bonita y le pareció decorada con buen gusto... En la mesa había dos fotografías: en una se veía a la directora, cuando era más joven, abrazando a una niña que miraba directamente a la cámara. La niña tenía la expresión dulce y ausente. En la otra foto la directora era aún más joven. Estaba sentada al lado de una mujer mayor, a la que miraba con expresión divertida. La mujer mayor, por el contrario, tenía un semblante serio y miraba a la cámara como si le pareciera una frivolidad tomarse una foto. (455)

En una ciudad de mujeres desaparecidas y perforadas, Elvira Campos lucha contra la locura y se presenta, ante cualquiera que la visite en su oficina, como una mujer protectora de mujeres y heredera de la fortaleza femenina. Evidencia del carácter sólido y estructurado de la fotografía en 2666, imagen de tres mujeres que nunca podrán ser alcanzadas por la destrucción de la libertad extrema.

De igual modo, surgen los retratos que no se pueden mirar sin la ayuda de la realidad otra, que sólo pueden explicarse fuera de la realidad racional: Guadalupe Roncal introduce a Fate en el asunto de los crímenes de Santa Teresa y describe al sospechoso Klaus Haas:

Entre los papeles de mi pobre predecesor había varias fotos. Algunas del sospechoso. Concretamente, tres. Las tres hechas en la cárcel. En dos de ellas... está sentado... y mira a la cámara. Tiene el pelo muy rubio y los ojos muy azules. Tan azules que parece ciego. En la tercera foto mira hacia otra

parte y está de pie. Es enorme y delgado, muy delgado, aunque no parece débil ni mucho menos. Su rostro es el rostro de un soñador... está en la cárcel, pero no da la impresión de estar incómodo... Es el rostro de un soñador... que sueña a gran velocidad... cuyos sueños van muy por delante de nuestros sueños. (379-80)

Con una intención similar, Bolaño permite que uno de sus personajes utilice el recurso técnico de la fotografía: la comparación que hace Morini del promotor literario del joven Archiboldi, invierte la realidad de la creación fotográfica; en este caso no se trata de una imagen existente que se mira y se interpreta, sino de una realidad que sólo se puede comprender si se interpreta desde su existencia como producto técnico: “era, de forma espantosa, el doble de Archiboldi, su hermano gemelo, la imagen que el tiempo y el azar van transformando en el negativo de una foto revelada, de una foto que paulatinamente se va haciendo más grande, más potente, de un peso asfixiante, sin por ello perder las ataduras con su negativo” (59).

En la novela la última fotografía es en realidad una ausencia de imagen: “En la solapa no había foto del autor, aunque sí una fecha de nacimiento, 1920” (1112), y coincide con la primera mención que se hace a esta forma de la memoria: “sus libros aparecían sin fotos en la solapa o en la contraportada; sus datos biográficos eran mínimos” (30). Coincidencia fascinante, Bolaño utiliza el retrato para reforzar la existencia-inexistencia marginal del genio literario. Tal vez como un sueño imposible, o como otra manera de recordarnos a nosotros sus lectores que en su universo estético la figura del autor no tiene cabida. Esto mismo parece transmitir la visita de los críticos a la casa la señora Bubis, viuda del editor de Archiboldi. En ella descubrirán encantados las fotos que cubren toda una pared y que dan cuenta de la importancia cultural de su esposo y de su editorial. Los grandes pensadores, escritores alemanes del siglo XX, la ficción y la filosofía, posan junto al señor Bubis: “Los retratados observaban con la inocencia de los muertos, a quienes ya no les importa ser observados, el entusiasmo apenas contenido de los profesores universitarios” (43). Luego, con la distancia del tiempo y del espacio suficiente para reflexionar sobre la experiencia, “pensaron en la impresión que les había dejado aquella casa llena de fotos en donde, sin embargo, faltaba la foto del único escritor que a ellos les interesaba” (p. 46). La metáfora que surge de la instrumentalización; la realidad que sólo se explica con una mirada cultural, la de la modernidad y el vacío de la imagen. Para De los Ríos se trata de una tendencia hacia el ocultamiento: “La fotografía figura como promesa incumplida de develamiento. El recurso borgiano al oxímoron ‘vaga certeza’ encierra también el misterio que oculta la fotografía, como algo que se afirma con convicción y duda a la vez” (249).

### **Fotogramas del horror y del poder**

El enfoque que hace Bolaño hacia el cine es, en coherencia con el tono y el estilo de su obra, el de la filmografía del desecho, el de la expresión visual de una zona con amplísima libertad: las películas de autor que aprovechan los géneros populares. Además de ser un elemento clave para la percepción de la inestabilidad, el cine abre una lectura abismal. Así, por ejemplo, *La parte de los crímenes* puede ser vista, mas no

estudiada, como una película sobre asesinatos; un *thriller* sobre un posible asesino en serie que cambia de cuerpo y se multiplica, que se extiende en el tiempo hasta hacerse pesadilla y volverse película de horror; una película sin fin que expone y registra los florecimientos de las mujeres muertas; una película sin esperanza de cierre. La pesadilla de un cineasta proyectada en una sala de cine dantesca, abierta las 24 horas en la cabeza de un loco, edificada en la cabeza de un demente.

Desde otro lugar de enunciación, la fotografía también existe en la novela como instrumento y prueba del horror y del poder: “Cuando al mediodía lo fue a ver su abogada, Haas le dijo que había presenciado el asesinato de los Caciques. Estaba toda la crujía, dijo Haas. Los guardias miraban desde una especie de claraboya del piso superior. Sacaban fotos. Nadie hizo nada... Los verdugos se apartaban para que los guardias tomaran buenas fotos” (655). Y también como lastre histórico, prueba de la culpabilidad: “Al cabo de tres meses les tocó el turno a aquellos cuyos apellidos empezaban por la Q, la R, y la S, y Reiter pudo hablar con los soldados y con algunos tipos vestidos de civil que le pidieron cortésmente que se pusiera de frente y de perfil y que luego rebuscaron un par de fichas en un dossier que probablemente estaba lleno de fotografías” (936). En ambos casos la imagen encubre la realidad. La imagen como prueba, como testigo que no explica una verdad pero que mantiene una evidencia de algo cuyo sentido difícilmente se devela. Esta es la misma idea de Ricardo Parodi sobre el trabajo y la estética de Faroki: “Para fotografiar Auschwitz se necesitaron cielos claros, para ver el rostro de las mujeres argelinas, una luz potente y blanca que las arranca de las sombras. Paradójicamente, la luz conduce a otras oscuridades, a otras sombras” (“2c”, pág 5).

En algunas ocasiones el cine es utilizado para complementar un argumento que quiere debilitar la validez o la credibilidad de un hecho, afirmando que ciertas cosas sólo pasan en las películas, o que la forma en que se producen algunas otras en relatos que se cuentan como verdaderos, sólo son posibles en la realidad del movimiento aparente. Es decir, el cine como un espacio de falsedad. Y a su vez recurso explotado en *La parte de Fate* como ambiente y fundamento del universo ficcional, especialmente en Santa Teresa, que refuerza la sensación de que todo es etéreo, un montaje, una realidad editada; un fondo borroso que los mexicanos nunca ven y no tienen en cuenta. Al entrar a Santa Teresa, al asistir al rito de lo sagrado brutal que es la pelea de boxeo, Fate ingresa a una proyección en donde la realidad se hace película de suspenso, misterio y horror.

Por último, desde la imagen que se reproduce hasta la desaparición y la conservación de una memoria sobre lo intrascendente Bolaño nos enseña el universo privado de los habitantes del extrarradio: fotografías de héroes de la vida real recortadas de revistas y periódicos y pegadas en una pared semeando altares de sueños logrados; la vacuidad de la fama que reconforta y explica la existencia: “tres fotografías de boxeadores mexicanos” (518), “fotos de actores y actrices de Hollywood” (525), “recortes de actrices y actores... y fotos de distintos lugares del mundo” (579). Este gesto de adoración supera los límites del tiempo y el espacio y parece erigirse como una forma de la cultura de la pobreza: “Cuando ella despertó Reiter aún estaba a

su lado, pero el zaguán se había transformado en una habitación con un ligero aire femenino, con fotos de artistas pegadas en las paredes y una colección de muñecas y osos de peluche sobre una cómoda” (963). Quizá el símbolo definitivo de esta masificación de la fotografía sea la *polaroid*; a través de ella la mirada y la realidad intentan igualarse dejando sólo una apariencia de verdad. La inmediatez y la pérdida de la intimidad asociadas a la palabra *polaroid*, que activa en la memoria del lector el ejercicio de la fotografía imperfecta e hiperreal: “una casa en medio de un desierto... de apariencia humilde... Junto a la casa... una furgoneta con tracción en las cuatro ruedas... dos chicas abrazadas por los hombros... con gesto similar de pasmosa seguridad... una avioneta a un lado de una pista de aterrizaje... dos tipos que no miraban a la cámara y que probablemente estaban borrachos o drogados” (525-26). Esta es la desmitificación de la foto como indicio, ya que todo puede decirse de lo que contienen esas imágenes de la vida real, y a la vez nada puede decirse de lo que ellas ocultan.

### Obras Citadas

Bolaño, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.

---. *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.

Companys Tena, Mireia. “Identidad en Crisis y Estética de La Fragmentariedad en La Novela de Roberto Bolaño”. Tesis. Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. Electrónico.

Corro Pemjean, Pablo. “Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño”. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas* 38 (2005): 121-133. Impreso.

De los Ríos, Valeria. “Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño”. *Bolaño salvaje*. Eds. y Comps. Paz Soldán, Edmundo y Gustavo Faverón. Barcelona: Candaya, 2008. 237-258. Impreso.

Donoso Macaya, Ángeles. “Estética, política y el *posible* territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño”. *Revista Hispánica Moderna* 62.2 (2009): 125-142. Impreso.

Levinson, Brett. “Case Closed: Madness and Dissociation in 2666”. *Journal of Latin American Cultural Studies*. 18.2-3 (2009): 177-191. Impreso.

Parodi, Ricardo. “Clase 2. Un mundo de imágenes”. *Goethe Institut*. Web. 10 nov. 2012. <http://www.goethe.de/mmo/priv/6376159-STANDARD.PDF>

Rodley, Chris. *David Lynch por David Lynch*. Barcelona: Alba Editorial, 2001. Impreso.