

Emulsiones fotográficas: semillas de remembranza en *Fotos* de

Roberto Bolaño¹

Photographic emulsions: seeds of remembrance in Roberto Bolaño's *Fotos*

Giovanna Mazzari²

Resumen

Este trabajo analiza e interpreta las imágenes fotográficas en el relato *Fotos* del volumen *Putas asesinas* (2001) de Roberto Bolaño. La perspectiva teórico-estética con que se analizan dichas imágenes permite problematizar la poética de la abyección evidenciada en imágenes presentes en otras obras del autor y demostrar que las emulsiones fotográficas son, potencialmente, capaces de hablarnos de zonas luminosas. Las fotografías de los/as retratados/as se hacen vertebrales dado que en ellas se sostiene el relato; miran y hablan transfiguradas en un otro y, en una suerte de fabulación animista, adquieren el estatus de personaje. La adquisición de este estatus posibilita y activa el diálogo entre las imágenes y el protagonista como también entre los personajes y el/la lector/observador/a. La relación dialéctica resignifica la presencia de las imágenes al profundizar zonas de memoria en un ambiente de renovada nostalgia y melancolía; suspende la abyección y nos conduce hacia un territorio discretamente luminoso dentro de la obra bolañeana.

Palabras clave: Roberto Bolaño, Belano, imagen fotográfica, fabulación, memoria, luminosidad.

Abstract

This paper analyzes and interprets the photographic images in the story *Fotos* from Roberto Bolaño's volume *Putas asesinas* (2001). The theoretical-aesthetic perspective with which these images are analyzed allows us to problematize the poetics of abjection evidenced in images included in other works by the author and to demonstrate that photographic emulsions are potentially capable of speaking to us of luminous zones. The photographs of the people portrayed become vertebral since they sustain the story; they look and speak transfigured into an other and, in a sort of animist fabulation, acquire the status of a character. The acquisition of this status enables and activates the dialogue between the images and the protagonist as well as between the characters and the reader/observer. The dialectical relationship resignifies the images by going deeper into areas of memory in an atmosphere of renewed nostalgia and melancholy; it suspends abjection and leads us into a discreetly luminous territory within Bolaño's work.

Key words: Roberto Bolaño, Belano, photographic image, fabulation, memory, luminosity.

¹ Este trabajo corresponde a un capítulo de la Tesis titulada "Dispositivo imágenes fotográficas en *Llamadas telefónicas*, *Putas asesinas* y *El gaucho insufrible* de Roberto Bolaño"

² Candidata a Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción Chile. Correo: gmazzari@udec.cl. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6418-6527>

¿En qué consiste la lucidez en la fotografía? (...) ¿En seleccionar aquello que se ve, en 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?

Roberto Bolaño

Introducción

La integración de distintos recursos plásticos visuales entre los que destacan la pintura, el cine y la fotografía, aparecen con recurrencia y persistencia en la narrativa del escritor chileno Roberto Bolaño. En lo que va del siglo XXI tanto su obra como la presencia de dichas manifestaciones artísticas continúan siendo objeto de estudio. Un ejemplo de dicho interés es la reciente publicación de *Queer Exposures. Sexuality & Photography in Roberto Bolaño's Fiction & Poetry* (2021) de Ryan Long, cuyo tema central aborda el diálogo entre fotografía y sexualidad *queer*, y más específicamente la interacción imagen-texto y las formas en que trabajan en tándem o en tensión y “se prestan a lecturas que son abiertas e impredecibles” (p. 6).

Otros autores han tratado anteriormente el tema de la fotografía en la prosa bolañeana desde ópticas distintas y resultados originales. Perkowska (2017) sostiene que se trata de un dispositivo que confronta la violencia con el rostro vulnerable exigiendo una toma de posición de quien fotografía, obligándolo a asumir una nueva forma de ser en el mundo: la ética del cuidado en “El Ojo Silva” (p. 32); Sánchez (2017), asevera que a partir del régimen de la imagen “Bolaño desarrolla toda su narrativa desde el aura totalizadora de la imagen del vacío. Aquí, la ‘metarrepresentación’ del autor es auxiliada por el cine y la fotografía” (p. 120). Aguilar (2017) plantea que la historia reciente emerge en “Últimos atardeceres en la tierra” y genera una estética de la memoria que conjura el pasado a través de dos figuras: el fantasma y el poeta. La primera emerge de la observación de una fotografía del poeta surrealista Gui Rosey –desaparecido misteriosamente– como imagen sufriente y fantasmal cuya presencia persistente, trastorna y percuta el relato de la memoria (p. 128). Siempre en relación con la fotografía, Masotti (2015) sostiene que el dispositivo visual en “Fotos” gatilla un discurso que vuelve sobre la poesía pues la observación de los retratados “parece producir un reconocimiento reflexivo, autorreferido (...) que remite a una idea de ‘poeticidad’ ligada al coraje, carácter que se presenta unido especialmente a la juventud”³ (p. 338). Rodríguez (2014) sostiene que la fotografía se presenta “como instrumento y prueba del horror y del poder” (p. 16) refiriéndose al asesinato de mujeres en “La parte de los crímenes” de 2666. Walker (2014) dedica un estudio pormenorizado de la fotografía en *Estrella distante* y concluye que la colección de esta materialidad de archivo actúa como una de las estrategias que utiliza el escritor en la “composición del horror” (p. 201). De los Ríos (2011) desarrolla el tema de la presencia fotográfica como pistas que sirven, dentro de un mapa cognitivo, para sobrevivir en un mundo devastado. Corro (2005) asegura, por su parte, que:

³ “In ‘Fotos’ la visione dell’album sembra produrre un riconoscimento riflesso, auto-riferito, che rimanda (...) a un’idea di ‘poeticità’ legata al coraggio, carattere che si presenta come unito specialmente alla gioventù” (Masotti, 2015, p. 338). Traducción de la autora.

La retórica del fragmento, mientras más proclive es en Bolaño al motivo icónico de carácter fotográfico o gráfico, definido éste por la intención de fijeza, síntesis, de parcialidad representativa, por efecto de la posición de registro o retrato, respectivamente, más relaciona lo literario con la maldad o el sin sentido. (p. 130)

A partir de esta síntesis, queda en evidencia que los trabajos críticos han centrado su mirada, mayormente, en la relación fotografía / abyección y sus correspondientes derivas, es decir, el sin sentido, el horror, el vacío existencial, la violencia, el desencanto y la imagen sufriente y fantasmal. Sin embargo, las emulsiones fotográficas son potencialmente capaces de hablarnos también de zonas más luminosas.

Estas zonas que a veces son destellos, conducen a la problematización de la abyección como característica universal exclusiva en la poética bolañeana. A estos centelleos responde la propuesta de este trabajo, cuyo objetivo consiste, por una parte, en demostrar que la recurrencia, persistencia y vertebralidad de las imágenes fotográficas hacen viable la adquisición del estatus de personaje de los/as retratados/as. Por otra parte, evidenciar que esta nueva categorización hace posible el diálogo entre los fotografiados y el protagonista, como también entre los personajes y el lector/observador. En última instancia, esta reciprocidad genera una alianza luminosa alejada del mal que mantiene una estrecha relación con una mirada renovada sobre la nostalgia, la melancolía y la memoria.

En el análisis e interpretación de las fotografías, se considera la propuesta de W.J.T. Mitchell en lo relativo al tratamiento de la imagen; respecto de la noción de écfrasis referencial, la definición que propone Luz Aurora Pimentel; en lo relativo a la reflexión filosófica y la memoria, los planteamientos de Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Jacques Rancière y Silvia Ahmed y, respecto de la interpretación literaria de la fotografía, la propuesta de Chris Andrews.

Recurrencia, persistencia y vertebralidad

La estrategia de recurrir a obras literarias cuya existencia material se da fuera de la ficción, utilizada asimismo en “Últimos atardeceres en la tierra” del volumen *Putas asesinas* (2001)⁴, también se verifica en “Fotos”. En este caso, el narrador recurre a la obra poética de Serge Brindeau (1973) *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*⁵ como antes lo hiciera con la *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa* de Aldo Pellegrini (1961). Resulta interesante verificar que el lugar que ocupan la poesía y los poetas franceses en la obra en prosa de Roberto Bolaño es relevante y tiende al universalismo; el escritor sostiene que “en cuanto a la literatura francesa, la poesía no entiende de tradiciones nacionales. Es toda una, y las tradiciones en poesía son estéticas o de flujos, de movimientos, pero no son nacionales” (Gras, 2012, pp. 50-51). Es pues, a partir de este flujo estético-poético como materia de creación, desde donde se recogen en una actividad que transita dialécticamente y en paralelo con tintes oníricos, diversas imágenes fotográficas de poetas en lengua francesa, convocando no solo a aquellos nacidos en Francia, sino a aquellos que se sitúan

⁴ Para este trabajo se utilizará la primera edición Anagrama de *Putas asesinas* de Roberto Bolaño (2012), impresa en Argentina.

⁵ “Los libros de Bolaño nos encaminan continuamente a los archivos en papel o electrónicos (para comprobar, por ejemplo, si tal o cual nombre corresponde al de una persona real), pero también de modo crucial, nos encaminan de vuelta a lo que está ocurriendo entre nosotros aquí y ahora” (Andrews, 2018, p. 36).

en los márgenes geográficos del país y que han devenido francófonos por el impuesto proceso de colonización, como se evidencia en la siguiente cita:

Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África, mientras hojea una especie de álbum de Fotos en donde la poesía en lengua francesa se conmemora a sí misma (...) un compendio de pequeños textos sobre todos los poetas que escriben en francés en el mundo, ya sea en Francia o Bélgica, Canadá o el Magreb, los países africanos o los países del Medio Oriente. (Bolaño, 2012a, p. 197)

Bolaño problematiza y quiebra el principio de verosimilitud cuando conduce al narrador a tensar la percepción del lector al diluir los márgenes entre la imagen fotográfica que Belano traduce en descripciones efrásticas y fabuladas y la diégesis misma. El protagonista entabla una actividad dialéctica con esas fotografías que materialmente no están presentes en el relato y, mediante un proceso de écfrasis referencial⁶ atenuado, recrea situaciones que surgen de un estrato más profundo: la observación y su mirada. Es a propósito de las miradas que las fotografías dirigen al protagonista –y también al lector–, que desplazo la inquietud planteada por Mitchell (2017) cuando se pregunta ¿qué quieren las imágenes? y se responde que “esto podría pensarse más como una invitación a iniciar una conversación o una improvisación en la que el resultado es algo indeterminado, más que como una ordenada serie de pasos” (p. 75). A partir de esta senda se instala la interpretación de la pieza breve “Fotos”, dada la persistencia con la que el protagonista sustrae de ese álbum silencioso a los/as poetas en lengua francesa y los/as transforma en verdaderos/as personajes. Es, asimismo, esta nueva alteridad fotográfica la que viabiliza su carácter vertebral, es decir, que en torno de ellas se sostenga y organice el relato. Todo ello propicia una interpretación de la relación dialéctica entre el protagonista y las fotos de poetas en lengua francesa que se desmarca de la poética de la abyección. De este modo, se da paso a una hermenéutica que destaca un valor estético, histórico, político y ético capaz de hablar de zonas de memoria donde se suspende el mal y conducen a un discreto optimismo dentro de la obra bolañeana.

La aparición de la fotografía que deviene presencia estética en el relato “Fotos”, nace de una materialidad que logra “dar visibilidad a las masas, o más bien al individuo anónimo” (Rancière, 2014, pp. 50-51), y no al desarrollo de la tecnología propiamente tal. Desde el momento en que el régimen estético del arte reconoce y rescata de la invisibilidad esta manifestación artística –la fotografía– y la equipara con los grandes sistemas de representación como la pintura, encontramos en la literatura este “objeto plástico verbal” (Pimentel, 2012, p. 309) que promueve la revaloración y actualización del proceso de remembranza y memoria en Bolaño. De este modo, Bolaño anula una de las tantas distinciones entre manifestaciones artísticas mayores y menores otorgándole a:

Los motivos visuales un potencial de esclarecimiento ideológico y no doctrinario, porque descubre la potencia activa de la mezcla, de la transferencia, y la sustitución más allá del ámbito del arte, en el movimiento general de la cultura, como un tipo de experiencia característica en la realidad contemporánea. (Corro, 2005, p. 124)

⁶ Pimentel (2012) sostiene que “en tanto que *representación*, el objeto plástico descrito verbalmente puede ser, como bien lo advierte Clüver, real o ficticio (...) de tal suerte que podemos hablar de *écfrasis referencial*, cuando el objeto plástico tiene una existencia material autónoma” (p. 310).

Así, la fotografía en el presente artículo “no existe constituida como arte en razón de su naturaleza técnica (...) tampoco por imitación de las formas del arte” (Rancière, 2014, p. 51), sino en función de otorgarle un momento de reflexión introspectiva al protagonista y también al lector. Belano no solo observa esas fotografías analógicas, sino que a partir de la observación y de su mirada mediatizada, fabula:

Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África, mientras mira las Fotos, el libro casi pegado a la cara, para poder apreciar esos rostros en todas sus torsiones, palabra que no viene al caso pero que sí viene al caso, Jean Perol (Fig. 1),⁷ por ejemplo, con cara de estar escuchando un chiste, o Gérald Neveu (a quien ha leído) (Fig.2), con cara como de deslumbrado por el sol o como si viviera en un mes que es una conjunción monstruosa de julio y agosto (...) o Vera Feyder (Fig. 3), que sostiene y acaricia un gato, como si sostener y acariciar fuera lo mismo, ¡y es lo mismo!, piensa Belano. (Bolaño, 2012a, p. 198)

Fig. 1 Jean Pérol



Fig. 2 Gérald Neveu



Fig. 3 Vera Feyder



La fabulación –con matices lúdicos y coloquiales de Belano– desestabiliza las identidades de los retratados deslocalizándolos de su actividad creativa: la poesía; no obstante, hay también un reconocimiento hacia ellos que se evidencia a lo largo del relato, en la reiteración del “a quien ha leído”. Lo poético en este relato no dice relación exclusiva con la obra de los/as poetas que referencia el narrador, sino que se constituye en el elemento basal para la reconstrucción y actualización de la memoria del protagonista, haciendo eco de uno de los principios bolañeanos de rendirse “ante la evidencia de que la poesía está allí y de que hay que ser fiel a sus movimientos misteriosos”. (Gras, 2013, p. 51)

“Necesitamos tener en cuenta no sólo el significado de las imágenes, sino también su silencio, su reticencia, su estado salvaje y su obstinación sin sentido” sostiene Mitchell (2017, p. 33), y pareciera ser que es –entre el mutismo y la porfía de esas fotografías mudas– donde entra Belano y sustrae a los personajes de ese archivo museal interrumpiendo esa especie de orden natural de dominación en la que aquellos poetas que no tenían derecho a hablar, comienzan a tomar parte y a contar otra historia. De este modo, Belano nos involucra en una reconfiguración de “los

⁷ Las imágenes fotográficas materiales que se reproducen en este trabajo fueron tomadas de *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945* de Serge Brindeau (1973). Roberto Bolaño no las incorpora explícitamente. Se vale de ellas mediante éfrasis referencial. Se adjuntan a modo ilustrativo y de contraste.

espacios y los tiempos, de los lugares y las identidades, de la palabra y el ruido, de lo visible y lo invisible” (Rancière, 2011, p. 16). No se trata solamente de que Belano sea capaz de fabular con esas imágenes, sino que la écfrasis referencial atenuada “hace audibles cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos” (Rancière, 2011, p.16) y motivan también en el lector, el deseo de ver y cotejar esas fotografías en busca de sentido. De este modo, las imágenes visuales toman la palabra en “el reparto de lo sensible” (Rancière, 2011, p. 16).

Posición escópica: Fotografías devenidas personaje

Estas son solo las tres primeras de un total de treintainueve imágenes fotográficas en las que Belano se detiene escogiendo azarosamente a los retratados; no obstante, a medida que avanza esta mirada, profundiza el nivel de fabulación y el lector accede a representaciones visuales de los personajes retratados que dejan de responder a procedimientos ecfraísticos, para alcanzar cierta autonomía dentro del relato. Esta independencia los sitúa en un estatus análogo al de personaje y se evidencia en la posición escópica desde donde:

Jean-Philippe Salabreuil (a quien ha leído) (Fig. 4), tan joven, tan guapo, parece un actor de cine, y me mira desde la muerte con una media sonrisa, diciéndome a mí o al lector africano a quien le perteneció este libro que no hay problema, que los vaivenes del espíritu no tienen objeto y que no hay problema. (Bolaño, 2012a, p. 198)

Fig. 4 Jean- Philippe Salabreuil



La fotografía de Salabreuil (Fig. 4) alcanza el estatus de personaje en virtud de la desterritorialización que sufre de imagen muda a la de interlocutor cuando Belano enuncia: “y me mira” (Bolaño, 2012a, p. 198). En el acto volitivo del mirar de una imagen, Mitchell sostiene:

Mi sugerencia aquí es llevar la vitalista analogía un paso más allá para ver la imagen no sólo como un objeto de descripción o écfrasis que se torna viva en nuestro jugueteo perceptual/verbal/conceptual, sino como una cosa que siempre está dirigiéndose a nosotros (potencialmente), como un sujeto con una vida que tiene que ser vista como “de su propiedad” para nuestras descripciones y para engranar la vida de la imagen junto con nuestras propias vidas como espectadores. Esto significa que

la pregunta no es sólo qué quiere decir la imagen (para su primer observador histórico) o qué significa para nosotros ahora, sino qué quiso (y quiere) la imagen de sus observadores entonces y ahora. (2017, p. 76)

Luego del giro volitivo del poeta Salabreuil, Belano vuelve sobre las imágenes fotográficas de otros poetas; en ellas se suspende esa especie de relación dialéctica mantenida con el poeta “de media sonrisa” (Bolaño, 2012a, p. 198) para adentrarse en una fabulación que desestabiliza el rol cultural de los vates. Si ellos consiguieron formar parte del canon del poeta Serge Brindeau y ocupar un lugar en la memoria poética en lengua francesa, Belano además de sustraerlos del archivo, los devuelve a la vida en labores menos complejas seguramente que las actividades propias de la creación artística. Las caracterizaciones son fácilmente reconocibles porque son afines al contexto histórico/social/cultural de cualquier lectora/or:

Patrice Cauda, con cara de golpear a su mujer, qué digo a su mujer, a su novia, y a Jean Dubacq, con cara de empleado de banco, un empleado de banco triste y sin demasiadas esperanzas, un católico, y a Jacques Arnold, con cara de gerente del mismo banco donde trabaja el pobre Dubacq, y a Janine Mitaud, boca grande, ojos vivísimos, una mujer de mediana edad con el pelo corto y con el cuello delgado y con cara de humorista fina, y a Philippe Jaccottet (a quien ha leído), flaco y con cara de buena persona, aunque tal vez, piensa Belano, tiene esa cara de buena persona de la que uno nunca debe fiarse. (Bolaño, 2012a, pp. 198-199)

Memoria individual y memoria colectiva

A continuación, el flujo enunciativo de Belano sobrepasa su propia fabulación y entreteje entre dos dispositivos fotográficos, la imagen de Claude De Burine (Fig. 5) y de Dominique Tron (Fig. 6), una historia común. Se trata de vivencias imaginadas y fantaseadas de una hipotética relación entre los poetas, que luego desplaza hacia su propia vida, instalando con esta estrategia discursiva la fuerza de la memoria individual. Las fotografías de Claude de Burine y Tron “al principio (...) parece[n] ser una secuencia desordenada de descripciones no relacionadas, pero pronto las imágenes quietas comienzan a moverse e interactuar”, sostiene Chris Andrews (2018, p. 101) y coincido con él. Las imágenes se transfiguran y adquieren notoriedad a lo largo de todo el relato reforzando lo que previamente he denominado imagen vertebral.

Fig. 5 Claude De Burine



Fig. 6 Dominique Tron



El punto de partida de la historia de Claude De Burine y Tron es la parodia; Belano habla de “la encarnación de Anita la Huerfanita” (Bolaño, 2012a, p. 199). Es la primera poeta que le provoca curiosidad y también compasión. Inferencialmente pareciera ser que pensase en cierta incoherencia entre la apariencia física y su presencia en una antología de poetas. La curiosidad provoca el deseo de saber más: “¿Pero quién es esta Claude De Burine?” (Bolaño, 2012a, p. 199), y acude a las notas biobibliográficas que le confirman que se trata de una escritora *inépuisable* hasta cumplidos los 38 años “como si a los treintaiocho años, tras la publicación de *Hanches*, Anita la Huerfanita hubiera desaparecido” (Bolaño, 2012a, p. 199). Sin embargo, la hipotética desaparición de Claude De Burine no guarda relación, por ejemplo, con la que B fabula respecto de Gui Rosey en “Últimos atardeceres en la tierra” cuando conjeturalmente imagina que se suicidó o que lo mataron y que su cadáver quedó en los abismos del Mar Mediterráneo. La de Claude es menos dramática en virtud del contexto en que el narrador la sitúa; “alguien que *dit l'amour* puede perfectamente desaparecer a los treintaiocho años” (Bolaño, 2012a, p. 199) afirma Belano y, a pesar de que el protagonista sostiene que tras la caricatura se esconde incertidumbre y dolor, no se llega a comprobar de qué dolor se trata como sucede habitualmente en la narrativa de Bolaño. Los *cabos sueltos* que deja en los relatos son anzuelos provocativos que generan deseo y suspenso en el lector/a. El protagonista continúa mirando las fotografías y se detiene en la ecléctica Dominique Tron (Fig. 6):

Dominique Tron tan distinta de Claude de Burine, la existencialista, la beatnik, la rockera, y la modosita, la abandonada, la desterrada, piensa Belano, como si Dominique viviera en el interior de un tornado y Claude fuera el ser sufriente que lo contempla desde una lejanía metafísica. (Bolaño, 2012a, pp. 199-200)

Pero Belano descubre que la poeta beatnik es un hombre: “¡debo estar en plena insolación!, reflexiona mientras se espanta un mosquito” (Bolaño, 2012a, p. 200) y busca su bibliografía. Tron, nacido en 1950, publica poemas casi ininterrumpidamente a partir de los quince años y hasta los veintidós. Belano no piensa, en cambio, que Dominique hubiese dejado de escribir o que hubiese desaparecido como Claude De Burine o Gui Rosey, sino que lo piensa vivo y escribiendo poesía.

Claude y Dominique son los protagonistas de una historia que parece un delirio. Belano ve un puente en llamas que ella va a cruzar: “Ajena al puente, ajena a todo, sí que cruzará, y se quemará

en el intento (...) en esos puentes de fuego tan interesantes, tan apasionantes cuando uno tiene dieciocho, veintiún años (...) esos puentes que él cruzó” (Bolaño, 2012a, p. 201). El flujo de esta descripción es lírico y memorial. Resulta lírico si hacemos coincidir este pasaje con un comentario de Bolaño cuando afirma que “poesía y prosa son dos primas que se llevan bien (...) ambas abominan de lo dionisiaco, ambas saben que lo dionisiaco ha triunfado” (Donoso, 2003). Y es memoria porque remite al ímpetu poético de la juventud de Belano que Bolaño inscribe en la “célebre frase: Déjenlo todo, nuevamente láncense a los caminos”. (Madariaga, 2010, p. 13).

De Burine se lanza y atraviesa el puente en busca de Tron y a Belano algo en los ojos de ambos le resulta familiar, ¿el arrojito, la osadía, la temeridad de ser poeta?; conjeturo que es la potencia de la poesía. La presencia de Dominique refuerza el recuerdo: “Y entonces Belano piensa en su propia juventud, cuando era una máquina de escribir igual que Tron” (Bolaño, 2012a, p. 200). En *La memoria colectiva*, Halbwichs (2010) sostiene que:

Así como es necesario introducir un germen en un medio saturado para que cristalice, de la misma manera hay que incorporar una especie de semilla de rememoración en este conjunto de testimonios exteriores a nosotros, para que se convierta en una masa consistente de recuerdos. (p. 66)

De donde se puede colegir que es precisamente la imagen de Tron, la semilla que impulsa ese primer *flashback* conducente a un periodo poético juvenil de Belano⁸ en el que la abyección es la gran ausente.

La idea de Halbwichs la podemos desplazar al relato “Fotos” dado que los dispositivos visuales de los rostros de los/as poetas, se transforman en la semilla del proceso de recordación de un Belano que, de joven, tuvo que “sudar sangre” (Bolaño, 2012a, p. 200) para publicar un poema. Abro una digresión y me atrevo a pensar que las palabras iniciales del relato adquieren un sentido político cuando se las pone en correspondencia con la expresión “qué hijos de puta” (2012a, p. 197), puesto que subyace en ellas una crítica al mercado europeo en la publicación de un libro de casi mil páginas: “En donde la poesía en lengua francesa se celebra a sí misma” (2012a, p. 197) versus las dificultades sangrantes de publicar un poema en su ya lejana juventud mexicana. Conjeturo que se trata de una crítica en virtud del conocimiento empírico que tiene el escritor Roberto Bolaño, baste recordar el poema “Mi carrera literaria” de *La Universidad Desconocida* (2007, pp. 7-8)⁹ y aunque no esté en la intención de este artículo hundir las raíces en los matices biográficos del autor, tal vez no resulte ociosa la reflexión de Lèvi-Strauss (1997) respecto de la historia biográfica y que aquí desplazo hacia la literatura. El antropólogo sostiene que:

⁸ Son reconocibles los visos autobiográficos que se perciben en la obra del escritor Roberto Bolaño con particular énfasis en el periodo poético de su juventud en México. Monserrat Madariaga (2010) refiere que el poeta José Vicente Anaya relata que en 1975 y poco tiempo después de conocer a Bolaño, “se forma el Infrarrealismo, movimiento poético que quería seguir la tradición vanguardista en la que juventud, locura y poesía son los elementos esenciales. Bolaño logra inmiscuirse en los círculos poéticos de México que, ni tan círculos y ni tan poéticos, contenían a posibles compañeros suyos en una revolución verbal que su cabeza le dictaba. Como un detective salvaje los fue cazando o más bien como un chileno “metiche” los fue conociendo. Hoy, Anaya reflexiona: “de alguna manera fue entretejiendo a poetas que habían expresado en cierto momento una marginalidad crítica” (2010, p. 18). Consultar referencias.

⁹ “Mi carrera literaria” Rechazos de Anagrama, Grijalbo, Planeta, con toda seguridad también de Alfaguara, Mondadori. Un no de Muchnick, Seix Barral, Destino... Todas las editoriales... Todos los lectores... Todos los gerentes de ventas...” (Bolaño, 2007, p. 7).

La historia biográfica y anecdótica, que ocupa un lugar muy bajo de la escala, es una historia débil, que no contiene en sí misma su propia inteligibilidad, pues la alcanza solamente cuando se la transporta en bloque, al seno de una historia más fuerte que ella (...) esta información se esquematiza, luego se borra, después queda abolida, cuando se pasa a historias cada vez más “fuertes”¹⁰ (pp. 378-379).

La historia más “fuerte” en el caso que nos ocupa es el de la diégesis. En esta, un *flashback* de halo onírico traslada al protagonista al México lejano y juvenil y ensimismado, divaga mentalmente recordando personajes –“charros” y un paisaje “lecho de río seco”– (Bolaño, 2012a, p. 200); pero su presente es otro, ya no es un adolescente, se encuentra en África con la obra de Brindau en sus manos. Vuelve a mirar a De Burine, pero del encuentro impredecible con Tron nada se sabe, salvo la anticipación que realiza Belano de un “seco y melancólico y atroz final”, que genera expectativas de un mal inminente. La inminencia se suspende temporalmente, pues restan aún otras imágenes fotográficas que ¿desvían, abren, multiplican, expanden y resignifican? posibilidades de interpretación que poco o nada tienen que ver con la poética del mal o del horror, como se presenta, por ejemplo, en la exposición de fotografías que monta Carlos Wieder en *Estrella distante* (1996):

El escenario de las Fotos casi no variaba de una a otra (...). 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, 2012b, p. 97)

Andrews (2018) sostiene, en cambio, que a nivel discursivo –los dispositivos visuales de “Fotos” y de “Últimos atardeceres en la tierra” como estrategia de hacer ficción del escritor–, gatillan como resultado de la sobreinterpretación¹¹ del protagonista, un efecto diferente: “Por sobre nutrir la melancolía, reaniman un deseo vacilante de vivir” (p. 101). El aporte de esta cita respalda la tesis de que las imágenes fotográficas de este relato, desterritorializan el mal y reterritorializan con vitalidad, zonas tales como la memoria y el deseo carnal (con tintes sexuales y sexistas que prontamente se abandonan y mutan hacia una dimensión de confianza y sublimación) permitiendo el tránsito por zonas menos umbrosas.

A partir de este momento, Belano reterritorializa el relato y también su rememoración con imágenes fotográficas de otros poetas de lengua francesa. Esta vez las fotografías capturan poetas alejados de la órbita europea. El espacio físico es Canadá y la fabulación que realiza, redundante en caracterizaciones que fluyen en un tiempo que es a la vez cotidiano y existencial, como si quisiese arrancar de ese museo que las mantiene atrapadas y suspendidas, las vidas comunes de seres humanos como las de él. Entonces retoma la enumeración como si en el acto de iterar y fabular visibilizara el modo de existir de personas comunes y corrientes:

Pierre Morency (Fig. 7), un chico guapo, a Jean-Guy Pilon (Fig. 8), un tipo problemático y nada fotogénico, a Fernand Ouellette (Fig. 9), un hombre que se está

¹⁰ Comillas en el original.

¹¹ La autora utiliza la palabra fabulación en lugar de sobreinterpretación. Para información específica sobre el concepto de sobreinterpretación utilizado por Andrews, consúltese *Roberto Bolaño: Un universo en expansión*, 2018, pp. 94-109. Ver referencias.

quedando calvo (y si tenemos en cuenta que el libro se editó en 1973 lo más probable, en un sentido o en otro, es que el tipo ya esté calvo del todo), y a Nicole Brossard (Fig. 10), una chica de pelo lacio, con la raya en el medio, los ojos grandes, la mandíbula cuadrada, guapa, le parece guapa, pero Belano no quiere saber la edad de Nicole ni los libros que escribió y pasa página. (Bolaño, 2012a, p. 201)

Fig. 7 Pierre Morency

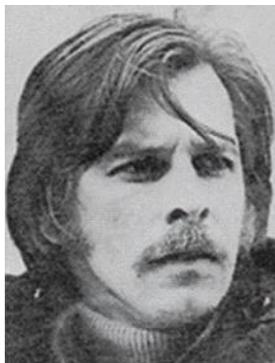


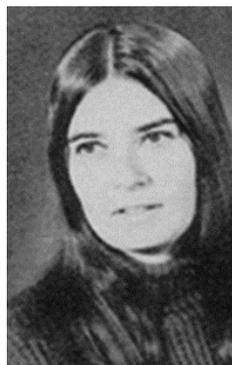
Fig. 8 Jean -Guy Pilon



Fig. 9 Fernand Ouellette



Fig. 10 Nicole Brossard



La imagen fotográfica y la melancolía como vínculo

“Desenmarañar las líneas de un dispositivo es en cada caso levantar un mapa, cartografiar, recorrer tierras desconocidas”, sostiene Deleuze (2016, p. 155) y es, precisamente, la trayectoria que realiza Bolaño con el dispositivo fotográfico en un recorrido que identifica, velada pero críticamente, un cierto universalismo lingüístico: “Un compendio de pequeños textos sobre todos los poetas que escriben en francés en el mundo (...) en donde la poesía se conmemora a sí misma” (Bolaño, 2012a, p. 197) en virtud del colonialismo francés. Su viaje nos conduce desde un presente a un pasado que resulta ser siempre presente: recorre Europa, América del Norte (la Canadá francesa) y también el Magreb occidental, los países africanos y el Medio Oriente; Bolaño nos permite entrar de lleno en “el reino de las mil y una noches de la literatura y también de la memoria” (Bolaño, 2012a, p. 202). Los rostros capturados por el rectángulo de la cámara se han deconstruido para pasar a significar

recuperación de una memoria¹². Esos rostros y sus respectivas historias se hallan distantes del mal y de la abyección y, en cambio, están cerca de un ambiente nostálgico y melancólico que atraviesa, por momentos, el relato. Dicha melancolía resulta coherente con la descripción que hace Ahmed (2017):

La melancolía no debería verse como patológica, el deseo de mantener vínculos con el otro que perdimos, permite, más que obstaculiza, nuevas formas de vincularse (...) es ético mantener el pasado vivo, incluso como aquello que se ha perdido: no se separa al objeto de la historia, ni se lo encripta, sino que puede adquirir nuevos significados y posibilidades en el presente. (pp. 245-246)¹³

Una nueva posibilidad en el presente de Bolaño es la fuerza re-creadora que le imprime energía vital a las fotografías que selecciona. Individualiza y visibiliza mujeres y hombres que tienen una vida cotidiana y literaria en la que se ve implicado también, en una alianza literaria, el lector. No se trata exclusivamente de los poemas que escribieron esos personajes sino de vidas que exceden y sobrepasan los márgenes de la temática de la antología:

Allí está la foto de Mohammed Khair-Eddine (Fig.11) y Kateb Yacine (Fig.12) y Anna Greki (Fig. 13) y Malek Haddad (Fig.14) y Abdellatif Laabi (Fig. 15) y Ridha Zili (Fig. 16), poetas árabes de lengua francesa, y algunas de esas Fotos, lo recuerda, ya las había visto, hace muchos años, tal vez en 1972, antes de que apareciera el libro que tiene en las manos, tal vez en 1971, o puede que se equivoque y las viera por primera vez, con una sensación que persiste y que no atina a explicarse aunque se ubique a medio camino entre la perplejidad —una singular perplejidad hecha de dulzura— y la envidia por no pertenecer a ese grupo. (Bolaño, 2012a, pp. 201-202)

Fig. 11 Mohammed Khair-Eddine

Fig. 12 Kateb Yacine

Fig. 13 Anna Greki



¹² Recuperación y actualización de una memoria que se ve reforzada con el acto de habla asertivo y enfático: “(A quien ha leído)” que se repite en continuación en el relato.

¹³ La cita de Ahmed (2017) nace a partir de sus reflexiones sobre el “duelo queer” y el significado que ella le atribuye a la melancolía. Para este trabajo, lo traslado en relación con la melancolía que cruza este y otros relatos del autor.

Fig. 14 Malek Haddad



Fig. 15 Abdellatif Laabi



Fig. 16 Ridha Zili



Emulsiones fotográficas e intuición sensible

El narrador sostiene que Belano no tiene la certeza de haber visto esas Fotos, pero que tiene una sensación inexplicable y persistente en ellas, la de haberlas conocido en una anterioridad que remite a su juventud: “El año 73 o 74, lo recuerda, era un libro sobre poetas árabes (...) que una uruguaya, durante unos pocos días, llevó consigo a todas partes de México” (Bolaño, 2012a, p. 202); frente a esta vacilación, Halbwachs (2010), sostiene que:

De una manera quizás menos brusca y brutal (...) nos alejamos y nos aislamos poco a poco de ciertos medios que no nos olvidan, pero nosotros conservamos de ellos apenas un vago recuerdo. Podemos aun definir en términos generales los grupos de los que hemos formado parte. Pero ya no nos interesan, porque hoy todo nos separa de ellos (...) No hay que responsabilizar ni a mi memoria ni a la suya. Una memoria colectiva más amplia, que incluía al mismo tiempo la mía y la suya, ha desaparecido (...) De ello resultan varias imágenes del pasado que no coinciden y ninguna de las cuales es verdaderamente exacta. (pp. 71-73)

Sin embargo, el mismo Halbwachs (2010) sostiene que “la memoria colectiva no explica todos nuestros recuerdos” y que “en la base de todo recuerdo habría una rememoración de un estado de conciencia individual llamada *“intuición sensible”* (p. 75)¹⁴; de donde podemos colegir que en el Belano actual y ya desvinculado de todos aquellos que formaron parte de esa memoria colectiva mexicana que es a la que acude, lo que sí ha permanecido es esa *intuición sensible* que sigue presente como condición *sine qua non* en la reconstrucción, aunque vacilante, de haber visto con anterioridad aquellas fotografías. *Intuición sensible* de recuerdos de un mundo más auspicioso y por lo mismo, menos abyecto. Si se observa con distancia y detenimiento las imágenes que se reproducen como medio ilustrativo y de las cuales Bolaño se sirve para articular el relato “Fotos”, se puede inferir que, en general, en la mayoría de los retratados se observan estados de ánimo que tienen que ver más con la calma: semblantes sonrientes que denotan satisfacción y en algunos de ellos se percibe cierta luminosidad.

¹⁴ Las cursivas son del original

Retratos femeninos, sublimación y luminosidad

Las Fotos que Belano mira a continuación entran abruptamente en un territorio sensual y sexual. Ubicado lejos de la rememoración, pareciera ser todo *presente*. Mira las fotografías de dos poetisas: Nadia Tuéni (Fig. 17) y Venus Khoury (Fig. 19) quienes:

Le parecen francamente hermosas (...) con Nadia follaría, se dice, hasta el amanecer (...) y con Venus follaría hasta las tres de la mañana (...), pero las cosas que le hiciera a Nadia no se las haría a nadie más, piensa Belano mientras observa sin parpadear, la nariz casi pegada al libro, la sonrisa de Nadia”. (Bolaño, 2012a, p. 202)

Fig. 17 Nadia Tuéni



Fig. 18 Venus Khoury



Fig. 19 Denise Jallais



La presencia de Nadia a través de la écfrasis referencial que realiza Belano, ilumina con su sonrisa el atardecer del día:

La sonrisa de Nadia, los ojos vivaces de Nadia, la cabellera de Nadia, oscura, brillante, abundante, una sombra protectora y eficaz y entonces Belano mira hacia arriba y ya no ve las tres nubes solitarias en el cielo africano que cubre la aldea en donde se encuentra, esa aldea que el sol arrastra hacia el oeste, las nubes han desaparecido, como si tras contemplar la sonrisa de la poeta árabe de las mil y una noches las nubes sobrarán. (Bolaño, 2012a, pp. 202-203)

Sin embargo, Belano rompe una promesa anterior de no consultar las obras de las y los antologados y, vertiginosamente, busca la biobibliografía de Nadia de quien en un estado casi de paroxismo calcula su edad, referencia su obra, recoge fragmentos de algunos párrafos en un intento quizás, de equilibrar la posición sexista con la que describe a la poeta en un principio o bien en la tentativa de completar la vida de Tuéni. La acción *cinematográfica* de este fragmento la detiene el graznido de un zopilote que sabe inexistente y, fugazmente, lo transporta a México y entonces, llora:

Pero no son lágrimas provocadas por el graznido de los zopilotes sino por la certeza física de la imagen de Nadia Tuéni que lo mira desde una página del libro y cuya sonrisa petrificada parece despegarse como cristal en el paisaje que circunda a

Belano y que también es de cristal, y entonces cree oír palabras, las mismas palabras que acaba de leer y que ahora no puede leer porque está llorando, *l'air torride, habituée aux chimères*. (Bolaño, 2012a, pp. 203-204)

Nadia Tuéni ha hecho estremecer a Belano y lejos de la mirada sexual / sexista inicial se desvincula de ese estrato para entrar en un diálogo escópico con Tuéni, quien de ser observada, asume un rol activo y “lo mira desde una página del libro” (Bolaño, 2012a, p. 203). Tuéni ha dejado atrás su calidad de fotografía para adquirir vida y Belano la sublima: “Una cabellera de princesa árabe, inmaculada, serenísima, como la musa accidental de algunos poetas (...), la que dice no te preocupes, o la que dice preocúpate, pero no demasiado (...), la que más bien susurra, la que hace gestos simpáticos” (Bolaño, 2012a, p. 204). La éfrasis referencial atenuada con que se describe a la poeta Nadia Tuéni, pareciera estar rodeada de un aura. Benjamin llama “aura a las representaciones que, aposentadas en la *mémoire involontaire*, luchan por agruparse alrededor de un objeto sensible, esa aura del objeto sensible corresponderá también a la experiencia que, en cuanto manejo, se deposita en el objeto utilitario” (2015, p. 145). Encontramos a partir de la propuesta de Benjamin un respaldo en todas aquellas imágenes auráticas de los/las poeta que comparten la experiencia de la mirada recíproca: desde el poeta Jean- Philippe Salabreuil, pasando por Dominique Tron, Claude De Burine y cerrando con el aura de la fotografía de la princesa árabe, inmaculada, serenísima (Bolaño, 2012a, p. 204) que es Nadia Tuéni. El hecho de que la imagen fotográfica se trate de una materialidad inanimada, no es obstáculo para que se establezca en la ficción, una relación dialéctica entre los retratados y Belano y que se ha enunciado precedentemente en esta investigación. Benjamin explicita que la experiencia del aura:

Consiste por tanto, en trasponer un modo de reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno quiere decir dotarlo de la capacidad de levantar la vista. (2015, p. 148).

Esto es precisamente lo que sucede con los personajes que cruzan miradas con el protagonista: se saben observados y ellos responden alzando la vista.

Y volviendo a las lágrimas de Belano, solo cuando comprueba que Tuéni ha cumplido 61 años en 1996 –año de la ubicación temporal del relato–, Belano suspende el llanto. Morales (2008) sostiene que “cuando los personajes, al toparse de pronto con los límites mutiladores de su mundo, lloran, la lectura de Bolaño que se ofrece apunta justamente a ver ahí, en las lágrimas de los personajes, el lugar de una esperanza” (p. 51); pero esperanza ¿de qué? ¿acaso de saber que ella sigue viva y que no ha corrido la suerte hipotética de Gui Rosey en “Últimos atardeceres en la tierra” o la menos dramática y también supuesta desaparición de Claude De Burine en “Fotos” ?; no en vano pronuncia un “ojalá estén vivas piensa, la mirada fija no en las Fotos del libro sino en la línea del horizonte en donde los pájaros se mantienen en un equilibrio inestable” (Bolaño, 2012a, pp. 204-205), refiriéndose a Tuéni y Jallais (Figs. 17 y 19).

Y recomienza la enumeración de los poetas en lengua francesa retratados en la antología, como si en la persistencia de sus nombres y años de nacimiento quisiese instalar un pasado que resulta ser siempre presente. Este presente fotográfico –hinchado de vida y distante en su totalidad de la poética de la abyección, del mal o del horror con que la crítica y diversos estudios han situado la estética de Roberto Bolaño– se ve interrumpida por la presencia viva y a la vez melancólica del

Giovanna Mazzari

“rostro de niño de la calle” del poeta norteamericano Gregory Corso “(el entusiasta y desdichado Corso)” (Fig. 20) (Bolaño, 2012a, p. 205).

Figura 20
*Gregory Corso*¹⁵



La presencia en presente del poeta beatnik fallecido en 2001 se da en la analogía que establece Bolaño entre un poema escrito por Corso (en el que flirtea con una mujer como también lo hace el mismo protagonista de “Fotos” con Nadia Tuéni), y habla “de su único amor, una egipcia muerta hace dos mil quinientos años” (Bolaño, 2012a, p. 205) y una caja de cerillas que Bolaño recuerda haber visto con la imagen de una mujer que sale de una bañera y que, supuestamente, observa y es observada por el beatnik. Traer a Corso al presente, gatilla en el protagonista la reflexión sobre la brevedad y la vastedad del tiempo y también sobre su muerte y “luego se queda largo rato con los ojos cerrados, como si estuviera reflexionando o llorando con los ojos cerrados, y cuando los vuelve a abrir allí están los cuervos, allí está el electroencefalograma temblando en la línea del horizonte africano” (Bolaño, 2012a, p. 205). La presencia de los cuervos y del electroencefalograma le recuerdan a Bolaño la muerte, pero junto a este recordatorio surge la paradójica idea de libertad:

Y entonces Bolaño cierra el libro y se levanta, sin soltar el libro, agradecido, y comienza a caminar hacia el oeste, hacia la costa, con el libro de los poetas de lengua francesa bajo el brazo, agradecido, y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia, como cuando era un adolescente en México, y poco después sus pasos lo alejan de la aldea. (Bolaño, 2012a, p. 205)

¿Por qué Bolaño está agradecido?, ¿De qué?, ¿Por qué se encamina hacia el oeste?, ¿Por qué la comparación entre la velocidad de sus pensamientos y su adolescencia mexicana? Las imágenes fotográficas que acompañan a Bolaño durante el relato –como estrategia discursiva visual– no encuentran correspondencia con la poética de la abyección. La persistencia y recurrencia de las fotografías de los y las poetas en lengua francesa, ya sea en calidad de fabulación o

¹⁵ Fotografía recuperada de <https://www.epdlp.com/escritor.php?id=4006>

transfiguradas en personajes, dotan a este relato de elementos necesarios en la condición humana para preservar de un modo oportuno la memoria:

Pasar de los grandes eventos y personajes a las vidas anónimas, encontrar los síntomas de un tiempo, de una sociedad o de una civilización en los detalles ínfimos de la vida común (...) y reconstruir el mundo a partir de esos vestigios: ese programa es literario antes de ser científico. (Rancière, 2014, p. 52)

A partir de aquellas vidas anónimas fabuladas, Bolaño se va agradecido porque todos aquellos poetas hombres y mujeres, antropológicamente, comparten con él lo cotidiano y lo literario y *perviven*; se dirige hacia el oeste, porque hacia el oeste es hacia donde se mantiene la luz y lleva consigo a sus poetas porque ellos son un asomo de esperanza. Bolaño hace que Bolaño se desmarque de la poética del mal para abolir en esta pieza breve cualquier interpretación de las imágenes fotográficas como sinónimo o símbolo del horror. Su obra, en la pieza que nos ocupa, amplía el horizonte interpretativo del lector/a cuando este se atreve a mirar desde otro ángulo.

Conclusiones

“¿En qué consiste la lucidez en la fotografía? (...) ¿en hacer hablar aquello que se ve?”, se preguntaba Roberto Bolaño en la introducción del artículo “Los personajes fatales” (2013, p. 259) dedicado al fotógrafo Sergio Larraín y que sirvió de epígrafe en este trabajo. Las mismas interrogantes guiaron esta investigación, cuyo objetivo fue demostrar que la recurrencia, persistencia y vertebralidad de las imágenes fotográficas de los y las poetas en lengua francesa en el relato “Fotos”, como también la adquisición de estatus de personaje y la actividad dialéctica que mantienen con el narrador y el lector/espectador/a, nada tienen que ver con la poética de la abyección. A fuerza de desacralizar esas imágenes del archivo donde estaban enclaustradas y en una actividad lúdica y sostenida de diálogo con ellas mediadas por el aura benjaminiana, Bolaño las revitalizó con tintes nostálgicos a fin de mantener el vínculo con aquello que simbolizaban esos rostros fotografiados: la poesía. El diálogo fabulado de tinte cotidiano, a veces cómico, pero también de reflexión crítica característicos de la prosa bolañeana, activó la recuperación de la memoria y reposicionó la poesía de la juventud mexicana en el presente de un Bolaño adulto.

Cuando Mitchell se pregunta ¿Qué quieren las imágenes? y propone ir más allá de una “vitalista analogía”, es desde donde se situó este trabajo. La recurrencia con que las imágenes fotográficas se presentan en el relato, permitió establecer una relación dialéctica entre Bolaño y las imágenes, como también entre la/el lector/espectador y las/los retratadas/os. La recurrencia se tradujo en vertebralidad y esta en adquisición del estatus de personaje. Este logro posibilitó, a su vez, que aquellas imágenes quietas y mudas comenzasen “a moverse e interactuar” (Andrews, 2018, p. 101), mismo estatus que en palabras de Rancière hizo audibles “cual seres parlantes a aquellos que no eran oídos” (2011, p. 16). En este punto la interrogante inicial del deseo que experimentan las imágenes devenidas personaje, comenzó a responderse en virtud del aporte filosófico de Maurice Halbwachs: el poeta Dominique Tron fue el “germen” que posibilitó la recordación de un Bolaño poeta en su lejano pasado mexicano. La relación que estableció el *alter ego* de Bolaño con los/as poetas fotografiados/as, se desarrolló en un ambiente de nostalgia y melancolía en el que se renovó y mantuvo vivo el vínculo con su pasado porque como sostiene Ahmed: “Es ético mantener el pasado vivo” (2017, p. 245).

El diálogo entre Bolaño y los/as poetas reforzó una alianza hecha de recuerdos y en un ambiente de nostalgia renovadora en la que destelló discretamente el optimismo, el rejuvenecido Bolaño se marchó del desierto de Liberia doblemente agradecido “con el libro de los poetas de lengua francesa bajo el brazo” (Bolaño, 2012a, p. 205). Quién sabe si en esta acción haya un guiño a la vida de Roberto Bolaño en la “reflexión metanarrativa como estrategia de autorrepresentación” (Amaro, 2018, p. 39).

Este análisis e interpretación de la pieza breve “Fotos”, demostró que es posible encontrar zonas luminosas en la narrativa de Roberto Bolaño en cuyo centro se neutraliza o cesa la poética de la abyección. La metodología y los modelos teóricos aplicados en este trabajo son válidos, sin ser restrictivos, para el estudio de otros títulos en los que la presencia de las imágenes visuales es recurrente. Un desafío no menor constituiría proyectar esta línea de investigación a toda su obra en prosa.

Referencias

- Aguilar, P. (2015). Fantasma, memoria y poesía desde «Últimos atardeceres en la tierra» de Roberto Bolaño. En P. Aguilar y T. Basile. (Eds.), *Bolaño en sus cuentos* (125-135). Almenara.
- Ahmed, S. (2017). *La cultura política de las emociones*. Libros Unam.
- Amaro, L. (2018). La pose autobiográfica. *Revista Dossier*, 30, 37-41. <https://revistadossier.udp.cl/todos-los-numeros/dossier-30/>.
- Andrews, C. (2018). *Roberto Bolaño. Un universo en expansión*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Benjamin, W. (2015). *Sobre la fotografía*. Pre-Textos.
- Bolaño, R. (2007). *La Universidad Desconocida*. Anagrama.
- Bolaño, R. (2012a). *Putas asesinas*. Anagrama.
- Bolaño, R. (2012b). *Estrella distante*. Anagrama.
- Bolaño, R. (2013). *Entre paréntesis*. Anagrama.
- Brindeau, S. (1973). *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945*. Editions Saint Germain-des-Prés.
- Corro, P. (2005). Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño. *Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 38, 121-133. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/28749>.
- Deleuze, G. (2016). ¿Qué es un dispositivo? En VV.AA., (Eds.), *Michel Foucault, filósofo*. (155-163). Gedisa Editorial.
- De los Ríos, V. (2011). *Espectros de luz. Tecnologías visuales en la literatura latinoamericana*. Editorial Cuarto Propio.
- Donoso, P. (2013). Hay que dar la pelea y caer como un valiente. (20 de julio de 2003). *El Mercurio*, E1-E4.
- Gras, D. (2013). Nunca se debe confiar en la memoria colectiva. En A. Braithwaite. (Ed.), *Bolaño por sí mismo*. (49-59). *Entrevistas escogidas*. Ediciones Universidad Diego Portales.
- Halbwachs, M. (2010). *La memoria colectiva*. Miño y Dávila Editores.
- Lèvi-Strauss, C. (1997). *El pensamiento salvaje*. Fondo de Cultura Económica.
- Long, R. F. (2021). *Queer Exposures. Sexuality & Photography in Roberto Bolaño's Fiction & Poetry*. University of Pittsburgh Press.

- Madariaga, M. (2010). *Bolaño infra. 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Ril Editores.
- Masotti, A. (2015). *Il pianeta degli enti-racconto: la narrativa breve di Roberto Bolaño* [Tesis de Doctorado, Universidad de Verona]. <https://iris.univr.it/handle/11562/916982?mode=full.39>.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?*. Sans Soleil Ediciones.
- Morales, L. (2008). Roberto Bolaño: Las lágrimas son el lugar de la esperanza. *Atenea*, 497, 51-77. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622008000100005>.
- Pimentel, L. A. (2012): *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*. Bonilla Artigas Editores.
- Pellegrini, A. (1961). *Antología de la poesía surrealista de lengua francesa*. Compañía General Fabril Editora.
- Perkowska, M. (2017). Ante el dolor de los demás: violencia, fotografía y ética en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño. *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, 26, 21-36. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-6f13d905-94ee-439d-954e-f5888967fa79>.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Libros del Zorzal.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Prometo Libros.
- Rodríguez, A. (2014). Formas de la imagen: cine y fotografía en 2666 de Roberto Bolaño. *Hipertexto*, 19, 3-17. <https://scholarworks.utrgv.edu/hipertexto/231/>.
- Sánchez, N. (2017). El cine y los imaginarios culturales de la ciudad violentada en Roberto Bolaño. *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, 5(9), 109-142. <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/246>.
- Walker, C. (2014). La reflexión visual en Roberto Bolaño. Narración, dictadura y vanguardias en Estrella distante. *Ciencia Política*, 11(22), 189-212. DOI: <https://doi.org/10.15446/cp.v11n22.61406>.