

## Mapas y fotografías en la obra de Roberto Bolaño

*Por Valeria de los Ríos*

La obra de Roberto Bolaño –como la de Borges– se presenta a menudo como inasible, compleja y fascinante. ¿Cómo *visualizar* esta obra, sin caer en lugares comunes? Me refiero aquí a la visualización en un sentido literal, no sólo metafórico: ¿qué dispositivos visuales subyacen a la obra de este escritor? En un artículo publicado en *Clarín* el 25 de marzo del 2001, y reproducido en la compilación *Entre paréntesis*, Bolaño da luces sobre los elementos visuales presentes en su obra, al comentar sobre lo que denomina su “cocina literaria”:

Es enorme, como tres estadios de fútbol, con techos abovedados y mesas interminables en donde se amontonan todos los seres vivos de la tierra, los extinguidos y los que dentro de no mucho se extinguirán, iluminada de forma heterodoxa, en algunas zonas con reflectores antiaéreos y en otras con teas, y por supuesto no faltan zonas oscuras en donde solamente se vislumbran sombras anhelantes o amenazantes, y grandes pantallas en las cuales se observan, con el rabillo del ojo, películas mudas o exposiciones de fotos, y en el sueño, o en la pesadilla, yo me paseo por mi cocina literaria y a veces enciendo un fogón y me preparo un huevo frito, incluso a veces una tostada. Y después me despierto con una enorme sensación de cansancio (322-3).

Su literatura parece sobrevivir en una zona de total catástrofe, como un área de emergencia después de un ataque aéreo. En su obra se “amontonan todos los seres vivos de la tierra” y conviven zonas oscuras o iluminadas, aparentemente miradas desde arriba, en las que se observan películas mudas y fotografías. En este ensayo me propongo el ejercicio de leer la obra de Bolaño como mapa estratégico que se construye a partir de la hipótesis de la destrucción. El mundo contemporáneo representa para Bolaño esa catástrofe histórica, encarnada por momentos por la Segunda Guerra Mundial o por el golpe de Estado en Chile el 11 de septiembre de 1973. En este contexto, analizaré el uso de las fotografías por parte del autor, como pistas o señales de ruta para moverse en un universo cartográfico, creado por él, como un intento de sobrevivir en este territorio devastado.

### **Cartógrafo salvaje**

El mapa es, en términos técnicos, un modelo referencial del territorio, visto desde una perspectiva vertical. Tal como numerosos filósofos contemporáneos han señalado de manera recurrente, el mapa no es el territorio. Sin embargo, es innegable el fuerte impulso mimético que el mapa tiene. La explícita relación entre ficción y realidad en la obra de Bolaño responde a este ímpetu mimético. El mapa es al territorio lo que la ficción a la realidad. Esta información a primera vista trivial, adquiere un peso

específico particular cuando se intenta reconstruir, desde la crítica, el mapa cognitivo elaborado por Bolaño en el contexto contemporáneo.

El concepto de “mapa cognitivo” fue introducido en 1948 por el psicólogo Edward Tolman, quien lo usó para describir las aptitudes de orientación de las ratas para encontrar alimento. En su clásico libro de 1960, *The Image of the City*, Kevin Lynch utilizó el término para explicar la manera en que los habitantes pueden orientarse en una ciudad alienada, en la que las marcas tradicionales del espacio (monumentos, límites naturales, perspectivas) han desaparecido. Los mapas cognitivos sirven como brújula o “ayuda memoria”, puesto que estructuran y almacenan el conocimiento. En 1981, Richard Bjornson proponía extender el uso del término al proceso literario en su totalidad, incluyendo no sólo las relaciones espaciales, sino todo tipo de significado y organización formal. Para este autor, los mapas cognitivos son necesariamente incompletos y esquematizados; jamás pueden lograr una correspondencia exacta con el territorio que representan (55). En la década de los noventa, Frederic Jameson tomó el concepto de Lynch para aplicarlo a la estructura social. Según Jameson, los mapas cognitivos tienen una importancia radical en el momento actual (léase el del capitalismo multinacional), en el que la orientación del sujeto individual se hace mentalmente imposible. El diagnóstico de Jameson<sup>1</sup> es abrumador por lo tajante. Según él, la respuesta modernista a los cambios perceptivos provocados por el capitalismo industrial y la modernización tecnológica ya no son válidas, puesto que el resultado de esa búsqueda estética se ha institucionalizado. Néstor García Canclini concuerda con Jameson cuando asegura que la desterritorialización característica del arte contemporáneo se explica por la globalización de la economía y las comunicaciones. Para García Canclini esto se ve reflejado en el trabajo artístico en obras de carácter migratorio y políglota, en las que desaparecen las identidades étnicas o nacionales monolíticas (“Remaking Passports” 376). Esta movilidad espacial e identitaria es característica de la obra de Bolaño.

La hipótesis que subyace en este artículo es que la obra de este autor nacido en Chile se enmarca dentro de esta nueva estética cartográfica. Tomando términos de la taxonomía de Roberto González Echevarría,<sup>2</sup> podría decirse que la obra de Bolaño no se cifra ya en la figura del archivo –como la literatura que surge a partir del así llamado boom latinoamericano–, sino en la del mapa. Esta observación abre nuevas posibilidades de acercamiento a la obra del escritor.

El México angustioso de *Los detectives salvajes* y 2666, el Chile tenebroso de *Estrella distante* y *Nocturno de Chile*, la España gris y pueblerina de *La pista de hielo*, la olvidada pampa argentina en “El gaucho insufrible”<sup>3</sup>, o el París mitificado de algunos cuentos, por citar sólo algunos ejemplos, están inscritos en este mapa al que Bolaño vuelve de manera intermitente, adscribiendo características concretas y valores personales a cada uno de estos espacios. Los personajes que los habitan, circulan por ellos libremente, ocupando lugares centrales o secundarios según la ocasión. El mapa cognitivo de Bolaño no es el Macondo de García Márquez, territorio utópico, exótico y de límites claramente establecidos, sino la aldea global marcada por viajes y un contraste permanente con lo local. Analizando las distintas formas de describir la ciudad

moderna, Benjamin establecía una antítesis entre el realismo descriptivo de Victor Hugo y el trabajo de carácter fenomenológico de Poe o Baudelaire. Tal como en estos dos últimos autores, el territorio no es *descrito* en los textos de Bolaño, sino que es experimentado. Arturo Belano, como el doble literario de Bolaño, se mueve indistintamente por Sonora, Santiago, África o un pueblo costero español. La lectura de la obra de Bolaño como mapa cognitivo ayuda a visualizar el universo complejo de historias, personajes y territorios creados por este autor y otorga, además, una dimensión política a la misma, inscribiendo y desestabilizando los ejes Norte-Sur, centro-periferia, civilización y barbarie con una violencia inusitada.

El carácter político en la elaboración de mapas (tanto materiales como cognitivos) se relaciona con el concepto mismo del mapa como representación abstracta del espacio. El mapa intenta capturar el territorio en una superficie plana y permiten ver algo que de otra manera permanecería invisible. Al mismo tiempo, traslucen las estructuras de conocimiento de quienes los elaboran. A pesar de que el territorio es un referente concreto de los mapas, éstos suelen ser construcciones simbólicas e ideológicas, capaces de reflejar, por ejemplo, la estructura colonial o de dependencia, sirviendo a intereses políticos o económicos. En pocas palabras, los mapas son instrumentos materiales que permiten visualizar relaciones espaciales y de poder. Generalmente, son trazados por quienes detentan una posición privilegiada en una relación de poder (una característica de esta posición es precisamente poseer la prerrogativa de representar) y un ejemplo de esto es la proliferación de los mapas imperiales.

Sin embargo, en el contexto contemporáneo, marcado por la globalización, ¿quién tiene esta prerrogativa? La velocidad de las nuevas tecnologías –que según Paul Virilio es la que determina lo que vemos (23)– tiende cada vez más hacia una estética de la desaparición. En ese sentido, la noción de cartografía adquiere una importancia especial, a la vez desesperada e inútil, puesto que se intenta visualizar en un contexto de invisibilidad<sup>4</sup>. Las dos grandes novelas de Bolaño –*Los detectives salvajes* y *2666*– manifiestan de modo paradigmático esta búsqueda ciega, apelando a la forma cartográfica como único modo de registrar el viaje y testimoniar esa exploración.

La elaboración del mapa cognitivo en la obra de Bolaño tiene un carácter performativo. La escritura misma revela la trayectoria que realizan los poetas realvisceralistas desde el DF hasta el desierto de Sonora en busca de su fundadora mítica –Cesárea Tinajero– en *Los detectives salvajes*, o el rastreamiento que hacen los académicos europeos del enigmático escritor Benno von Archimboldi en *2666*. Bolaño registra desplazamientos territoriales que quedan inscritos en la novela como mapa. Lo que subyace en su trabajo es la figura de la búsqueda. En este sentido, la presencia del detective y de la fotografía como pista, es esencial. Teóricos como Tom Gunning han señalado que la fotografía se transformó rápidamente en una herramienta eficaz para el trabajo detectivesco, convirtiéndose en el epítome de la pista moderna. Los detectives salvajes pero altamente letrados de Bolaño, se moverán por las cartografías ficcionales del autor siguiendo pistas que muchas veces son fotográficas.

## El mapa y el detective-fotógrafo

Sebastián Urrutia Lacroix, el sacerdote-crítico de *Nocturno de Chile*, narra durante el transcurso de su estado febril, la historia de un pintor guatemalteco a quien visitó en París en vísperas de la Segunda Guerra Mundial. El artista –que se había adscrito al surrealismo con “más voluntad que éxito” (44)– era el autor de *Paisaje de la ciudad de México* una hora antes del amanecer:

El cuadro mostraba la Ciudad de México vista desde una colina o tal vez desde el balcón de un edificio alto. Predominaban los verdes y los grises. Algunos barrios parecían olas. Otros barrios parecían negativos de fotografías. No se percibían figuras humanas pero sí, aquí y allá, esqueletos difuminados que podían ser tanto de personas como de animales (44).

El panorama apocalíptico es una versión pictórica y cartográfica del DF. El espacio es representado desde una perspectiva aérea, reproduciendo el punto de vista de un observador situado en un lugar elevado. El panóptico del punto de vista sugiere la idea de mapa. Desde un París asediado por la guerra, un pintor latinoamericano proyecta la imagen onírica de la destrucción sobre la más grande capital del continente americano. La catástrofe se observa desde un punto de vista privilegiado (¿París?). Desde allí, una imagen degradada del artista-vate presagia la violencia en el seno mismo de la metrópoli. Foucault define el panóptico –énfasis mío– como “el *diagrama* de un mecanismo de poder” (209), y como una “figura de *tecnología política* que se puede y que se debe desprender de todo uso específico” (210). Según el análisis que Deleuze hace de Foucault, este diagrama no es ya el archivo, auditivo o visual; “es el mapa, la cartografía, coextensiva a todo el campo social” (61). El mapa –aliado del poder, la disciplina y el control– se convierte así en la figura que se reproduce como una cinta de Moebius: Urrutia Lacroix ocupa también ese punto de vista privilegiado y en altura, desde donde observa impertérrito –su balcón es la columna de crítica literaria que mantiene en un diario local– los horrores de la dictadura. El mapa es parte de la “microfísica del poder”, en que éste último funciona no como propiedad, sino como estrategia.

Parte de la estrategia cartográfica de Bolaño es ocupar distintas posiciones de sujeto en el juego del poder: ser observador y observado. Urrutia Lacroix, Carlos Wieder, Ramírez Hoffmann y muchos de los personajes de *La literatura nazi en América* son observadores privilegiados del devenir de la historia. No son víctimas (como los detenidos desaparecidos, los asesinados durante la Segunda Guerra Mundial o las mujeres exterminadas en Santa Teresa), sino algo parecido a un cómplice silencioso, cubierto por el falso aura del arte, por momentos allegado al poder, o a veces, marginado por su adherencia a regímenes fascistas.

Un elemento marginal, pero interesante en la cita anterior de *Nocturno de Chile*, es el símil fotográfico en el cuadro del pintor. Se trata de una emulación del negativo que muestra parte de la ciudad, y que devela como una radiografía ciertos barrios del DF La fotografía es ampliamente citada en la obra de Bolaño. Muchas veces, aparece asociada

a los mapas. Por ejemplo, Carlos Wieder –el aviador, criminal, fotógrafo y “poeta vanguardista” de *Estrella distante*– afirmaba que la visión aérea de una ciudad era “como una foto rota cuyos fragmentos, contrariamente a lo que se cree, tienden a separarse: máscara inconexa, máscara móvil” (89). El carácter cartográfico de la descripción está dado por la mirada panóptica del aviador, quien compara su visión aérea a un puzzle fragmentario y artificial, formado precisamente por fotografías.

El panóptico como método de vigilancia y la fotografía han estado estrechamente relacionados. En “París del Segundo Imperio en Baudelaire”, Benjamin afirma que la invención de la fotografía fue esencial para los detectives: “Para la criminalística no significa menos que lo que para la escritura significó la invención de la imprenta. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre” (63). Benjamin concluye que la literatura policial está impulsada por este elemento técnico, lo que ilumina el carácter detectivesco de muchos de los textos de Bolaño. ¿Por qué escribir historias de detectives en la época del capitalismo multinacional? La respuesta tiene un componente histórico: si la cámara manual, rápida y liviana, creada a fines del siglo XIX, apresuró la transformación de la sociedad en espectáculo, provocando no sólo la proliferación de novelas de detectives, sino también voyeurismo y paranoia a la vez; entonces, los nuevos métodos de reproducción llevan estos mismos síntomas a un extremo. 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 refugio del significado, aunque –como veremos– esta ilusión de acceder al sentido a través de la fotografía será posteriormente desmitificada.

Si quisiéramos establecer un catálogo de las formas en que la fotografía es mencionada en la obra de Bolaño, 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.

Un estudioso de la fotografía como Roland Barthes señalaba que lo que fundamenta la fotografía no es el arte ni la comunicación, sino la referencia. La fotografía es, literalmente, una “emanación del referente”. Por eso, jamás miente, o mejor dicho, “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia (134). En el cuento “El Ojo Silva” –incluido en *Putas asesinas*– el personaje-fotógrafo apodado Ojo Silva, afirma esta idea al relatar su experiencia fotografiando a un joven castrado en un burdel ilegal de la India:

Le trajeron a un joven castrado que no debía de tener más de diez años. Parecía una niña aterrorizada, dijo el Ojo. Aterrorizada y burlona al mismo tiempo. ¿Lo puedes entender? Me hago una idea, dije. Volvimos a enmudecer. Cuando por fin pude

hablar otra vez dije que no, que no me hacía ninguna idea. Ni yo, dijo el Ojo. Nadie se puede hacer una idea. Ni la víctima, ni los verdugos, ni los espectadores. Sólo una foto (20).

Para el Ojo Silva, la fotografía es testimonial: es la única capaz de mostrar –como afirmaba Barthes– lo que *ha estado allí*. Romero, el policía exiliado de *Estrella distante*, había recibido de las manos del presidente Salvador Allende una Medalla al Valor por su desempeño. Afligido, cuenta que no tiene pruebas de aquel homenaje porque carece no sólo del referente (la medalla misma) sino de una fotografía como prueba: “La medalla la perdí, dijo con tristeza, y ya no tengo ninguna fotografía que lo pruebe, pero me acuerdo como si fuera ayer del día que me la dieron. Todavía parecía policía” (125). Las fotografías y recortes de prensa que muestran a Nuria, la patinadora de *La pista de hielo*, son prueba fehaciente de su trayectoria deportiva. Edelmira Thompson de Mendiluce de *La literatura nazi en América* experimenta el impulso reproductivo de la fotografía incluso sin la mediación fotográfica, al intentar remedar la habitación descrita en el libro *Filosofía del moblaje* de Poe, primero a través de la pintura, luego en la realidad y finalmente en un libro de su autoría. La segunda edición de éste incluye una reproducción –posiblemente una fotografía– del cuadro pintado por su amigo Franchetti (22). Asimismo, la ausencia de fotografías es señal inequívoca de un misterio, lo que da al personaje un carácter irreal: de Archiboldi no se sabe prácticamente nada. Prueba de ello es que sus libros aparecen “sin fotos en la solapa o en la contraportada” (30).

El nexo que la fotografía tiene con su referente es innegable, de ahí por ejemplo la popularidad de la fotografía turística, que es prueba irrefutable del “haber estado allí” de Barthes. Por esta misma razón la fotografía guarda un estrecho vínculo con la identidad de las personas. La fotografía como medio fue utilizada prontamente como la forma más popular de retrato y también para la identificación civil y penal de las personas. En la obra de Bolaño encontramos estos dos tipos de fotografías: las “tipo carnet” de los antologados en la Revista de los Vigilantes Nocturnos que aparece en *Estrella distante* y las “criminales”, como las del principal sospechoso de los asesinatos de Santa Teresa en 2666.

En *La literatura nazi en América* la fotografía que identifica a un personaje es utilizada para lograr verosimilitud, es decir, para provocar “efectos de realidad” en el lector. Para hacer creíble el catálogo de escritores vinculados al nazismo, el narrador recurre a la descripción de sus fotografías: las estampas del escritor Franz Zwickau “enseñan a un joven alto, rubio, con el cuerpo de un atleta y la mirada de un asesino o un soñador o ambas cosas a la vez” (99). Asimismo, nos enteramos de que la “famosa” foto de Hitler sosteniendo a una niña es nada menos que un retrato del Führer con Luz Mendiluce Thomson, hija de Edelmira. Se nos informa, además, de que hay muchas fotografías que muestran a Edelmira junto a un personaje histórico: Eva Duarte de Perón. Con este recurso al personaje histórico se refuerza aun más el efecto de realidad.

La fotografía como identificación –o como ausencia de ésta– se encuentra también inscrita en las víctimas a los asesinatos de 2666. Aquí ella es puesta directamente en

manos de policías, detectives, o publicada en la prensa, como forma de ubicar a personas desaparecidas o para reconocer –muchas veces sin éxito– a las víctimas. La fotografía es también la que permite establecer que Carlos Wieder y Ruiz-Tagle son la misma persona. La borrosa fotografía publicada en *El Mercurio* junto a la apología del crítico Ibacache, es la que permite a la Gorda descubrir “por la postura” el nexo entre ambos personajes.

Además de su relación con el referente, la fotografía entraña el poder de la revelación. No es de extrañar que la misma palabra “revelar” designe parte del procedimiento fotográfico. En la obra de Bolaño, las fotografías conservan vestigios de este poder revelador, aunque de manera degradada. Esta degradación se debe a que a pesar de que este supuesto poder se enuncia como posibilidad, no conduce necesariamente a nada. En otras palabras, la fotografía encierra una promesa de epifanía, que finalmente no se cumple. Enric Rosquelles, acusado como el asesino de la vagabunda en *La pista de hielo*, cree que en las fotografías de desnudo de la patinadora encontrará la explicación de su destino. Estas imágenes se le aparecen revestidas con la forma doblemente reveladora del sueño:

Alguna noche, ya en mi casa, soñé que buscaba las fotos de Nuria desnuda, deambulando en pijama por una hemeroteca gigantesca y polvorienta, similar (recordarlo me pone los pelos de punta) al Palacio Benvingut. Envuelto en una gelatina gris, sofocado y silencioso, revolvía estantes y cajones con la vaga certeza de que si encontraba las fotos comprendería el significado, la razón, el sentido verdadero y escamoteado de lo que me había ocurrido. Pero las fotos nunca aparecían... (182).

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. El profesor del taller de poesía Juan Stein experimenta esa precaria relación con el retrato del General Cherniakovski:

Pero lo cierto es que el retrato de Cherniakovski, enmarcado con una cierta ampulosidad, estaba allí, en la casa de Juan Stein, y eso probablemente fuera mucho más importante (me atrevería a decir que infinitamente más importante) que los bustos y las ciudades con su nombre y las innumerables calles Cherniakovski mal asfaltadas de Ucrania, Bielorrusia, Lituania y Rusia. No sé por qué tengo la foto, nos dijo Stein, seguramente porque es el único general judío de cierta importancia de la Segunda Guerra Mundial y porque su destino fue trágico. Aunque es más probable que la conserve porque me la regaló mi madre cuando me marché de casa, como una suerte de enigma: mi madre no me dijo nada, sólo me regaló el retrato, ¿qué me quiso decir con ese gesto?, ¿el regalo de la foto era una declaración o el inicio de un diálogo? (62-3).

La fotografía del general ruso es depositaria de una triple importancia: histórica, personal y enigmática. El enigma se experimenta a modo de una pregunta que se enuncia, pero que jamás se contesta. Sin embargo, el deseo de desentrañar el misterio que contiene la foto es tan fuerte, que Stein se resiste a utilizar el marco para la fotografía de William Carlos Williams vestido de médico que tanto le gusta. Del mismo modo, el detective Muñoz Cano señala que las terribles fotografías de Wieder –que muestran principalmente a mujeres desaparecidas masacradas– son “de mala calidad, aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima” (97). Además, “semejan una epifanía”, aunque luego aclara que se trata sin duda de “una epifanía de la locura” (97).

### **Gaicho en París**

El cuento “El viaje de Álvaro Rousselot”, incluido en el volumen *El gaicho insufrible*, problematiza de manera paradigmática el uso del mapa cognitivo y de las fotografías. Aquí el mapa no está representado por la perspectiva aérea descorporeizada de la pintura del DF antes citada, sino que por un tour o trayectoria, que representa el espacio desde una perspectiva interna y móvil. Cabe señalar que Bolaño utiliza esta misma estrategia discursiva para representar el espacio en sus dos grandes novelas.

Rousselot es un escritor argentino que poco a poco va alcanzando cierta notoriedad. Sus libros son traducidos al francés y publicados en pequeñas editoriales de la ciudad de la luz. Lo extraño es que justo antes de que sus libros sean comercializados en Francia un cineasta francés, que se apellida Morini, estrena películas con un argumento exactamente igual al de sus novelas. Rousselot no lo demanda, pero sí intenta conocerlo. En su primer viaje a París hace todo lo que está a su alcance para encontrarse con el director. Y lo logra. El resultado del encuentro es ridículo y confuso, pero Morini parece reconocer, avergonzado, el plagio al autor sudamericano. Aquí Bolaño desestabiliza el clásico binario de la tradición literaria latinoamericana: el plagiario no es de la periferia, sino metropolitano. Además, es el cine el que copia a la literatura y no en forma de adaptación –una estrategia ampliamente difundida–, sino como la apropiación ilícita de un argumento.

Durante su estadía en París y antes de su encuentro con Morini, el escritor argentino de apellido francés se mueve por la ciudad como un turista cualquiera, que decide tomar algunas fotografías a la orilla del Sena. La sesión fotográfica es un episodio enigmático en el contexto del cuento. En mi lectura, este evento revela ciertas concepciones sobre el escritor que son recurrentes en la obra de Bolaño. El incidente comienza con el encuentro entre Rousselot y un clochard:

Rousselot le ofreció un billete pero a condición de que se dejara fotografiar. El clochard aceptó y durante un rato ambos caminaron juntos, en silencio, deteniéndose cada cierto tiempo para que el escritor argentino, que entonces se alejaba a una distancia que le parecía conveniente, pudiera hacer su fotografía. A la tercera foto el clochard le sugirió una pose que Rousselot aceptó sin discutir. En total le hizo ocho: en una el clochard aparecía de rodillas con los brazos en cruz, en

otra aparecía durmiendo en un banco, en otra mirando ensimismado el cauce del río, en otra sonriendo y saludando con la mano. Cuando la sesión fotográfica se acabó Rousselot le dio dos billetes y todas las monedas que tenía en el bolsillo y permanecieron juntos, de pie, como si aún hubiera algo más que decirse y ninguno se atreviera a hacerlo (105).

La sesión de fotografías se produce a la manera de una transacción comercial. Sin embargo, al final de ella hay algo que se percibe, una vaga intuición o un vacío. El clochard, un personaje típico de París que parece haber sido captado por August Sander, intercambia su imagen por dinero. La situación es absurda, porque las distintas poses que adopta el clochard ante la cámara producen risa. Aparte del carácter “naturalista” de la fotografía del traperero durmiendo en un banco o del retrato “a la Buñuel” del mismo de rodillas y con los brazos en cruz, el resto de las fotografías (mirando al Sena, saludando a la cámara) podrían perfectamente ser las poses que un turista adopta para fotografiarse y certificar su viaje (el “yo estuve allí” barthesiano). El clochard se convierte así en un doble del escritor, y la fotografía, en una suerte de espejo. La noción de artista como clochard es una imagen dialéctica ya utilizada por Benjamin en su análisis de Baudelaire y que abunda en la obra de Bolaño: con el advenimiento de la modernidad, el escritor pierde su aura y entra al mercado. Debe “venderse” para poder sobrevivir, aunque siempre mantiene un estatus que raya con lo marginal. En palabras de Susan Buck-Morss, es un rebelde, no un revolucionario, porque se mantiene en un límite inestable, como un verdadero malabarista. La idea del doble queda reafirmada por el párrafo que sigue:

¿De dónde es usted?, le preguntó el clochard. Buenos Aires, dijo Rousselot, Argentina. Qué casualidad, dijo el clochard en español, yo también soy argentino. A Rousselot esta revelación no le sorprendió en lo más mínimo. El clochard se puso a tararear un tango y luego le dijo que llevaba más de quince años viviendo en Europa, donde había alcanzado la felicidad y, en ocasiones, la sabiduría. Rousselot se dio cuenta de que ahora el clochard lo tuteaba, lo que no había hecho cuando hablaban en francés. Incluso su voz, el tono de su voz, parecía haber cambiado. Se sintió abrumado y tristísimo, como si supiera que al final del día iba a asomarse a un abismo (105-6).

Se produce un proceso de reconocimiento que lleva a una transformación: el clochard cambia de idioma y comienza a tutear al escritor, tratándolo ahora como a un igual. El típico personaje parisino, resulta ser un extranjero. La metrópolis se revela como un lugar que atrae turistas, pero que también genera miseria a los habitantes de la periferia dentro de sus propias fronteras (aunque al mismo tiempo, es capaz de otorgar “felicidad” y “sabiduría”). Al final del diálogo, Rousselot ve que el clochard se aleja en “dirección contraria”. Esta simple acotación sugiere la idea del “doble invertido”, que como en el negativo fotográfico es un símil pero con diferencia. Al final del cuento,

Rousselot reflexiona sobre la posibilidad y la naturaleza de la literatura argentina, sintiéndose como un representante de su literatura nacional:

El resto del día Rousselot lo pasó como si en realidad fuera un escritor argentino, algo de lo que había empezado a dudar en los últimos días o tal vez en los últimos años, no sólo en lo que le concernía a él sino también en lo tocante a la posible literatura argentina (113).

La noción del escritor queda fijada en el mapa de la obra de Bolaño a partir de una sesión fotográfica. El poeta o novelista argentino no se define con una identidad estable, sino móvil, en el límite entre el mercado y el arte, capacitado para transitar fronteras nacionales, instalándose en la noción del trayecto.

En definitiva, la fotografía en la obra de Bolaño cumple el papel de pista por ser un índice de que algo es o ha sido. Al mismo tiempo, se experimenta con un poder casi mágico ante su presencia, como si ella cifrara un misterio epifánico. Según este análisis el sentido revelador de la fotografía está ligado a su consabida relación con el referente. La fotografía adquiere un sello aurático en la medida en que en la sociedad contemporánea los referentes se han desvanecido. Podríamos decir que las fotografías funcionan de modo alegórico como fragmentos de una concepción de mundo agónica. Para Bolaño, tanto el espacio como las relaciones sociales han dejado de tener sentido. Es por eso que su literatura se propone performativamente como la construcción de un mapa cognitivo en el que se inscriben espacios e identidades de manera móvil (la relación Norte-Sur, el lugar del escritor latinoamericano y el europeo, la barbarie metropolitana y la civilización periférica, el arte y el mercado, la política y la poesía, etc.). En este contexto, las fotografías se presentan como hilo de Ariadna. Sin embargo, esta alegoría guarda un carácter melancólico, puesto que la posibilidad de develar un misterio o de encontrar un sentido, se desvanece. Finalmente en la obra de Bolaño, es la búsqueda en sí misma –la literatura es su forma más paradigmática– el único mapa posible.

## Notas

- 1 “So I come finally to my principal point here, that this latest mutation in space-postmodern hyperspace-has finally succeeded in transcending the capacities of the individual human body to locate itself, to organize its immediate surroundings perceptually, and cognitively to map its position in a mappable external world.” (44).
- 2 En Mito y archivo Roberto González Echevarría propone que la novela Latinoamericana carece de una forma fija y por ello está permanentemente buscando nuevas formas de legitimación. Por ello, imita los discursos de autoridad de cada período histórico. Es por eso que las cartas de relación del siglo XVI y textos posteriores como *Comentarios reales de los Incas* de Garcilaso de la Vega, el Inca, imitan el discurso jurídico. Durante el siglo XIX el lenguaje de autoridad está dado por la ciencia, por lo que aparecen textos como Facundo de Domingo Faustino Sarmiento.

La “novela de la tierra” durante la primera mitad del siglo XX está mediada por el discurso antropológico, hasta la aparición de las novelas del boom, como *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Estos textos inauguran un nuevo discurso de legitimidad encarnado en la figura del archivo, que incluye todos los lenguajes de autoridad precedentes.

- 3 En el cuento, el narrador afirma que los trenes dejaron de pasar por el lugar, “como si ese pedazo de Argentina se hubiera borrado no sólo del mapa sino de la memoria” (37).
- 4 En *La literatura nazi en América* el personaje Willy Schürholz que nace en la colonia Renacer y muere en Angola, escribe su último libro con el seudónimo de Caspar Hauser. El narrador del libro asegura que “su meta parece ser la invisibilidad” (107). Paradójicamente, se dice que vivió sus últimos