

**Universidad de Chile**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura Hispánica

## (La imagen entre paréntesis)

Seminario de grado: Narrativa de Roberto Bolaño [para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica]

Alumna:

**Camila Mardones Bravo**

Profesor: Leonidas Morales Toro

**Diciembre de 2007**



..	1
<b>Paréntesis .</b>	<b>3</b>
<b>Imagen . .</b>	<b>7</b>
<b>Imagen-B . .</b>	<b>13</b>
<b>Final . .</b>	<b>29</b>
<b>Bibliografía .</b>	<b>33</b>
Del autor: . .	33
Teórica: . .	33
Crítica: . .	34
Literaria: .	35
De referencia: .	35
<b>Apéndice .</b>	<b>37</b>



---

*Te agradezco Simón, renuevas la inocencia*

***A medio hacer quedamos, padre, ni cocidos ni crudos, perdidos en la grandeza de este basural interminable, errando y equivocándonos, matando y pidiendo perdón, maniacos depresivos en tu sueño, padre, tu sueño que no tenía límites y que hemos desentrañado mil veces y luego mil veces más, como detectives latinoamericanos perdidos en un laberinto de cristal y barro, viajando bajo la lluvia, mirando las cosas por última vez, pero sin verlas, como espectros, como ranas en el fondo de un pozo, padre, perdidos en la miseria de tu sueño utópico, perdidos en la variedad de tus voces y de tus abismos, maniacos depresivos en la inabarcable sala del Infierno donde se cocina tu Humor.***

**Tres**

**Roberto Bolaño**

***En el fondo –o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. ‘La condición previa de la imagen es la vista’, decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: ‘Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos.’ (...) La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio).***

**La cámara lúcida**

**Roland Barthes**

(La imagen entre paréntesis)

---

---

# Paréntesis

1. En principio la lectura es un mundo que subyace al mundo que llamamos realidad, que en su totalidad interna refleja los procedimientos comunicacionales de nuestro mundo exterior. Una suma de diferencia y similitudes entre ambos permite establecer redes de conexión rizomáticas, variando sus aberturas y sus lógicas a través de la historia de la interpretación. En este sentido el texto es volátil e infinito. El paréntesis es el espacio intratextual del suplemento: sobra tanto como es indispensable. Su incorporación en la textualidad es a través de un funcionamiento reflejo, en torno a aquello que lo rodea, como en torno a sí mismo, des-cubriendo al lenguaje en su temporalidad, como la elaboración sintáctica que forma cadenas metonímicas de palabras (en un sistema horizontal), y en su espacialidad configurada por la verticalidad en que se suplantán palabras por otras, injertos que responden a procedimientos metafóricos, sinonímicos, estilísticos, etc. De acuerdo al paréntesis se entiende lo literario como dispositivo en el que la lectura es botón de inicio a una serie de movimientos maquinarios.<sup>1</sup> La multiplicidad de la máquina es donde yace el *rizoma*, como aquella disposición de la máquina en la que “hay líneas de articulación o de segmentareidad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación.”<sup>2</sup>

El movimiento textual que es el paréntesis, se aprecia, paradójicamente, desde la

<sup>1</sup> Deleuze, G., Guattari, F. *Rizoma*, España, Pre-textos, 2005

<sup>2</sup> Ibid., p. 10

inmovilidad, el quiebre absoluto con el carácter temporal del lenguaje. De modo que el paréntesis, a la vez que refleja el vínculo estrecho entre lectura y “realidad” (la lectura como un paréntesis), fija el tiempo en un presente ajeno a las lógicas extratextuales de esa realidad. Gracias a esa inmovilidad la lectura se presenta como un mundo con leyes propias que abarca aquello que es “real”: el paréntesis como inversión que sumerge nuestra subjetividad en un movimiento que ya no es el de la lectura subsumida a un marco mayor, sino que es el del placer. Es de tal forma que el paréntesis es el espacio atemporal de la subjetividad. El rizoma colabora en el juego de la subjetividad al configurarse de ramificaciones en conexión azarosa unas con otras, en desarticulación de todo origen. “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas (...). *Entre* las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio.”<sup>3</sup> Podemos entender de forma relativa la autonomía del paréntesis, en la medida que el libro “hace rizoma con el mundo”: “hay una evolución paralela del libro y del mundo, el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa en sí mismo en el mundo”.<sup>4</sup>

Los movimientos de territorialización son interrelaciones independientes, de la misma forma en que se entendía la posición del paréntesis como suplemento, en vinculación y des-vinculación con su entorno. Esta misma lógica abre el paréntesis como la presencia-ausente en tanto su ser-aquí (su fijación espacio-temporal) presenta su carácter fantasmagórico (y anfibológico). La fotografía es fijación de una ausencia, la plasmación del espectro que es el sujeto devenido objeto. La ambigüedad ante la que nos encontramos es la apertura de un abismo cuya vegetación se esparce por los precipicios: en su cima se oye el flujo veloz de las aguas. La lectura como misterio. El misterio es el velo, a diferencia del enigma que es la relación de encaje entre un fragmento y otro.<sup>5</sup> Adentrarse en la oscuridad del rizoma es establecer una primera relación de misterio con el texto, un primer riesgo. Riesgo porque aquel es el gesto que vincula al autor como persona con su sujeto de enunciación: pone en juego su vida: pues, “su libertad, su desventura, muchas veces aun su muerte y, en todo caso, su destino, han sido allí, al menos en parte, decididos.”<sup>6</sup>

Todo confluye en el carácter parentésico de la literatura en-sí, su autonomía, sus relaciones arbitrarias, su misterio, su riesgo. Es así que cada vez que realizamos el acto de lectura estamos viendo una escena de lenguaje, en la que el lenguaje es su propio

<sup>3</sup> Ibid., pp. 56-57

<sup>4</sup> Ibid., p. 26. Para esta noción ver también el análisis de *Los detectives salvajes* que hace Pablo Catalán: “Los territorios de Roberto Bolaño”, en *Territorios en fuga*, Santiago, Frasis Editores, 2003

<sup>5</sup> Benjamin, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Ed. Akal, 2005, p. 371. Es interesante, a este respecto, el rol de los personajes detectives en la literatura de Bolaño, que concuerdan con los personajes poetas.

<sup>6</sup> Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005, p. 87



espectáculo reflejo: “la puesta generalizada entre paréntesis de la literatura: simulacro con el que, al mismo tiempo, la literatura se pone en juego y entra en escena.”<sup>7</sup>

2. Roberto Bolaño entra en escena (se presenta su textualidad) entre paréntesis. Ajeno a los movimientos elitizados de la literatura chilena, su único territorio es el exilio “como vida o actitud ante la vida”:<sup>8</sup> literatura y exilio son “dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar.”<sup>9</sup> El exilio es la imposición por parte del territorio (ley, lengua madre, patria, cánón cultural, símbolo, etc.) que envía al hombre “al limbo, a la tierra de nadie, que en inglés se dice *no man’s land*”.<sup>10</sup> El espacio del exilio es el del sujeto incómodo, que desterritorializa al evidenciar la desestabilización y vacío del territorio. La literatura de exilio es reterritorialización, apropiación de ese lenguaje impuesto por la arbitrariedad de la convención, pero efectuada a partir de líneas de fuga, puntos de quiebre de sentido. La enunciación la entiende Benveniste como el acto individual de esa apropiación que subvierte su universalidad fija en discurso.<sup>11</sup> En Bolaño el lugar del paréntesis, de la subjetividad para por la subversión de su lenguaje, su permanencia al canto de la institución: el lugar *incómodo* de su auto-marginación hace de su narrativa una literatura menor.<sup>12</sup> Leer a Bolaño es ponerse en riesgo: “saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura es básicamente un oficio peligroso”,<sup>13</sup> saber que no hay palabra sin misterio.

En la lectura de Bolaño debemos reconocer (en sus propias palabras) “... que bajo mi dislexia acaso se esconda un método, un método semiótico bastardo o grafológico o metasintáctico o fonemático o simplemente un método poético, y que la verdad de la verdad es que Caracas es la capital de Colombia así como Bogotá es la capital de Venezuela, de la misma manera que Bolívar, que es venezolano, muere en Colombia, que también es Venezuela y México y Chile.”<sup>14</sup> La importancia del “Discurso de Caracas”,

<sup>7</sup> Derrida, Jacques, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997, p. 434

<sup>8</sup> Bolaño, Roberto, *Entre Paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 200, p. 40

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 43. “Para él [Swift] *exilio* era el nombre secreto de *viaje*.” P. 49

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41. La cita prosigue: “... que francamente queda mejor que en español, pues en español *tierra de nadie* significa exactamente eso, tierra yerma, tierra muerta, tierra en donde no hay nada, mientras que en inglés se sobreentiende que sólo no hay hombres, pero animales o bichos o insectos sí hay, lo que la hace más agradable, no quiero decir muy agradable, pero infinitamente más agradable que la acepción española, aunque probablemente mi acepción de ambos términos esté condicionada por mi ignorancia progresiva del inglés e incluso por mi ignorancia progresiva del español...”

<sup>11</sup> Benveniste, Émile, “El aparato formal de la enunciación”, *Problemas de la lingüística general*, México, Siglo XXI, 1988, 14ª edición.

<sup>12</sup> “¿Qué es una literatura menor?” en: *Kafka, por una literatura menor*, Ediciones Era, México, 1983

<sup>13</sup> Bolaño, op. cit., p. 36

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 34

efectuado tras ganarse el premio Rómulo Gallegos, no pasa sólo por el reconocimiento oficial de su escritura, sino por la auto-reflexión de su marginalidad, de su “correr por el borde del precipicio.” Sólo desde esta intemperie se puede “volver a escribir poesía.”<sup>15</sup>

Mi escritura seguirá el método disléxico y azaroso de Bolaño para entrar y salir de su no man's land como un gusano que oxigena la tierra.

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 87. El contexto de esta cita refiere a la situación de la poesía chilena, que debe aprovechar su estado de intemperie para su creación.

# Imagen

1. En el panorama chileno actual de la literatura de Bolaño, tras cuatro años de su muerte, tres libros inéditos editados, y una vasta serie de homenajes póstumos, corresponde la reflexión en torno a los usos y abusos que se han hecho de ella; cuál es la relación entre la recepción, entusiasta pero limitada, de sus escritos en vida con la apropiación excitada que hacen los medios de su figura y obra hoy. En tanto literatura exiliada, defiende la irreductible autonomía de sus obras con respecto a cualquier uso parasitario que pueda cundir por medio de instancias pseudo-artísticas. Por ejemplo, cómo entender un libro como *Para Roberto Bolaño* de su propio editor Jorge Herralde, que no es más que una pequeña serie reiterada de discursos. O los cuatro o cinco proyectos cinematográficos en desarrollo que pretenden abarcar diferentes segmentos de la obra bolañiana, incluyendo la colosal 2666. En este caso, cómo adaptar al lenguaje fílmico aquella imagen construida por Bolaño, esa tan única y precisa sintaxis lexical que no puede ser sino sí misma, en juego con el presente infinito de la lectura (que es la también muerte). Pues la escritura rizomática de Bolaño abre el espacio del texto a la sutileza de nuestra afección literaria, múltiple e infinita. Pasa por la experiencia intensa de la lectura y no por el afán interpretativo que “excava y, en la medida que excava, destruye” en domesticación de la obra de arte.<sup>16</sup> La interpretación es una apropiación externa a la obra que hace de ella un artículo de uso en reemplazo, sugerentemente por una insatisfacción de la lectura. Referida a la obra de Bolaño, se reconoce la imposibilidad de conquistar su territorio desterritorializado, su “no man’s land”. El espacio

---

<sup>16</sup> Sontag, *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996, pp. 29, 31

del análisis literario se debe basar, según Sontag, en una erótica del arte que dé cuenta del cómo es la obra en su forma significativa, en su aporte a nuestra experiencia sensorial. Concuerdan con ello Deleuze y Guattari al postular la obra como dispositivo, el texto como una máquina abstracta: “Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órgano hace converger el suyo.”<sup>17</sup>

La interpretación es una forma de conocimiento intelectual que imponemos a la obra, haciendo de ella una conceptualización lógica más que aceptar su ser-en-sí artístico. Pasa a llevar, por lo tanto, el conocimiento intuitivo que conlleva, naturalmente, el sentimiento de lo estético. La intuición se basa tanto en nuestras sensaciones, como en nuestra percepción espacio-temporal, pero siempre desde la posibilidad que tenemos de representarnos el objeto observado.<sup>18</sup> Esto es, se logra el conocimiento estético siempre cuando se sea capaz de traducir la estimulación externa del objeto a una expresión propia. Surge de esto la imagen, acuñada por Croce como el hecho estético por excelencia, es decir, la intuición misma, la estrategia de lectura que debemos elaborar para mantener la autonomía del verdadero arte. La imagen es aquella que reúne lo dado con los procesos de captación intuitiva y la capacidad expresiva del que la observa. De tal manera, la poética que concluyo con mis lecturas de Bolaño pasa principalmente por su elaboración formal y por cómo, yo-lectora, la expreso intuitivamente. Mi lectura atraviesa el texto en un viaje intuido por la fluidez de la experiencia, del instante de compenetración, por las imágenes que se graban en mi memoria, por la sensualidad de sus roces.<sup>19</sup>

2. La imagen que corresponde a la intuición tiene, por esencia de la representación que constituye el hecho estético de acuerdo a Croce, un carácter principalmente visual. *Imago* es representación *de algo*, retrato *de algo*; *imitari*, su raíz etimológica, es imitación<sup>20</sup>. La imagen, pues, como “un fenómeno que se nos presenta a la mirada y nos remite a algo que no es él. Será, entonces, algo que tiene un contenido más allá de sí mismo”.<sup>21</sup> Esta definición remite a la noción semiótica del signo, situando su carácter relacional entre dos niveles: aquel “originario” de una existencia dada, y aquel de la construcción, en dependencia con lo anterior. Semióticamente se entiende la imagen como

<sup>17</sup> Rizoma, p. 11

<sup>18</sup> Croce, Benedetto, Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general. parte teórica, Buenos Aires, Nueva Visión, 1962.

<sup>19</sup> El erotismo, para Barthes, se diferencia de la pornografía en su nivel de exposición, y por lo tanto en el juego imaginario y seductor que produce la forma que corre levemente su in-vestidura con respecto a aquella que descubre sin sigilo sus carnes, abiertas a su función significativa. En: *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1987. La misma distinción hacía en un inicio entre *misterio* y *enigma* planteada por Benjamin.

<sup>20</sup> Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 2003

<sup>21</sup> Concha Lagos, José Pablo, *Más allá del referente, fotografía*, Chile, Instituto de Estética Universidad Católica, 2004, p. 20

representación de una ausencia.<sup>22</sup> No obstante, esta acepción, en juego con jerarquías y territorialidades, no da cuenta del arte, en su duda y abertura. Restringiendo el ámbito visual de la imagen, la apreciamos como abstracción de un “originario” externo (tetra-dimensional) en la bidimensionalidad de las superficies.<sup>23</sup> Esto abre algunas líneas de fuga en el significado semiótico de la imagen pues, como reconstrucción de las dimensiones abstraídas, se configura el significado sólo tras un vagar de la mirada, asumiendo la subjetividad de la relación entre estructura de la imagen y su observador. De modo tal, la superficie imaginaria adopta el rol escénico de su representación-en-sí. Por lo tanto podemos asociar la imagen, que en un principio parecía poder ser únicamente visual, con el lenguaje y la literatura a través de su carácter *mágico*: las relaciones que abren la escena, mediante el azar y la subjetividad, pertenecen al “mundo de la magia, un mundo en el que todo se repite y todo participa de un contexto significativo.”<sup>24</sup> La construcción contra-lineal de la imagen propicia su autonomía con respecto a un “original”, asegurando su dimensión estética.

La narración de Bolaño es particularmente visual. En ella la imagen es un actor en la escena de su propia referencia, una enunciación: la descripción, el concepto,<sup>25</sup> la fijación, la puesta en abismo. La imagen fotográfica predispondrá las relaciones visuales con la escritura bajo una serie de apreciaciones. Por un lado el presente de la enunciación, su ser-en-sí temporo-espacial, conduce a la noción de la fotografía como *imagen-acto*.<sup>26</sup> Como *acto* la imagen fotográfica corresponde a la experiencia de sus circunstancias, es un objeto pragmático inseparable de su momento de enunciación. Nos remite así a la fotografía como *palabra*.<sup>27</sup> Concha Lagos desvincula la imagen fotográfica de su referente (contra su acepción semiótica, literal y territorializada), mediante su carácter simbólico. Entiende “símbolo” como “nebulosa de contenido”, es decir, “la imposibilidad de otorgarle una significación específica”.<sup>28</sup> La fotografía, por lo tanto, tiene que ver sólo con su propio ser-imagen y la palabra que ella estimula, que es su símbolo. Así, la fotografía adopta un carácter mágico que responde a su situación pragmática: somos nosotros quienes atribuimos la palabra a la imagen.

Además, la relación entre la narrativa de Bolaño y la imagen fotográfica no es arbitraria si consideramos el amplio espacio que tiene la reproductibilidad técnica del arte,

<sup>22</sup> Ibid., p. 45

<sup>23</sup> Flusser, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Ed. Síntesis, Madrid, 1983 (original).

<sup>24</sup> Ibid., p. 12

<sup>25</sup> Para Croce, op. cit., la reunión de objetos intuidos y luego puestos en relación configura los conceptos contenidos.

<sup>26</sup> Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós, Barcelona, 1986 (Bruselas, 1983)

<sup>27</sup> Concha Lagos, op. cit., p. 57

<sup>28</sup> Ibid., p. 58. La noción del símbolo como nebulosa de contenido proviene de Umberto Eco, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, 1984.

cine y fotografía, en el corpus de la literatura de Bolaño. En función de la conciencia de época que margina a Bolaño como literatura menor, estos elementos configuran a los sujetos desvanecidos que somos todos en el mundo de la globalización. En varios cuentos Bolaño hace alusión a películas y fotografías, tendiendo a elaborar una relación entre sus contenidos y/o técnicas, con los contenidos y/o técnicas del cuento. Entre ellos se destacan algunos de *Putas asesinas* como “Días de 1978” y “Fotos”, y “Laberinto” de *El secreto del mal*, en los primeros destacando la superposición de niveles, de los cuales uno es el “real” y el otro la ficción de lo (audio)visual, relacionados a través de las lágrimas y la inmovilidad. En “Laberinto” se muestra la fotografía como movimiento a partir de sus puntos de fuga, aquellos espacios de la fotografía que presentan lo ausente de su imagen. Es importante recordar también el rol de lo visual, reproducible en pos de la memoria (las pistas del misterio) en la poesía realvisceralista de *Los detectives salvajes*. Una novela de Bolaño que es eminentemente cinematográfica, en su temática como en su forma (revela mecanismos del cine, sin adaptarse a ellos) es *Amberes*, de sus obras la más críptica.

A pesar de todas estas relaciones directas remitiré la lectura a un cuento, bastante breve por lo demás,<sup>29</sup> que no hace alusión alguna a las posibilidades de reproducción de la imagen: “Encuentro con Enrique Lihn”.<sup>30</sup> A partir de su análisis construiré lo que llamaré imagen-B<sup>31</sup> (como un apodo significativo de la imagen en Bolaño), que ha de constituir una noción de poética en torno a su obra.

3. “Tanto la palabra como la fotografía desaparecen en tanto son usadas.”<sup>32</sup> La noción de ambas como útiles surge de la función comunicativa y representativa que cumplen en un principio ciego. La noción de *útil* interesa, en este sentido, por algunos motivos: la relación que permite entre la imagen lingüística y la fotográfica pasa por su carácter fugitivo, que hace breve y huidiza su “aparición” como contenido en torno a cierto continente, en este caso un cuento. Sin embargo, considerando la desvinculación con respecto a orígenes y linealidades, la imagen es sobre todo autónoma y relacional (es decir, mágica), en deslice rizomático por entre las garras de la mera interpretación utilitaria; “no soy yo quien va a buscarla, es ella quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme”.<sup>33</sup> Esto es el *punctum* de la fotografía: “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).”<sup>34</sup> Es aquello que se fija en la foto, a la vez que está en un “sutil más-allá-del-campo”, una presencia-ausente que

<sup>29</sup> La pretensión de abarcar, a partir de la forma de embudo dirigido de la iluminación de una linterna, con mayor amplitud la obra de Bolaño.

<sup>30</sup> De *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona, 2001. En adelante las citas referidas a este libro serán señaladas por un paréntesis en el texto.

<sup>31</sup> Término en diálogo con los análisis que hace Gilles Deleuze de la imagen en el cine.

<sup>32</sup> Concha Lagos, op. cit., p. 17

<sup>33</sup> Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 58

---

recrea las líneas de fuga del rizoma. Mi ser-herida es la imagen que el texto deja en mí, mi intuición particular. El carácter azaroso del *punctum* (de *mi punctum*) es fundamental, no sólo porque me abre la lectura como un juego,<sup>35</sup> sino porque me permite amasar la noción de *instante*, como la inmovilidad de una foto abandonada a un perpetuo presente, la imagen peligrosamente varada en el vacío.

<sup>34</sup> Ibid., p. 65

<sup>35</sup> A diferencia de la lectura que posibilita el *studium*, en tanto participación cultural (intelectual, racional, conceptual) con la imagen. Barthes, op. cit., p. 58

(La imagen entre paréntesis)

---



## Imagen-B

1. En tanto la imagen es construcción de la intuición subjetiva, y mi método de lectura pasa por mi punctum, formas legítimas de la apreciación estética, construyo la imagen-B como un supuesto hipotético de mi sensibilidad por la poética multifacética y diseminada de Bolaño. Situaré un atisbo de esta erección ontológica en torno a su escritura a partir de selectos aspectos textuales. Su labor escritural la asocio, en principio, a la vastedad de un movimiento perpetuo que indaga en los perímetros del hombre, sin dejarse abarcar nunca. En la era de la velocidad, ¿qué hace de este movimiento una detención, un ángulo constante<sup>36</sup> ?

Como generalización inicial, contrapongo su escritura al movimiento del plano secuencia que yace en el montaje de la imagen-movimiento, y su narratividad causal.<sup>37</sup> El constructo de esta imagen sólo da cuenta del tiempo de manera indirecta, pues, aunque es constitutivo de su totalidad (sintáctica) en la medida en que la imagen funciona desde el movimiento de avance y desarrollo, el tiempo no forma parte de una centralidad reflexiva. Hitchcock introduce una nueva imagen en el cine, teorizada por Deleuze como la *imagen-mental*, intermedia entre la anterior y la imagen-tiempo, que es la detención atemporal en reflexión sobre sí misma. La imagen-mental complejiza el sistema

<sup>36</sup> Derrida, op. cit, p. 438. El ángulo se sitúa dentro del repliegue del dispositivo literario, como el efecto reflejo entre dos niveles ("realidad" y ficción): el "entre-texto de dos ficciones", p. 438. Es tanto marco y abertura del texto: su escritura: su "aquí" de la lectura.

<sup>37</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-movimiento*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2003.

comunicacional narrativo al que se sometía la imagen anterior, al formarse de redes de relaciones internas en cada cuadro.<sup>38</sup> Se requiere, en esta construcción, la incorporación de una tercedad (para Peirce, el nivel en que el signo se relaciona con el interpretante), externa a los términos, capaz de ponerlos en relación. Este tercer elemento es el sujeto interpretante, que, en tanto ser intelectual, rellena los vacíos del círculo gestáltico. La filmografía de Hitchcock se caracteriza, entre otras cosas, por los planos cortos, que enmarcan en imágenes precisas la red de relaciones. Más que una narración, nos vemos ante una fotografía en movimiento.

La complejidad de la red de relaciones se desentiende de la lógica causal abriendo paso a otras formas de relación: las figuras literarias *de pensamiento* procuran un embellecimiento de los modos expresivos conceptuales, rebasando su concreción formal o lingüística.<sup>39</sup> Estas figuras funcionan a modo de líneas de fuga, desterritorializando las posibilidades de interpretación. En la imagen-mental de Deleuze, cohabitan dos, principalmente. La primera se sitúa en una contradicción con la relación natural de una sucesión: la *desmarca* no permite que el término sea interpretado por su relación serial con los demás, ahuyentando toda lógica aristotélica. La segunda es el símbolo, que se ubica en un objeto concreto capaz de portar diversas relaciones o variaciones de una misma relación: un nudo de relaciones abstractas.<sup>40</sup> Son, respectivamente, metonimia y metáfora en una relación asimétrica con el mundo.

Algunos ejemplos, desde mi arbitrariedad, de “Encuentro con Enrique Lihn” aterrizan el análisis visual de la imagen-movimiento a nivel del concepto literario. En todo caso, el hallazgo de la imagen conceptual en la literatura, no pasa sólo por métodos como la búsqueda de figuras de pensamiento u otras, sino por la misma subjetividad creativa de quien las busca (sus puntos de cautivación). En la imagen-B la *desmarca*, que no pasa desapercibida, es una constante que conduce a reiterados vuelcos del sentido narrativo. Mas aquí me detengo más bien en los recursos formales que establecen un quiebre con la fluidez de la descripción, exigiendo un diálogo con el sorprendido lector. 1) “...pero aceptaba el juego, como si de pronto, herido por el rayo, pero ése no es un verso de Lihn ni mucho menos mío, le apeteciera vivir durante unos minutos la vida de ese Jara desconocido...” (p. 222) La situación con Jara es de por sí un giro narrativo que retrasa, a partir de la instalación del azar y el absurdo, el movimiento del personaje. La *desmarca* “herido por el rayo” retrasa, a la vez, la lectura de la reacción fluida del falso Jara, situada también desde el azar y el absurdo. El quiebre coordinativo de la relación serial surge de una suerte de explicación (no ser verso de Lihn ni de Bolaño), que no concluye: indica simplemente un espacio de abertura formal a la eventualidad del lenguaje, dueño del territorio minado. El rayo, al representar el mismo carácter espontáneo de su propia aparición en el relato, se nos abre a símbolo, llenando el absurdo de (im)posibilidades de

<sup>38</sup> Ibid., p. 276

<sup>39</sup> Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica castellana*; Tomoll, Madrid, Gredos, 1967, p. 95

<sup>40</sup> Esta es la acepción de símbolo propuesta por Deleuze en *La imagen-movimiento*. Servirá con el propósito de entender la multiplicidad de relaciones como líneas de fuga. Concuerta además con el símbolo como “nebulosa de contenido” que referíamos a Eco.

interpretación polisemántica. El símbolo del rayo se vuelca sobre sí mismo, avalando la acepción de nudo de relaciones abstractas, o nebulosa. 2) Ocurre igual con el símbolo de la cebolla, introducido en el relato a partir de una comparación: “parecía” (aunque conste que Lihn dice: “no busque simbolismos, el agua, la cebolla, la lenta marcha de las estrellas”, como guiando la lectura del cuento. p. 221). La cebolla, debido a sus “innumerables capas”, se hace símbolo del infinito y del nacimiento del universo, a la vez que presenta el azar de la situación en su totalidad. Su simbolismo retorna sobre el mismo instante narrativo generando de por sí un presente perpetuo, que es el de la *certeza* del protagonista con respecto al carácter infinito de la tableta. 3) Un último ejemplo: “...encontré dos libros, uno clásico, como una piedra lisa, y el otro moderno, intemporal, como la mierda...” (p. 224) La desmarca pasa primero, en un momento anterior, por la carencia de libros en la casa del escritor (que además “era más bien pequeña, sobre todo para la media de los escritores chilenos...” p. 223). En el instante de encontrar estos dos únicos ejemplares, la desmarca es la descripción comparativa que se hace de cada libro, en conducción a un sentido y a un contrasentido, siempre en relación con la imprevisibilidad del lenguaje bolañiano. El símbolo pasa por la unión de sentidos en que nos sitúan ambos libros juntos. Por ejemplo, el lugar de la temporalidad/intemporalidad en la historia literaria, la abertura o no de uno y otro texto, la fisura de la mierda sobre la piedra lisa, etc.

2. Un referente ineludible a la hora de entender la imagen literaria como construcción, es la poética creacionista de Vicente Huidobro, cuya chilenidad permite cierto vínculo especial con Bolaño,<sup>41</sup> más aún si se reconoce, como se hará, el rol del poeta en su escritura. La vanguardia huidobriana pone a la figura del poeta en su eje creativo, aquel “pequeño dios” capaz de inventar un mundo independiente del nuestro, en el que la imagen poética es en función de la originalidad. Se desvincula, de este modo, de toda referencialidad externa a sí, estableciendo la autonomía de la poesía. Una forma de lograr la imagen creacionista es fijándose en la desmarca deleuziana, promoviendo un nuevo imaginario ajeno a las leyes estrictas de la lógica causal. Ocurre así con la imagen del “cielo a caballo sobre las palomas”,<sup>42</sup> que surge de una primera personificación, recurrente en la poesía huidobriana por la línea de fuga que abre en relación a la realidad; un posterior quiebre en la lógica de los elementos en cuestión (en múltiples sentidos: por tamaño, importancia, carácter abstracto o sublime, origen, unicidad, capacidad simbólica, etc, aunque tal vez en esto último es difícil establecer una jerarquía entre ambos); y finalmente la elaboración ilógica de los elementos relacionados: “a caballo” no puede ser más que a *caballo*. La autoreferencialidad de esta imagen permite entender el repliegue que profundiza el ser-en-sí del arte, en oposición al valor de uso/abuso del fenómeno de su masificación técnica. Sin embargo, la pretensión del arte creacionista, de un quiebre total entre imagen y mundo, atribuye un sentido particularmente determinado a la construcción imaginaria: se reduce el significado visual

<sup>41</sup> No particularmente por la nacionalidad de Bolaño (que hemos establecido como exiliada), sino porque seguramente está dentro de su acervo de lecturas, por provenir de uno de sus países referentes. “Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar en estanterías o dentro de su memoria.” Bolaño, op. cit., p. 43

<sup>42</sup> Del poema “Ella”, en *Ver y Palpar*, Santiago: Ercilla, 1941 (10 edición)

a mero contenido significativo, en una totalidad abarcable. La marca de universalidad del significativo admite, en la poesía creacionista, la traducción. La precisión traductora se sustenta en la autonomía del lenguaje, como significativo, con el referente, mas es justamente la relación convencional entre ambos que posibilita la traducción visual objetiva. Estamos en un círculo ambiguo y contradictorio).

Nada más lejos de la delicadeza sintáctica en la textualidad de Bolaño. Si bien en su obra está la ambivalencia creacionista del juego poético en busca de una independencia inicial, se diferencia de múltiples formas en su construcción de imágenes. En principio porque la imagen-B, como hecho estético, es intraducible. Su ser-rizomático configurado por una red de infinitas relaciones entre sí y con su entorno la hace inabarcable, puesto que el texto “Se explique no quiere decir que sea posible explicarlo.”<sup>43</sup> Se entiende, como anticipábamos con las críticas a la interpretación de Sontag, que lo único que se puede afirmar con respecto al texto es el texto en-sí, en su *presente* de lectura. Se volverá sobre el presente, pero por el momento interesa establecer que dar cuenta de algunas de las posibilidades del dispositivo literario que es la imagen-B, no implica la abertura a un sentido: “importa más por los empujones que ejerce sobre el texto general que por la ‘verdad’ que revela, por sus informaciones, sus deformaciones.”<sup>44</sup> La lectura que propone Derrida, en pertinencia con lo estudiado sobre Bolaño, es un ejercicio metonímico que sigue las cadenas de la máquina textual sin interferir en ellas, sin traducir lo intraducible de la literatura.

De tal modo es que el protagonista de la narrativa de Bolaño es el lenguaje, lo que imposibilita su desarticulación en tanto su arte habla especularmente por sí solo. A este respecto es fácil asociar la autonomía del arte puesto en abismo con la reducción a lo universal del creacionismo. Por ello algunas aclaraciones. Bolaño mantiene un profundo diálogo con su entorno e historia, pero no de forma mimética o representativa, sino desde la intencionalidad, cuyo valor subjetivo hace de toda literatura menor un movimiento político. A galope de palomas se distancia, así, un creador del otro. La imagen-B no pretende lanzar su carácter independiente a la superficie, sino evidenciarlo en el profundo canto de la herida, en su huella artística. La sima hundida violenta tanto el nivel de la realidad como el sobrenivel en que el “pequeño dios” se sienta a crear. Mas la diferencia entre una y otra /s/ima, es la que subyace entre “una llave que abra mil puertas” y una máscara testimonial que hace de la lectura un placer sencillo y sin pretensiones.

3. Insisto en el vínculo con la imagen fotográfica, en reunión de la apreciación estética con la objetividad de su registro (fijación del sujeto en el objeto artístico). Se establece la relación con la realidad a partir de una *evidencia*,<sup>45</sup> gracias a la insuperable capacidad mimética del obturador.<sup>46</sup> Ya se había señalado la relación entre la enunciación y la fotografía en su *ser-acto*, la captación precisa e instantánea de un

<sup>43</sup> Derrida, op. cit., p. 445

<sup>44</sup> Ibid., p. 446

<sup>45</sup> Sontag, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 15

<sup>46</sup> Concha Lagos, op. cit., p. 18

*acontecimiento*. El argumento contra-mimético es el *corte* fotográfico, aquella *agresión* a la realidad que hace de la foto Foto y no realidad enmarcada, es decir, la constitución de la imagen en hecho estético autónomo.

3.1. “La situación es esta”<sup>47</sup> : en el estilo narrativo del dispositivo bolañiano hay un dejo, saborcito curioso, del testimonio fotográfico. De aquí la reiterada neblina intelectual que confluye en su obra, realidad y creación literaria,<sup>48</sup> no del todo extraviada considerando que es una estética de realismo biográfico. La mayor evidencia de ello es la primera persona, que expone el enunciado en una situación tercera (la del padre, la del amigo del amigo, etc), bajo la constante de dejar fluir la historia en su veracidad. Resulta paradójico que sea la primera persona lingüística la que dé testimonio del relato ficticio, siendo que es la misma la que determina la subjetividad del lenguaje.<sup>49</sup> Es así que el sujeto de enunciación bolañiano se perfila en el ambiguo límite de la ciencia, postulando “verídicamente” una situación, eludiendo juicios y conclusiones. Insisto, esta es la *entonación estética* que hace de la imagen-B asimilar la reproducción mimética de la foto como fuente de su humildad creativa. (Una de las grandes semejanzas, a mi juicio, entre Bolaño y Borges, maestro de tantos, es la capacidad de establecer un diálogo fluido entre la sencillez vital de la realidad y el arte como fenómeno de la observación y reproducción infinita. Siempre, tras la lectura de alguno de ellos, una súbita inspiración me advierte que el arte no está más allá de la experiencia propia de sostener un lápiz en la mano; hasta reconocer mi engaño: creer que las palabras pertenecen a la realidad y no a Jorge y Roberto, maestros del lenguaje). (El paréntesis es el espacio de mi ser espectral, emocional, mientras que lo que pretendo es acotar el saboreo verosímil de la narrativa de Bolaño a su misma esencia de testimonio.)

La *evidentia*,<sup>50</sup> figura del pensamiento, surge en función de la afección al receptor a través, justamente, de la verosimilitud y la claridad: “descripción viva y detallada de un objeto mediante sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía...)”. Su carácter estático (aunque se trate de la descripción de un proceso) la recrea en una imagen, en un marco que contiene toda su simultaneidad para la recepción de un testigo ocular.<sup>51</sup> La *evidentia* no sólo asume una visualidad, sino también una *traslatio temporum* que hace del presente un uso generalizado, tanto para dar cuenta tanto de sí mismo, como del pasado o el futuro. Según esta figura, los tiempos no presentes requieren

<sup>47</sup> Esta es la oración con que se inicia el cuento “Últimos atardeceres en la tierra” de *Putas asesinas*.

<sup>48</sup> Actualmente, tras “La muerte del autor” de Barthes, la distinción entre *nombre propio* y *nombre de autor* de Foucault, y la despersonalización del texto diseminado de Derrida, no se puede hablar de escritura biográfica, o de alter-ego en el sentido que le atribuía la crítica impresionista. En definitiva jamás leemos a un autor, sino textos, y es allí donde se centra nuestra atención teórica.

<sup>49</sup> Benveniste, Émile, “De la subjetividad en el lenguaje”, en: *Problemas de la lingüística general*, México, Siglo XXI, 1988, 14ª edición.

<sup>50</sup> Lausberg, op. cit.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 224-225

necesariamente un salto, mediatizado o no, hacia el presente. La fijación es una forma de corporeizar este salto, como ocurre con la fotografía, que mantiene el pasado en su evidencia presente. Así, esta figura retórica abre un pasillo entre la visualidad testimonial y presente de la imagen fotográfica con su construcción literaria, cuya luminosidad no refleja tan sólo en la retina, sino en las profundidades de nuestra intuición artística: la estática del cuadro, de la descripción y de la foto es la estética que relaciona al arte con aquel que lo redime, el lector.

La descripción es la más obvia evidencia del acontecimiento literario, en presente, que aquí llamo imagen. En la literatura del siglo XIX, era un marco para el desarrollo de la acción y de los personajes. Siendo un recurso de reproducción mimética, la descripción se hacía idéntica a los sucesos, funcionando como mero refuerzo de la trama (lo que permitía saltárselas sin percibir su ausencia<sup>52</sup>). Tras las revoluciones artísticas de principios de siglo XX, (entre las cuales podemos considerar, siguiendo la línea instalada, la influencia de Huidobro) se estimula un enfoque mayoritariamente formalista en que es la materialidad del objeto la que sostiene su condición artística; se entiende: “el arte por el arte”. La descripción, por lo tanto, pasa de su función reproductora, como elemento secundario, al primer plano del arte, función creadora; de ser marco de acción, a ser su propio encuadre. El enfoque del tiempo se desarrolla en su fijación temporal, a diferencia de su anterior transcurrir en la acción (como en la imagen-movimiento). La descripción se hace cargo del movimiento narrativo, y no así la cosa descrita. Este tiempo inmobilizado constituye la imagen como aquel espacio de permanencia del presente en auto-reinvención constante. El tiempo fue el gran protagonista del arte hasta el siglo XX; desde las vanguardias encontramos un tiempo sin temporalidad; en su lugar hallamos estructuras mentales carentes de tiempo.<sup>53</sup>

3.2. A la presencia de un presente perpetuo propuesto por las pruebas fotográficas de un pasado, se pone entre paréntesis toda posible periodicidad. La anulación del tiempo añade a la construcción de la imagen-B un repliegue sobre sí misma; la falta de temporalidad es carencia de pasado y de futuro, a la vez que ausencia del *transcurrir* de la acción de la imagen-movimiento. La fijación fotográfica de la imagen es un hecho estético que *ocurre* en reflejo testimonial (y no mimético) de un acontecimiento real (es decir, en el terreno de los posibles): “La videncia del Fotógrafo no consiste en ‘ver’, sino en encontrarse allí.”<sup>54</sup> Esta ocurrencia es marca de la fijación atemporal. El movimiento basado en la temporalidad de la acción queda excluido, pero no por ello deja de remitir a otras formas de movimiento, como el de la lectura. Si la evidencia liga arte y mundo desde el aspecto político de las literaturas menores, el *corte*<sup>55</sup> es función de la agresividad del arte en su carácter autónomo y auto-reflexivo. Ya se señaló la autonomía

<sup>52</sup> Barthes relaciona las ganas de saltarse las descripciones a una literatura de placer, en que la velocidad del movimiento conduzca la lectura como ocurre con la imagen-movimiento deleuziana. Al respecto Barthes distingue entre literatura de placer y de goce diferenciándolas en forma y contenido, pero demostrando, mediante su ambigüedad, que de toda lectura es para disfrutar. En: *El placer del texto*.

<sup>53</sup> Robbe-Grillet, Alain, *Por una nueva novela*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

<sup>54</sup> Barthes, op. cit., p. 96

que se le debe atribuir al texto, tanto a nivel del emisor como del receptor. El corte se asocia a la subjetividad intuitiva que juega en el arte, por el arte, la constitución de un marco siempre indeterminado. El enmarque de la foto en un espacio, del texto en su sintaxis, a la vez que la violencia que ejerce la lectura (en un presente) sobre el texto. Al evidenciar cualquier forma de límite en el objeto artístico, se hace del marco objeto de contemplación en remisión a los innumerables puntos de fuga, las posibilidades de cadenas metonímicas, “los millares de millones de relatos que se estaban desarrollando”<sup>56</sup> : se abre el corte como el abismo penetrante del hecho estético. Se entiende la agresión del corte como el juego arbitrario que recorre los marcos del objeto, en dependencia con la instantaneidad del presente. Se diferencian, desde la agresividad del corte simático, el objeto que se abre hacia una erótica de la percepción (que señala sin mostrar), con el que se expone en una totalidad sin fisuras<sup>57</sup> ; o bien desde la autonomía, el quiebre total, desvinculándose de todo lo que provenga de afuera de sus límites precisos, del mismo lector entre ello. La imagen-B, para resumir, es producto del corte artístico que impone el objeto en su ser-en-sí, con la violencia de la lectura. Se fija la imagen-B como corte en la imposibilidad de situar su marco, en el abismo de su permanente (auto)referencialidad.

4. Es en el intento de recrear un atisbo posible de la poética bolañiana (a partir del *punctum*: la forma en que su textualidad me afecta) que no puedo sino detener la lectura en el instante efímero, carente de principio y de fin. El instante no puede más que ser una y otra vez sí mismo, el círculo especular de la autoreflexión, (que llamaré, eventualmente, *retombée*). Por eso lo hallamos en la fijación fotográfica, que funciona en la interrelación de marco y evidencia, corte y testimonio. A la vez, constituye un punto de concentración, de detalle, el instante dentro del instante, la totalidad a la que se incorpora hasta desaparecer, tal como el animal se mimetiza con el entorno.<sup>58</sup> La fijeza en la fotografía es el ocurrir que inmoviliza y fascina a un mismo tiempo, “...remite siempre al corpus que necesito al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la Foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. Para designar la realidad el budismo emplea la palabra *sunya*, el vacío; y mejor todavía: *tathata*, el hecho de ser tal, de ser así, de ser esto...”.<sup>59</sup> La imagen-B, incorpora el momento preciso en que la inmovilidad absoluta, aquella mariposa clavada en el cuadro, se hace móvil: el instante, como corte, nos vincula con el universo, con la realidad, con el arte.

<sup>55</sup> Derrida, op. cit.

<sup>56</sup> Ibid., p. 107.

<sup>57</sup> Ver nota al pie no. 19

<sup>58</sup> El análisis que hace Sarduy con respecto al simulacro proviene de sus estudios del mimetismo en el reino animal en función de la supervivencia; la imagen como un escudo. Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

<sup>59</sup> Barthes, op. cit., p. 31

De acuerdo a este marco de lectura (con sus correspondientes líneas de fuga), la primera imagen fotográfica que ocurre en el cuento es al estrechar la mano de Lihn (“la mano de una persona triste” p. 220), situación enriquecida por el re-memoramiento de la relación de correspondencias que mantuvieron en un antes relativamente impreciso. Aquel instante es, cargado del silencio visual de lo imaginario, “Una correspondencia gestual, morfológica, las puertas de una elocuencia opaca que nada decía o que nada me decía.” (220) El silencio es y no es sinónimo de vacío, pero el *gesto*, que es marco del acto escritural, nos adentra en el territorio de lo hermético, el oscuro lugar de la lectura y la muerte. “...aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía (...) le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.”<sup>60</sup> Tras la primera declaración de silencio, Bolaño comprende la *espectralidad* de la situación, en la que Lihn “podía desaparecer con la misma elegancia y rotundidad con que a veces desaparecen sus poemas” (220). La fijeza hace desaparecer (como en el mimetismo animal): la Foto fija lo móvil y lo hace espectro, que es el “sujeto que se siente devenir objeto”, aquel que vive la “microexperiencia de la muerte”.<sup>61</sup> “La imagen fotográfica y la muerte transitan senderos continuos. Quietud, silencio, pasado, recuerdo, imposibilidad.”<sup>62</sup> El *sentido* descubierto por Bolaño protagonista abre la opacidad del gesto-texto hacia el espacio de la risa (“Quiero decir: comenzaba a encontrarle un sentido a la situación y comenzaba a reírme de la situación”, p. 220). Sabemos desde el inicio del cuento que la muerte sólo puede ser o broma o milagro, condición necesaria para que Bolaño haya aceptado la curiosa invitación a este encuentro, a este silencio. La imagen-B es muerte, la imagen es Burla.

Dos nociones de muerte. La pérdida total de toda imagen como síntoma, se especula en una novela contemporánea dedicada por completo al problema del perecimiento del hombre. La imagen requiere luz que se proyecte en la retina y reconstruya el objeto en el cerebro. Podemos entender que el único espacio para la muerte es la literatura, aquel páramo oscuro donde anida lo humano: la imagen literaria no se forma de luz, sino de ausencia, pues sólo en el hermetismo existe el lenguaje, que es el privilegiado en la expresión del sentimiento invisible, el código críptico de nuestra realidad. Por otro lado, la muerte como la amenaza de que no suceda nada más.<sup>63</sup> El *suceso*, u *ocurrencia*, está condenado al instante, pues nunca hay seguridad más allá de su ser indicativo, ¿sucede? (“Que suceda siempre ‘precede’, para decirlo de algún modo, a la pregunta referida a qué sucede.”<sup>64</sup>) El *now* es, entonces, un pequeño abismo frente a la muerte, la imposibilidad de abarcar lo infinitamente pequeño como el instante y lo infinitamente evidente como el

<sup>60</sup> Ibid., p. 38-39

<sup>61</sup> Ibid., p. 39

<sup>62</sup> Concha Lagos, op. cit., p. 136

<sup>63</sup> Lyotard, Jean-François, “Lo sublime y la vanguardia”, en: *Lo Inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

<sup>64</sup> Ibid, p. 96



destino del hombre. Lyotard sitúa en este plano el concepto de *lo sublime*, como la amenaza de aquello tan infinito que es la posibilidad de la nada. Un episodio clave en la narrativa de Bolaño, es el sueño que tiene el narrador de “Dentista”.<sup>65</sup> El personaje ya ha determinado que ellos no eran “capaces de reflexionar o de discernir sobre la naturaleza de lo vivido” (195), aludiendo al evento sublime de “esa noche decididamente literaria” (195). Mas en el sueño afirma el narrador haber comprendido “durante un segundo escaso el misterio del arte, su naturaleza secreta.” (195). Lo verdaderamente sublime es ese segundo escaso, escasísimo, en que sucede y no sabemos bien ¿qué sucede?, aquel momento en que sólo puede abrir lugar a la imagen del “cadáver de la vieja india muerta de un cáncer en la encía” y al consecuente olvido de todo. La amenaza es la muerte, y es el misterio del arte, aquel páramo de la lectura en que nos perdemos. Lyotard habla de una doble privación: “el alma está privada de la amenaza de ser privada de luz, lenguaje, vida”, lo que es el arte, el alivio, el deleite.<sup>66</sup> Y más aún, es la fijeza la que resume todas las amenazas.<sup>67</sup>

Volviendo al “Encuentro...”, una siguiente imagen, fotografía, instante: Lihn se administra cierto medicamento, que, sabremos a posteriori, “tomaba para seguir vivo” (224). Esta vez no será un gesto, como el del saludo, el *now* que cierre-abra aquel instante (en el que “tuve la certeza de que se trataba de una tableta infinita”, p. 221), sino el cristal del vaso como lupa. Se nos<sup>68</sup> abre la herida punzante (y la visión), a través del efecto de aumento del agua en el vaso, de la tableta como universo, como nacimiento y como muerte, pero todo en cámara lenta. La muerte aquí no es un hecho consumado sino un constante proceso encargado de dejar una huella poética, de contagiar el entorno de su silencio y humor negro. La muerte no es casual (Lihn mismo reconoce la suya), el azar es el vidrio, la tableta, la cebolla.

Se enfatiza y sostiene la noción de humor negro en un siguiente episodio: el encuentro con el falso Jara, ambos *detenidos* “en el último de los tres escalones refulgentes” (222) que daban al bar. Esta imagen graciosa instala un cliché clásico de una burla o parodia: a) un protagonista-tipo, el gángster, b) una confusión, andamio de la comedia, y c) un juego de ingenio. “Coño, Jara, soy yo, Bolaño” (222), punza mi risa cada vez que me repito la escena (el plato), frase que presenta el detalle casual, el relajo y naturalidad con que el narrador Bolaño construye la situación. Se abre esta imagen enmarcada en la detención hacia su campo ciego, aquel espacio que existe fuera del encuadre fotográfico, fuera del paréntesis (la presencia-ausente). Jara, como el gesto y la tableta, es abertura hacia todo un universo imaginario, “a la medida de aquel momento” (222). Jara ya no es sólo pose, entendiéndose como imagen previa a la propia imagen (detenida), es punto de fuga de la realidad, es la construcción de una broma a imagen de

<sup>65</sup> Cuento de *Putas asesinas*.

<sup>66</sup> op. cit., p. 104

<sup>67</sup> Sarduy, op. cit., p. 88

<sup>68</sup> De acuerdo al desarrollo literario del cuento, se entiende que el yo narrativo de la enunciación, llamado Bolaño, es inseparable de nuestro propio yo de lectores en la medida en que vamos viajando por el sueño del relato a un mismo tiempo.

la muerte. En la tableta el reflejo del universo, en esta burla la disminución de nuestra condición por la inmensidad de “un mundo en donde hasta el propio Jara era una hormiga cuya muerte en un escalón brillante a nadie hubiera importado nada.” (223) La continuidad de la muerte (en cámara lenta) vuelve a hacerse patente: hace de la imagen una rueda que gira sobre sí misma: Jara es incapaz de ponerle punto final pues se ha enamorado del imaginario construido. Para rematar esta figuración caricaturesca, el saludo irremediable con los amigos del falso Jara, que “quién era yo” “es Bolaño” (223), y los apretones con manos cargadas por el imaginario de su prototipo, de la idea preconcebida que puede dirigir la burla, por ejemplo, hacia una ironía crítica.

5. Los sueños prefiguran otro instante: se atañen a la presencia de su propia atemporalidad, se construyen en un juego despiadado con las formas de la realidad, carecen de linealidad, de origen y de fin, son, a la vez, imagen, burla y muerte. El encuentro con Enrique Lihn propicia la consolidación de la imagen-B mediatizada por los procedimientos del inconsciente a nivel onírico. La imagen que ello conlleva es, gracias a la relación ficticia-biográfica de fecha y lugar, una representación (tradicional) de los sucesos oníricos del sujeto hablante. A la vez, el sueño es una construcción psíquica producto de la estimulación de la realidad y de ciertos mecanismos mentales que la traducen.<sup>69</sup> Puesto que la disposición visual es la traducción que hace el sueño del material experiencial al material psíquico, la noción de imagen se hace sumamente pertinente. En tanto el sueño se ilumina como efecto/reflejo de la realidad, el cuento cumple la misma función con respecto al fenómeno onírico, estableciendo un juego analógico de imágenes (ya no sólo desde su acepción de reproducción visual, sino desde la reproducción del contenido traducido): literatura : sueño:: sueño : realidad. La imagen-B adquiere así una doble dimensión, se hace meta-imaginaria. Sin embargo no debemos atribuir dicha conclusión a la particularidad onírica de este cuento. Los niveles de literariedad en Bolaño atraviesan su obra. Se distinguen, básicamente, 1) por la flexibilidad de su uso de primera persona, que nunca se limita a un solo marco de subjetividad, entablando meta-narraciones del tipo caja china, y 2) por la implementación de elementos que conducen a otros niveles de interpretación, en sentido narrativo y simbólico, como sueños, películas, fotos, o como, de manera especialmente interesante, el espejo del relato *Detectives*.<sup>70</sup> En él la historia relatada trata de un hombre, Belano, preso en los inicios de la dictadura militar. Cuando los sacan de la celda para asearse, los presos pasan por un espejo. Belano no se mira porque en él no ve su rostro sino el de otro hombre. El juego de niveles en este cuento se configura en su dimensión política: resulta que al otro lado de la muralla en que se encuentra el espejo, está el patio de los calabozos de los presos comunes. Queda a nuestra interpretación del “misterio del arte” establecer la relación entre las piezas. Pero ocurre que en el caso que me interesa por el momento, es el sueño aquel que abre la perspectiva constructiva de la ontología narrativa, y por lo tanto Freud se me hace ineludible.

El sueño funciona como sustituto de series de pensamientos significativos y afectivos.<sup>71</sup> La *condensación* de esta sustitución, establece una asimetría entre el

---

<sup>69</sup> Freud, Sigmund, “Los sueños”, en: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

<sup>70</sup> En *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997.

---

contenido manifiesto, el sueño mismo, y el contenido latente, aquello que *significa*,<sup>72</sup> permitiendo inferir su funcionamiento metafórico. Este fenómeno es el que genera la conexión lógica espacio-temporal del sueño, al conjugar todos sus elementos en un unificador común (“innegada conexión entre todas las ideas latentes”<sup>73</sup>). Una primera y clara relación se establece entre sueño y cuento si nos basamos en los principios cortazianos que consideran como fundamentales la brevedad y la unidad del relato. La condensación es, pues, la que mantiene la cohesión del sueño, habilitándolo para una traducción narrada. La coherencia del sueño se ve afectada por otro procedimiento de la construcción onírica: el *desplazamiento*. Esto es, una “transmutación de valores psíquicos”<sup>74</sup>, que contribuyen a oscurecer, metonímicamente, la relación entre el sueño mismo y las ideas latentes que lo sostienen. De acuerdo a ambos procedimientos es que la interpretación de los sueños, según Freud, pasa por el análisis psicoterapéutico que identifica la estimulación por parte de la realidad. Y aquí Bolaño nos proporciona unas pocas claves, pues podemos diferenciar en el cuento el nivel de su relato onírico, con el de la reflexión consciente que provoca a nivel de la realidad (ficticia, claro). Una primera clave, sencilla, la sostiene el dato preciso que sitúa al sueño en el marco de una realidad espacio-temporal: “En 1999, después de volver de Venezuela, soñé...” (217). La transitividad del *soñar* nos previene que todo lo que vendrá a continuación, el objeto directo soñado, será forma de la *evidencia* de la imagen-B, en relación directa con el contenido del cuento soñado que exhibe los secretos de su narrativa. Así, Venezuela remite, en primera instancia, a la consagración del artista, fundamental a la hora de establecer la relación Bolaño/Lihn; a la vez, remite al *Discurso de Caracas* como una suerte de instalación reflexiva de su poética, y por ende de su propio ser-poeta, según se estableció al inicio del análisis. Sin embargo, la *verdadera* clave de la reflexión psicoanalítica que exhala el sueño contado, es introducida significativamente por la lexia *la verdad*: “aunque la verdad es que yo no necesitaba presentación alguna pues...” (218). El vínculo entre los personajes Bolaño y Lihn pasa por una relación literaria, de influencia y superación, de elegía y parodia, de amistad epistolar, sin contradicción alguna (pues en los sueños (y en la literatura (en particular en la imagen-B)) todo es contradicción). Pero para el juego freudiano se puede establecer una relación jerárquica entre ambos escritores (total, Bolaño nunca se estimó como escritor (mi propio homenaje y burla...)), y situar el *deseo*, principal inspirador de nuestros sueños. Este deseo se ve *realizado* oníricamente, 1) por el reconocimiento (explícito en el pasado real ficticio, implícito en el presente onírico) que le concede el “poeta consagrado” (219), a pesar de la escasa/vasta (sí, escasa y vasta) relación epistolar mantenida a principios de los ochenta; y 2) por la

<sup>71</sup> Freud, op. cit.

<sup>72</sup> Recordemos las críticas de Sontag a las interpretaciones del inconsciente que hace Freud. Sostiene que vivimos una época que explota de forma agresiva el recurso de la interpretación, por lo que “envenena nuestras sensibilidades” (*Contra la interpretación*, p. 30). El espacio dedicado a los sueños funciona como análisis formal, que confluye en juego de lectura, siguiendo la línea inicial de la investigación.

<sup>73</sup> Freud, op. cit., p. 31

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 33

invitación/guía hacia el departamento del Maestro en las alturas del séptimo piso, sobre los seis pisos vacíos que dejan los “más que tigres, gatos” de la poesía chilena proyectada para el año 2000. Si en esta última simbolización hallamos la condensación metafórica, es en el desplazamiento del bar hacia el departamento de Lihn, y el oscurecimiento de la realidad onírica (“llegaba a la conclusión de que algo iba mal” 224), en donde se encuentran los procedimientos metonímicos, freudianamente.

6. Dicho juego constante entre los niveles ontológicos de la narrativa de Bolaño, hace de la distinción realidad-irrealidad una nimiedad irrelevante, una burla a los criterios interpretantes. Toda presencia limítrofe que indique una diferenciación de elementos ontológicos dentro del cuento, es señalada por un pasado simple: historia (contaron, supe que), sueño (soñé que), film (aparecía, vimos), etc, pasado que presenta, en principio, su muerte: el carácter presencial de la enunciación hace que los enunciados refieran a la fijación de un instante ausente. Bolaño, yo autor, al involucrarse permanentemente en sus escritos, a través de la primera persona lingüística y el pasado verbal, sólo evidencia su propia ausencia. Así:

***...soñé que (...) en un país que bien pudiera ser Chile y en una ciudad que bien pudiera ser Santiago, si consideramos que Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y que ese parecido, en algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria, permanecerá siempre. (217)***

Se configura la imagen, como principio de semejanza, a partir de la relación con un “origen” anterior. “Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias.”<sup>75</sup> La ruptura, pues, yace cuando dejamos de establecer desde la imitación ese principio de semejanza, sino que lo asociamos a la simulación, simulación que pasa por la teatralidad de la imagen en sí misma.<sup>76</sup> De todas formas el simulacro también tiene relación con un algo, mas no desde la precisión icónica y funcional, sino a partir de la desconexión, la heterogeneidad, el absurdo, la desmarca, añadiría Deleuze. A este fenómeno Sarduy llama *retombée*: “toda causalidad acrónica; coexistencia de la causa y consecuencia (...) similaridad de lo discontinuo: lo aparentemente sin conexión puede hallar una analogía.”<sup>77</sup> “La similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar.”<sup>78</sup> No hay conexión necesaria entre la ciudad soñada con la ciudad real, pues la relación onírica de ambas no es entre sí, sino con el infierno; en el caso de la primera, asociada a la espectralidad y la muerte tras un proceso metonímico, en el caso de la segunda, mediante un procedimiento metafórico, asociada con la pulsión política que caracteriza toda literatura menor. En el fondo, la semejanza con el infierno configura la

<sup>75</sup> Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1989, p. 64.

<sup>76</sup> Remitirse a cita no. 58

<sup>77</sup> Sarduy, op. cit., p. 35

<sup>78</sup> Foucault, op. cit., p. 64

imagen (ciudad real- ciudad imaginaria), afectándolas recíprocamente sin establecer directamente el vínculo.

El simulacro se hace particularmente plausible en los sueños, pues siempre tiene relación con la realidad, para regocijo de Freud, pero nunca se puede establecer el carácter de esa relación, para su decepción. Por ejemplo, nos convencemos de que lo narrado es un sueño no por la indicación “soñé que” sino por nuestra identificación como soñadores a partir de la fluidez visual del relato (como la carencia de puntos en el episodio de Jara), o gracias a ciertos punctums, como *era* en: “Lihn ya no se parecía a Lihn (...) pero al mismo tiempo *era* Lihn”<sup>79</sup> (218). La desconexión que hace de la semejanza simulada una imagen tiene una serie de efectos. Primero, la pérdida de la relevancia en la distinción de los niveles ontológicos: se hace innecesaria cualquier relación jerárquica o diferenciadora entre unos y otros (sabemos que *era* Lihn). Además, en la imagen literaria confluyen los distintos niveles, pues tanto realidad, como sueño, como literatura se construyen de lenguaje, en una igualación ontológica. Ocurre igual, por ejemplo, en el cuento *Fotos*, en el que el álbum fotográfico observado tiene las mismas características que el espacio del observador: inmovilidad y soledad, varados en el presente. Segundo, el carácter autónomo de la imagen, que constituye un fin en sí misma, como construcción literaria. La relación de semejanza pasa por el juego de la escritura, que es incapaz de no re-escribirse constantemente. De aquí que la noción de retombée funciona de forma especular. Tercero, para terminar con la desarticulación de la imagen se reconoce en su base el *sunya*, el vacío.<sup>80</sup> La independencia de la imagen hace que toda relación refleje, por sobre todo, la carencia de vínculos que la elaboran, señalando su vaciamiento y su ausencia: “el cielo parecía un espejo sin azogue, el sitio en donde todo debería reflejarse pero en donde nada, finalmente, se reflejaba.” (221). Es así que la imagen-B no puede ser más que suplemento, aquello que falta y sobra a un mismo tiempo, la presencia ausente del punctum, el material extra, el plan B. De hecho, el propio Enrique Lihn, como vínculo entre los niveles que figuran en el relato, es un fantasma, un espectro, un vacío.

7. Enrique Lihn, poeta, funciona, en el dispositivo del cuento, como *vínculo*. En primera instancia, desde una macroestructura del relato, establece gracias a su presencia espectral la relación analógica entre los niveles del relato (literatura/sueño/realidad). Lihn, su espectro, surge en principio como elaboración del *encuentro*, situación espacio-temporal de la relación entre dos poetas (uno consagrado y uno desconocido, de acuerdo al pasado del tiempo onírico). Enmarcado en la concepción del instante, aquel encuentro propicia asumir la espectralidad como la objetivación del sujeto en la imagen a través de la propia escritura: “[Lihn] podía desaparecer con la misma elegancia y rotundidad con que a veces desaparecen sus poemas.” (220). En la escritura de Lihn

<sup>79</sup> Nótese cómo la cursiva apela a nuestra experiencia de soñadores.

<sup>80</sup> Para Baudrillard las fases sucesivas de la imagen siguen la misma lógica que lo planteado hasta aquí: 1) es reflejo de una realidad profunda, 2) enmascara y desnaturaliza una realidad profunda, 3) enmascara la ausencia de una realidad profunda, 4) no tiene nada que ver con ninguna realidad. Esta cuarta fase es, para Baudrillard, el simulacro, pero funciona más bien desde la imagen masiva de la sociedad posmoderna, más que en su sentido de construcción estética, como la hurgueteo yo en los vericuetos bolañianos. Baudrillard, “La precesión de los simulacros”, en: *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978

estalla un continuo movimiento entre y a través de distintos planos poéticos. En muchos casos esta característica de su poesía, atribuida constantemente a las literaturas menores en función del enmascaramiento (las literaturas menores siempre son políticas: en Chile se reconoce la labor de la generación de los ochenta, principalmente la de los seis tigres, como aquella de estimulación creativa de la política “B”, o contra-oficial), se halla en recursos también elaborados por Bolaño, como la oscilación sueño-realidad, el uso de objetos significativos como fotos o espejos, la incorporación del sujeto poeta en una metaescritura, etc. Por ejemplo la noción que insertamos a través de Derrida, de la escritura como escenario, constituye un matiz que subordina toda imagen a una puesta en abismo. “Un mundo de voyeurs sabe que la mirada/ es sólo un escenario/ donde el espectador se mira en sus fantasmas”<sup>81</sup>. En Bolaño: “...palabras que en cierta forma yo esperaba oír, como si todo fuera una obra de teatro y repentinamente hubiera recordado mis parlamentos y los parlamentos de aquellos a quienes debía dar la réplica...” (224). Al poner a la escritura en la escena de su propio escenario, es la figura del poeta la que se hace cargo de vincular los niveles literarios, las máscaras y los juegos. En “Encuentro...”, es Lihn quien juega el rol del poeta en confirmación con la escrituralidad del cuento; a la vez sitúa, desde su lugar consagrado, a Bolaño narrador como poeta, al responder sus cartas que “en cierta forma me habían ayudado” (218), y luego al conducirlo a su estancia del séptimo piso.<sup>82</sup> Lihn es el poeta que, junto a Arquíloco, inspira la valentía literaria del desconocido poeta Bolaño (en su momento de inopia a principios de los ochenta). Lihn es el poeta que, junto a Rimbaud, cuida el misterio del arte<sup>83</sup> y conduce al ya reconocido poeta Bolaño a vislumbrar la ciudad infernal, a pasear por su propia condición de poeta. El *flaneur*, arte de perderse, es el azaroso errar del poeta por la ciudad.<sup>84</sup> En el perderse se diferencia la lectura de aquel que pasea por sobre el texto, con la de aquel que minuciosamente aprehende su entorno, experimentando la textualidad en el azar del movimiento. El texto es el misterio y el poeta el detective, que nunca busca la clave, sino el vagar de la mirada. La figura del poeta se torna en actor de su escena escritural a través de la mirada, premisa que abre la lectura a las obras de Lihn y Bolaño.

En el cuento se configura Lihn como imagen-de-poeta, no sólo desde su propio ser-poeta, sino a través del imaginario visual que viste el texto: la imagen de la ciudad infernal, que rodea al cuento (es precisamente su inicio y final textuales) es un tópico de la escritura de Lihn. Su visión poética sostiene una conciencia crítica de época (tanto con respecto a la situación chilena, como la del mundo globalizado), que prefigura su propio lugar marginal dentro del mundo: la ciudad infernal, la antiutopía, es la reterritorialización

---

<sup>81</sup> Lihn, Enrique, “Nada que ver en la mirada”, en: *A partir de manhattan*, Valparaíso, Chile, Ganymedes, 1979.

<sup>82</sup> Otra referencia al rol de Lihn en la escritura de Bolaño: “Soñé que una tarde golpeaban la puerta de mi casa. Estaba nevando. Yo no tenía estufa ni dinero. Creo que hasta la luz me iban a cortar. ¿Y quién estaba al otro lado de la puerta? Enrique Lihn con una botella de vino, un paquete de comida y un cheque de la Universidad Desconocida.” Bolaño, *Tres*, Barcelona, Acanalado, 2000, p. 83

<sup>83</sup> Recordar el análisis del cuento “Dentista”, y su relación con el *misterio* de Benjamin.

<sup>84</sup> Benjamin, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990, p.15

---

que hace el poeta sobre la desterritorialización de un mundo destructible, vacío y fracasado. La figura del poeta pasa, pues, por la literatura como exilio.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Un aspecto interesante, en esta línea de lectura, es que ni Roberto Bolaño, ni Enrique Lihn fueron jamás exiliados, aunque sus literaturas sí lo sean.

(La imagen entre paréntesis)

---



---

# Final

***La demanda acabará en risas y tu te irás libre de cargos.***<sup>86</sup>

**Horacio**

1. Del entretreído con la poesía de Lihn en “Encuentro con Enrique Lihn” surge una profunda angustia existencial que afecta a ambos escritores, la dimensión de “una suerte de abismo temporal a través del cual todo se ve como irrecuperablemente perdido.”<sup>87</sup> De ahí que la imagen-B, “épica de la tristeza”<sup>88</sup>, confirme la imagen del hombre como el poeta angustiado ante el ser *arrojado en el mundo*, ante su hallarse varado en la aldea de la vida.<sup>89</sup>

La soledad protagoniza la angustia poética, en el círculo vicioso de la escritura. El poeta siente soledad ante la imagen del mundo infernal, constituyendo la dimensión crítica, y política, en su labor escritural. Dicha soledad es su impulso para con la escritura,

<sup>86</sup> *Epígrafe de Putas asesinas.*

<sup>87</sup> Mihály Dés, en: *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002.

<sup>88</sup> Según la caracterización, en varios de sus escritos, del crítico literario amigo de Bolaño, Ignacio Echeverría.

<sup>89</sup> Concepto tomado del cuento “Fotos”, con el que Leonidas Morales, en: “Roberto Bolaño: el llanto es el lugar de la esperanza”, 2007, analiza la escritura de Bolaño. Ya se había remitido a ello como el punto en que se relacionaban los niveles de la ficción de ese cuento. Ahora adquiere un contenido existencial.

acto que evidencia constantemente su “estar solo” en un movimiento intransitivo.<sup>90</sup> No obstante, el lenguaje es antes que nada posibilidad de comunicación, de tal modo que la intransitividad de “estoy solo” se vuelve transitiva en la búsqueda del receptor inherente al lenguaje. La angustia subyace en este movimiento contradictorio al hallar en su transitividad la intransición: el receptor, es decir la comunicación, es una utopía. De forma que la escritura, como acto presencial, es siempre desastre.

2. Desastre o “película de terror” (220). No obstante, “no era una película de terror a secas” (220): recordemos que al inicio del cuento se refiere a la muerte de Enrique Lihn como posibilidad burlesca o milagrosa. La burla se encauza en el movimiento invertido de la ironía, develando la angustia existencial en dos niveles: aquel en que el poeta acepta su condición exiliada, intransitiva, y aquel en que la rechaza y se atormenta por el desastre de la escritura, su muerte. Ambos niveles se reúnen en posición crítica frente al mundo, estableciendo el carácter político de las literaturas menores. Este juego dialéctico añade al existencialismo “grandes dosis de *humor negro*” (220).<sup>91</sup> La imagen-B reúne muerte y burla: Lihn dice, “Somos juguetes chuchepos de doble cuerda/ una que nos hace morir y la otra, revolcarnos de la risa.”<sup>92</sup> Hacia el final del cuento ambos poetas están frente a la ventana, “mirando las calles y las fachadas de ese barrio peculiar en donde sólo paseaban los muertos.” (225). Como haciendo el rito de una danza macabra posmoderna, representación plástica de la muerte en la Edad Media, la ironía pasa por la espectralidad evidente de Lihn y la espectralidad inherente y anticipada de Bolaño.

Una segunda ironía es la relación entre risa y muerte mediante igualación, en este caso puede ser el paralelo literario de los poetas en el séptimo piso (hay un ascenso del primer piso, el del encuentro, hacia el piso siete, hogar de Lihn, número divino del creador; los otros cinco pisos, *vacíos*, son los “más que tigres, gatos” de la poesía chilena). La igualación en la ironía pasa por su comprensión en el contexto del carnaval: “la risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo”.<sup>93</sup> Se asume la ambivalencia del *burlarse de*, con el *ser burlado por*, se pertenece tanto al sujeto del escarnecimiento como al objeto escarnecido. El juego contradictorio conduce a la escritura, a la muerte: el *spectrum* en que el sujeto deviene objeto en un movimiento recíproco. En este sentido, la burla cumple una función ritual de equiparar la muerte con el renacer, el origen con el término, tal como la soledad era inspiración y fracaso.

3. El acontecimiento extraordinario que es el encuentro con Enrique Lihn añade una dimensión divina al sueño, el milagro como reflejo de la creación primera, el verbo. Sin embargo, si es la angustia quien conduce al verbo y lo hace estallar en su soledad auto-refleja, podemos situar la fe en el milagro como otra marca de ironía, en la que se quiebra el movimiento lineal de la utopía. En el sueño, en tanto irrealidad, se reúnen los

---

<sup>90</sup> Blanchot, Maurice, “Sobre la angustia en el lenguaje”, en: *Falsos pasos*, Pretextos, Valencia, 1977.

<sup>91</sup> Subrayado agregado.

<sup>92</sup> Lihn, Enrique, *Paseo ahumada*, Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983.

<sup>93</sup> Bajtin, p. 17

imposibles en la figuración del milagro. Mas la inmovilidad existencial del *ser arrojado* se manifiesta en la imagen-B como el presente que es “el lugar de la sobrevivencia”,<sup>94</sup> en destrucción del movimiento histórico de la utopía. Es en la sublimidad del instante atemporal, donde se concentra el tiempo,<sup>95</sup> como un paréntesis que se llena de sí mismo. En la imagen-tiempo que analiza Deleuze, la temporalidad ya no sólo es contenida (como movimiento) por la imagen, sino que se incorpora en su forma, sus medios, funciones, falsificaciones y creatividades<sup>96</sup> : hace del tiempo el protagonista de su propia escena. Esta detención, como no constituye la prolongación de una acción, sino que abre una red de relaciones internas, capta aquello intolerable que desborda nuestra capacidad sensorial, el *misterio del arte*. El misterio, que es *re-velación* de una verdad, hace del personaje como del lector partícipes de la imagen en función *vidente*, que es construir desde las relaciones rizomáticas, en un movimiento de permanente anticipación. La función vidente disemina los límites de la imagen en lo indiscernible de lo real e imaginario, original y final, subjetivo y objetivo. De manera que el misterio es re-velación en el sentido de que abre y oculta a un tiempo dentro del juego legible de la imagen-tiempo. En la imagen-B se reúnen también estos elementos, trasladando el carácter milagroso de la ironía como creación y muerte, al el misterio del arte, al mundo mágico de las relaciones significativas.<sup>97</sup>

4. “Descifrar un texto es lo mismo que descubrir las imágenes que el texto significa” pues implica una mayor abstracción que la imagen, un mayor distanciamiento del hombre con el mundo.<sup>98</sup> Se entiende el texto como un “metacódigo de imágenes”,<sup>99</sup> que destruye la imagen en una interpretación conceptual, pero que se retroalimenta de ella en su significado imaginario. De acuerdo a esta distinción se entiende la imagen-B en su posición ontológica de lenguaje conceptual. Si mencionáramos lo tremendamente visual que es la narrativa de Bolaño es en relación a un concepto con respecto al objeto-mundo, la imagen con su referente, su instalación en la historia. Sin embargo las particularidades que construyen la imagen-B la sitúan en un intermedio de abstracciones, imaginarias y conceptuales, en un abismo.

Enrique Lihn escribe: “La fotografía y la literatura tienen en común el silencio y la retórica.”<sup>100</sup> Pone a la imagen visual en relación ontológica con el lenguaje, y a éste en relación con su vacío. El silencio es el “fuera de campo” en la foto y en la literatura, el

<sup>94</sup> L. Morales, op. cit.

<sup>95</sup> Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*, Buenos Aires, Ediciones Paidós, 2005.

<sup>96</sup> Ibid., “Más allá de la imagen-movimiento”, p.34

<sup>97</sup> Flusser, op. cit.

<sup>98</sup> Ibid., p. 14

<sup>99</sup> Ibid., p. 14

<sup>100</sup> Publicación en la revista *Vuelta*, de julio de 1981, como respuesta a la pregunta de Eugenio Dittborn, ¿Qué es la fotografía?

*punctum* que presencia una ausencia. La retórica son los mecanismos internos que construyen la imagen como contenido, el marco significante que da cuenta de su inestabilidad, y por ende de su vacío. Puesto que la ambigüedad es signo del *sunya*, el vacío como un ser-en-sí presente, se hace innecesaria la distinción racional (conceptual) en una lectura de la imagen-B. Se justifica, así, la posición abismal de su estar *entre paréntesis*. Sólo resta cerrar mi paréntesis.

## Bibliografía

### Del autor:

Bolaño, Roberto, *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997

-----, *Tres*, Barcelona, Acantilado, 2000

-----, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001

-----, *Entre Paréntesis*, Barcelona, Anagrama, 2004

### Teórica:

Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2005

Bajtín, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1989

Barthes, Roland, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1987 (7ª edición en español)

- , *La cámara lúcida*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1989 (1ª edición en español)
- Baudrillard, Jean, “La precesión de los simulacros”, en: *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978
- Benjamin, Walter, *Infancia en Berlín hacia 1900*, Buenos Aires, Alfaguara, 1990
- , *Libro de los pasajes*, Madrid, Ed. Akal, 2005
- Benveniste, Émile, “El aparato formal de la enunciación”, “De la subjetividad en el lenguaje”, en: *Problemas de la lingüística general*, México, Siglo XXI, 1988, 14ª edición.
- Blanchot, Maurice, “Sobre la angustia en el lenguaje”, en: *Falsos pasos*, Pretextos, Valencia, 1977
- Concha Lagos, José Pablo, *Más allá del referente, fotografía*, Chile, Instituto de Estética Universidad Católica, 2004
- Croce, Benedetto, Estética: como ciencia de la expresión y lingüística general, parte teórica, Buenos Aires, Nueva Visión, 1962
- Deleuze, Gilles, *La Imagen Movimiento*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2003.
- , *La Imagen Tiempo*, Buenos Aires: Paidós, 2005
- Deleuze, G., Guattari, F., *Rizoma*, España, Pre-textos, 2005 (4ta edición en español)
- , “¿Qué es una literatura menor?”, en *Kafka, por una literatura menor*, Ediciones Era, México, 1983
- Derrida, Jacques, *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós, Barcelona, 1986 (Bruselas, 1983)
- Foucault, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona, Anagrama, 1989
- Freud, Sigmund, “Los sueños”, en: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza Editorial, 1979 (12va edición)
- Flusser, Vilém, *Una filosofía de la fotografía*, Ed. Síntesis, Madrid, 1983 (original).
- Lyotard, Jean-François, “Lo sublime y la vanguardia”, en: *Lo Inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998.
- Robbe-Grillet, Alain, *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- Sarduy, Severo, *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981
- , *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara, 1996.

## Crítica:

Espinosa, Patricia (comp.), *Territorios en fuga*, Santiago, Frasis Editores, 2003.

Manzoni, Celina (comp.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002

Morales, Leonidas, "Roberto Bolaño: el llanto es el lugar de la esperanza", 2007

## Literaria:

Huidobro, Vicente, *Ver y palpar*, Santiago, Ercilla, 1941

Lihn, Enrique, *A partir de manhattan*, Valparaíso, Chile : Ganymedes, 1979

-----, *Paseo Ahumada*, Santiago de Chile, Ediciones Minga, 1983

-----, *Porque Escribí*, Santiago, Chile, Fondo de Cultura Económica, 1995.

## De referencia:

Corominas, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Editorial Gredos, 2003.

Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica castellana; Tomo II*, Madrid, Gredos, 1967

(La imagen entre paréntesis)

---



# Apéndice

## ENCUENTRO CON ENRIQUE LIHN

*Para Celina Manzoni*

En 1999, después de volver de Venezuela, soñé que me llevaban a la casa donde estaba viviendo Enrique Lihn, en un país que bien pudiera ser Chile y en una ciudad que bien pudiera ser Santiago, si consideramos que Chile y Santiago alguna vez se parecieron al infierno y que ese parecido, en algún sustrato de la ciudad real y de la ciudad imaginaria, permanecerá siempre. Por supuesto que yo sabía que Lihn estaba muerto pero cuando me invitaron a conocerlo no opuse ningún reparo. Tal vez pensé en una broma de la gente que iba conmigo, todos chilenos, tal vez en la posibilidad de un milagro. Lo más probable es que no pensara en nada o que malentendiera la invitación. Lo cierto es que llegamos a un edificio de siete pisos, la fachada pintada con un amarillo desvaído, y en la primera planta un bar, un bar de dimensiones no desdeñables, con una larga barra y con algunos reservados, y mis amigos (aunque me resulta extraño llamarlos así, digamos mejor: los entusiastas que me habían invitado a conocer al poeta) me conducían a un reservado, y allí estaba Lihn. Al principio yo apenas lo podía reconocer, su cara no era la misma que aparece en las fotos de sus libros, había adelgazado y rejuvenecido, se había vuelto más guapo, sus ojos eran mucho mejores que los ojos en blanco y negro de las contraportadas. En realidad, Lihn ya no se parecía a Lihn sino a un actor de Hollywood, una a ctor de segunda línea de esos que aparecen en las películas hechas para la televisión o que jamás estrenan en los cines europeos y pasan directamente al circuito de los videoclubes. Pero al mismo tiempo *era* Lihn, aunque ya no

se pareciera a él, de eso no me cabía duda. Los entusiastas lo saludaban llamándolo por su nombre, con un tuteo que tenía algo de falso y le preguntaban cosas que yo no lograba entender, y luego me presentaban, aunque la verdad es que yo no necesitaba presentación alguna pues durante un tiempo, un tiempo breve, me había carteadado con él y sus cartas en cierta forma me habían ayudado, estoy hablando del año 1981 o 1982, cuando vivía encerrado en una casa de Gerona casi sin nada de dinero ni perspectivas de tenerlo, y la literatura era un vasto campo minado en donde todos eran mis enemigos, salvo algunos clásicos (y no todos), y yo cada día tenía que pasear por ese campo minado, apoyándome únicamente en los poemas de Arquíloco, y dar un paso en falso hubiera sido fatal. Esto les pasa a todos los escritores jóvenes. Hay un momento en que no tienes nada en que apoyarte, ni amigos, ni mucho menos maestros, ni hay nadie que te tienda la mano, las publicaciones, los premios, las becas son para los otros, los que han dicho “sí, señor”, repetidas veces, o los que han alabado a los mandarines de la literatura, una horda inacabable cuya única virtud es su sentido policial de la vida, a éstos nada se les escapa, nada perdonan. En fin, como decía, no hay escritor joven que no se haya sentido así en algún momento de su vida. Pero yo por entonces tenía veintiocho años y bajo ninguna circunstancia me podía considerar un escritor joven. Estaba en la inopia. No era el típico escritor latinoamericano que vivía en Europa gracias al mecenazgo (y al patronazgo) de un Estado. Nadie me conocía y yo no estaba dispuesto ni a dar ni a pedir cuartel. Entonces comencé a cartearme con Enrique Lihn. Por supuesto, yo le escribí primero. Su respuesta no tardó en llegarme. Una carta larga y de mal genio, en el sentido que damos en Chile al término mal genio, es decir hosca, irascible. Le contesté hablándole de mi vida, de mi casa en el campo, en uno de los cerros de Gerona, delante de mi casa la ciudad medieval, detrás el campo o el vacío. También le hablé de mi perra, Laika, y le dije que la literatura chilena, salvo dos o tres excepciones, me parecía una mierda. En su siguiente carta ya se podía decir que éramos amigos. Lo que vino a continuación fue lo típico entre un poeta consagrado y un poeta desconocido. Leyó mis poemas y me antologó en una especie de recital de poesía joven que hizo en un instituto chileno-norteamericano. En su carta hablaba sobre lo que él creía serían los seis tigres de la poesía chilena del año 2000. Los seis tigres éramos Bertoni, Maquieira, Gonzalo Muñoz, Martínez, Rodrigo Lira y yo. Creo. Tal vez fueran siete tigres. Pero me parece que sólo eran seis. Y difícilmente hubiéramos podido los seis ser algo en el año 2000 pues por entonces Rodrigo Lira, el mejor, ya se había suicidado y llevaba varios años pudriéndose en algún cementerio o sus cenizas volando confundidas con las demás inmundicias de Santiago. Más que de tigres hubiera debido hablar de gatos. Bertoni, hasta donde sé, es una especie de hippie que vive a orillas del mar recolectando conchas y cochayuyos. Maquieira leyó con cuidado la antología de poesía norteamericana de Cardenal y Coronel Urtecho, después publicó dos libros y se dedicó a beber. Gonzalo Muñoz se perdió en México, me dijeron, pero no como el cónsul de Lowry sino como ejecutivo de una empresa de publicidad. Martínez leyó con atención el *Duchamp des cygnes* y luego se murió. Rodrigo Lira, bueno, ya he dicho lo que hacía Rodrigo Lira el año de la conferencia en el instituto chileno-norteamericano. Más que tigres, gatos, se lo mire como se lo mire. Gatitos de una provincia perdida. De cualquier forma lo que quería decir es que yo a Lihn lo conocía y que no era por tanto necesaria ninguna presentación. Sin embargo los entusiastas procedieron a presentarme y tanto

---

Lihn como yo no objetábamos nada. Así que allí estábamos, en un reservado, y unas voces decían éste es Roberto Bolaño y yo tendía la mano, mi brazo se incrustaba en la oscuridad del reservado, y recibía la mano de Lihn, una mano ligeramente fría que estrechaba durante unos segundos, la mano de una persona triste, pensaba entonces, una mano y un apretón de manos que se correspondía a la perfección con el rostro que en aquella instante me miraba sin reconocermelo. Una correspondencia gestual, morfológica, las puertas de una elocuencia opaca que nada decía o que nada me decía. Salvado ese instante los entusiastas volvían a hablar y el silencio quedaba atrás: todos le pedía a Lihn alguna opinión sobre las ocurrencias más peregrinas, y entonces mi desdén por los entusiastas se evaporaba de golpe pues comprendía que ese grupo era como había sido yo, jóvenes poetas sin nada en que apoyarse, jóvenes que estaban proscritos por el nuevo gobierno chileno de centro izquierda y que no gozaban de ningún apoyo ni de ningún mecenazgo, sólo tenían a Lihn, un Lihn, por otra parte, que no se parecía al verdadero Enrique Lihn que aparecía en las fotografías de sus libros, un Lihn mucho más guapo, más buen mozo, un Lihn que se parecía a sus poemas, que se había establecido en la edad de sus poemas, que vivía en un edificio similar a sus poemas y que podía desaparecer con la misma elegancia y rotundidad con que a veces desaparecen sus poemas. Recuerdo que cuando comprendí esto me sentí mejor. Quiero decir: comenzaba a encontrarle un sentido a la situación y comenzaba a reírme de la situación. No tenía nada que temer, estaba en casa, con amigos, y con un escritor al que siempre había admirado. No era una película de terror. O no era una película de terror a secas sino que había en ella grandes dosis de humor negro. Y precisamente cuando pensaba en el humor negro, Lihn extrajo de un bolsillo un frasquito con medicinas. Tengo que tomarme una cada tres horas, dijo. Los entusiastas se quedaron mudos otra vez. Un camarero trajo un vaso con agua. La tableta era grande. Eso me pareció cuando la vi caer en el vaso con agua. Pero en realidad no era grande. Era *densa*. Con una cuchara Lihn empezó a deshacerla y yo me di cuenta de que la tableta parecía una cebolla con innumerables capas. Acerqué mi cabeza al vaso y me dediqué a contemplarla. Por un instante tuve la certeza de que se trataba de una tableta infinita. El cristal del vaso me servía de lente de aumento: en su interior, la tableta de color rosado pálido se desgajaba como propiciando el nacimiento de una galaxia o del universo. Pero las galaxias nacen, o mueren, y ano lo recuerdo, aprisa, y la visión que yo tuve a través del cristal del cristal del vaso con agua era como a cámara lenta, cada etapa incomprensible se extendía ante mis ojos, cada regreso, cada temblor. Después, exhausto, aparté la cabeza de la medicina y mis ojos fueron a encontrarse con los ojos de Lihn que parecía decirme: sin comentarios, ya bastante tengo con tragarme este menjunje cada tres horas, no busque simbolismos, el agua, la cebolla, la lenta marcha de las estrellas. Los entusiastas se habían distanciado de nuestra mesa. Algunos estaban en la barra del bar. A los otros no los veía. Y entonces yo miraba a Lihn otra vez y junto a él había un entusiasta que le decía algo al oído y luego salía del reservado a unirse a sus compañeros desperdigados por el bar. Y en ese momento yo supe que Lihn sabía que estaba muerto. El corazón ya no me funciona, decía. Mi corazón ya no existe. Aquí hay algo que no está bien, pensaba yo. Lihn murió de cáncer, no de una ataque al corazón. Una pesadez enorme me invadía. Así que me levantaba y salía a dar una vuelta, pero no me quedaba en el bar sino que alcanzaba la calle. Las aceras eran grises e irregulares y el cielo parecía un espejo sin azogue, el sitio

en donde todo debería reflejarse pero en donde nada, finalmente, se reflejaba. La sensación de normalidad, sin embargo, presidía y condicionaba cualquier visión. Cuando estimaba que ya había respirado suficiente y quería volver al bar, me tropezaba en uno de los tres escalones de acceso (escalones de piedra, cortados en bloque, de una consistencia granítica, brillantes como piedras preciosas), con un tipo más bajo que yo, vestido como un gángster de los años cincuenta, un tipo que tenía algo de caricaturesco, el típico matón peligroso pero afable, que me confundía con un conocido y me saludaba, y yo respondía a su saludo aunque en toso momento era conciente de que no lo conocía y de que el tipo me había confundido, pero yo hacía como que lo conocía, como que yo también me había confundido, y así los dos nos saludábamos mientras intentábamos trepar infructuosamente por los brillantes (y humildísimos) escalones de piedra, pero su confusión no duraba más de unos segundos, el matón rápidamente se daba cuenta de que se había equivocado y entonces me miraba de otra manera, como si se preguntara a sí mismo si yo también me había equivocado o si por el contrario le estaba tomando el pelo desde el principio, y como era torpe y desconfiado (aunque paradójicamente también era astuto) me preguntaba quién era yo, lo recuerdo, me lo preguntaba con una sonrisa maliciosa en los labios, y yo le decía, coño, Jara, soy yo, Bolaño, y por su sonrisa hubiera quedado claro para cualquiera que él no era Jara, pero aceptaba el juego, como si de pronto, herido por el rayo, pero ése no es un verso de Lihn, ni mucho menos mío, le apeteciera vivir durante unos minutos la vida de ese Jara desconocido que él nunca iba a ser, salvo allí, detenido en el último de los tres escalones refulgentes, y me preguntaba por mi vida, me preguntaba (torpísimo) quién era yo, admitiendo de facto que él era Jara, pero un Jara que había olvidado la existencia de Bolaño, cosa que por otra parte tampoco era improbable, así que yo le explicaba quién era yo y de paso le explicaba quién era él, y en este último puntoso que hacía era crear un Jara a mi medida y a su medida, es decir a la medida de aquel momento, un Jara inverosímil, inteligente, rico, valiente, generoso, un Jara enamorado de una mujer hermosa, correspondido, audaz, y entonces el gángster sonreía, cada vez más íntimamente convencido de que le estaba gastando una broma pero incapaz de ponerle punto final al episodio y proceder a darme una lección, como si de pronto se hubiera enamorado de la imagen que yo le proporcionaba, dándome cuerda para seguir contándole no ya sólo cosas de Jara sino cosas de los amigos de Jara y finalmente del mundo, un mundo que incluso a Jara se le hacía demasiado grande, un mundo en donde hasta el propio Jara era una hormiga cuya muerte en un escalón brillante a nadie hubiera importa nada, y entonces, por fin, aparecían sus amigos, dos matones más altos vestidos con ternos de solapas cruzadas y color claro que me miraban y miraban al falso Jara como preguntándole quién era yo, y a éste no le quedaba más remedio que decir es Bolaño, y los dos matones me saludaban, yo estrechaba sus manos, anillos, relojes caros, pulseras de oro, y cuando me invitaban a beber con ellos, yo les decía no puedo, estoy con un amigo, y apartaba a Jara de la entrada y me perdía en el interior del bar. Lihn seguía en el reservado. Ya no se veía a ningún entusiasta cerca de él. El vaso estaba vacío. Se había tomado toda la medicina y esperaba. Sin decir una palabra subíamos a su casa. Vivía en el séptimo piso y tomábamos el ascensor, un ascensor muy grande en donde se hubiera podido amontonar a más de treinta personas. Su casa era más bien pequeña, sobre todo para la media de los escritores chilenos, cuyas casas suelen ser grandes, y no había libros. A una pregunta mía

---

respondía que ya no necesitaba leer casi nada. Pero siempre hay libros, decía. Desde su casa se veía el bar. Como si el suelo fuera de cristal. Durante un rato, arrodillado, me dedicaba a contemplar a la gente allí abajo, buscaba a los entusiastas, a los tres gánsters, pero sólo veía desconocidos que comían o bebían y que, sobre todo, se movían de mesa en mesa, de reservado en reservado, o de una punta a otra de la barra, todos presa de una excitación febril, como se leía en las novelas de la primera mitad del siglo XX. Al cabo de un rato de estar mirando llegaba a la conclusión de que algo iba mal. Si el suelo de la casa de Lihn era de cristal y el techo del bar también lo era, ¿qué pasaba con los pisos del segundo al sexto? ¿También eran de cristal? Entonces volvía a mirar hacia abajo y comprendía que del segundo al sexto sólo había un vacío. Este descubrimiento me angustiaba. Joder, Lihn, adónde me has traído, pensaba, aunque después pensaba joder, Lihn, adónde te han traído. Con cuidado me ponía de pie, porque sabía que allí los objetos eran más frágiles que las personas, todo lo contrario de lo que suele ocurrir normalmente, y empezaba a buscar a Lihn —que ya no estaba a mi lado— por las diversas habitaciones de la vivienda, que entonces ya no me parecía pequeña, como la casa de un escritor europeo, sino grande, desmesurad, como la casa de un escritor chileno, un escritor del Tercer Mundo, con servicio barato, con objetos caros y frágiles, una casa llena de sombras móviles y habitaciones en penumbra en donde encontré dos libros, uno clásico, como una piedra lisa, y el otro moderno, intemporal, como la mierda, y a medida que lo buscaba yo también me iba quedando frío, y cada vez tenía más rabia y más frío, y me iba sintiendo enfermo, como si la casa se moviera sobre un eje imaginario, hasta que abría una puerta y veía una piscina, y allí estaba Lihn, nadando, y entonces, antes de que yo abriera la boca y dijera algo sobre la entropía, Lihn decía que lo malo de su medicina, de la medicina que tomaba para seguir vivo, era que de alguna manera ésta lo convertía en conejillo de indias de la empresa farmacéutica, palabras que en cierta forma yo esperaba oír, como si todo fuera una obra de teatro y repentinamente hubiera recordado mis parlamentos y los parlamentos de aquellos a quienes debía dar la réplica, y luego Lihn salía de la piscina y bajábamos al primer piso, y nos abríamos paso por entre la gente del bar, y Lihn decía se acabaron los tigres, y: fue bonito mientras duró, y: aunque no te lo creas, Bolaño, presta atención, en este barrio sólo los muertos salen a pasear. Y ya para entonces los dos habíamos atravesado el bar y estábamos asomados a una ventana, mirando las calles y las fachadas de ese barrio tan peculiar en donde sólo paseaban los muertos. Y mirábamos y mirábamos y las fachadas eran sin lugar a dudas las fachadas de otro tiempo, y también las aceras en donde había coches estacionados que pertenecían a otro tiempo, un tiempo silencioso y sin embargo móvil (Lihn lo veía moverse), un tiempo atroz que pervivía sin ninguna razón, sólo por inercia.