

“EL ESPECTADOR INSÓLITO”
OPERACIONES VISUALES EN LA OBRA POÉTICA DE
ROBERTO BOLAÑO¹

Juan Manuel Mancilla

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Valparaíso, Chile
Universidad de Oslo
Oslo, Noruega
juan.mancilla@pucv.cl

RESUMEN / ABSTRACT

El artículo introduce algunas de las diversas formas y modalidades de lo visual expresadas en la poesía de Roberto Bolaño. A partir de la idea de avisualidad (Mizuta) se analiza y comenta una muestra específica de textos relacionados con la pintura de Jan van Eyck, El Greco y Francis Bacon. La lectura propuesta sostiene que la visualidad explorada por la poesía de Bolaño altera el paradigma ocularcentrista, al desautomatizar las convenciones culturales que tienden a fijar y modelar la mirada. De esta forma, su propuesta poética se proyecta con potencial crítico en el marco de la cultura visual contemporánea.

Palabras clave: Bolaño, La Universidad Desconocida, ocularcentrismo, poesía, pintura.

VISUAL OPERATIONS IN ROBERTO BOLAÑO'S POETIC WORK

The article presents some diverse forms and modalities of visuality expressed by Roberto Bolaño's poetry. Starting by the idea of avisuality (Mizuta), a specific sample of writings

¹ Este trabajo forma parte de una investigación realizada en el Departamento de Literatura y Lenguas Europeas de la Universidad de Oslo, cuya estadía fue financiada por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) 2022.

related to paintings by J. Van Eyck, El Greco and Francis Bacon is analyzed and commented. The suggested reading states that visual exploration by Bolaño's poetry alters the paradigm of ocular-centrism, by deautomatizing the cultural conventions tending to fix and shape our own views. By doing so, his poetical proposition is projected with critic potential in the context of contemporary visual culture.

Keywords: Bolaño, Unknown university, ocular-centrism, poetry, painting.

Recepción: 14/06/2022

Aprobación: 07/12/2022

1. PRELIMINAR

La relación de Bolaño con la visualidad queda tempranamente refrendada con una información marginal que aparece al final de la antología *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*. En la "Breve noticia de los poetas" (31), la reseña biográfica señala a Bolaño como escritor y "escultor":

ROBERTO BOLAÑO - Nació en Santiago de Chile 1953. Poeta y escultor. Tiene publicado "Reinventar el amor", 1976, y aparece en la antología **11 poetas jóvenes de Latinoamérica**, próxima a editarse. Codirige la revista "Correspondencia Infrarrealista". Tiene un libro inédito. (1976)

El dato lejos de ser fútil resulta útil, pues revelaría una relación híbrida entre la mano escritora del poeta y los ojos proyectivos del escultor. Mixtura e intersección artística que forja una conciencia escritural ya desde sus inicios desbordada, desdibujando los límites de lo estrictamente literario al incorporar en su quehacer artístico otros códigos y materialidades para la elaboración de su obra. Por supuesto, el dato podría pasar como mera anécdota o posible arrebató juvenil de querer exhibir un doble estatus artístico que reforzaría su condición distintiva. De hecho, a pesar de lo breve, la noticia biográfica es abultada y contundente, pues informa de un joven Bolaño (23 años) en cuya novel trayectoria ya suma a su haber un libro publicado y otro inédito. Asimismo, lo muestra en dos antologías, una de ellas de carácter continental, y además, como responsable y editor de una revista.

De todos modos, más allá del propósito de su autorrepresentación biográfica, pensamos que al denominarse poeta-escultor, Bolaño se está proyectando no solo como artista, sino como un *auctor* (Lihn), un artista interesado no solo en modelar, sino también en modular la palabra escrita en tanto objeto y materia de expresión. Por lo que la referencia a la escultura es atendible y abre una serie de posibilidades teóricas, materiales y formales susceptibles de problematizar en los textos donde el escritor plasmó su obra poética posterior, cuya interacción con las artes visuales en el devenir de los años se transformó en más que una constante.

Poeta-escultor quizás no por perseguir –al modo dariano– el estilo, sino por conseguir la desautomatización de patrones y usos de cambio normados tanto del signo lingüístico como de las codificaciones visuales del mundo contemporáneo. Intervenciones iterativas que en el transcurso de su carrera escritural lograron problematizar la realidad resignificándola, y cuyo *summum* se habría concretado en 2666, particularmente en “La parte de los crímenes”. Buena cuenta de ello entrega la investigación *2666 operaciones visuales* (2018) de Anna Kraus donde logra identificar con minucia las múltiples y complejas exploraciones de Bolaño en relación con lo visual e incorporadas en su obra narrativa culmine (2004).

De tal manera, las indagaciones sobre lo visual en la obra de Bolaño se acotan principalmente a la producción narrativa del autor. A este respecto, valga mencionar algunos antecedentes críticos que estudian las relaciones presentes entre escritura y visualidad en su obra. En este último término cobran relevancia los trabajos de Jennerjhan (2002) y Valenzuela P. (2014) en relación con la función de las fotografías y las acciones de arte que vinculan la presencia del mal y lo infernal en *Estrella distante* (1996). Del mismo modo, Corro (2005) y de los Ríos (2007) también indagan en presencia de dispositivos visuales en los relatos de Bolaño, principalmente mapas y fotografías. Por su parte, Martínez (2003), Hartwig (2007), Saucedo (2009) y Hernández Tello (2011) estudian en *Los detectives salvajes* (1998) lo visual como una modalidad y forma discursiva crítica en torno al poder y el conocimiento. Por otra parte, Hernández (2015) indaga en los alcances y relaciones entre el cine, lo cinematográfico y la memoria revisando prácticamente toda la obra narrativa del autor. A su vez, Tapia (2015) explora las modulaciones y formas alternativas de la mirada en la escritura de Bolaño, de hecho, propone la articulación de una mirada miope cuya escritura deslinda los límites entre lo in/visible y lo in/significante (11-31). Así también, Barzaga (2016) se aproxima desde la éfrasis a *Amuleto* (1999) proponiendo este

procedimiento retórico como elemento unificador. Finalmente, Rodríguez Freire (2016) estudia la figura de Arcimboldo cuya lectura propone que su presencia “adapta la construcción plástica del arte a la imaginería visual de su escritura, devolviendo así a la poesía una imagen que le había sido confiscada” (193). Como ya hemos dicho, Kraus indaga las modalidades de lo visual en *2666*, texto donde más se reportan y complejizan sistemática o rizomáticamente las relaciones críticas entre la escritura y lo avisual, destacando el potencial subversivo “frente al dispositivo dominante” (Kraus 117) que tiende a romper lo impuesto de la representación y “el significante que constituye el fundamento de la economía de la representación” (137).

De todos modos, las entradas a la obra desde lo visual han sido escasas en el transcurso de las décadas y principalmente concentradas en el estudio de la narrativa, a excepción del trabajo realizado por Espinosa (2003), quien, pese a que entra en el texto desde categorías de lo narrativo, describe algunos elementos visuales-cinematográficos que conforman “Prosa del otoño en Gerona” (167-170). Sin embargo, la obra poética ha quedado relegada, no obstante la suficiente densidad textual que reporta, pues en ella también encontramos una escritura que problematiza y tensa los presupuestos de la cultura visual contemporánea. Por lo demás, esta relación compleja está dada explícitamente y basta con ojear *La Universidad Desconocida* (2007), su monumental obra poética póstuma para enterarse del fuerte vínculo visual y la referencia constante del poeta Bolaño con la pintura, el cine, la fotografía, el video, la gráfica, etc.

En este sentido, el presente estudio se propone como una exploración inicial al enunciar algunas de las múltiples y problemáticas relaciones sostenidas entre la escritura poética de Bolaño y aquellos códigos y elementos conformadores de la cultura visual tal como lo concibe Debord a la manera de un espectáculo que “se presenta a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia” (8) y donde la visualidad propuesta por Bolaño se presenta como un fenómeno más amplio que desborda el ámbito estricto y cerrado de la visión unificada por el espacio social. En tal sentido, en su poesía es posible establecer una conexión oblicua que tiende más hacia lo óptico, en la dirección planteada por Mizuta (2017): “La visualidad comprende los sentidos; la óptica pura excede el mundo visible” (106).

Nuestra hipótesis de lectura es que en la poesía de Bolaño hay un registro escritural que tiende a mostrar una mirada ambigua y desenfocada que produce

campos borrosos e invisibles. Esta singularidad nos permite relacionar su poesía con una poética del descentramiento visual, es decir, una posición que desestabiliza la idea figura del panóptico y el ocularcentrismo, desplazándola por otra alternativa que lateraliza la mirada. De esta manera, la escritura poética de Bolaño desbarata y descontrola el foco central, incluso, se extravía (estrabismo) oscureciendo (avisualiza) los modos hegemónicos que adiestran o prefijan la mirada hiperiluminada de la posmodernidad. Por lo tanto, se indaga la obra a partir de algunos interrogantes tendientes a abrir el debate: ¿qué relaciones existen entre la poesía de Bolaño y el código visual?, ¿cuál es el rol de los aparatos tecnológicos de la mirada que aparecen en sus textos?, ¿de qué forma los códigos ópticos como la pintura, el cine, la TV, etc., son o no intervenidos por su poesía?

Por lo tanto, pasaremos a revisar algunos de estos aspectos con el propósito de problematizar y discutir ciertas cualidades relativas a las modalidades de lo visual expresadas por la escritura poética de Roberto Bolaño, fundamentalmente en *La Universidad Desconocida* (2007).

Mizuta en *Luz atómica* basado en Derrida (*Dar (la) muerte*, 1999) cita dos ejemplos clave respecto del orden de lo invisible: un arsenal atómico guardado en un búnker y otro corporal en función de los órganos internos del cuerpo. Se trata de objetos o elementos que quedan fuera de la vista o sustraídos de los ojos, no obstante, ciertamente también conforman parte de una exterioridad (Mizuta 59). Es decir, elementos que a pesar de no estar a la vista, están ahí en latencia o, incluso, en la posible potencia: “La imagen de la in-visibility de Derrida va desde las armas nucleares hasta el interior del cuerpo: ambos pueden quedar expuestos por una ‘operación o un accidente’” (60).

Sin embargo, también existen cosas no visibles que estarían en el orden de la *absoluta invisibilidad*, materias o elementos (sonoros, táctiles u odoríferos) que quedan fuera del registro de la visión. Estos nunca son dados a la vista: “La invisibilidad absoluta establece una forma de secreto que los otros sentidos preservan” (Mizuta 60).

Mizuta en su propia reflexión propone que estas visualidades alternativas de Derrida podrían apuntar a una categoría de visualidad compleja, a un sistema de visualidad que no muestra nada, un sistema que muestra, en el lugar mismo de lo visible:

Avisualidad no como una forma de invisibilidad, en el sentido de una visibilidad ausente o negada: no como la antítesis de lo visible sino como un modo específico de visualidad imposible e inimaginable.

Ofrecida a la visión, puesta ante la vista, la imagen avistal permanece no-avistal de un modo profundamente irreductible. O, mejor dicho, esta determina una experiencia del ver, un sentido de lo visual, sin ofrecer nunca una imagen. Una visualidad sin imágenes, una visualidad inimaginable, e imágenes sin visualidad: avistalidad. (Mizuta 61)

En la poesía de Bolaño se registran tales fenómenos de la visión y lo visual, sin embargo, siguiendo los planteamientos de Mizuta, estos exceden el marco categórico tradicional, tensionando ciertos puntos clave de tal discursividad. Esto lo vinculamos con aquello que Canelo (2019) ha denominado una *poética del desenfoque*: “una apuesta literaria que sienta sus bases en los intersticios entre el ver y el no ver, en la visión entre o, lo que es lo mismo, la mirada defectuosa, borrosa o desenfocada” (181). De hecho, cada una de las alternativas ópticas que Canelo menciona tienen ocurrencia en la escritura poética de Bolaño en diferentes niveles de lectura y en lo textual, meta y extratextuales.

En este sentido, los sujetos y hablantes que figuran en la poesía de Bolaño miran oblicuamente, desde una posición no fija ni central, posicionándose descentrada y desconcentradamente ante o hacia los objetos. Como un “desajuste, el desenfoque de la reestructuración que es característico del lenguaje” (128), al decir de Merleau-Ponty. O bien, el foco de atención se diluye o *funde*, donde tentativamente se podría presentar un *punctum* en los términos que Barthes lo señala en *La cámara lúcida* (1989) en cuanto “que remite también a la idea de puntuación” (58). Es decir, no puntualiza ni tampoco congrega una organización discursiva gramatical, si se piensa en la imagen fotográfica desde una lectura relativa a la textualidad.

En las imágenes propuestas por Bolaño no hay una intención definitiva de marcar un punto, más bien las deshace, no las indica, no las señala ni las enseña, y si esto implica una operación, la misma está intencionada en hacer estallar un punto múltiple por donde la vista del *spectator* se fuga. En este sentido, no hay un punto específico y unívoco donde el ojo se clave o donde la mirada se fije. En la avistalidad poética de Bolaño, ese efecto centrípeto de la fotografía que Barthes señala como “detalle” (79) no figura como tal.

Aunque como también agrega Barthes, el *punctum* también es una “fuerza de expansión” (83), movimiento, animación que puede desencadenar otra dimensión, pero una más relativa a un campo ciego. Desde esta otra entrada el “*punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra” (99).

Precisamente, es en esta dirección que los poemas y textos de Bolaño se presentan más proclives a lanzar fuera de sí y del texto al lector, devolverlo hacia un *afuera* de la imagen provocando una proyección oblicua hacia la propia imaginación de la imagen propagada, más cercano a un efecto centrífugo que centrípeto o de punto fijo.

Por otra parte, en cuanto a la instancia lectora, la mirada fija queda clausurada al no poder captar la visión directa de lo referido por los textos. Es decir, descentra el eje del ojo, desenfoca u oscurece lo que en una teleología, ya visual o verbal, se pretendería como información de primer plano. En la poesía de Bolaño estas instancias son desajustadas, y de acuerdo con Mizuta, los textos estarían determinando otra experiencia del ver-leer, abriendo nuevos sentidos y vías hacia la propia visualidad de lo visual. Una visualidad sin imágenes, dada y abierta a la imaginación del lector en tanto receptor y espectador. Nuevas expectativas que, por cierto, bien pudieran frustrar la esperada imagen preconcebida, como si tales fueran innatas o naturales al mundo que las rodea.

Incluso, propaga imágenes rechazadas por los sentidos acostumbrados y adiestrados, es decir, enderezados hacia la predeterminación óptica. Por todo esto, consideramos que en los textos de Bolaño hay una inclinación, una expresión oblicua que tiende hacia la avisualidad. Por lo tanto, en lo que viene, pasaremos a revisar una serie de textos que no solo desautomatizan modos y formas de ver, sino que también exploran sendas alternativas de la experiencia óptica distinta y distante del *ver/se* bien.

Como hemos dicho, en la poesía de Bolaño es posible encontrar múltiples y diversas manifestaciones que desbordan la visualidad convencional, acercándose hacia una experiencia más amplia y relativa a fenómenos ópticos, es decir, que no solo implicarían la visión, sino la corporalidad del sujeto.

Para facilitar la entrada a los textos, hemos categorizado al menos tres grupos de relaciones específicas que ayudan a organizar el estudio. Proponemos un primer grupo de textos relacionados con la pintura y los pintores. Aquí la poesía de Bolaño indaga en perspectivas, aspectos cromáticos, puntos de fuga, formas y dimensiones, entre otras cuestiones. En este mismo grupo, también encontramos insistentemente la escritura de poemas que llevan por título referencial “autorretratos” por el ejemplo, el poema “27 años” de *Gente que se aleja* (Amberes, 2007) donde la instancia enunciativa da cuenta de todo el despliegue óptico en tanto operación visual:

Alguien parpadea un dormitorio azul... la neblina cubre hasta las rodillas a un inspector de ferrocarriles. Fuma, tose, pega la frente contra la ventanilla, abre los ojos. Fundido en negro y la siguiente escena nos muestra a un tipo con la frente apoyada contra la ventanilla del autobús. (Bolaño, *Amberes*, 2018, 222)

En esta misma dirección, también encontramos el connotado poema “Autorretrato a los veinte años” (14), que prácticamente abre *Los perros románticos* (2000), que la crítica ha leído como un *ars poética* de su obra, asociando su significado con el motivo de la entrega total por parte del poeta (Pérez). Por supuesto, adherimos a tal línea interpretativa cuando leemos sobre aquella figura del joven poeta latinoamericano que “pese al miedo, me dejé ir, puse mi mejilla / junto a la mejilla de la muerte” (*Poesía reunida* 366). Sin embargo, también nos interesa atender a los siguientes versos del poema donde Bolaño despliega una imagen avistal:

Y me fue imposible cerrar los ojos y no ver
aquel espectáculo extraño, lento y extraño,
aunque empotrado en una realidad velocísima (366)

Pues, ¿qué supone ser tal espectáculo extraño que no se nombre o se deja fuera del campo visual? Además, el hablante insiste en el carácter extraño de lo supuestamente visto o escondido, acaso extraordinario como prodigio, posibilidad que se interrumpe o intercepta con el adversativo que precisamente sale a cortar la visión total de la contemplación dejando la mirada suspendida, sorprendida y desorbitada como un efecto del vértigo provocado por el espectáculo portentoso de lo no-visto: ¿la guerra, Dios, la musa, la muerte?

De todas maneras, no se trata del único autorretrato escrito por Bolaño, pues, hacia el final de *La Universidad Desconocida* (2007), en la parte “Un final feliz”, reaparece una serie de textos que remiten al género pictórico, asunto que por espacio en esta ocasión solo enunciaremos, pues, entre ellos, también se configura una microserie de retratos dedicada al hijo del poeta, Lautaro Bolaño, cuya secuencia en la programación textual podría verse como un plano secuencia o una proyección de diaporamas o diapositivas en vista a la temporalidad y al enfoque o punto de vista del hablante, tal si estuviera no solo observando sino caseramente filmando –cámara en mano– provocando una interesante tira o cadena de imágenes textuales con carácter singular en los planos del significante y el significado que desbordan lo plenamente

textual, aunque tampoco exhibiendo un carácter visual acabado, ni nítido de la imagen creada (Bolaño, *Poesía reunida* 450-456).

Luego, un segundo grupo de textos establece una directa relación con las imágenes gráficas: dibujos, garabatos y trazos, insertos junto al texto verbal. Además, aquí también se manifiesta un interesantísimo subgrupo de textos cuya relación podría pensarse como escritura-visual o *versualidad* (Mancilla, 2021) dado que el lenguaje pretende plasmarse en la hoja ya no solo como soporte textual-escritural, sino visual-gráfico. Dan buena cuenta de ello los textos “Poeta chino en Barcelona” (40) y “Árboles” (45) cercanos en expresión tanto formal como semántica al haikú y también algunos dibujos relativos a pictogramas, como los que se encuentran en *Los detectives salvajes* (2020) el archicitado poema visual “Sión” de Cesárea Tinajero (516) o los sombreros mexicanos (739-742) graficados en el “Diario de los desiertos de Sonora (1976)” y por supuesto, las ventanas, cuadros o sábanas que aparecen al final de la obra (784-785). También en la línea de dibujos, hay figuras en *Amberes* (2018) bajo el título “El mar” (49), los rostros-cabezas (303) de *El Tercer Reich* (2018) y la serie de esquemas filosófico-geométricos (264-266) graficados en “La parte de Amalfitano” de *2666* (2017).

Finalmente, tenemos un tercer grupo de textos donde figuran objetos y aparatos visuales (lentes, caleidoscopios, televisores, pantallas, espejos, cámaras, cine, etc.). En tal sentido, “Prosa del otoño en Gerona” (*Tres* 2000) es ejemplar al respecto. En nuestra opinión se trata de sus obras poéticas más connotadas debido a la tensión y contaminación que la codificación textual provoca. Aun así, la obra ha sido escasamente estudiada, destacándose entre ellas las tempranas entradas efectuadas por Zambra (2002), Blume (2003) y Espinosa (2003), y posteriormente, en la segunda década del XXI los trabajos realizados por Fernández (2010), Olivier (2015) y Pérez (2017).

En la escritura de “Prosa del otoño en Gerona”, la artificialidad infiltrada se proyecta con carácter confuso o delirante, que queda registrada en la imposible sujeción definitiva de un género que pueda definir al texto. De hecho, ahí radica una de sus potencias, es decir, se resiste, se desliza, se metamorfosea, pues, existe una tensión entre la escritura y el deseo que lo escrito literalmente proyecta. Un conflicto no resuelto que se nos presenta vedado y avisualmente exhibido, siguiendo a Mizuta. En el texto no es posible determinar una trama clara, pues, no se trata de una narración que conjugue temporalidades y espacialidades definidas, con esto, es la propia textualidad la que difumina y quiebra la expectativa abierta por el título de la obra, ya que tanto el otoño, Gerona, prosa no darían cuenta de una estructura clásica,

puesto que su relato no tiende al modo de una novela o cuento (canónico), ya que queda clausurado, encerrado en la figura cambiante del caleidoscopio. Pero tampoco de la idea versal de un poema lírico, ni una prosa-poética, dado que el texto no obedece y se distancia de las formas genéricas que persiguen un lugar en la biblioteca retórica, al contrario, más bien podría ocupar un espacio en el estante de lo incunable. “Desconcertante” y “subversivo” dice Zambra (187-88), “complejo” plantea Ayala (95).

“Prosa del otoño en Gerona” (1981) –texto que temporalmente se puede ubicar en los primeros años de residencia de Bolaño en España– ilustra lo que hemos venido sosteniendo. Además de utilizar una codificación explícitamente tomada del lenguaje cinematográfico (planos, guiones, escenas, personajes, etc.), la textualidad gira delirantemente en torno a la figura simbólica del caleidoscopio. La propia organización del texto ya es conflictiva, se muestra desorganizada, desordenada respecto de una estrofa poética o de un párrafo de prosa. De hecho, las imágenes colisionan tanto con la expectativa que abren, como con la materialidad textual en que son expresadas:

EL CALEIDOSCOPIO OBSERVADO. La pasión es geometría.
Rombos, cilindros, ángulos latidores. La pasión es geometría que
cae al abismo, observada desde el fondo del abismo.

LA DESCONOCIDA OBSERVADA. Senos enrojecidos por el agua
caliente. Son las seis de la mañana y
la voz en off del hombre todavía dice que la acompañará al tren. No
es necesario, dice ella, su cuerpo
que se mueve de espaldas a la cámara. Con gestos
precisos mete su pijama en la maleta, la cierra, coge
un espejo, se mira (allí el espectador tendrá una visión de su rostro:
los ojos muy abiertos, aterrorizados), abre la maleta, guarda el espejo,
cierra la maleta, se funde... (*Poesía reunida* 304)

Pues bien, como hemos planteado al principio, en este estudio de carácter exploratorio nos concentraremos en el análisis de una muestra muy particular de todas aquellas diversas y complejas manifestaciones de la visualidad indagada por Bolaño en su escritura poética: la pintura y los pintores.

2. PINTORES Y PINTURAS EN LA POESÍA DE ROBERTO BOLAÑO

VAN EYCK

Uno de entre las varias alusiones y nombres de pintores que aparecen registrados en el repertorio pictórico y poético de Bolaño es Jan van Eyck (1390-1441). Tanto el pintor flamenco, como su cuadro “Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa” (1436), más conocido como “El matrimonio Arnolfini”, aparecen mencionados en la sección “Mi vida en los tubos de supervivencia” de *La Universidad Desconocida* (2018). A continuación el texto:

Resurrección dijo el viajero en la posada, tal vez un árabe
o un sudamericano
y se durmió junto al fuego.
En la hoguera crepitaban los Arnolfini:
estela que atraviesa los campos y las lluvias,
los períodos de fecundación y de cosecha, la historia
es inasible
pero a veces el misterio cae en nuestros sueños
como un pájaro en el regazo de una niña.
Los Arnolfini, amor mío, la resurrección
dijo el viajero,
nuestro tiempo no tiene fin. (*Poesía reunida* 355)

El hablante exhibe las acciones y palabras de un viajero que podría haber llegado recientemente a una posada, aunque es incierto el lugar y la temporalidad de procedencia del viajero, así como su nacionalidad también es ambigua o se mantiene incógnita. Luego de decir “resurrección”, este se duerme junto al fuego de la chimenea en la posada, curiosamente ahí donde “crepitan” “Los Arnolfini”. La referencia abierta es al afamado cuadro de Van Eyck llamado “Giovanni Arnolfini y su esposa e hijo” o “El matrimonio Arnolfini” (1434-1436, Galería Nacional, Reino Unido). En ese espacio del poema la cita intertextual abre un *punctum* en el sentido de punto de fuga (Barthes) provocando la disolución de una atracción específica y el quiebre de expectativas respecto del viajero. De hecho, el encabalgamiento pronunciado por los dos puntos genera y provoca, a la vez, un espacio en blanco, un vacío como centro de atracción y refracción del poema y del referente pictórico. Es

decir, toda la carga literalmente se atraviesa en medio del poema, dividiéndolo en dos partes extremas y el centro, donde figuran Los Arnolfini crepitando.

Por lo demás, el siguiente verso impulsa el movimiento de la mirada siguiendo “la estela” que atraviesa el campo como metonimia de la hoguera que crepita fuera del sueño del hablante o una luciérnaga que atraviesa un campo nocturno. En tal ejercicio dialéctico ocurre la alternancia entre ver y no ver del viajero que sueña y el lector que lo ve dormir pero no soñar. Contrapunto de miradas en que el viajero tiene sus ojos cerrados para observar la chispa que salta de la chimenea y la mirada ocluida del lector-espectador en el el sueño del primero. Sin embargo, todas las acciones ocurren en un espacio iluminado, tenue, claro-oscuro. Es decir, el poema se ilumina por la llama de la fogata que abriga al viajero sudamericano o árabe mientras se recupera extenuado de su posible cansancio o de algo que lo trajo fatigado hasta la posada desconocida. Este chispazo de “Los Arnolfini” se visualiza como pequeño cometa/estela (estrella) que surca y cruza el tiempo/espacio del presente del viajero durmiendo volcado hacia el interior, mientras habita o pernocta en la dimensión onírica. Momento en que el poema dialoga con el cuadro a partir de ciertos componentes que ambos comparten: la fecundación, la cosecha, el misterio que cae en el sueño fugaz (la estela-estrella). Fundamental resulta la comparación del regazo de la niña, definido aquello como la zona ahuecada que sirve de cobijo, resguardo o apoyo. Esta expresión en el habla coloquial refiere al gesto maternal que “cobija al niño en el regazo” para amamantarlo o dormirlo. O en la otra acepción definida por la RAE como el “lugar o cosa que acoge algo y le da amparo o consuelo”. Así también, el cuerpo fecundado se presencia como una corporeidad material también dada a la avizualidad: observamos que la señora Arnolfini podría estar encinta, no podemos verlo ciertamente, porque su vestido vela tal posibilidad de la mirada. Sin embargo, tal operación vía escritura, gatilla la apertura de la imaginación al interior subyacente al mismo cuadro. Es decir, vía el poema accedemos a una especie de detrás del cuadro, detrás de la re/cámara del matrimonio, y así logramos acceder a la improvisada habitación del viajero que duerme y presumiblemente sueña, quizás con alguna imagen similar al cuadro que le vela el sueño en la susceptible y conjeturable noche en la posada.

En el cuadro de Van Eyck apreciamos a una pareja, a juzgar por el título, supuestamente un matrimonio junto a otras múltiples inscripciones en la pintura. De todas maneras, uno de los aspectos cúlmines de la obra es que inaugura una pintura de carácter humano, y no aborda el misterio de la vida dada la gestación en la que presumiblemente se encuentra la mujer según

una alegoría hagiográfica. Se trata del retrato de una pareja que está en el dormitorio. El hombre bendice a la mujer en su mano derecha. Ella toca su vientre en gestación con la izquierda. Ciertamente, el cuadro genera su propio *punctum* en tanto fuga y se trata del pequeño espejo del centro del cuadro. Este objeto convexo era un dispositivo popular para la época y tenían un carácter mágico, pues se trataría de un amuleto llamado “brujas” para espantar la mala suerte o alejar (matar) a la muerte con su propio reflejo, como el escudo de Perseo con la Medusa.

En la parte superior de la pintura aparece una lámpara que solo tiene una vela, la que, según Panofsky, simboliza la llama del amor. Del mismo modo, el vestido de la mujer es verde, emblema de la esperanza y del fruto a madurar, sin embargo, es una mujer embarazada que, nuevamente en tanto observadores, asistimos a no-ver, es decir, se propaga una imagen avistual. Sobre este cuarto pictórico recargado, el poema de Bolaño hace un contrapeso notable porque es minimalista, liviano, no dice mucho más de la que muestra. Aun así, lacónicamente, privilegia indaga con la expresión verbal en la esfera de lo visual problemático, es decir, en tanto fenómeno óptico, tal como la pintura de Van Eyck.

Como apunta Panofsky (201-204) la boda se celebra en la casa, en la habitación matrimonial, no en la iglesia. De ahí su carácter secular, humano, no clerical. Se trata de una boda secreta, pero también una ilusión en un amplio sentido porque al parecer el cuadro no retrataría una escena real, sino una proveniente de la imaginación del artista. En este sentido, pensamos que el poema de Bolaño refleja lateralmente al arte como fuente de ilusión eterna e ilimitada. La pintura y el poema como perennidad y supervivencia, que no tiene límites y sí infinito:

Los Arnolfini, amor mío, la resurrección
dijo el viajero,
nuestro tiempo no tiene fin. (*Poesía reunida* 355)

Hay también un conflicto entre realidad/ficción que el poema abre. Es decir, el viajero o cualquier espectador se enfrenta a la invitación de la obra a ser partícipe de la ficción –que interroga directamente a la realidad inmediata del que contempla–. A juzgar por los últimos versos, el hablante en su soliloquio, en la conversación consigo mismo, trasciende los límites y dimensiones de lo real al afirmar la doble posibilidad de la infinitud: “nuestro tiempo no tiene fin” y, por supuesto, “la resurrección” o su versión alternativa, la inmortalidad. La

palabra clave de los versos citados es “amor”, cuya etimología popular refiere a estar contra la muerte: a/ mortis, sin muerte. Finalmente, la resurrección es una posibilidad infinitamente invisible e imposible a los ojos humanos, que solo algunos y muy pocos han podido contemplar. Quizás por ello el poema no tenga título, sacando del primer plano, extrayendo del primerísimo primer plano del verso aquella imagen principal, es decir, la resurrección que no queda a la vista humana, no por ello vedada, sino suspendida.

A este poema le sigue una secuencia de textos relativos a detectives y policías. En ella destacan las menciones y referencias recurrentes a pintores y al arte pictórico:

“Detectives”
 Soñé con dos pintores que aún no tenían
 40 años cuando Colón
 Descubrió América
 (Uno clásico, intemporal, el otro
 Moderno siempre
 Como la mierda)

Según María Ángeles Pérez, la figuración de estos personajes en su obra poética y narrativa funcionan como un quiasmo:

detectives románticos (en el sentido histórico-cultural del término por la experiencia de lo sublime, la búsqueda de belleza absoluta, la entrega plena al arte, la informidad genérica, la reflexión metapoética...) y de *perros salvajes* (los jóvenes en los márgenes del sistema, en sus límites –alcohol, locura, drogas, violencia–; también en las afueras del sistema literario). (Pérez 108)

Son varios los aspectos que consideramos relevantes en la lectura propuesta por Pérez en torno a la figura detectivesca. En primer lugar, es una figura adjetivada que opera una intervención en el epígono. Concordamos con Pérez en que la diferencia con el detective a secas –en tanto Bolaño lo resignifica– es que recoge la parte concreta, objetiva, incluso empírica, “con los pies en la tierra” del personaje y le agrega el adjetivo romántico, lo que transforma su figura, retocando y adornándola con aquello que destaca del resto: el deseo de descubrir belleza; antes que muerte, belleza sublime a partir de un arte, este caso, la poesía. En segundo lugar, la otra fórmula

propuesta por Pérez también está en nuestra línea, ya que tampoco se trataría de sujetos o personajes ilusos o santurriones, sino de personajes de carne y hueso, equívocos, erráticos, dados o entregados a la locura, es decir, que transitan en los márgenes de la cultura. De tal manera, en la inscripción de estos detectives, ya sean románticos o perros salvajes, es coincidente con la figura misma de los pintores que Bolaño cita, sobre todo con Bacon.

En relación con los posibles indicios de pintores afamados del siglo XV que menciona el poema y que rondan las cuatro décadas hacia 1492 son Leonardo (1452-1519); Durero (1471-1528); Cranach el Viejo (1472-1553); Miguel Ángel (1475-1564); Rafael (1483-1520). La referencia a la edad de 40 años es coincidente con el período en que Bolaño estuvo en el hospital en 1994, cuando el autor rondaba los 40 años. Por otra parte, la evaluación que hace de los estilos o de los motivos es de admiración hacia el primero de aquellos detectives-pintores –en la adjetivación ‘intemporal’ se desprende cierto temple admirativo–, lo que confronta con lo que agrega el hablante sobre el segundo: “Como la mierda”. Surge ahí un contraste, una oposición en la antítesis clásico/moderno. ¿Qué alcances e intereses interpretativos puede adquirir esta oposición?

La obra total de Bolaño (prosa y verso) está signada por la dualidad. Esta construcción “bilabial/binocular” que pronuncia dos posiciones genera una tensión que complejiza no solo el proyecto estético del autor, sino también el alcance ético de su propuesta. Nos preguntamos ¿qué pretende Bolaño al generar un esquema dual? ¿Acaso se trata de un diálogo que persigue unir y armonizar la antítesis o, por el contrario, intenta abrir aún más el hiato entre ambos mundos?

Ciertamente que la respuesta no es unívoca, sin embargo, a partir de nuestra hipótesis general de lectura, la poesía de Bolaño se presenta como antagonica a la narrativa, en cuanto que sus novelas o cuentos propician la caída al abismo y la consecución del mal (Candia; González). En la poesía se albergaría un signo contrario, es decir, si la narrativa detalla la destrucción y aniquilación del mundo, la poesía daría el espacio hacia la reconstrucción y la supervivencia, erigiéndose como un talismán que pugna y resiste el aplastante y aniquilador paso de la muerte.

Por lo tanto, cuando el hablante admira al primer detective-pintor e invoca lo clásico e intemporal, lo leemos en tanto aspiración a recuperar ese mundo perdido o aplastado por el progreso moderno. El arte (poesía-pintura) se abre como alternativa y posibilidad de acceso a la belleza. Una vía tendiente hacia el bien y la virtud humana, no podríamos decir que sea esto coincidente con

los deseos de Platón en cuanto a la constitución de su utópico estado. Sin embargo, es el propio Bolaño quien declaraba: “Mi poesía es platónica, mi prosa es aristotélica. Ambas abominan de lo dionisiaco, ambas saben que lo dionisiaco ha triunfado” (Braithwaite 125).

Es decir, la poesía de Bolaño remonta el deseo romántico de revaloración por ese mundo clásico perdido, cuyos valores apreciaban las justas relaciones entre hombres (a pesar de que las ideas platónicas en la realidad están más cercanas a la exclusión), pero que con el advenimiento del proyecto moderno, el proceso civilizatorio derivó en su estado antónimo: la barbarie, y ya sabemos, no solo Auschwitz es el símbolo, sino Hiroshima-Nagasaki, África, América Latina, Palestina y un lamentoso e interminable etcétera. De ahí pensamos que “el otro” pintor, el moderno, sea referido de modo deplorativo: “una mierda”. En esa relación, la poesía estaría ubicada como una producción artística que conforma parte de la historia clásica de la humanidad, mientras que la novela sería un subproducto literario de la modernidad que despojó a la poesía de su lugar alado.

En esa línea también va la referencia histórica al *descubrimiento* de América, pues se destacaría como acontecimiento moderno con carácter catastrófico, ya que además de inaugurar una nueva signatura temporal en la historia universal, a la vez da inicio al proyecto occidental signado por muertes y desastres. De ahí desprendemos la cita a Colón y su carácter empresarial y mercantilista ante el descubrimiento con afán de conquista imperial, versus los pintores-artistas dedicados a otro tipo de asuntos, acaso, más humanos. En el plano del texto, el hiato establecido por el hablante entre el pintor clásico y el moderno está inscrito en la posición que ocupan ambas palabras en distintos versos. Mirado topológicamente, el pintor clásico se sitúa sobre el moderno, quien se encuentra en el verso subsiguiente, es decir, más cercano a las esferas celestes. Del mismo modo, la separación también marca el límite y frontera entre esos dos mundos: el antiguo e incluso en lo relativamente reciente del Renacimiento y el resurgimiento de los valores clásicos, versus lo que devino el mundo moderno con su discurso cientificista y utilitarista, que se ha encargado de destruir toda posibilidad de refundar los sueños, desplazándolos al lugar de las quimeras o utopías. De todas maneras, todavía persiste la incógnita y queda por reflexionar si acaso Bolaño estuvo pensando en El Greco y Bacon cuando evocó en el sueño al pintor clásico y al otro moderno en su poema “Detectives”.

EL GRECO

“El Greco”

Imagino a veces un dormitorio en penumbras
 Una pequeña estufa eléctrica Una cortina roja
 que huele a naranjas viejas
 Un enorme colchón en el suelo
 Una muchacha de largas piernas pecosas
 Boca abajo con los ojos cerrados
 Un muchacho de pelo largo besando su espalda
 La verga erecta acomodada entre las nalgas
 que apenas se levantan Y dilataciones
 Un olor muy fuerte
 Imagino también las imágenes
 que florecen en su cerebro y en su nariz
 El asombro en la luna del enamorado. (79)

Por cierto, el primer aspecto llamativo del texto es su carácter nominal ambiguo: ¿se trata de una referencia al afamado pintor o a la denominación popular de la práctica sexual obliterada vía un eufemismo metonímico? En el texto la ambigüedad es uno de los elementos fuertes que hacen más intenso e interesante al poema, dado que no se agotan ahí sus posibles vínculos y que la referencia a la práctica coital tiene una impronta compleja de alcance moral, pues, en el lenguaje jergal de la prostitución se la suele emplear para referirse a las relaciones homosexuales o sodomitas remitiendo al posible origen de la práctica asociada a los griegos (y romanos) o, en el ejercicio de la prostitución, a cierta “atención especial”. De todos modos, no es nuestra intención determinar a qué o cuál de las posibilidades apunta el texto, más bien, nos interesa destacar el carácter ambiguo de toda la construcción verbal y la forma en que esta se desenvuelve a partir de cierta inclinación hacia la codificación pictórica.

Se abre el poema con la palabra ‘imagino’, asunto que ya emplaza al lector en la idea de imagen y proyección. Además, de inmediato sitúa la imagen en un espacio particularmente íntimo: el dormitorio, un dormitorio adjetivado que tiene una coloratura específica –un dormitorio oscuro, “en penumbra”–. El hablante nos hace visualizar y nos introduce en un espacio oscuro e íntimo que, sin embargo, es doblemente iluminado y atemperado por la “pequeña estufa eléctrica” y una cortina roja que refuerza la atmósfera sensual y la

calidad fogosa de la escena. En estos versos preliminares pensamos que Bolaño potencia la referencia al pintor, que por muy pocos antecedentes que maneje el lector, el afamado pintor llamado El Greco resuena en el acervo cultural tal como Rafael, Leonardo o Miguel Ángel.

La codificación cromática del poema entabla diálogo con la paleta pictórica provocando una textualidad de carácter también plástico entre la figura del poeta y del pintor, acaso ambos como dibujantes o escultores de materia expresiva. Es aventurado afirmar que Bolaño estuviera pensando en algún cuadro específico del pintor, sin embargo, estimamos más relevante pensar en los movimientos y trazos que registra el poema “El Greco” y vincularlos con la obra del pintor real.

Y es en este punto que se puede apreciar una tensión interesante, ya que la mayor parte de la obra del pintor está vinculada más bien con temas de carácter religioso o hagiográfico. Desde luego, no toda su pintura giró en torno a ello, sin embargo, si pensamos en sus obras más notables, de inmediato aparecen los cuadros pertenecientes a su período toledano cuya producción recoge temas de carácter sagrado, religioso, cristianos, y en específico, católicos y contra reformistas. En dicho período crea los afamados “Adoración del nombre de Jesús” (1579), “El martirio de San Mauricio” (1580) y “El entierro del conde de Orgaz” (1588), entre otros, que, según crítica, son sus obras maestras.

El punto clave es que Bolaño traza un poema con un carácter totalmente contrario a las formas y temas que el pintor compuso. Es decir, lo religioso, lo sacro y lo consagrado son invertidos en el poema por un carácter netamente mundano y humano: una relación sexual acaso casual, fuera del marco de una axiología y ética cristiana. El poema se desmarca, borra la huella del nombre, la firma del autor “Greco” queda tachada o difuminada, transformando lo sublime en subliminal. De ahí a que haya esta intromisión del hablante en la propia imaginación proyectada de la “muchacha” participe del encuentro al interior del poema. Una especie de relación mentalmente corpórea que bien podría tratarse de una instancia también máxima o supra, posibilitada por el contacto carnal entre los cuerpos conjugados por la mentada pose. El poema de Bolaño se transforma y adquiere cualidades de un cuadro plástico, una exhibición frente a un tercero –el lector– quien entra y observa la acción desde una posición ambigua, acaso voyerista, aunque tampoco como testigo. Tan solo un observador, como lente que registra el movimiento de los cuerpos en su propia pose desposeída, porque finalmente toda la escena no es más que la entrada a la propia imaginación del hablante: “Imagino también las imágenes / que florecen en su cerebro y en su nariz”, es decir,

todo el acto es una proyección mental, la imagen avistal y latente de un deseo elaborado y acaso satisfecho a nivel imaginativo como mecanismo o instancia compensatoria, en una dialéctica alternativa que compagina lo pagano y lo divino, en tal caso cumpliendo inversamente lo que en la pintura de El Greco se separa: los opuestos.

Por otra parte, la concreción de la imagen también pierde su estatuto normativo de producción puesto que es generada en el cerebro o en la nariz. Cabe preguntarse entonces ¿qué tipo de imágenes pueden proyectarse o provenir desde la nariz? Evidentemente que a nivel formal hay una tendencia a la creación de una sinestesia: “Una cortina roja / que huele a naranjas viejas”, sin embargo, también cabe pensar en la posibilidad de que efectivamente puedan suscitarse imágenes desde el órgano *ad hoc*, el ojo y su sistema, en cuyo caso la propia imagen propuesta y creada por el verso abre una nueva vía generativa de imágenes no solo visuales sino también nasales. Impresiones inyectadas al aparato del sistema nervioso central, que desata impulsos múltiples irradiados hacia los otros sistemas perceptores en su propia red ramificada por el cuerpo humano.

Sabido es que a propósito del uso de determinadas sustancias, los aparatos perceptivos humanos efectivamente son capaces de efectuar nuevas operaciones y experiencias cognitivas o perceptuales que desbordan los marcos ajustados de la vida social, la que, como plantea Debord, adiestra, restringe y señala conductual y utilitariamente la relación del cuerpo humano con su entorno, puesto en función de una productividad de carácter económica:

[e]l espectáculo somete a los hombres en la medida en que la economía los ha totalmente sometido. El espectáculo no es más que la economía desarrollándose para sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas, y la objetivación infiel de los productores” (12).

Es decir, en las experiencias alucinatorias efectivamente los sentidos son alterados. Por lo que la imagen nasal propuesta por el poema podría estar en la dirección opuesta a las convenciones que dirigen unívocamente la mirada y el aparato perceptual humano, que actúa bajo cierto orden sensorial que subordina los impulsos. Así el poema, desvía la mirada de su centro, el nombre del insigne pintor también se ambigua generando una desestabilización total y desencadenando un movimiento en la articulación del propio cuerpo del poema, cuyo ritmo quebrado, insinúa el movimiento de los cuerpos en la actividad sexual misma. Tanto los vacíos como las mayúsculas se ubican en

posiciones que desbalancean la habitual estabilidad de un poema estrófico. Tal desbalance provoca un movimiento que entrega indicios sobre la imagenescena imaginada por el hablante. Siguiendo la idea de avizualidad, no vemos nada más que la imaginación del hablante, que en sí, es invisible “para el ojo humano”, de tal manera que el poema tampoco participa en la pornográfica explotación espectacularizada del sexo, sin embargo, no oblitera el deseo, sino que lo destaca iluminando “el asombro de la luna del enamorado” (*Poesía reunida* 79).

FRANCIS BACON

“F.B.-He dead”

Francis Bacon
 Aprendió a vivir
 Solo
 Aprendió a soportar
 La lentitud
 De los atardeceres humanos
 Su insoportable hedor
 Aprendió
 El arte de la paciencia
 Similar en tantas cosas
 Al arte de la indiferencia
 Francis Bacon aprendió
 A convivir con las horas
 A convivir con las sombras
 Máscaras
 De la misma libertad
 Ilegible (399)

Optamos por pensar que se trata del pintor Francis Bacon, pues habría indicios textuales que ayudan a fundamentar que el poema no refiere al filósofo Bacon sino al pintor. De hecho, un dato clave está dado por una referencia extratextual y la fecha de escritura del poema, posiblemente ocurrida hacia los primeros años de la década del noventa. De acuerdo con

la nota introductoria inserta en *La Universidad Desconocida*, Bolaño declara: “MI VIDA EN LOS TUBOS DE LA SUPERVIVIENCIA es de 1992, con algunos poemas de 1991 y de 1993” (24). Las fechas referidas por Bolaño coinciden con la presencia y muerte del pintor británico acaecida en Madrid en abril del año 92.

Por otra parte, el temple del texto se encuentra más próximo a los temas que desarrolló el pintor antes que las cuestiones que abordó el filósofo. En tal sentido, la imagen de la máscara, el soporte del dolor, el hedor de los atardecerse humanos, podrían funcionar como una écfrasis de algún paisaje humano y no representado en los cuadros de Bacon, acaso en el homónimo “Paisaje” de 1978 pintado por el irlandés.

El rostro humano, de ahí el título del poema a modo de retrato, aunque anonimizado pero luego abrupta y violentamente descubierto en el primer verso. El ser humano dividido entre luz y sombra, entre ver y encegucen, perturbado por un acontecimiento feroz y maligno de la naturaleza que imprime en el carácter y en la biología de la especie una dimensión, a veces, imposible de manejar: el temperamento. Cromatismos de un entorno donde nace, crece y vive el sujeto los colores que la naturaleza muerta o viva le imprime o timbra a nivel psicofísico.

El hablante menciona el “arte de la paciencia” e “indiferencia”. La paciencia puede asociarse a la tormentosa vida amorosa que tuvo Bacon, pues, al ser homosexual padeció la expulsión de su núcleo familiar, impulsada sobre todo por el padre, con quien el propio artista tuvo una relación que se deslinda de la normatividad social. Es decir, paciencia en cuanto a llevar una vida tortuosa en el plano de las relaciones amorosas y/o sexuales, pues, con más de algún amante debió soportar golpes y agresiones que le dejaron secuelas en su cuerpo (rostro) o que también practicó acciones que le ponían en una situación de apremio y dolor, más allá de las fronteras del placer, del bien o del mal.

En otro sentido, cuando el hablante menciona la palabra arte, también leemos en ello la entrega disciplinaria total, el cultivo absoluto del arte. Así, el arte se abre como posibilidad de exploración teórica y conocimiento aplicado, de ahí sus múltiples “estudios” del rostro y del cuerpo humano material desperfilado en múltiples dimensiones, debido a ello, la pintura de Bacon es desbordante, desproporciona la regla, lo comedido y la “justa” proporción, porque desea expresar la naturaleza humana en su lado oculto y en su aspecto desbordado: rostros hinchados, cuerpos abultados, perspectivas y paletas que desencantan la versión realista y proporcionada del ser humano.

Esa libertad ilegible que el propio cuerpo humano enrostra, pues en cada rostro se patenta la desproporción del mundo mundano, el rostro humano, la cabeza achatada en sus polos como metonimia del propio globo planetario que no conocemos más que por la “objetiva” cartografía científica que monta una imagen *geométrica* de la Tierra, otorgándole forma y proporción a un planeta que en sí, natural y salvajemente no lo tiene. En ese sentido, cuando Bolaño se percibe y se autodenomina “escultor” tiene relación con la propia plasticidad del arte más allá de la materia, pues así como Bacon esculpe con oleos, Bolaño traza con letras. Debido a ello es que insistimos en sostener que el poema de R. B. a F. B. es dado bajo alguna admiración hipotética que la figura del artista habría impregnado en Bolaño, pero, sobre todo, pensamos que es por expresar la capacidad en potencia del arte –cualquiera sea su materia– y lo que ella desencadena.

Cada rostro y cada cuerpo encarna la desmesura en Bacon y en el poema, tal cual como cierra “ilegible”. El cuerpo mismo es el desborde, en él se inscribe la desproporción, el desajuste, la variación permanente, la no-sujeción del sujeto objetivado. Pero para ello, la mirada de Bacon debió ser paciente en una doble acepción: por una parte aquella que implica temporalidad, prolongación, negación de la inmediatez, y, por otra, lo que implica el padecimiento del paciente enfermo, el sujeto que debe recomponerse al mundo desde la enfermedad.

Paciente entonces en su doble ambigüedad tal como el poema, no nombra sino grafica el nombre: “F.B.”, incluso en su alcance grafemático y anónimo, al menos en cuanto al apellido-marca *Bacon* coincidente y compartida con la misma letra inicial del apellido-nombre del propio *Bolaño*, quien en muchos poemas aparece figurando heteronominalizado como “B.”, marca e inscripción relacionada con cierta manera de titular los cuadros que también tuvo Bacon, valga como ejemplo el célebre “Study for portrait of P.L.” obra que el artista le dedica a su examante muerto por suicidio en 1962.

También, esta dirección del sujeto paciente padeciendo, el hombre enfermo, puede tener relación con ciertos datos contextuales. Siguiendo una de las cartas que le escribe a Mario Santiago fechada en Blanes el 29 de noviembre de 1994, leemos:

Querido Mario: por fin noticias tuyas [...] He estado muy enfermo. La enfermedad se ha vuelto crónica. Sobrevivo pero creí que la espichaba. Durante 1992 y 1993 he estado internado en el hospital seis veces. Las enfermeras me conocían y celebraban y salidas con Anís del Mono

[...] En fin, releo esta carta y casi todo son malas noticias. Aunque en realidad, bien miradas, no lo son. (cit. en Madariaga 153-157)

A juzgar por la fecha y el contenido de la carta dedicada a su amigo, Bolaño viene saliendo de una etapa donde le anuncian la crónica de su muerte producto de la enfermedad hepática. Se sabe y siente un superviviente al declarar la escapada a las constantes hospitalizaciones cuyas fechas coinciden con la muerte del pintor Francis Bacon en Madrid durante el año 1992. Así, el título del poema que hace referencia a la muerte de ese tal “F. B.” funda este sentimiento y cercanía total con lo tanático también ambiguamente, porque la expresión sería una castellanización o españolización mal traducida de la expresión inglesa *He's dead* por esa *He dead* que incluso fonética y visualmente funciona como *headed*: con membrete o timbrado.

Un poema-carta, un poema con presunta y oculta dedicatoria, con una marca registrada específica bajo cierto anonimato inicial como la propia firma del pintor en algunos de sus cuadros. En fin, nos volvemos a preguntar ¿el filósofo o el pintor? La respuesta es otra ambigüedad, como también la muerte, pero sobre todo el poema y con ello el arte como una perturbación de lo así definido como real y fijo.

3. CONCLUSIONES

En una primera instancia se podría pensar que la categoría de lo intermedial (cine, pintura, literatura, comic, música) podría conjugar adecuadamente para adentrarse en las relaciones exploradas por la poesía de Bolaño con los medios y aparatos visuales, sin embargo, pensamos que su escritura se resiste y revoca esta posibilidad, ya que no pretende *intermediar* con lo visual. Tampoco se trata de una trasposición de códigos, pues, a partir de los textos comentados, la idea de un diálogo interdisciplinario se desborda en lo indisciplinario. Es más, el texto poético actúa y transita en una inestable autonomía, incluso, una cierta negligencia en búsqueda de la expresión de una experiencia fuera del algoritmo, este último, como un tipo de lenguaje al cual se le ha sustraído (programado) la posibilidad de un deslizamiento, al decir de Merleau-Ponty. En el caso específico de los textos poéticos de Bolaño, la palabra busca desautomatizar y desautorizar al poder que generó, es decir, pretende plantear el equívoco en tanto interrogativo que enfrenta al “fantasma de un lenguaje puro” (Merleau-Ponty 21). Desafía la eficacia

y economía de sus valores que neutralizan la ambigüedad del lenguaje, que inmunizan la contaminación, su teleología ideologizada cuyo objetivo es aclarar “la oscuridad congénita del lenguaje” (122) humano.

Al observar la dinámica de los textos, la poesía de Bolaño quiere generar un vínculo directo con los códigos de las artes visuales *puramente*, aunque su relación está más bien dada por provocar campos contaminados entre fronteras disciplinadas y confundidas que explora y desarrolla en la escritura verbal y visual. Tampoco se suscita una relación de inter o codependencia: el poema funciona autónoma y anárquicamente respecto de los elementos visuales incorporados en la textualidad.

Ante todo, es poesía infiltrada en la función expresiva del mensaje, desmenuzando la posibilidad *poética* del lenguaje. Del mismo modo, los textos se desbordan, es decir, no se enmarcan, puesto que no habría indicios ni pretensiones de asimilar pasivamente la relación *pictura et poesis*, por ejemplo, vía écfrasis tradicional. Tampoco en los términos que preliminarmente Mitchell plantea en tanto *esperanza ecfrástica*: “‘sentido’ en que el lenguaje puede hacer aquello que muchos escritores han querido hacer: ‘hacernos ver’” (138). Pero, quizás sí en cuanto a superación de una alteridad en disputa (imagen/palabra) dominada por una ideología: “[I]a poesía ecfrástica es el género en el que los textos se encuentran con sus ‘otros’ semióticos, esos modos de representación rivales y extraños, que llamamos artes visuales, gráficas, plásticas o ‘espaciales’” (Mitchell 141).

De todos modos, se podría hablar más de una presencia infiltrada de elementos de la cultura visual en el texto, mediante los que Bolaño moviliza efectos subversivos concretos, utilizándolos precisamente para desplegar y revertir su funcionalidad teleológica y espectacular en el sentido otorgado por Debord, incluso sin procurar una “esperanza”, más bien una operación de desmontaje.

De tal manera, los hablantes y sujetos textuales de la poesía de Bolaño no observan la realidad, acaso la ven o leen. Existe una relación más bien dada por una experiencia de la percepción situada en un estadio preconceptual, es decir, una experiencia de la cognición aun no entregada, ni depurada, ni determinada culturalmente del todo. De hecho, hay cierto *salvajismo* en las observaciones de los hablantes. Observación que oblitera la mirada del ojo antes de obturar el pensamiento. No se muestran *ojos imperiales* en las visiones entregadas por su poesía, más bien, estos están des/pose/idos de un cuerpo doméstico, de ahí su carácter salvaje, a veces, atónitos en el mismo delirio. Sin embargo, también es una mirada atenta que paradójicamente se

nos muestra a tientas y que tiene la capacidad de desplazarse por la oscuridad como vigía. Cabe recordar aquí los datos extra y textuales en cuanto el oficio de vigilante nocturno que ejerció Bolaño en Castelldefels y que detonó el poema “Gente que se aleja”, más o menos conocido como *Amberes* (2002), así también las cualidades del personaje Maciste en *Una novelita lumpen* (2002). Maciste, el ciego y exactor que en la narración manifiesta conductas de un ave nocturna, en quien la oscuridad despierta instintos de toda índole (eróticos, emocionales, estéticos, memoriales, etc.).

Recogiendo las ideas de Mizuta en *Luz atómica* (2005), en su trabajo poético Bolaño explora la óptica de la sombra y su trayectoria elíptica que proyecta en diversas modalidades como el cine, la gráfica, la pintura y la fotografía, entre otras. Se trata de poemas de un poeta no-vidente. Miope, de mirada borrosa, de una observancia disyecta. Que escribe y grafica poemas con una concentración des-concentrada con la cual desconcierta la mirada habituada hacia las cosas y el mundo. Finalmente, una mirada ida, fuera de sí, fuera de todo, que no pretende penetrar en las cosas, sino fugar con ellas, perderse en la mirada del otro. En tal sentido, creemos que esta escritura Bolaño muestra que el arte importa no tanto porque funda, sino porque desfonda la realidad al irrumpir sobre ella con su ficción perturbadora, dejando a los lectores en la posición de ese “espectador insólito” tal como lo exhibe en su poema “La luz” (Bolaño 386).

BIBLIOGRAFÍA

- ANAYA, JOSÉ VICENTE, ROBERTO BOLAÑO, MARA LARROSA, CUAUTHÉMOC MÉNDEZ, BRUNO MONTANÉ, RUBÉN MEDINA, JOSÉ PEGUERO Y MARIO SANTIAGO. *Pájaro de calor; ocho poetas infrarrealistas*, 1.ª ed. Pról. Juan Cervera. Lora del Río: Ediciones Asunción Sanchís, 1976.
- AYALA, MATÍAS. “Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño”. *Bolaño salvaje*. Eds. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau. Barcelona: Editorial Candaya, 2013.
- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- BARZAGA MORALES, IRAIDE. “La écfrasis como elemento unificador de discursos en *Amuleto* de Roberto Bolaño”. *Alzaprima* 10 (2016): 24-37.
- BLUME, JAIME. “Roberto Bolaño poeta”. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinoza. Santiago: Frasis, 2003. 149-166.
- Bolaño, Roberto. *Poesía reunida*. España: Alfaguara, 2018.
- . *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2007.

- .. *Los perros románticos*. Barcelona: Lumen, 2000.
- .. *Los detectives salvajes*. Colombia: Alfaguara, 2020.
- .. *Amberes*. Santiago: Alfaguara, 2018.
- .. *El Tercer Reich*. Santiago: Alfaguara, 2018.
- .. *2666*. Barcelona: Alfaguara, 2017.
- .. *Una novelita lumpen*. Santiago de Chile: Alfaguara, 2018.
- BRAITHWAITE, ANDRÉS. *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.
- CANDIA, ALEXIS. *El "paraíso infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- CANELO, MARTA PASCUA. "La mirada borrosa: poéticas del desenfoque y visiones oblicuas". *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana* 7/13 (2019): 178-201.
- CORRO PEMJEAN, PABLO. "Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño". *Aisthesis* 38 (2005): 123-135.
- DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Ediciones Naufragio, 1995.
- DE LOS RÍOS, VALERIA. "Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografía en la obra de Roberto Bolaño". *Taller de Letras* 41 (2007): 69-81.
- ESPINOSA, PATRICIA. "Tres de Roberto Bolaño: el crac de la posmodernidad". *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago: Frasis, 2003. 167-176.
- FERNÁNDEZ, MARÍA EUGENIA. "Literatura y abismo: una poética de lo nuevo en tres de Roberto Bolaño". *Revista Cifra nueva* 22 (2010): 19-32.
- GONZÁLEZ, DANIUSKA. *Roberto Bolaño: Poéticas del mal*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2011.
- HARTWIG, SUSANNE. "Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño". *Iberoamericana* 7/28 (2007): 53-71.
- HERNÁNDEZ TELLO, CARLOS. "*Estrella distante* y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: la fotografía como evidencia, instrumento de poder y de conocimiento". *Revista Laboratorio* 4 (2011).
- HERNÁNDEZ, JOSUÉ. "Todo dentro de todo: cine y memoria en Roberto Bolaño". Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.
- JENNERJAHN, INA. "Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las 'Acciones de arte' de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 56 (2002): 69-86.
- KRAUS, ANNA. *Sin título. Operaciones de lo visual en 2666 de Roberto Bolaño*. Leiden: Almenara, 2018.
- LIHN, ENRIQUE. "Texto de contratapa". Roberto Bolaño. *Fragmentos de la Universidad Desconocida*. Talavera de la Reina: Colección Melibea, 1993.
- MANCILLA, JUAN MANUEL. "La versualidad de Ludwig Zeller. *El viaje inconcluso*". <https://www.viajeinconcluso.cl/post/sobre-suenos-del-contrabando-de-ludwig-zeller>

- MADARIAGA, MONTSERRAT. *Bolaño infra: 1975-1977. Los años que inspiraron Los detectives salvajes*, Santiago: RIL, 2010.
- MARTÍNEZ, RICARDO. “Más allá de la última ventana. Los ‘marcos’ de Los detectives salvajes desde la poética cognitiva”. *Territorios en fuga: estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Ed. Patricia Espinosa. Santiago: Frasis, 2003. 187-200.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE. *La prosa del mundo*. Madrid: Trotta, 2015.
- MIZUTA LIPPIT, AKIRA. *Luz atómica. (Óptica de la sombra)*. Murcia: CENDEAC, 2017.
- MITCHELL, W.J.T. “La écfrasis y el otro”. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- OLIVIER, FLORENCE. *Poesía + novela = poesía: la apuesta de Roberto Bolaño*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, Dirección Editorial, 2015.
- PANOFSKY, ERWIN. *Los primitivos flamencos*. España: Cátedra, 1998.
- PÉREZ LÓPEZ, MARÍA ÁNGELES. “Solo la fiebre y la poesía provocan visiones”. La obra de Roberto Bolaño”. *Roberto Bolaño: Estrella distante*. Coord. España: Editorial Renacimiento, 2017. 97-127
- RAE. *Diccionario de la lengua española*. Edición del tricentenario. <https://dle.rae.es/>
- RODRÍGUEZ FREIRE, RAÚL. “Arcimboldo, la historia natural en 2666”. *Revista Chilena de Literatura* 92 (2016): 177-200.
- SAUCEDO LASTRA, FERNANDO. “Forma y función del discurso visual en la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura* 22 (2009).
- TAPIA, CLAUDIA. “La mirada miope de Roberto Bolaño: escritura de lo in/visible y lo in/significante”. *Acta Literaria* 50 (2015): 11-31.
- VALENZUELA PRADO, LUIS. “Estrella distante, una novela preparada para ser vista”. *Revista de humanidades* 30 (2014): 109-128.
- ZAMBRA, ALEJANDRO. “La montaña rusa”. *Bolaño. La escritura como tauromaquia*. Ed. Cecilia Manzoni. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

