

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

*Análisis del discurso narrativo de la exposición  
museográfica contemporánea: Estrella distante a la luz de El*

Territorio Bolaño

TESIS

Que para obtener el título de  
Licenciado en ciencias de la comunicación

Presenta

ERNESTO RAYMUNDO HUERTA HERNÁNDEZ

Asesor

MARCOS ENRIQUE MÁRQUEZ PÉREZ

MÉXICO, 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Agradecimientos

A mi madre, Margarita, por tanto amor, por ser mi hogar.  
A mi padre, Raymundo, por ser mi ejemplo e inspiración.  
A mi hermano, Javier, por enseñarme a disfrutar.

A Marcos y Lourdes, por su amistad,  
generosidad y paciencia.

A mis amigos,  
Ale, Mirsa, Karelia, Javier, Pablo, Erick y Álex,  
por caminar conmigo y recordarme cada tanto lo  
maravilloso que es vivir.

Todos estamos tan acostumbrados a morirnos cada cierto tiempo y tan poco a poco que la verdad es que cada día estamos más vivos. Infinitamente viejos e infinitamente vivos.

ROBERTO BOLAÑO

## Contenido

---

Introducción.....	5
1. La evolución del espacio museográfico.....	10
1.1 El museo.....	10
1.2 La exposición museográfica contemporánea.....	14
2. El discurso narrativo.....	18
2.1 La exposición como texto.....	18
2.2 El relato.....	22
2.2.1 Tiempo.....	24
2.2.2 Modo.....	28
2.2.3 Voz.....	31
3. <i>Estrella distante</i> a la luz del <i>Territorio Bolaño</i> .....	36
3.1 <i>Estrella distante</i> .....	36
3.2 <i>Territorio Bolaño</i> .....	40
3.3 El viaje hacia <i>Estrella distante</i> .....	45
3.4 El relato en <i>Estrella distante</i> .....	108
Conclusiones.....	112
Fuentes.....	116

## Introducción

---

Ingresar a un museo de arte contemporáneo implica para el visitante adentrarse en un profundo laberinto. Complicado no porque el caos impere, sino porque tendrá que avivar todos sus sentidos si desea aprehender lo que la exposición irradia. Es cierto que todos somos capaces de salir de un laberinto como éste, pero lo que cada uno experimenta, resuelve y alcanza a comprender allí dentro tiene alcances sustancialmente diferentes.

La investigación que a continuación se desarrolla nace del interés por comprender el sentido profundo de una exposición visitada en 2011. Se trata de *Estrella distante*, una muestra que se montó en la galería de arte Kurimanzutto, en la Ciudad de México, y que fue presentada como tributo al fallecido poeta y novelista chileno Roberto Bolaño.

Llegar a comprender la exposición de la que hablamos nos llevó a formularnos diversos cuestionamientos: ¿cómo aproximarnos y leer las obras de arte contemporáneo que conformaron *Estrella distante*?, ¿a partir de qué elementos descifrar los distintos significados que cada una de ellas implica para, posteriormente, acceder al sentido global de la exposición?, ¿cuáles son las características que permiten a los visitantes compartir la idea de que han acudido al mismo sitio, pese a las diferentes lecturas que cada uno de ellos pudo haber realizado durante el recorrido?

Es el objetivo de este trabajo aproximarse a las respuestas. Pero antes bien, ¿cuál fue la motivación de estudiar la construcción y el intercambio de significados que suscitan las exposiciones museográficas? Siguiendo la afirmación que Francisca Hernández hizo ya hace casi 20 años planteamos también que "nadie duda hoy en considerar al museo<sup>1</sup> como un medio de comunicación al igual que la radio, la televisión y los medios

---

<sup>1</sup> Nos dice Lauro Zavala en *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica* (p. 55) que la *exhibición museográfica* y los *museos* pueden insertarse en el concepto de *espacio museográfico* pues éste "hace referencia no sólo a los museos de ciencia, tecnología, artes, disciplinas sociales y humanidades, sino también a las galerías de arte, las exhibiciones itinerantes, los módulos interactivos de los centros de ciencia (*science centers*), los espacios de experimentación para visitantes (*discovery rooms*), las recreaciones ambientales de carácter histórico o etnográfico (*heritage centers*) y las reservas ecológicas acondicionadas con fines didácticos".

interactivos; incluso podemos afirmar que el museo utiliza todos los lenguajes que singularizan a cada uno de estos medios, reforzando así su potencial comunicativo"<sup>2</sup>.

A pesar de la riqueza de significados que el museo aloja, desentrañarlos es una actividad compleja que requiere un total compromiso por parte del visitante, que se enfrenta no sólo a las obras que se exhiben en las exposiciones, sino a un sinfín de mediaciones a partir de las cuales, presuntamente, tendría que serle mucho más fácil acceder al sentido de la exposición que visita. Nos referimos al “discurso del artista que funge como autor, el del curador que organiza una exposición, el de las instituciones públicas, privadas o independientes que lo llevan a la consideración pública, la prensa, la crítica y, finalmente, el del espectador, que realiza concreciones (lecturas) a partir de las obras en un entorno articulado por las mediaciones señaladas”<sup>3</sup>.

Y decimos *presuntamente* pues, si bien las mediaciones tendrían que fungir como facilitadores para el acercamiento del espectador a los espacios museográficos y al sentido de ellos, bien pueden generar complicaciones que desemboquen en lecturas erróneas por parte de los visitantes.

Por ello es que la lectura de toda exposición museográfica de arte contemporáneo nos parece un reto digno de ser estudiado a partir de las herramientas que nos ofrecen las ciencias de la comunicación, pues en la medida en que se enfrente tal reto será posible ir de lo particular a lo general y aproximarnos así a las dinámicas del proceso comunicativo que implica el arte contemporáneo. Si bien cada laberinto tiene sus propias vueltas y formas de recorrerse, el estudio de *Estrella distante* nos dio luz para abordar los elementos que configuran la exposición museográfica, así como la significativa relación que hay entre ellos y gracias a la cual es posible hablar de un “sentido global”.

La propuesta de lectura que formulamos para *Estrella distante* parte de la narratología, una metodología propuesta por el teórico literario Gérard Genette en 1989 para analizar el relato en el discurso literario y que más adelante fue ocupada por André Gaudreault y François Jost para el estudio del relato cinematográfico. Esta herramienta ha generado particular interés en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, donde en

---

<sup>2</sup> Francisca Hernández. *El museo como espacio de comunicación*, p. 5.

<sup>3</sup> Christian Gómez, *El arte contemporáneo y sus mediaciones*, p. 87.

los últimos años se ha empleado para el estudio del cómic, el videojuego, el videoclip, el videoarte y series de televisión<sup>4</sup>. Pues bien, aquí nos proponemos aplicarla al lenguaje propio de la exposición museográfica.

La manifestación del relato en distintas formas simbólicas<sup>5</sup> —como novelas, filmes o pinturas— dan muestra de que el ser humano ha buscado a lo largo de su historia diversos medios para expresarse a través de un determinado lenguaje, sea éste oral, escrito, pictórico o cinematográfico pues, como señalaba el semiólogo Roland Barthes, “el relato puede ser soportado (...) por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias”<sup>6</sup>. Es esta afirmación la que nos lleva a inferir la existencia de un relato (o al menos de elementos constitutivos de éste) en la exposición museográfica, que presenta precisamente la peculiaridad de estar conformada por una diversidad de significantes, constituidos a partir de una multiplicidad de lenguajes, y que a su vez están dispuestos en una *combinación ordenada*, como refiere Barthes.

Para responder a los cuestionamientos antes planteados fue necesario desarrollar la investigación a través de dos frentes: el primero atiende al museo y la exposición museográfica de arte contemporáneo, el segundo se aboca a comprender el universo literario de Roberto Bolaño, en el entendido de que *Estrella distante* se construyó como un homenaje al escritor. Tras dar un revelador rodeo por ambas sendas de nuestro estudio, fue posible posteriormente cumplir el objetivo de aproximarnos a una lectura competente de *Estrella distante*. Y por competente hacemos caso de que las obras, así como las exposiciones, de arte contemporáneo son susceptibles de múltiples lecturas, no por ello todas válidas.

De este modo, nuestra investigación se divide en tres capítulos. El primero busca situar y describir al museo en nuestro momento histórico actual, para lo cual será

---

<sup>4</sup> Con *La realidad construida en el periodismo* la doctora Lourdes Romero fue quien introdujo esta metodología en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, para aplicarla al relato periodístico. A partir de dicha investigación, se construyeron nuevos objetos de estudios, analizados en distintas tesis de licenciatura, como el trabajo que aquí se presenta.

<sup>5</sup> Según las entiende el sociólogo John Thompson en *Ideología y cultura moderna* (p. 203): construcciones significativas que reflejan la estructura social en la que se gestan.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, p. 9.



necesario hablar del museo tradicional, el moderno y el contemporáneo, así como las características y problemáticas que definen a cada uno de ellos. Ahondaremos así en la evolución de esta institución, a partir de la cual las colecciones de objetos adquirieron una mayor organización, primero respondiendo al objetivo de crear una identidad colectiva, más adelante con una finalidad informativa y posteriormente propiciando una experiencia sensitiva.

Si antes las indicaciones en los museos eran contundentes, para llevar al visitante de un sitio a otro, con el fin de que éste apreciase la exposición única y exclusivamente del modo en el que fue planificada, algunas de las exhibiciones que ahora podemos apreciar permiten múltiples lecturas y un sinnúmero de posibles recorridos. Sin embargo, aun en este tipo de exposiciones existen huellas discursivas con las que se deja de manifiesto la “competencia estratégica global expresada en la construcción de uno o varios recorridos pertinentes, diseñando (inscribiendo) uno o varios *usuarios modelo*”<sup>7</sup>.

Hablamos también ahí de la exposición museográfica, al erigirse como el principal canal comunicativo del museo. No es éste por sí mismo, entendido como institución social, quien se expresa; nos habla sólo a través de sus objetos y de la organización que ellos mantienen en un espacio determinado. Responderemos cuáles son los elementos que la constituyen y de qué manera se interrelacionan entre sí para crear una unidad significativa.

El segundo capítulo explica la narratología y las categorías que la conforman (*tiempo, modo y voz*), sentando las bases necesarias para analizar con estas herramientas la exposición museográfica y resolver así el cuestionamiento sobre si es posible hablar de la manifestación del relato en ella.

El tercer apartado se aboca propiamente a *Estrella distante*, para lo cual describimos la exposición y los elementos que la conforman a partir de lo establecido en los capítulos anteriores. También aquí hablamos ampliamente sobre Roberto Bolaño y los temas que vertebran su obra literaria, en el entendido de que sólo a partir de este paréntesis podremos obtener una lectura pertinente de la exposición que nos atañe. Es con este capítulo final que nos proponemos entonces *recorrer el laberinto*, es decir,

---

<sup>7</sup> Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, p. 54.

plantear una de las múltiples posibles lecturas que de *Estrella distante* pueden formularse, haciendo caso no sólo de la red significativa que se teje entre las obras artísticas que se exhibieron, sino también de los vínculos con la literatura de Bolaño. Es por ello que este trabajo hace uso también de la noción de transtextualidad, bajo la propuesta de Gérard Genette<sup>8</sup>.

Cabe subrayar que esta investigación continúa con la línea de los estudios antes mencionados apoyados en la narratología, pero surge y se nutre también de las discusiones sostenidas por distintos académicos de la Facultad, en el marco del proyecto PAPIME *El ámbito artístico y estético en la producción periodística y audiovisual*. A partir de dichas reflexiones este trabajo pretende contribuir con el estudio del fenómeno de la difusión de mensajes, y aproximarse al proceso de comunicación que se suscita en la exposición museográfica de arte contemporáneo.

---

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos*, pp. 9-17.

## 1. La evolución del espacio museográfico

---

### 1.1 El museo

Para abordar las particularidades actuales de la exposición museográfica es necesario dar un pequeño rodeo sobre los orígenes del museo. Éstos tienen lugar en la práctica del coleccionismo. Si bien esta actividad puede ser tan antigua como se quiera, centremos nuestra mirada en las características que nos muestran los *Kunstkammer* (pinturas de “gabinete de aficionado” elaboradas en el siglo XVII en los Países Bajos)<sup>1</sup>.

El coleccionismo, deslindado de un propósito de exhibición dirigida a un espectador en particular, se encontraba fuertemente ligado al desorden. Los coleccionistas mostraban sus pertenencias a su círculo social más cercano, se trataba de una muestra desordenada, no de una exhibición planeada, organizada, con algún objetivo específico.

Para Santos Zunzunegui, el término *colección* designa el “conjunto de objetos que, mantenido temporal o permanentemente fuera de la actividad económica, se halla sujeto a protección especial, con la finalidad última de ser expuesto a la mirada de los dioses y de los hombres”<sup>2</sup>.

Con el coleccionismo privado los ojos que tenían acceso a las colecciones pertenecían al círculo social cercano al coleccionista y, por tal motivo, la organización que de los objetos se hacía no tenía una función comunicativa salvo la de lograr el asombro en el espectador: la colección como una muestra de posesión.

En contraste, el museo se erige como una institución de carácter público donde las colecciones son organizadas.

Con el surgimiento del museo y el nuevo orden impuesto a los objetos encontramos nuevas funciones comunicativas: en un inicio, por ejemplo, los museos, en tanto instituciones sociales, se sumaron al esfuerzo por la construcción de una identidad colectiva para la sociedad a la cual pertenecían.

---

<sup>1</sup> Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p. 40.

<sup>2</sup> *Ibidem.*

A través de la exhibición de los objetos que formaban parte del patrimonio de un grupo social, se invitaba a éste a reconocerlos como tal y en el observador se producía, asimismo, cierto grado de pertenencia con respecto a lo exhibido y con el resto de los observadores.

Por otra parte, las decisiones tomadas dentro del museo para elegir lo exhibido, lo no exhibido, y la organización de lo presentado, corrobora la finalidad comunicativa de la actividad expositiva del museo. Ya no sólo se busca la mirada de los hombres, se busca también una reacción específica en ellos.

El paso de lo privado a lo público ocurre en Francia, en 1791, año en que la Asamblea Legislativa cancela los privilegios de la Académie des Beaux Arts y así los artistas tienen la posibilidad de exponer sus obras en el *Salon*. El cambio definitivo se produciría en 1792 con la creación del Museo del Louvre.<sup>3</sup>

Si el coleccionismo privado se encontraba ligado ya a la práctica de la exhibición, es sólo con el museo que los objetos son organizados con el firme propósito de generar una reacción específica en el observador al cual van dirigidos. En el inicio, los museos procuraban que sus colecciones fueran montadas de modo tal que el visitante pudiera informarse y educarse al realizar el recorrido:

[...] estamos ante el ejercicio de una *estrategia institucional de comunicación* que busca el *hacer* (sentir, pensar, saber, querer) del público “usuario” del museo para educarle, instruirle y emocionarle, poniendo a su alcance y permitiéndole participar de los valores encarnados en el patrimonio artístico comunitario.<sup>4</sup>

Con base en los fines que los museos persiguen —y que pueden ser identificados por medio de un análisis sobre lo que se exhibe, lo que no se exhibe, y el modo en el que se exhibe— podríamos llegar a revisar o construir una tipología sobre ellos. Aunque la finalidad última de este trabajo no es ésta, cabe hacer un breve recuento al respecto.

---

<sup>3</sup> Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p. 47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 49.

Para ello, nos basaremos primordialmente en los fines de esta investigación, por eso rescatamos lo planteado por Francisca Hernández y Santos Zunzunegui<sup>5</sup>.

Francisca Hernández habla de la evolución del espacio museográfico a partir de tres distintas museologías: la museología del objeto, la museología de la idea, y la museología del punto de vista. Por su parte, Santos Zunzunegui nos habla del museo tradicional y el museo moderno. Pese a las diferencias tipológicas las clasificaciones no se contraponen sustancialmente.

Para Hernández, “la museología del objeto trata de explicar cómo tiene lugar, dentro del museo, la presentación de los objetos y cómo este hecho hace posible que se dé una relación o reencuentro gratificante entre el visitante y el objeto (...) su objetivo es ayudar a formar un nuevo público que sea capaz de asumir unas relaciones nuevas en las que no prive el ver sobre el percibir, de manera que ofrezca a los visitantes una concepción distinta del tiempo y del espacio a través de los objetos”<sup>6</sup>.

Destaca la autora que estas museologías tendrían que pensarse desde una postura comparativa, más que histórica, en el entendido de que aún en nuestros días permanecen abiertos museos cuyas exposiciones corresponden a la museología del objeto, o que combinan con otras exhibiciones montadas bajo la museología de la idea, o el punto de vista.

La museología de la idea “no prescinde de los objetos, sino que éstos son considerados como elementos que han de estar al servicio de la idea o del mensaje que se desea transmitir”<sup>7</sup>. El proceso comunicativo que se da a través del intercambio de significados en una exposición como ésta no solo se propone acercar al visitante al objeto, por el contrario busca romper el aura de sacralización que rodea a la pieza expuesta para ir más allá y crear un “instrumento de comunicación” que permita al espectador informarse y obtener conocimiento. Considera Hernández que “el visitante no necesita unos conocimientos previos, puesto que será la propia exposición quien se los suministre

---

<sup>5</sup> Otras clasificaciones pueden ser estudiadas en Ángela García Blanco, *La exposición: un medio de comunicación*; Michel Belcher, *Organización y diseño de exposiciones: su relación con el museo*; Zavala Lauro, De la Paz Silva Ma., Villaseñor J. Francisco, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*.

<sup>6</sup> Francisca Hernández, *El museo como espacio de comunicación*, p. 66.

<sup>7</sup> Francisca Hernández, *op. cit.*, p. 197.

y le indique la forma de acceder a ellos. Se da, por tanto, en esta forma de museología, una estrecha relación entre la educación informal y los medios de comunicación presentes en la exposición"<sup>8</sup>.

La museología del punto de vista busca un mayor involucramiento por parte del visitante en el espacio museográfico. “El visitante es el actor social y, en consecuencia, no es ni el objeto ni el saber los que constituyen la creación de la relación entre visitante y exposición, sino que es el visitante mismo quien trata de implicarse”<sup>9</sup>.

La categorización que propone Zunzunegui toma en consideración las pautas que se proponen, o no, para el recorrido del espacio museográfico.

- Museo tradicional: Caracterizado por sugerir recorridos previamente planeados.
- Museo moderno: Espacios libres, sin aparente sugerencia por algún recorrido.<sup>10</sup>

Por el papel protagónico que tiene la exposición dentro del museo, en tanto principal canal comunicativo, también de ella se han elaborado diferentes clasificaciones. Éstas toman como base la temporalidad o las *estrategias comunicativas* de las que hacen uso.

Por estrategia comunicativa entendemos “el conjunto de operaciones, tanto referente al tratamiento del discurso o contenido de la exposición como a su proyección espacial, que son llevadas a cabo de tal manera que puedan asegurar la recepción por parte del visitante”<sup>11</sup>. Es decir, como con los museos, estas clasificaciones toman en cuenta también la apelación que los objetos hacen al observador.

Las estrategias comunicativas, según García Blanco, pueden ser: la contemplativa, que tiene por objetivo la mera presentación del objeto; la informativa,

---

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Francisca Hernández, *op.cit.*, p. 259.

<sup>10</sup> Santos Zunzunegui, *op. cit., passim*.

<sup>11</sup> Ángela García Blanco, *op cit.*, p. 63.

cuya finalidad es la transmisión del saber; y la didáctica, con la cual se muestra el proceso investigativo del museo para mostrar su carácter de institución investigadora.

Rescatamos esta clasificación puesto que, de cierta forma, se corresponde con algunas otras elaboradas por autores como Hall<sup>12</sup> (quien propone las categorías estética, didáctica, y evocativa) y Belcher<sup>13</sup> (emotiva, didáctica, y entretenimiento). Recordemos que esta revisión de las clasificaciones sirve sólo como un paréntesis, pues el interés de esta investigación radica en comprender cómo se articula el sentido en la exposición museográfica y la forma en la que se accede a él a partir de la visita o recorrido.

## **1.2 La exposición museográfica de arte contemporáneo**

Revisamos arriba la clasificación elaborada por Zunzunegui puesto que ésta involucra un término clave en el proceso de lectura de la exposición museográfica: el *recorrido*, un término que, como veremos más adelante, tiene implicaciones en la lectura de la exposición que aquí analizaremos y, en general, para todas las exposiciones de arte contemporáneo.

Como hemos visto hasta ahora, la exposición se encuentra conformada por una serie de obras organizadas en un espacio determinado y permite, a la vez que sugiere, un recorrido a través del cual realizar una lectura de ella.

Si queremos llegar a la formulación de nuestra tipología, es necesario revisar lo hasta aquí planteado a la luz de la distinción que Arthur Coleman Danto hace entre el arte “premodernista”, el arte moderno y el arte contemporáneo. Para fines de nuestro estudio, a partir de este punto, nuestra atención se concentra en los museos de arte, dejando de lado aquellos cuyo objeto es la ciencia, la tecnología o la historia.

Para Danto el arte premodernista tiene una estrecha relación con la representación mimética, mientras que “el modernismo está marcado por el ascenso a un nuevo nivel de conciencia. La representación mimética pierde importancia frente al método y el sentido de la representación”<sup>14</sup>. En cuanto al arte contemporáneo, el autor

---

<sup>12</sup> En Ángela García Blanco, *op cit.*, p. 63.

<sup>13</sup> Michel Belcher, *op. cit.*

<sup>14</sup> Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 30.

prefiere llamarlo *arte posthistórico*, para eludir así el carácter temporal que manifiesta el término y para no emplear el concepto “posmoderno”, el cual representa para él sólo un estilo dentro del arte posthistórico.

Repasar la historia del arte no es prudente en esta investigación, pero observamos cómo Danto escribe sobre la evolución del concepto “arte”, y los consensos sociales a los cuales ha llegado el hombre a lo largo de la historia para establecer qué es arte y qué no lo es. A este respecto, y en relación con el desarrollo de dicho concepto, Ernst Hans Josef Gombrich señala que “desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII la función del arte se concebía de la misma forma que en la Grecia antigua: el artista debía mostrar su temple interpretando textos conocidos”<sup>15</sup>.

Pese a que fue el arte premodernista el que se apegó a la mimesis, aún en el modernismo encontramos obras cuyo objetivo era contar alguna historia, como el impresionismo.

¿Cuál es la relación que guarda esta evolución del arte con respecto a los museos y las exposiciones museográficas? Sin duda, en un proceso retroalimentativo, el museo también se ha debido adaptar, al formar parte del llamado “circuito del arte”<sup>16</sup>. Realizaremos una pequeña analogía con los términos formulados por Danto para la tipología que deseamos proponer:

Rescatemos la idea del “museo templo”, descrito por Ángela García Blanco<sup>17</sup>: éste es una clase de museo donde se exhiben objetos cuyo valor, exaltado a través del diseño y arquitectura del lugar, provoca delectación reverente por parte de los visitantes (British Museum, Londres; Museo NY Carlsberg, Copenhague). Se asemeja a la noción empleada por Francisca Hernández cuando nos habla de exposiciones montadas mediante la *museología del objeto*. Cabe destacar que el “museo templo” no se refiere al arte premodernista pues, según vemos, en este tipo de museos los objetos exaltados pueden

---

<sup>15</sup> Ernst Hans Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, p. 94.

<sup>16</sup> Para una mayor comprensión sobre la evolución del circuito del arte se puede revisar Christian Gómez, *El arte contemporáneo y sus mediaciones*.

<sup>17</sup> Ángela García Blanco, *op. cit.*, pp. 54-57.



ser de diversos ámbitos y no necesariamente obras artísticas apegadas al mimetismo, característica fundamental del arte premodernista.

Podemos observar otro tipo de museos, donde las exposiciones reflejan una organización de las obras artísticas con base en los distintos movimientos artísticos que se suscitaron en el tiempo y el espacio. Encontramos así, por ejemplo, aquellas exposiciones que se refieren a las vanguardias artísticas.

Además de los dos tipos de museos que ya mencionamos, ahora “el museo es un campo dispuesto para una reordenación constante y está apareciendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un *collage* de objetos ordenados con el propósito de sugerir o defender una tesis”<sup>18</sup>.

Si aceptamos las ideas de Danto, estas exposiciones —en las que una gran cantidad de obras son organizadas por una instancia enunciativa según el sentido que se desea transmitir— podrían referir a una práctica museográfica posthistórica, llamémosle nosotros contemporánea.

En resumen, hemos descrito brevemente los museos y exposiciones museográficas correspondientes al arte premodernista, modernista, y contemporáneo.<sup>19</sup> En estas últimas exposiciones hay una instancia enunciativa que construye un discurso mediante la organización de obras artísticas que pertenecen a distintos universos, toda vez que éstas pudieron, o no, ser creadas especialmente para la elaboración de dicha exhibición.

Aunado a ello, una gran cantidad de museos cuentan con la implementación de “exposiciones temporales”, que proponen un discurso en particular. Para su producción, es necesario echar mano de las obras artísticas disponibles y que éstas tengan pertinencia para el discurso que se desea elaborar. Por otra parte, en este nuevo y original texto se tendrán que tomar en cuenta las características del edificio y del espacio. Si bien el museo

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>19</sup> Cabe mencionar que, si bien lo propio o novedoso de las prácticas museográficas actuales es la exposición correspondiente al ámbito de lo posthistórico, es posible encontrar museos cuyas características se apeguen al ámbito premodernista o modernista. Como ya señalábamos, estas distinciones valen la pena en cuanto que nos permiten comparar y, si bien, corresponden a un proceso evolutivo del espacio museográfico, no necesariamente las prácticas antiguas desaparecen en los museos actuales.

cuenta con todo un equipo encargado de gestionar las actividades museográficas, con la exposición contemporánea ha cobrado mayor relevancia la figura del curador, quien...

Establece discursos y parámetros de interpretación de lo creado y de lo que se crea a partir de seleccionar y disponer en el espacio objetos, proponiendo una disposición de ellos que proporcione lecturas analógicas, sugiriendo con ello medios parciales o generales para el reconocimiento del arte, la historia o la cultura. Ya sea que el curador manipule creaciones del pasado o del presente, ya sea que proponga "lecturas" en torno a la memoria o la actualidad, el interlocutor de sus discursos —principalmente expresados en formato museográfico— es su contemporáneo.<sup>20</sup>

De esta manera, la actividad que realiza el curador es semejante al montaje efectuado en el cine:

El curador es una especie de guía por el mundo que él construye con las propuestas de otros, una especie de postproductor, un representante de lo que Dziga Vertov y su cine ojo (*kino glaz*), pretendía hacer con los camarógrafos que le entregaban su material filmado, para editar, contraponer tomas y puntos de vista.<sup>21</sup>

Es por las características de la exposición museográfica de arte contemporáneo que es preciso abordarla como un texto. Sólo así es posible analizar la red que se teje entre los distintos textos que la componen y aquellos que la rodean, todos ellos provenientes de universos diferentes y cada uno con su propia estela significativa, hablamos de las mediaciones que circundan al arte contemporáneo, pues en el nuevo esquema aparece “la crítica de arte pero, ahora también instituciones y espacios como los museos, las galerías, ferias de arte, exposiciones y festivales. Esto, con la consecuente aparición de personajes como los galeristas, curadores, coleccionistas, convertidos en figuras de poder a veces equiparables con la del propio artista y de gran relevancia en la legitimación pública de éste”<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Jorge Reynoso Pohlenz, *Curadores en el blanco*, [en línea], México, Ágora No. 2, Discurso Visual, Dirección URL: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne02/numero2.htm>, [consulta: mayo de 2011] .

<sup>21</sup> Norma Angélica Gómez Rodríguez, *Análisis interpretativo del cambio de modelos axiológicos de la fotografía ortodoxa y la imagen en el contexto de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México, 1999. Estudio de caso*, pp. 22, 23.

<sup>22</sup> Christian Gómez, *op. cit.*, p. 26.

## 2. El discurso narrativo en la exposición museográfica

---

### 2.1 La exposición como texto

Una exposición museográfica puede ser abordada como texto, en tanto que ésta necesita de un lector para cobrar sentido: la exposición ha sido planeada para conseguir fines y reacciones específicos, para lograr una lectura por parte del visitante. Recordemos que el concepto *texto* por oposición al de *obra* nos permite hablar de productividad<sup>1</sup>: el texto es siempre una producción en curso que se sustenta simultáneamente en la actividad del escritor y en la del lector.

La exposición museográfica se expresa por medio de significantes de distintas materialidades y provenientes de múltiples lenguajes. En ella, el visitante y observador encontrará pinturas, grabados, fotografías, videos, instalaciones, etcétera; en cuanto a la multiplicidad de lenguajes, en las exposiciones es posible encontrar ahora la presencia del lenguaje escrito, pictórico o cinematográfico.

Realizamos aquí una distinción entre aquellos significantes que pueden ser considerados textos por sí mismos y aquellos que se integran de los primeros para conformar unidades significativas de mayor complejidad. En el primer grupo encontramos las obras artísticas exhibidas, pues éstas son textos autónomos, susceptibles de una lectura individual y en el segundo a las obras en su conjunto, dispuestas en un tiempo y espacio determinados, para conformar una exposición museográfica, digna de ser concretada de manera unitaria, en la búsqueda de un sentido global.

Recordemos que la distinción anterior entre *obra* y *texto* corresponde entonces a una diferencia conceptual que nos permite entender a las formas simbólicas como productividades que involucran a un escritor y un lector. Cada vez que hablamos de obra artística, entendemos entonces que ésta es también un texto, sin que exista contradicción alguna.

Sin embargo, el texto al que pretendemos enfrentarnos es “la exhibición museográfica (en su totalidad, que) está caracterizada por ser el producto de una especie

---

<sup>1</sup> Julia Kristeva, *El texto en la novela*, p.15.

de violencia simbólica ejercida sobre los objetos exhibidos, que se ven así integrados a un contexto de representación relativamente autónoma”<sup>2</sup>.

Por ello es necesario considerar a las obras artísticas en conjunto y hacer caso además del resto de los significantes que la componen, es decir la organización de las obras artísticas en un espacio determinado, el edificio arquitectónico, y las huellas discursivas que la instancia enunciativa dejará plasmadas (las fichas técnicas, por ejemplo). Como Santos Zunzunegui<sup>3</sup>, llamaremos a estos últimos elementos el *continente* de la exposición, y *contenido* a las obras artísticas que se exhiben.

Hablar de la exposición museográfica como texto nos permite entender la serie de relaciones que se establecen entre sus significantes, e identificar y comprender también las conexiones que éstos mantienen con otros textos no insertos en la exposición y con los que, sin embargo, sostienen un nexo significativo. Esta relación que comunica a un texto con otro es a lo que Gérard Genette llama en *Palimpsestos* transtextualidad<sup>4</sup>, un tipo de trascendencia textual, una que une a los textos entre sí o consigo mismos<sup>5</sup>; cinco fueron las categorías planteadas por el teórico: hablamos de intertextualidad, paratextualidad, architextualidad, metatextualidad e hipertextualidad. Describiremos brevemente aquí las tres primeras categorías, pues son las que ocuparemos durante el análisis de *Estrella distante*.

### **Intertexto**

La intertextualidad es la relación de copresencia que se establece entre dos o más textos. Es decir, en un texto es posible detectar, efectivamente, otro más. Esta categoría se subdivide a su vez en tres: *cita*, *alusión* y *plagio*, en donde la copresencia más evidente sucede con la primera.

La cita indica la inclusión explícita de un texto en uno nuevo, mientras que la alusión tan sólo hace referencia del texto previo.

---

<sup>2</sup> Lauro Zavala, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica.*, p. 44.

<sup>3</sup> Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica, passim.*

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Palimpsestos, passim.*

<sup>5</sup> Existe también la trascendencia extratextual que comunica al texto con la realidad.

El plagio, por su parte, puede ser considerado como robo intelectual pues hace uso de otro texto sin dar crédito del autor que lo produjo. Con el plagio empleamos un texto, adjudicándolo implícitamente a nuestra propia producción.

Con base en lo anterior, podemos desde ahora adelantar que una exposición museográfica incorpora la cita, al emplear obras de arte que bien podrían ser analizadas de manera independiente, pero que se articula en una nueva unidad significativa. Asimismo, cada una de ellas presenta características con las que alude a otros significantes. Sin ir más lejos, recordemos que *Estrella distante* es una muestra en la que sus obras giran en torno a la obra literaria de Bolaño.

*Estrella distante*, en tanto exposición conformada por 48 obras, hace cita de cada una de ellas, porque recordemos que la exposición es texto por sí misma y sin embargo depende de los elementos que la conforman.

Respecto a la alusión, como el propio subtítulo de la exposición lo explica, las 48 obras giran en torno a los textos literarios de Roberto Bolaño, y para lograr identificarlas será necesario un pleno conocimiento de lo escrito por el autor chileno, así como de las obras expuestas.

### **Paratexto**

La paratextualidad es la relación que el texto principal mantiene con textos que lo circundan: esta categoría se divide en *peritexto* y *epitexto*.

El primero se refiere a lo que efectivamente rodea al texto. En el caso de los libros, por ejemplo, su peritexto está conformado por el nombre del autor, título, dedicatorias, epígrafes, prefacios, notas, etcétera. En una exposición museográfica, el peritexto puede estar representado por las fichas técnicas que acompañan a cada una de las obras, además de los textos que se encuentran, a manera de introducción, al inicio de la exposición o de cada una de las salas que la conforman.

Con el epitexto nos referimos a todos aquellos textos que aluden al texto principal y que lo toman como tema o asunto protagónico. En el caso de las exposiciones museográficas, por ejemplo, podemos hablar de los catálogos, de las revistas y

publicaciones que emiten ya sea el museo o la galería para reforzar la comunicación con los visitantes.

Para *Estrella distante* se elaboró un mapa que pretendía fungir, de algún modo, como señalización, es decir mostraba al visitante la organización del espacio. El peritexto que aparece como más significativo es *Estrella cercana*, un semanario planeado para acompañar *Estrella distante*, es decir, el primer número coincidió con la inauguración de la exposición e igualmente su último número vio la luz justo el día en que las puertas de ésta se cerraron al público.

### **Architexto**

La architextualidad es la relación muda que mantienen los textos, y gracias a la cual éstos se agrupan según su pertenencia genérica. Tal relación es en ocasiones hecha explícita a través de la vía paratextual (recordemos que una categoría no excluye a la otra, antes bien se complementan).

El architexto propone al lector un contrato implícito pues le hace ver el modo en que debe leer el texto. En los libros, por ejemplo, el lector sabrá si se enfrenta a una novela o a un escrito de divulgación científica. En el cine existen los géneros cinematográficos. Es decir, éstos implican un contrato con el lector, quien tendrá que entender el filme según el género.

En el caso que nos atañe, esta categoría nos sirve, a nivel macro, para comprender el tipo de exposición a la que el visitante se enfrenta: si se trata de una exhibición sobre ciencia, sobre alguna retrospectiva o vanguardia artística, etcétera. A nivel micro, nos ayuda a identificar las relaciones que se construyen entre las obras de arte y el resto de los elementos significantes, a partir de la disposición que se hizo de ellos.

A nivel macro *Estrella distante* tiene un tema y un fin muy particulares: se trata, primero, de una exposición museográfica *contemporánea*; corresponde a la serie de exposiciones montadas por la galería de arte Kurimanzutto; es también una muestra alusiva al escritor chileno Roberto Bolaño; pertenece también al tipo de exposiciones cuya propuesta de recorridos se caracteriza por ser múltiple.

A nivel micro, si bien las obras artísticas de *Estrella distante* no pueden ser denominadas de forma genérica, a partir del análisis que desarrollaremos, veremos que existe una agrupación de ellas con base en la red significativa que articulan a través del espacio. Para desentrañar dicha red, será preciso conocer mejor el *Territorio bolaño* (la obra literaria de Roberto Bolaño), pues solo así tendremos una mejor idea de a qué nos estamos enfrentando.

Una vez abordados los conceptos claves en lo que respecta a la narratología y tras señalar que en toda exposición museográfica se puede encontrar un objeto de estudio digno de ser analizado como texto, procedamos a adentrarnos en el universo bolaño para realizar luego la lectura de *Estrella distante*.

## **2.2 El relato**

A través de la construcción de discursos narrativos el hombre ha conseguido estructurar su universo, y la razón de ello es que éstos son portadores de significaciones ligadas a la realidad, en tanto que en ellos figuran el espacio y el tiempo. Narrar historias es una de las actividades predilectas e intrínsecas del ser humano, “todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta”<sup>6</sup>.

Elegir la narratología como herramienta para analizar nuestro objeto de estudio responde a nuestro objetivo de descifrar si existen exposiciones museográficas portadoras de un relato. Para ello, el análisis que aquí proponemos parte de las categorías que proporciona dicha metodología, en el entendido de que, como señalamos en la introducción, en los últimos años se han desarrollado investigaciones a partir de ella, que han arrojado luz para la comprensión de dichos lenguajes y relatos<sup>7</sup>.

Genette asegura que el “discurso narrativo es el único que se ofrece directamente al análisis textual”<sup>8</sup>, y ya en el capítulo anterior explicamos qué hace de la exposición un texto y por qué es necesario abordarla de ese modo para lograr su comprensión. Sin

---

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Análisis estructural del relato*, p. 9.

<sup>7</sup> Literario, audiovisual, pictórico, cinematográfico, periodístico, etcétera.

<sup>8</sup> Gérard Genette, *Figuras III.*, p. 83.

embargo, Gerard Genette señala también que “el discurso narrativo no puede ser tal sino en la medida en que cuente una historia, sin lo cual no sería narrativo”<sup>9</sup>. Por ello es que cabe cuestionarnos si es posible detectar la manifestación del relato en la exposición museográfica. Antes de responder a esta interrogante, es necesario primero que comprendamos los conceptos fundamentales de la narratología.

El relato es un concepto que ha sido empleado para designar diferentes elementos: particularmente para referirse a un *enunciado* o *discurso*, una *historia*, o una *narración*. Por ello, es conveniente hacer la distinción. De acuerdo con Genette “*relato* designa el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que entraña la relación de un acontecimiento o una serie de acontecimientos [...]”<sup>10</sup>. De este modo, la historia es, básicamente, el significado del relato, mientras que éste es el significante correspondiente, y su producción se da mediante el acto narrativo. La historia es el objeto del relato: los acontecimientos; la narración es el acto mediante el cual un *narrador* dispone de ellos en el relato.

El análisis del relato necesita, así, del estudio de las relaciones que existen entre estos tres elementos, y tales relaciones pueden ser abordadas a través de las nociones de *tiempo*, *modo* y *voz*.

Genette explica el *tiempo* como una categoría referida a las relaciones temporales entre relato y diégesis. A partir de ella se puede abordar la doble temporalidad, pues nos encontramos frente al tiempo de la historia y el tiempo del relato. Mientras que en la primera los sucesos pueden ocurrir simultáneamente, en el relato es indispensable la organización de ellos en un orden lineal, aunque no necesariamente cronológico.

Las formas y grados de la representación narrativa corresponden para Genette al *modo*. La narración es aquí el centro de atención, en tanto que su articulación es la que permite trasladar los acontecimientos de la historia al relato que se comunica.

Por su parte, la *voz* nos conduce a la relación entre la narración y el relato, pues “designará una relación con el sujeto (y, de forma más general, la instancia) de la enunciación”<sup>11</sup>. Dado que en el relato es dispuesta una serie de acontecimientos, sabemos

---

<sup>9</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 81, 82.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 87.



que necesariamente alguien lleva a cabo tal acto narrativo, nos referimos al narrador, al productor del relato.

### 2.2.1 Tiempo

#### Orden

Al distinguir entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato, Gérard Genette inicia la discusión referente a las anacronías.

Genette distingue principalmente dos tipos de anacronías que pueden presentarse en el relato: Denominaremos *prolepsis* a toda maniobra narrativa que consta en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* a toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos.<sup>12</sup>

#### Duración

Para hablar de la duración, es preciso remitirnos a los términos *anisocronía* e *isocronía*. Genette explica el concepto isocronía ligándolo al *grado cero*, según el cual existiría una “perfecta coincidencia temporal entre la historia y el relato”<sup>13</sup>.

La anisocronía remite a los efectos de *ritmo* que se presentan en todos los relatos y a través de la cual se obtiene una *evolución interna*: ocurre con la aminoración o aceleración de la velocidad de lo que sucede en el relato con respecto a lo que, efectivamente, dura en la historia. Genette expone *cuatro movimientos narrativos*<sup>14</sup> surgidos a partir de la tradición novelesca:

- Pausa: Cuando el tiempo del relato tiene la posibilidad de ser infinitamente mayor que el tiempo de la historia.
- Escena: Cuando el tiempo del relato es equiparable al tiempo de la historia.

---

<sup>12</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 95.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 151.

- Sumario: Cuando el tiempo del relato es menor con respecto al tiempo de la historia.
- Elipsis: Cuando el tiempo del relato tiene la posibilidad de ser infinitamente menor al tiempo de la historia.

## **Frecuencia**

En *El relato cinematográfico. Cine y narratología* André Gaudreault y François Jost retoman el término *frecuencia*, que forma parte de la categoría *tiempo*, con que se pueden abordar las relaciones temporales entre el relato y la historia. Los autores detallan tres tipos posibles de relato:

- Relato singulativo: un relato para una historia,  $n$  relatos para  $n$  historias.
- Relato repetitivo:  $n$  relatos para una historia.
- Relato iterativo: un relato para  $n$  historias.<sup>15</sup>

A partir de las tres distinciones, habría que analizar si el relato al que nos enfrentamos deriva de una multiplicidad de historias (iterativo), o si proviene de una única historia (singulativo), o bien, si la historia es narrada mediante diversos relatos (repetitivo).

...

Una vez explicada la categoría *tiempo*, podemos desarrollar una reflexión respecto a su aplicación para el propio lenguaje de la exposición museográfica. En lo referente al *orden*, nos aventuramos aquí a señalar que existen exhibiciones cuyo relato es lineal, es decir, que no existe presencia de *analepsis* ni *prolepsis*, pues el desarrollo de la narración corresponde al orden en que ocurrieron los hechos en la historia. Pensemos, por ejemplo, en las retrospectivas, cuyo objetivo es presentar la evolución en el estilo de determinado artista.

---

<sup>15</sup> André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, p. 130- 134.

Sin embargo, en el caso que nos atañe, la exposición no responde a ese objetivo. Más que narrar la evolución de la obra literaria de Roberto Bolaño, *Estrella distante* se ocupa por presentar los temas medulares que forjaron la literatura del escritor chileno. Volveremos sobre esta hipótesis más adelante, una vez hecho el análisis correspondiente.<sup>16</sup>

¿Qué sucede con la *duración*? La lectura de una exposición museográfica está estrechamente ligada al *recorrido* que se hace de un espacio determinado, es decir, del lugar donde se exhiben, de manera organizada, los elementos significantes que constituyen nuestro texto.

Si en el cine la duración del relato está determinado por la propia duración del filme, en el caso de la literatura o de las exposiciones, ésta puede variar tanto como se pueda imaginar, no así la duración de la historia, que está fijada en el propio discurso.

Zunzunegui afirma que con la exposición museográfica “se construye un *tiempo del relato* (temporalidad del recorrido o recorridos implícitos) que viene a superponerse al *tiempo de la historia* relatada (temporalidad de lo relatado)”<sup>17</sup>. De tal modo que podemos afirmar entonces que la dualidad temporal que caracteriza al relato está determinada, para nuestro objeto de estudio, por la actividad lectora que se realiza de la exhibición. Pausa, escena, sumario y elipsis estarán determinados por la lectura, en un relato en el que el tiempo de la historia se supedita al tiempo del relato.

Si contrastamos con el relato cinematográfico y literario, en ambos, el ritmo y la evolución están dados a partir de la narración. No sucede lo mismo con el relato de la exposición. Si bien la evolución está pautada a partir de los *recorridos implícitos o pertinentes* que señala Zunzunegui, el ritmo dependerá de la actividad lectora, pues “el tiempo histórico está presentado a través de la punción de una serie de ‘instantáneas’ (las obras) que permiten su reconstrucción lacunar”<sup>18</sup>; el tiempo de lectura para cada una de dichas “instantáneas” definirá el ritmo.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> *Vid infra* p. 109.

<sup>17</sup> Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica.*, p. 71.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Cabe mencionar en este punto, que en un relato literario o cinematográfico (una novela o una película), es posible que el lector haga una pausa en la lectura u oprima el botón de pausado para que la cinta se detenga. No se trata de la misma situación en la exposición museográfica donde, ya de por sí, la serie de “instantáneas” (es

En lo que respecta a la *frecuencia* en su aplicación para el análisis de la exposición museográfica, anotamos aquí que el relato de *Estrella distante* es iterativo, pues presenta una multiplicidad de historias, cada una de ellas referentes a las temáticas en que se cimienta la obra del escritor Roberto Bolaño. Este planteamiento pretende ser demostrado con el análisis que abajo desarrollaremos.<sup>20</sup>

## **Recorrido**

Al explicar la categoría *tiempo*, nos referimos en diversas ocasiones al término *recorrido*, por lo que vale la pena detenernos un momento para ahondar en ello. En los textos sustentados mediante lenguajes como el escrito y el cinematográfico (novelas y películas, por ejemplo) existe un orden definido. Si trasladamos el concepto de *recorrido* de las exposiciones museográficas a tales textos, el que se realiza en ellos es siempre el mismo (salvo contadas excepciones como el caso de *Rayuela*, la novela de Julio Cortázar).

Es cierto que existen también un sinnúmero de textos que, además de permitir una multiplicidad de lecturas, ofrecen también una lectura abierta (ejemplos más cercanos a nuestro objeto de estudio, *Estrella distante*, se encuentran en las novelas de Roberto Bolaño: *Los detectives salvajes* y *2666*), pero en la exposición museográfica no tradicional, estas características adquieren dimensiones insospechadas: el número de posibles recorridos, sin exagerar, es infinito, lo que da paso a la multiplicidad de lecturas.

La ausencia de un recorrido pre establecido permite que incluso un mismo lector tenga la posibilidad de realizar diversos recorridos, uno por cada ocasión que visite la exposición, aunque, claro, cada nueva visita estará revestida por la información que haya obtenido del recorrido o recorridos previos. Estrechamente ligado al recorrido, el elemento del *espacio* funciona diferente en la exposición museográfica. Para empezar, es sólo a través del espacio que el visitante lleva a cabo la lectura.

---

decir, las obras) se encuentran suspendidas en el tiempo, a la espera de que la actividad lectora les dé sentido dentro del discurso narrativo global de la exhibición. Por ello, consideramos que el ritmo, a partir de los *movimientos narrativos*, está dado en este tipo de objetos de estudio por la actividad lectora, más que por la actividad narrativa.

<sup>20</sup> Vid *infra* p. 109.

### 2.2.2 Modo

Esta categoría centra su atención en la actividad narrativa y nos permite comprender así las formas y grados de representación, a partir de los cuales el narrador (o la instancia narrativa) dispone los elementos de la historia en el relato. Dicho de otra manera, con el *modo* podemos apreciar la *perspectiva* desde la que son narrados los acontecimientos, así como la *distancia*, es decir la cantidad de información que se ofrece en el relato, con respecto a lo sucedido en la historia.

Con base en la distancia, Genette distingue dos tipos de relato: *mimético* y *diegético*<sup>21</sup>. Dice el teórico que “ningún relato puede ‘mostrar’ ni ‘imitar’ la historia que cuenta. Sólo puede contarla de forma detallada, precisa, ‘viva’, y dar con ello más o menos la *ilusión de mimesis*, que es la sola mimesis narrativa, por la razón única y suficiente de que la narración, oral o escrita, es un hecho del lenguaje y el lenguaje significa sin imitar”<sup>22</sup>.

El relato mimético es pues aquél en el que se percibe menos la instancia narrativa y mucho más la información, generando así la “ilusión mimética” de que los hechos ocurren frente a nosotros, sin la mediación del narrador; por el contrario, en el diegético el narrador toma la palabra para contar la historia: hay una mayor presencia de la instancia narrativa.

En cuanto a la perspectiva, Jost y Gaudreault profundizaron con miras en el análisis del relato cinematográfico y desarrollaron así los términos *focalización*, *ocularización* y *auricularización*, que a continuación explicamos.

### Focalización

La focalización expresa “las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje”<sup>23</sup>. El concepto surge por la palabra en inglés *focus*, y por oposición al uso de *visión*, *campo* y *punto de vista*.

---

<sup>21</sup> Gerard Genette, *op. cit.*, p. 221.

<sup>22</sup> *Ibidem.* .

<sup>23</sup> André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 138.

Aunque el teórico Tzvetan Todorov hablaba ya de la *visión: por detrás, con y desde afuera* y de la posibilidad de que el narrador pudiera seguir a uno solo o a varios personajes (sería aquí una *visión con*)<sup>24</sup>, no es sino hasta con los planteamientos de Genette que la *focalización* surge con una clara distinción:

- Focalización cero: Cuando el narrador tiene mayor información que el personaje en la historia.
- Focalización interna: Cuando el narrador tiene la misma información que el personaje.
- Focalización externa: Cuando el narrador tiene menos información que el personaje.<sup>25</sup>

La focalización interna se subdivide a su vez en tres:

- Fija, cuando es uno solo el personaje a través del cual el observador accede a la información de los hechos de la historia.
- Variable, cuando es posible que los datos sean mediados primero por un personaje, después por otro, regresar al primero, ir a un tercero, etcétera.
- Múltiple, cuando el mismo acontecimiento histórico es narrado por distintos personajes (esto sería lo mismo que para Todorov era la *visión esteroscópica*)<sup>26</sup>.

Así, pues, se refiere a la información a la que el narrador tiene acceso. Y este punto es importante puesto que posteriormente François Jost haría una distinción entre focalización (lo que se sabe) y *ocularización* (lo que se ve).

### **Ocularización**

François Jost opone la *ocularización* a la *focalización* en el entendido de que esta última se refiere al *saber*, es decir, a la información que el narrador tiene acceso. Mientras, la

---

<sup>24</sup> Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 178.

<sup>25</sup> André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*

<sup>26</sup> Tzvetan Todorov, “Las categorías del relato literario”, en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 179.

primera está ligada a lo que se *ve*, es decir “caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje presuntamente *ve*”<sup>27</sup>.

La ocularización se divide en interna y cero:

- Interna: cuando la imagen vista corresponde a lo que bien podría ser lo observado por los ojos de uno de los personajes en la historia.
- Cero: se presenta cuando no es posible relacionar la imagen vista con la mirada de alguno de los personajes, es decir que aparentemente alguien ajeno al relato observa el acto.<sup>28</sup>

La ocularización interna se subdivide a su vez en:

- Primaria: cuando no identificamos a quién pertenece la mirada bajo la cual vemos la imagen
- Secundaria: cuando es posible identificar a qué personaje pertenece la mirada bajo la cual vemos la imagen.<sup>29</sup>

### **Auricularización**

Se refiere a la relación entre los sonidos presentes en el relato y los personajes bajo los cuales los escuchamos. De este modo, existe también una clasificación: auricularización interna —primaria y secundaria—, y cero.

...

Como se ha podido ver, el desarrollo de la categoría *modo* ha sido pensando prioritariamente para el análisis del relato literario y cinematográfico. Debido a la ausencia de personajes en la exposición museográfica, la noción de *perspectiva*, tal y como fue planteada por Jost y Gaudreault, pierde fuerza. No obstante, si tomamos en

---

<sup>27</sup> André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, 142. Como se aprecia, el planteamiento está pensando para el análisis de un relato cinematográfico.

<sup>28</sup> André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, 141.

<sup>29</sup> Cfr. Gaudreault, *op. cit.*, p. 141-144.

cuenta lo planteado por Genette en lo referente a la distancia, proponemos aquí a *Estrella distante* como un relato diegético, es decir uno en el que el informador adquiere mayor notoriedad que la información: la narración sucede a partir de las obras que la conforman y que no son ni simple ilustración ni narración de la obra literaria de Bolaño. Habremos de confrontar este planteamiento tras llevar a cabo el análisis de nuestro objeto de estudio.<sup>30</sup>

### 2.2.3 Voz

#### **Instancia narrativa**

Es importante hacer una aclaración sobre lo que debemos entender por narrador en oposición al autor de la obra. Este último se refiere a la persona de carne y hueso, tangible y perteneciente al mundo o realidad en que nos situamos como espectadores, lectores o receptores, mientras que el narrador es uno más de los elementos inmanentes en el relato. Se trata entonces de una instancia narrativa, que ha sido llamada por otros autores bajo nombres como *gran imaginador*, *narrador invisible*, *enunciador*, *narrador implícito*, *meganarrador*<sup>31</sup>.

Explica David Bordwell que la instancia narrativa “se comprende mejor entendiéndola como la organización de un conjunto de indicaciones para la construcción de una historia”<sup>32</sup>.

De este modo, podríamos señalar que la instancia narrativa del discurso museográfico está conformada por los elementos discursivos en el texto con el que finalmente nos encontramos. No nos referimos al enunciador, propiamente dicho, ajeno a la diégesis de la narración, pero sí a los elementos que se encuentran dentro de la exposición y que marcan pauta para continuar el recorrido.

---

<sup>30</sup> *Vid infra* p. 110.

<sup>31</sup> André Gaudreault y François Jost, *op. cit.*, p. 34

<sup>32</sup> David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, p. 62.



## Niveles narrativos

Hablamos de niveles narrativos porque podemos encontrar una multiplicidad de relatos inscritos en el relato que originalmente nos atañe. Es decir, existe la posibilidad de que en nuestro relato inicial existan a su vez otros narradores que nos narrarán otros sucesos.

Sobre la distinción entre un nivel narrativo y otro explica Genette: “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato”<sup>33</sup>.

En el caso de las exposiciones, el narrador del relato principal no puede ubicarse en la diégesis, y se cumple así lo señalado en el sentido de que “la instancia narrativa de un relato primero es (...) por definición extradiegética”<sup>34</sup>.

La noción de los niveles narrativos cobra relevancia para el análisis de la exposición museográfica, debido a la posibilidad de que el visitante o lector transgreda las fronteras diegéticas en el *espacio* arquitectónico donde se monta la exhibición.

## Espacio

Para hablar de *espacio* en las exposiciones es necesario hacer una distinción entre el extradiegético y el diegético, porque uno —el primero— es aquél en el que el visitante se mueve, y otro, en el que presuntamente se desarrollan las acciones del relato.

¿Cuál es la injerencia que el visitante, al desplazarse en el espacio extradiegético, tiene en la lectura del relato? Dice Zunzunegui: “no basta definir el espacio por sus meras propiedades visuales (las formas, los volúmenes y sus relaciones), sino que además conviene tener en cuenta a los sujetos humanos, que son quienes utilizan los espacios, examinando sus comportamientos programados y poniéndolos en relación con el uso que ellos hacen de ese espacio”<sup>35</sup>.

Entonces, ¿el orden en el que el visitante efectúa sus movimientos altera el relato? Gérard Genette habló en *Figuras III* sobre *metalepsis*, una figura retórica que el

---

<sup>33</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 284.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p. 28.

teórico trasladada al campo de la narratología. El concepto fue precisado en su libro *Metalepsis. De la figura a la ficción*; ahondar en él podría esclarecernos algunas dudas.

## **Metalepsis**

La metalepsis, en el ámbito de la narratología, se refiere básicamente a la transgresión de un umbral narrativo. Para Genette, dicha figura contribuye a dejar al desnudo el procedimiento de creación del texto, del relato, lo cual “rasga de paso el contrato ficcional, que consiste precisamente en negar el carácter ficcional de la ficción”<sup>36</sup>.

¿Qué implica la transgresión del umbral narrativo?: dos universos diegéticos se entrelazan generando en el lector un *shock* que rompe con el contrato de ficción que implícitamente se establece al inicio de la lectura. Cuando nos enfrentamos a una ficción, sabemos de antemano que no tenemos ante nosotros la realidad sino una construcción producida por una instancia narrativa, pero nos involucramos en el relato y estamos dispuestos a entenderlo como una posible realidad. Más allá de si el texto en cuestión es verosímil o no, los textos reflexivos develan al lector el proceso de construcción, subrayan que se trata de un producto que necesita de su lectura para concretarse en un significado particular.

En la literatura, la metalepsis es un recurso a través del cual los poetas (o autores) logran representar que son ellos quienes producen lo que en realidad sólo relatan. Genette ejemplifica con Virgilio, quien “hace morir” a Dido en el libro IV de la *Eneida*<sup>37</sup>. Pero en lo que a nosotros nos atañe (la exhibición museográfica), ¿qué sentido tiene revisar esta figura retórica? Bien, será necesario nuevamente hablar de otro lenguaje que nos dé luz al respecto. Hablemos del lenguaje cinematográfico: “abandonar la butaca y atravesar la pantalla para entrar, ficcional o no, en la diégesis de la película no está al alcance de ninguno de nosotros; [...] [el] atentado puramente físico no brinda acceso alguna a la diégesis fílmica, y por ende a forma alguna de metalepsis”<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Gérard Genette, *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 27.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 13, 14.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 70. En *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen, esta acción es llevada a cabo literalmente. Existe entonces una metalepsis en donde la diégesis transgrede la metadiégesis. El mundo del relato marco se inmiscuye en un metarrelato. Sin embargo, en ningún momento es el espectador el que transgrede el umbral, se trata sólo de un personaje ya de por sí inserto en la diégesis del relato marco.

Lo mismo ocurre con la exposición museográfica. Si bien podría parecer que el lector no sólo tiene acceso físico a la diégesis del relato, lo cierto es que la transgresión física que ocurre a partir de que el visitante pone un pie en el espacio de la exposición, de ningún modo da lugar a una transgresión del umbral diegético.

Sin embargo, debemos destacar la posibilidad de que el visitante realice bajo su propio albedrío el recorrido, a partir del cual el orden del visionado de los significantes cambiará sustancialmente con respecto a cualquier otro recorrido que pudiera devenir en otra lectura<sup>39</sup>. En efecto, el visitante no tiene la posibilidad de efectuar cambio alguno en la organización que las obras artísticas tienen en el espacio, pero sí determina el orden en que las visualiza, además del tiempo que a ellas les destina.

Aunque no podamos detectar una metalepsis, tal y como es descrita por Genette, lo cierto es que las infinitas posibilidades de recorrer una exposición, afectan el sentido global, el hiper saber, que de ella se pueda aprehender. Cabe aclarar, sin embargo, que no por ello todas las lecturas de una exposición son pertinentes, pues deben atender a la adecuada concreción de los significantes allí exhibidos.

Como vemos, la participación activa por parte del visitante no sólo es necesaria en el proceso de lectura, es también intrínseca a las exposiciones museográficas. Sin embargo, para llegar al nivel superior —ese hiper saber—, es requisito tener una familiaridad con los “saberes particulares”, al menos de forma tangencial. Entre mayor sea la participación lectora y más y mejor informado se encuentre respecto del discurso narrativo que la exposición le presenta, mayores significados podrá descubrir durante su recorrido, su lectura.

Asimismo, para acceder al hiper saber, el lector visitante tendrá que hacer caso de las huellas discursivas que toda exposición museográfica presenta, los elementos que otorgan la *propuesta de visión* de la que ya hablábamos. Dicha propuesta, esos *recorridos pertinentes* ya no tienen que ver con la idea del museo templo, pues se apegan mucho mejor a las características del museo post histórico.

---

<sup>39</sup> En algunas exposiciones museográficas, por cuestiones de organización y logística, se le sugiere al visitante un punto de partida para efectuar el recorrido. Sin embargo, y como ya revisamos arriba, una de las características distintivas de la exposición museográfica contemporánea es precisamente la ausencia de un recorrido preestablecido. Es decir, el lector o visitante tiene libre albedrío para moverse en el espacio.

“Debido a la desaparición de la necesidad de transmitir conocimientos se abre la posibilidad de prescindir del *recorrido indicativo*, cuya virtud básica consistía en asegurar la *performance* cognoscitiva. De manera más precisa: la dimensión pedagógica de la exhibición entra en crisis para ser sustituida por la idea de *recorrido de la sensibilidad*”<sup>40</sup>,

En otras palabras, un visitante lector mayor informado, aunado a una clara propuesta de visión sobre la exposición museográfica, contribuirá a que el sentido global sea descifrado.

---

<sup>40</sup> Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p. 108.

### 3. *Estrella distante* a la luz del Territorio Bolaño

---

Consideramos a *Estrella distante* una exposición museográfica de arte contemporáneo, gracias a lo precisado en el primer capítulo de este trabajo, susceptible de ser analizada por un lector en cuanto texto portador de un sinfín de significados, enmarcados todos ellos en un sentido global, el del discurso narrativo de la exposición en sí misma.

A partir de las categorías narratológicas, explicadas en el apartado anterior, nos proponemos ahora formular una lectura pertinente de nuestro objeto de estudio. Para ello, presentamos primero una descripción de *Estrella distante* y ahondamos enseguida en el universo literario de Roberto Bolaño, escritor homenajeado de algún modo gracias a la exposición que nos atañe. Una vez sentadas estas bases, procedemos a la lectura echando mano de la noción de *transtextualidad* para obtener luz en torno a los significantes a los que nos enfrentamos.

#### 3.1 *Estrella distante*

*Estrella distante* fue una exposición museográfica que giró en torno a los textos del escritor chileno Roberto Bolaño. La muestra fue exhibida primero en la galería Regent Projects, ubicada en Los Ángeles, Estados Unidos, durante julio y agosto de 2011, mientras que en México se montó en Kurimanzutto, del 10 de septiembre al 29 de octubre del mismo año.

La idea original consistió en tomar la novela *Los detectives salvajes*, del escritor chileno, como eje vertebral de la exposición. Sin embargo, las galerías prefirieron que ésta diera cabida a toda la obra del autor para evadir así el riesgo de producir sólo una ilustración de la obra mencionada. Al final, se decidió nombrarla *Estrella distante*, —título que el escritor otorgó a su libro publicado por la editorial española Anagrama en 1996—, y se reunieron un total de 48 obras de 38 artistas, todos ellos procedentes de diferentes países (Argentina, Perú, México, Irán, Estados Unidos,

Cuba, Alemania, Reino Unido, Francia)<sup>1</sup>, que prestaron su trabajo o elaboraron nuevas creaciones, para articular el montaje en relación con el escritor.

Como parte de la exposición se incluyó la obra de Martin Boyce, titulada *Small Fires*, que alude directamente a la novela *Estrella distante*, de Roberto Bolaño. Hablaremos de ella abajo<sup>2</sup>; por ahora basta aquí decir que la elección de dicho título para la exposición puede ser comprendida debido a que con aquella historia fue que comenzaron las relaciones transtextuales entre los escritos del autor chileno.

Por *continente* en la Ciudad de México, *Estrella distante* tuvo a la galería Kurimanzutto, ubicada en Gobernador Rafael Rebollar 94, en la colonia San Miguel Chapultepec. Se trata de un espacio que, a pesar de ofrecer una entrada libre a todo el público, se apega más bien a un ambiente privado, en contraposición con los edificios museísticos tradicionales, los ideales para aplicar la *museología del objeto*. La galería se asemeja, incluso, a un edificio que bien podría ser empleado para un uso doméstico, que rompe con la sacralidad del edificio arquitectónico y los objetos que ahí se alojan.

En lo que respecta al *contenido* de la exposición, fueron un total de 48 obras artísticas las que se exhibieron:

1. Akram Zaatari, *Untitled (Diaries of 1982-1984)*, 2007.
2. Rachel Harrison, *Portrait of the Artist as a Young Man*, 2011.
3. Glenn Ligon, *Untitled (only poetry)*, 2011.
4. Anri Sala, *Untitled (cactus)*, 2010.
5. Ana Mendieta, *Untitled (Ocean Bird Wash Up)*, 1974.
6. Damian Ortega, *Unidad*, 2011.
7. Martin Boyce, *Small Fires*, 2011.
8. Patti Smith, *Roberto Bolaño's chair, Blanes No 1, 2 y 3*, 2011.
9. Paul Thek, *Untitled (empire)*, 1986.
10. Armando Andrade Tudela, *Monsieur Pain*, 2011.

---

<sup>1</sup> Alejandro Flores, "Una red a partir de Roberto Bolaño", en *El Economista*, [en línea], dirección URL: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/09/08/red-partir-roberto-bolano>, [consultado: octubre 2014].

<sup>2</sup> *Vid infra* p. 75.

11. Amalia Pica, *Catacresis #2*, 2011.
12. Carl Andre, *Yucatan*, 1972.
13. Amalia Pica, *Disculpe la metáfora*, 2011.
14. Akram Zaatari, *Tomorrow Everything Will Be Alright*, 2010.
15. Alfred Jaar, *Opus 1981/Andato Desperato*, 1981.
16. Wolfgang Tillmans, *Entrance Opera*, 2008.
17. Sigmar Polke, *Untitled*, 1970.
18. Amalia Pica, *Catacresis #4*, 2011.
19. Carlos Amorales *Vagabundo en Francia y Bélgica*, 2011.
20. Amalia Pica, *Catacresis #3*, 2011.
21. Daniel Guzmán, *El secreto del mal*, 2010.
22. Catherine Opie, *Angela (crotch grab)*, 1992.
23. Abraham Cruzvillegas, *El JJ.*, 2011.
24. Jonathan Hernández, *Vulnerabilia (covers)*, 2011.
25. Roberto Bolaño, *Carta a la familia Pascoe Rippey, mayo, 1977, 1977.*
26. Lari Pittman, *Untitled (Now!)*, 1990.
27. Wallace Berman, *Untitled #112*, 1962-1976.
28. Wallace Berman, *Untitled #112*, 1962-1976.
29. Alighiero Boetti, *Untitled*, 1991.
30. Raymond Pattibon, *No title (Torturemos a las monjas)*, 1982.
31. Bruce Conner, *Dennis Hopper One Man Show Volume I. Print III*, 1971.
32. Wolfgang Tillmans, *Morning*, 2008.
33. Cildo Meireles, *Zero Dólar*, 1978-1984.
34. Cildo Meireles, *Zero Cent*, 1974-1978.
35. Ana Mendieta, *Untitled (From El Corazón)*, 1973-1974.
36. Lawrence Weiner, *Dropped Stones/Piedras caídas*, 1991.
37. Jimmie Durham, *La lesson d'anatomie no. 5*, 1996.
38. Thomas Hirschhorn, *Concretion VII*, 2007.
39. Dominique González Foerster, *Untitled*, 2011.
40. Jack Pierson, *Purest Ray Serene*, 2009.

41. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Los días de esta sociedad son contados/17 de julio de 2010)*, 2011.
42. Jonathan Hernández, *Nocturno de México*, 2011.
43. Carla Rippey, *Mujeres pensando en meteoritos*, 2010.
44. David Salle, *Gone (R.B)*, 2011.
45. Ree Morton, *Untitled ("Line" Drawing)*, 1968-1970.
46. Carla Rippey, *La regla rota No. III*, 1985, *Pájaro de calor*, 1976, *Roberto Bolaño: Reinventar el amor*, 1976.
47. Alejandro Cesarco, *The Reader*, 2011.
48. Abraham Cruzvillegas, *Autoconstrucción La Película*, 2009.

A continuación presentamos una imagen, un mapa que fue implementado por Kurimanzutto durante el tiempo que permaneció *Estrella distante* en sus instalaciones. Con el mapa se enumeró cada una de las obras y, en una hoja aparte, se precisó también el nombre de éstas, pues la exposición no contó con fichas técnicas que acompañaran a las obras artísticas. ¿La razón? Según José Kuri<sup>3</sup>, se procuró no hacer uso de la palabra escrita para así eludir la posibilidad de construir una exposición que fuera meramente ilustrativa de la obra de Roberto Bolaño.

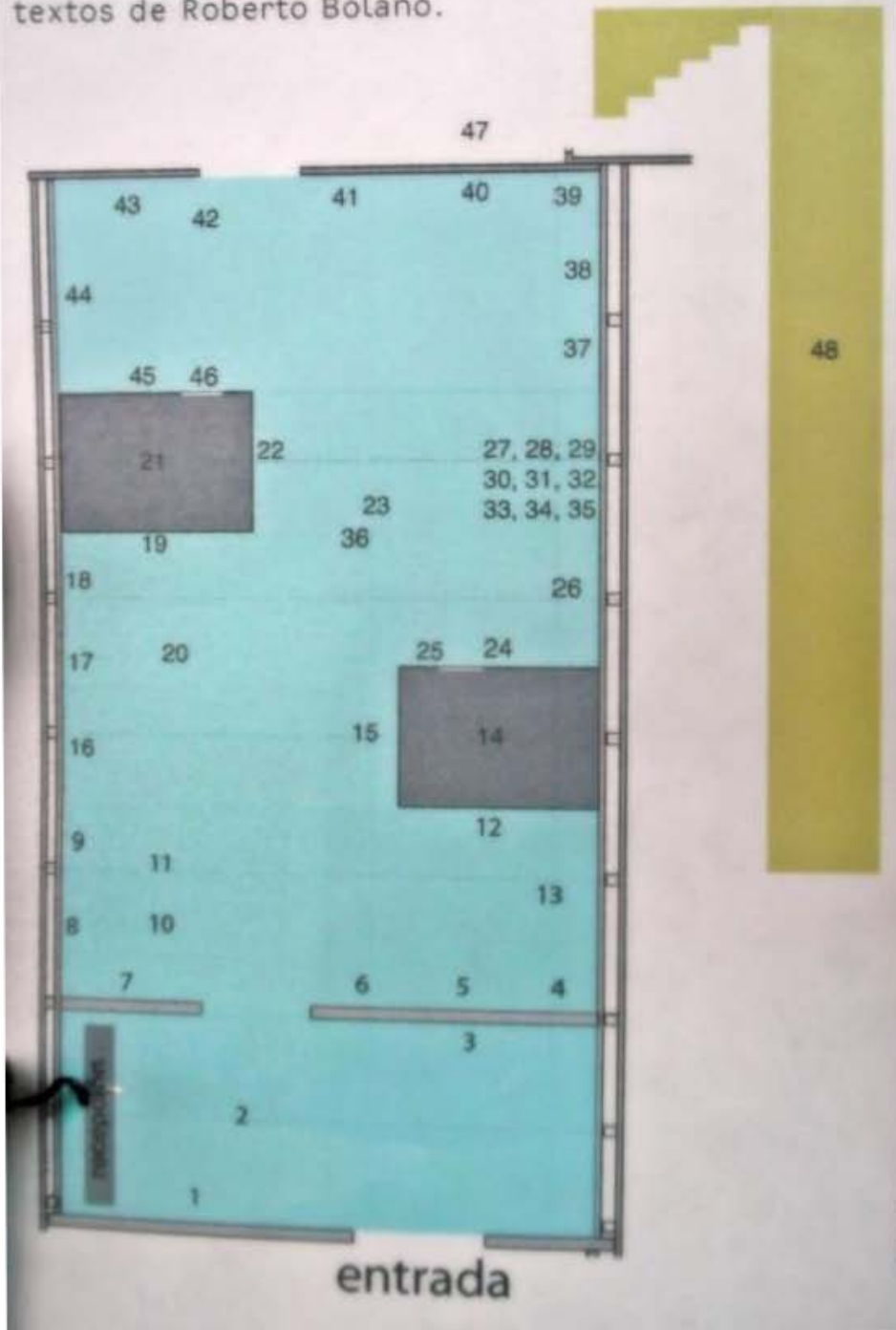
---

<sup>3</sup> José Kuri en entrevista con Alejandro Flores, para *El Economista*. Alejandro Flores, "Una red a partir de Roberto Bolaño", en *El Economista* [en línea], dirección URL: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/09/08/red-partir-roberto-bolano>



# kurimanzutto

Estrella Distante, una exposición en torno a los textos de Roberto Bolaño.



### 3.2 Territorio Bolaño

Para realizar el análisis correspondiente de las obras que conformaron *Estrella distante* es fundamental hablar de Roberto Bolaño y de su obra literaria, pues los temas que vertebran su escritura son los temas que a su vez dan forma a la exposición museográfica, no porque se trate de una calca de su literatura sino porque retratan, mediante otros lenguajes y un nuevo discurso, los intereses literarios del escritor chileno.

Hablemos pues del escritor y del universo literario bolañano para acceder posteriormente a los sentidos particulares y globales de nuestro objeto de estudio.

Roberto Bolaño Ávalos nació en Santiago de Chile en 1953, y en 1968 se trasladó con su familia a la Ciudad de México, lugar donde comenzó a escribir poesía a los 16 años. Su regreso a Chile ocurre pocos meses antes del golpe de Estado de Augusto Pinochet en 1976. Al año siguiente emigra a Barcelona, España, pero el lugar donde se estableció definitivamente fue Blanes. Bolaño murió en 2003, a los 50 años, en el Hospital del Valle de Hebrón de Barcelona a causa de una enfermedad hepática.<sup>4</sup>

Como explica Chiara Bolognese, la obra de Bolaño se encuentra permeada por el golpe de Estado efectuado por Augusto Pinochet en Chile y que significó la caída de Salvador Allende. Asimismo, el chileno percibió la masacre de Tlatelolco ocurrida en México en 1968.

La realidad en la que se desarrolló el autor, tanto en América como en Europa, propició que escribiera “desde la crisis de la soledad en la cual está viviendo y con la conciencia de que las grandes utopías y las revoluciones fracasaron hace tiempo, dejando sitio a la barbarie y la represión”<sup>5</sup>, condiciones de vida en las que hizo habitar a sus personajes.

Con relatos que se desarrollan en ciudades como Santiago de Chile, Ciudad de México, Ciudad Juárez, Barcelona, Berlín, Roma, París y Amberes, principalmente, los temas que se presentan recurrentemente en la obra del escritor chileno son:

---

<sup>4</sup>Chiara Bolognese, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, pp. 21-23.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 52.

- La literatura en sí misma, que motiva en muchas ocasiones las acciones que llevan a cabo los protagonistas en sus novelas.
- El exilio, asociado a un sentimiento de extranjería y a la condición marginal en que viven sus personajes.
- El viaje (iniciático y existencial).
- La inestabilidad emocional de los seres que habitan en su universo literario (relaciones amorosas y de amistad, locura, enfermedad, muerte, suicidio y soledad).

Roberto Bolaño publicó en vida un total de 10 novelas, cinco poemarios y dos libros de cuentos. En ediciones póstumas cuenta con tres novelas, un poemario, tres recopilados de cuentos, una selección de entrevistas que concedió a lo largo de su trayectoria, así como un recopilado de sus artículos literarios, ensayos y discursos.

Si bien el número de novelas escritas por Bolaño es mayor respecto a los poemarios que creó, el propio autor dejó ver el valor que le otorgaba a la poesía, al colocarla en la cumbre de la literatura. Sobre esto, el chileno expresó: “Toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida, o podía ser contenida, en una novela”<sup>6</sup>.

Así pues, y también porque le resultó mucho más fácil colocar una novela que un poema en el mercado editorial, la obra novelística de Bolaño es, tal vez, su principal referente. Ello no significa que el autor renunciara a su convicción respecto a la poesía, pues “siempre en Bolaño se nota una estrecha relación entre la narrativa y la poesía. Los dos géneros se completan recíprocamente, lo que coincide con sus ideas al respecto «Nicanor Parra dice que la buena novela está escrita en endecasílabos [...] Harold Bloom dice que la mejor poesía del siglo XX está escrita en prosa. Yo me quedo con ambos»”<sup>7</sup>.

Respecto a sus cuentos, éstos juegan un papel fundamental en el *territorio Bolaño*, pues dan clara muestra de lo autorreferencial que es la obra del chileno. Así, en

---

<sup>6</sup> Roberto Bolaño, *2666*, p. 586.

<sup>7</sup> Carmen Boullosa, “Carmen Boullosa entrevista a Roberto Bolaño”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, p. 113.

títulos como *Llamadas telefónicas* y *Putas asesinas* aparecen nuevamente personajes que ya habían sido presentados en textos anteriores. Sin embargo, es a través de los cuentos que el lector puede no sólo conocer mejor a los personajes, sino también enriquecer la lectura que previamente se hizo de las novelas. Se trata de una interrelación de los textos de Bolaño gracias a la cual se configura su universo literario; en otras palabras, y haciendo caso de la terminología empleada en esta investigación, la transtextualidad es aquí una característica fundamental y evidente.

El autor, a través de sus obras, aparte de representar el mundo real, llega a configurar su universo, coherente, completo y multifacético que, acertadamente, algunos críticos han llamado el *territorio Bolaño*: una construcción ficcional armada con maestría, que se rige en las muchas referencias cruzadas entre los textos. Éstos no se pueden ver como narraciones independientes, sino más bien como un tejido cuyo hilo está representado por las relaciones, explícitas o implícitas, entre los personajes, unas correspondencias que están siempre presentes aun cuando éstos se encuentran en los lugares más perdidos y lejanos de la tierra.<sup>8</sup>

¿Cómo es este universo bolañano? Como se mencionó, el exilio se hace presente ya que los personajes se ven sometidos por el autor a esta condición. El golpe de estado en Chile, la tragedia de Tlatelolco, en México y los constantes viajes que emprendió Bolaño a lo largo de su vida permearon su literatura, en la que sus personajes (latinoamericanos) se sienten exiliados de sus países de origen. El autor, que nunca se definió a sí mismo como un exiliado pues la distancia con Chile fue establecida, de algún modo, por voluntad propia, hace vivir a sus personajes en una situación de exilio y extranjería en cualquier ciudad en la cual se ubiquen.

Los protagonistas que vemos en sus historias han abandonado sus países de origen y en la mayoría de los casos sienten una profunda nostalgia, a la vez que se encuentran en situaciones que les impiden regresar a sus raíces. Es por ello que las voces narradoras de sus relatos siempre aparecen bajo la marginalidad de las ciudades: donde residen los personajes no son lugares acogedores, por el contrario se sitúan en la periferia de ciudades, dominadas por la violencia y el caos.

---

<sup>8</sup>Chiara Bolognese, p. 55.

Exiliados y rechazados en una sociedad en la que nunca logran insertarse, los personajes que deambulan por sus relatos quedan relegados a su propia realidad, una marcada por sus propias tragedias, de las que no consiguen deshacerse pese a sus múltiples viajes o esfuerzos por conseguir sus objetivos.

Los personajes de Bolaño viven en esta condición debido a los viajes que, en muchos casos de manera forzosa, deben realizar. Saben que se encuentran “de paso”, sin la posibilidad de encontrar un sitio en el mundo, por lo que repiten sin parar un constante desplazamiento que, no obstante, no los salvará de verse afectados por las distintas realidades en las que, sin éxito, tratan de insertarse. Su personalidad se forja así multicultural mientras, por su condición de exiliados, conservan en mente su lugar de origen.

Para Chiara Bolognese, en la obra de Bolaño es posible apreciar dos tipos de viaje: el iniciático y el existencial. “El tema del viaje iniciático está presente en muchas obras del autor, cuyos protagonistas comprenden que para hacerse personas adultas tienen que alejarse del entorno cotidiano”<sup>9</sup>.

Tras el viaje, los personajes no se encuentran satisfechos, pues las razones por las que emprendieron la travesía permanecen ahí ya que sus nuevos destinos no cumplen con sus necesidades ni sus ilusiones.

Es así que, poco a poco, sus ganas de viajar y la esperanza de mejores resultados se van desvanecen en medio de una realidad que los sobrepasa. Sin embargo, los personajes del autor continuarán en movimiento, pues el chileno ve el viaje como una última posibilidad de salvación.

Bolaño somete así a sus protagonistas a nuevos desplazamientos pues para él la importancia del viaje, más que en el movimiento, radica en la idea que conlleva el viaje: la idea de abandonar, de marcharse, una situación que lleva al límite a los individuos pues es necesario reflexionar y replantear las estructuras que hasta entonces habían dado forma a sus vidas.

¿Cuáles son los viajes más característicos en la literatura de Roberto Bolaño? De sus novelas *Los detectives salvajes* y *2666*, destacan los emprendidos por Arturo

---

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 214.

Belano, Ulises Lima y Juan García Madero, en la primera, así como de los críticos literarios, en la primera parte de la novela póstuma. La razón es que la obra de Bolaño suele tener a la literatura como uno de los ejes centrales, y no es la excepción en el caso de los dos desplazamientos a los que ahora nos referimos:

Ambos recorridos tienen como guía la literatura. Mientras que en *Los detectives salvajes* sus protagonistas están en busca de Cesárea Tinajero, poeta mexicana fundadora del movimiento real visceralista, en *2666*, la primera parte de la novela presenta a los personajes, unos críticos literarios, en búsqueda del novelista Benno von Archimboldi. Ambos viajes dirigen a los protagonistas a México, lugar que los lleva a una realidad también marginal, como en el caso de los críticos que observan la situación en Santa Teresa, nombre ficticio con el que Bolaño se refiere a Ciudad Juárez.

Mucho más importantes que el desplazamiento son las reflexiones que el viaje propicia en los personajes respecto a su propia identidad.

¿Cómo son los personajes que habitan el *territorio Bolaño*? Son seres inestables no solo por sus constantes desplazamientos, sino también por los frágiles vínculos que establecen con el resto del mundo.

Esta característica es el resultado de haber permanecido durante tanto tiempo en una zona marginal, condenados a una soledad que con el tiempo se transforma en su única certeza, una a la que no están dispuestos a renunciar. No obstante, y pese a que la soledad es ya su certidumbre, la angustia existencial los lleva a relacionarse con otros seres con los que llegan a tejer incipientes lazos emocionales.

A los personajes les asusta la soledad, pero, al mismo tiempo, la consideran como la forma suprema de libertad, pues tienen más miedo a las incógnitas y a las incomodidades que comporta un vínculo personal, que a la certeza del vacío de la nada. El frágil individuo bolañano a menudo acaba por buscar en la satisfacción sexual sin más compromiso una forma momentánea de llenar la soledad.<sup>10</sup>

Es cierto que toda la literatura de Bolaño se caracteriza por este tipo de relaciones entre sus personajes, pero podemos rescatar los cuentos que conforman

---

<sup>10</sup>Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 228.

*Llamadas telefónicas*, libro en que sus protagonistas llegan a estrechar vínculos afectivos que, por las circunstancias que no siempre son del todo claras, se desvanecen con el tiempo o de forma abrupta.

En *Enrique Martín*, un poeta se relaciona con un narrador, a quien le pide consejos; con el tiempo terminarán distanciándose, aunque manteniendo contacto de manera esporádica. En *Llamadas telefónicas*, B se aferra a X, con quien sostuvo un romance en el pasado; ya que no le es posible olvidar se comunica por teléfono con X, pero la comunicación sólo le llevará a sufrir nuevamente. En *Clara*, un hombre mantiene una relación amorosa con Clara; sin embargo, ésta no prospera y aunque el tiempo y la distancia los separan, el hombre seguirá atado a su recuerdo.

Como vemos, los lazos entretejidos terminan por soltarse y desvanecerse en cada uno de los relatos de Bolaño, no obstante a que los personajes continúen atados pero sólo al recuerdo. “Los amores relatados por Bolaño siempre terminan sin una explicación, sin una razón particular o algún acontecimiento específico que lleve a la ruptura”<sup>11</sup>.

Nos hemos aproximado aquí a algunos de los temas vertebrales que se aprecian en el *territorio bolaño*, aquellos de los que haremos caso y en los que ahondaremos en el momento de revisar las obras artísticas y el resto de los elementos que conformaron la exposición museográfica que aquí nos interesa.

### **3.3 El viaje hacia *Estrella distante***

Cabría precisar que para efectos de esta investigación fue necesario primero dividir la exposición en cinco bloques que, sin hacer más caso que de la ubicación de las obras en el espacio, se consideraron inicialmente como *bloques temáticos*. Sin embargo, y como podrá notarse durante el desarrollo del análisis, las obras bien pueden ser agrupadas según determinados tópicos, que no necesariamente se construyen mediante la contigüidad entre las obras montadas; es decir, la proximidad entre los significantes no es la única peculiaridad que debe tomarse en cuenta en el proceso de lectura.

---

<sup>11</sup>*Ibid*, p. 229.

Los cinco bloques temáticos corresponden a: el perfil de Roberto Bolaño, las raíces del autor, el viaje y el exilio, el infrarrealismo y, por último, Santa Teresa (Ciudad Juárez). Como se verá, estos tópicos están intrínsecamente relacionados con los ejes vertebrales en la literatura del chileno explicados arriba.

Para obtener luz sobre el significado de cada uno de los bloques se hace uso de las nociones transtexuales explicadas en el capítulo anterior, por lo que para mayor claridad se dedicará al final de cada apartado un breve espacio para hacer expresos aquellos nexos textuales que descubrimos durante la lectura de *Estrella distante*.

En lo que respecta a la observación de la exhibición como un discurso portador de un relato, la reflexión se desarrolla al final del análisis de los cinco bloques.

### **3.3.1 Roberto Bolaño**

El primer bloque temático espacial<sup>12</sup> muestra el perfil de Roberto Bolaño, así como los intereses primordiales del escritor. Sólo tres obras artísticas lo conforman: *Untitled (Diaries of 1982-1984)*, del libanés Akram Zaatari; *Portrait of The Artist as a Young Man*, de la neoyorquina Rachel Harrison; y *Untitled (Only Poetry)*, del también estadounidense Glenn Ligon.

La obra literaria entera de Bolaño, como ya hemos señalado, gira en torno a la literatura. Se trata, pues, de una especie de metaliteratura, en donde la poesía se encuentra en la cumbre para el escritor. A continuación explicamos por qué podemos comprender a este primer bloque como el perfil general del chileno.

---

<sup>12</sup> Este bloque puede ser llamado espacial pues las obras que lo integran, además de relacionarse significativamente entre sí, se encuentran, de hecho, en una relación de proximidad y son las primeras con las que el visitante tiene contacto, apenas ingresa a Kurimanzutto. Del mismo modo, las obras se encuentran en un primer espacio dentro de la galería, similar a una sala de un museo. Para mayor comprensión, se sugiere recurrir al mapa previamente presentado para conocer la ubicación en las que se encontraron dispuestas las obras a las que nos referimos.



**Rachel Harrison, *Portrait of The Artist as a Young Man*, 2011**



13

Al acceder al espacio físico en donde se montó *Estrella distante*, *Portrait of The Artist as a Young Man* es la primer obra artística con la que el visitante tiene contacto visual. Se trata de una escultura que resalta el muy particular estilo de Harrison<sup>14</sup> y que, al mismo tiempo, retoma para su elaboración aspectos trascendentales de Roberto Bolaño.

*Portrait of The Artist as a Young Man* muestra una máquina de escribir Smith-Corona, una correa, y una maleta. Estos tres elementos aluden a la literatura, la poesía, y al viaje, respectivamente. La correa, objeto cuyo significado podría no quedar del todo claro, nos recuerda al poema *Los perros románticos*. Y es que para Roberto Bolaño, los poetas son justamente eso, perros románticos. En una colaboración para la

<sup>13</sup> De aquí en adelante, las fotografías que no cuenten con un llamado a pie de página fueron tomadas durante un recorrido en la Galería Kurimanzutto por Citlali Hernández Mora, con previa autorización de la galería. El resto contarán con su respectivo crédito.

<sup>14</sup> “Rachel Harrison crea entornos en los que los objetos representan personajes en una sociedad consumista. Con espíritu de investigación, el artista se apropia de referencias de la técnica y las latas de recolección de alimentos, revistas, pelucas y todo tipo de escombros cultural. Ella recontextualiza objetos y obras de otros artistas, a través de manipulaciones, para que podamos tener otras experiencias de realidad y reflexionar sobre ellos” [<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Emnomedosartistas/Artistas/Paginas/participante.aspx?p=358>]

revista malagueña *Litoral*, Bolaño escribió el prólogo de un número sobre poesía chilena. En el texto, el autor comparó la poesía con El Duque, el perro que tenía cuando era pequeño, y que estuvo a su lado en difíciles momentos de su vida: “fue como mi padre, mi madre, mi profesor y mi hermano todo junto. Para mí El Duque es la poesía chilena y tengo la vaga sospecha de que para los chilenos la poesía chilena es un perro o las diversas figuras del perro: a veces una manada salvaje de lobos, a veces un aullido solitario oído entre dos sueños, a veces, sobre todo últimamente, un perro faldero en la peluquería de perros”<sup>15</sup>.

La anécdota ya vaticinaba la publicación que haría en el año 2000 de su poemario *Los perros salvajes*, que incluye el poema homónimo y algunos otros que el chileno escribió entre 1980 y 1998. He aquí *Los perros románticos*:

En aquel tiempo yo tenía veinte años  
y estaba loco.  
Había perdido un país  
pero había ganado un sueño.  
Y si tenía ese sueño  
lo demás no importaba.  
Ni trabajar ni rezar  
ni estudiar en la madrugada  
junto a los perros románticos.  
Y el sueño vivía en el vacío de mi espíritu.  
Una habitación de madera,  
en penumbras,  
en uno de los pulmones del trópico.  
Y a veces me volvía dentro de mí  
y visitaba el sueño: estatua eternizada  
en pensamientos líquidos,  
un gusano blanco retorciéndose  
en el amor.  
Un amor desbocado.  
Un sueño dentro de otro sueño.  
Y la pesadilla me decía: crecerás.  
Dejarás atrás las imágenes del dolor y del laberinto  
y olvidarás.  
Pero en aquel tiempo crecer hubiera sido un crimen.  
Estoy aquí, dije, con los perros románticos  
y aquí me voy a quedar.

---

<sup>15</sup> Roberto Bolaño, *Entre paréntesis*, p. 92. Se trata de un libro que recopila diversos ensayos, artículos literarios y discursos que el chileno escribió entre 1998 (fecha de publicación de *Los detectives salvajes* (una de sus novelas más celebradas) y 2003, año de su muerte.

En lo que respecta a la Smith-Corona y la maleta, Harrison retrata simultáneamente al Bolaño escritor y al viajero; la literatura no implica para el chileno otra cosa sino el viaje iniciático, el de autodescubrimiento: “Kafka comprendía que los viajes, el sexo y los libros son caminos que no llevan a ninguna parte, y que sin embargo son caminos por los que hay que internarse y perderse para volverse a encontrar o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto, un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa, tal vez un método, con suerte: lo nuevo, lo que siempre ha estado allí”<sup>16</sup>.

El viaje iniciático de Bolaño, que comienza con su salida de Chile y su residencia en México, así como con su iniciación en la poesía a los 16 años, desembocaría en el viaje existencial, que concluyó en célebres novelas como *Estrella distante*, *Monsieur Pain*, *Los detectives salvajes* y *2666*, por mencionar algunas, así como con las muchas idas y vueltas que da por diferentes países, entre los que destacan México, España y su natal Chile, con el que mantuvo una peculiar relación.

Si bien por un lado criticó y fue criticado por el mundo literario de su país, por otra parte sostuvo un lazo sentimental con Chile, al recordar reiteradamente el sueño que alguna vez tuvo de formar parte de una revolución, luego de vivir los primeros años de su vida en un Chile bajo el yugo autoritario de Augusto Pinochet.

Literatura, poesía y viaje son presentados pues con *Portrait of The Artist as a Young Man*. Veamos ahora cómo *Estrella distante* introduce la noción de marginalidad en la que se desarrollan sus historias.

---

<sup>16</sup> Roberto Bolaño, *Literatura + Enfermedad = Enfermedad*, [disponible en línea], dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-750-2003-09-28.html> El texto también forma parte de *Entre paréntesis*.

**Akram Zaatari, *Untitled (Diaries of 1982-1984)*, 2007**



17

La información que aparece a continuación fue tomada del *Artist Statements*, que la galería de arte Kurimanzutto nos facilitó a través de un correo electrónico<sup>18</sup>, y corresponde a la transcripción de los textos exhibidos:

*“Álbumes fotográficos, sobres y negativos de principios de los años ochenta. Impresión a color, enmarcado.*

“6 de junio de 1982. El aire pesado golpea continuamente desde las 6:15 am en la ciudad de Darb el Sim. Al mediodía los israelitas llegaron a la frontera libanesa. El objetivo de los ataques aéreos sigue siendo la presencia palestina en las áreas sur y Chouf, hay un ataque cada cinco minutos. Nabatieh fue bombardeada a un ritmo de 15 cartuchos por minuto. En la tarde, Saida fue bombardeada desde el mar, al igual que todos los caminos costeros. Los ataques aéreos llegan a Awaly, las refinerías petroleras de Charhabil y Zahrani fueron incendiadas.

“10 de octubre de 1983. Fui a la UAB (Universidad Autónoma de Beirut) en la mañana para revisar los horarios de clase. Por la tarde vi *Los Pájaros* de Alfred Hitchcock (¡No quieren saber mi análisis!). El 12 de octubre recorté una foto de Yitzhak Shamir que fue publicada en el periódico. La imagen data de los cuarenta y fue publicada originalmente por autoridades británicas en Palestina cuando Shamir era buscado por terrorista. Para 1984, adjunto los subtítulos leídos en ‘Este día’.

“5 de marzo de 1984. Al final, el acuerdo del 17 de mayo colapsó (este acuerdo es el tratado de paz que Israel le impuso a Líbano después de la invasión del 82). Un vocero del gobierno anunció la cancelación del tratado con Israel.

“7 de marzo de 1984. Hoy desperté a las 6:30 am y me alisté para ir a Beirut. El coche salió de Saida a las 7:00 am. Después de buscar extensivamente el coche en Sabbah, llegamos a Jezzine, luego a Bater, en donde dejamos el servicio de

<sup>17</sup>Cortesía Kurimanzutto, a través de un correo electrónico: S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, [en línea], 15 de octubre de 2011, Dirección URL: <[info@kurimanzutto.com](mailto:info@kurimanzutto.com)>, [consulta: 20 de julio de 2012], archivo del mensaje: ernesssto@live.com

<sup>18</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

taxi para ir caminando hacia otro taxi. De ahí fuimos hacia Ammatour y Moukhtara, Bcheftine, Baakline, Kfarhim, Shahhar del este, Kabreshmoun, Aaramoun y Khaldeh, en donde llegamos al primer punto de revisión de Amal después de haber pasado cinco puntos de revisión del PSP (Proyecto de Solidaridad Palestina, un proyecto socialista). Llegamos a la universidad a las 11:30 am.”

Akram Zaatari es un artista libanés cuya preocupación por la presencia palestina en su país, se ha reflejado en su obra. El artista ha sido permeado por “el impacto del control sirio, las luchas entre las distintas facciones políticas de su país, o la invasión israelí del Líbano en 1982”<sup>19</sup>.

Como se puede ver, el valor de esta obra en lo que respecta a su relación con Roberto Bolaño radica en el testimonio que deja Zaatari sobre el conflicto político que se vive en la zona y sobre el cual el artista siempre se ha interesado, según muestra el resto de su obra artística.

Sin embargo, ¿cuál particularmente la relación que estos álbumes fotográficos mantienen con la obra de Bolaño? No podemos perder de vista que todo cuanto fue expuesto en *Estrella distante*, se hizo con la finalidad de integrarlo en un discurso que pretende rendir un homenaje al escritor chileno.

Si *Portrait of The Artist as a Young Man* mostraba los principales intereses del escritor, los textos de Zaatari otorgan el contexto en el que se sitúa el universo literario de Bolaño. Sus historias se desarrollan en un tiempo en el que los conflictos sociales y políticos repercutirán y definirán el carácter de sus personajes, la visión que ellos tienen del mundo y el estilo de vida que llevarán en ciudades o lugares marginales y violentos, que siempre los empujará a moverse hacia otro lugar en el que no dejarán de sentirse ajenos o extraños.

Nos explica Chiara Bolognese que “la literatura de Bolaño es compleja, por ser la de un autor que escribe desde la crisis en la cual está viviendo y con la conciencia de que las grandes utopías y las revoluciones fracasaron hace tiempo, dejando sitio a la

---

<sup>19</sup> S/a “Akram Zaatari: El molesto asunto. Exposición en co-producción con el MUSAC de León (España), [en línea], dirección URL: [http://www.muac.unam.mx/webpage/ver\\_exposicion.php?id\\_exposicion=41](http://www.muac.unam.mx/webpage/ver_exposicion.php?id_exposicion=41), [consultado: julio 2012].

barbarie y la represión”<sup>20</sup>. Los grandes escenarios de su universo literario se ubican en zonas marginales, donde sus personajes pertenecen a grupos sociales excluidos, condenados a observar la realidad del *establishment* desde la periferia.

Una última obra conforma el bloque dedicado al perfil de Bolaño y ella no hace sino reforzar el encumbramiento que el escritor hace de la poesía.

**Glenn Ligon, *Untitled (Only poetry)*, 2011**



Esta obra artística es un neón del cual podemos leer “only poetry isn’t shit”. La frase es tomada de la novela *2666* y es el epítome de la literatura de Bolaño, pues revela una de las convicciones plasmadas en sus textos: para él la poesía es sublime, perfecta.

Aunque la obra poética del chileno es cuantitativamente menor que su obra narrativa, en las novelas Bolaño exaltaba el valor de la poesía y un buen número de sus personajes son descritos justamente de esa forma: son poetas los que habitan en sus páginas. Asimismo, y como evolución en la narrativa del escritor es posible ver cómo en una de sus novelas más célebres, *Los detectives salvajes*, sus personajes principales son poetas y, más adelante, la última novela del autor, *2666*, escrita antes de fallecer a

---

<sup>20</sup>Chiara Bolognese, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, p. 52.

causa de una cirrosis hepática, el personaje buscado, Benno von Archimboldi, es un escritor de novelas.

Es en ésta, su última novela, donde el chileno subraya: “Toda la poesía, en cualquiera de sus múltiples disciplinas, estaba contenida, o podía ser contenida, en una novela”<sup>21</sup>. Vemos así que Bolaño se abre camino en la narrativa pero, bajo su consideración, es la poesía la que da vida a sus textos.

En más de una ocasión, el autor fue cuestionado respecto a su amplia obra literaria, en comparación con sus poemas publicados, pero Bolaño respondía que prefería ser visto como poeta, porque además del valor que la poesía tenía para él, sus poemas eran los únicos que podía volver a leer sin ruborizarse<sup>22</sup>. Respecto a la proliferación de sus novelas en el mercado, el autor aclaró:

Yo no me siento en dos mundos. Yo soy escritor. Y escribo novela, escribo cuento y escribo poesía. Me encantaría escribir ensayo, pero mejor que no lo haga. Yo no veo ninguna dicotomía. En lo que respecta al mercado, ahora publico en editoriales fuertes y cobro bastante. No puedo sino estar conforme, porque masoquista no soy. Ni voy a regalar mis obras a un editor. Yo creo que es muy difícil eludir el mercado, incluso para la poesía. Lo que pasa es que hay mercados alternativos. Y luego, que no es puramente una cuestión de mercado, también es una cuestión de calidad de vida. Alguien que lee poesía es alguien que tiene una cultura más grande que si sólo leyera prosa, y su placer estético aumenta considerablemente si es un lector de prosa y poesía, o si es un lector no sólo de *bestsellers*. Los *bestsellers*, además, me parecen una infamia; están mal escritos y hablan de cosas totalmente vacías. Yo prefiero ver la tele antes que leer un *bestseller*.<sup>23</sup>

Como información adicional sobre la obra de Glen Ligon, en el *Artist Statements* se señala lo siguiente:

La frase fue tomada de un extracto de la novela de Bolaño, *2666*. Glenn Ligon es reconocido en distintos medios por su obra resonante, que explora asuntos relativos a la raza, la sexualidad, la representación y el lenguaje. A lo largo de su carrera, Ligon se ha dedicado a una exploración incisiva de la historia, la literatura y la sociedad estadounidense a partir de una obra que se construye

---

<sup>21</sup> Roberto Bolaño, *2666*, p. 586.

<sup>22</sup> Maristain Mónica, “Final: ‘Estrella distante’”, en *Entre paréntesis*, p. 330.

<sup>23</sup> María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz, “Bolaño y sus circunstancias”, en *Revista de Libros de El Mercurio*, Santiago de Chile, 25 de octubre de 2003. Disponible en línea, dirección URL: <http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm>



gravemente sobre los legados de la pintura moderna y, más recientemente, sobre el arte conceptual. El artista es reconocido por su famosa serie de textos basados en pinturas, hechos desde finales de los ochenta. La temática de Ligon va de la Marcha del Millón de Hombres a las repercusiones de la esclavitud, a los libros para colorear de los setenta, y la fotografía de Robert Mapplethorpe. Todos tratados dentro de piezas que son políticamente provocadoras y hermosas a la vista.<sup>24</sup>

## Transtextualidad

Tres nociones de la transtextualidad son las que retomamos para la lectura de *Estrella distante* y ellas son: intertextualidad, paratextualidad y architextualidad.

- Architextualidad: Decíamos sobre esta ella que se trata de la relación muda que mantienen los textos, y gracias a la cual éstos se agrupan según su pertenencia genérica.

En el bloque anterior, las tres obras de arte mantienen una relación architextual según la cual podemos entenderlas como explicativas del perfil de Roberto Bolaño. Esta inferencia la obtenemos a partir de un conocimiento previo sobre la vida y obra del escritor chileno, que nos permite vislumbrar en las obras un breve vistazo de cuál era su máximo interés en la vida (literatura y poesía), así como la realidad en la que se desenvolverán sus personajes (en ciudades marginales, siempre en condiciones extremas y precarias, de no pertenencia).

- Intertextualidad: Recordemos que esta categoría se subdivide en cita, alusión y plagio. Descartamos de aquí en adelante la presencia de plagio en *Estrella distante*, así como dejamos también claro que cada una de las obras montadas — como textos dignos de ser analizados en solitario— hacen cita de sí mismas. Ante este panorama, nos abocaremos exclusivamente a la alusión. ¿A qué aluden las tres obras que conforman el primer bloque? De manera general, señalamos que aluden a la literatura, la poesía y el viaje. En lo particular, podemos identificar nexos textuales con el poemario *Los perros románticos*, la novela *2666* y con la publicación que Bolaño hizo en la revista *Litoral*.

---

<sup>24</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, [en línea], 15 de octubre de 2011, Dirección URL: <[info@kurimanzutto.com](mailto:info@kurimanzutto.com)>, [consulta: 20 de julio de 2012], archivo del mensaje: ernestssto@live.com



- Paratextualidad: Dividida en peritexto y epitexto, esta categoría nos ayuda a descubrir las relaciones textuales entre el texto central (*Estrella distante*) y los textos que la rodean o la toman como elemento central. La exposición que estudiamos careció de fichas técnicas que identificaran a cada una de las obras, por lo que como peritexto solo podemos identificar el mapa que permitía identificar el espacio total de la exhibición así como el nombre y disposición de las piezas. En cuanto al epitexto, dos son las trascendencias textuales que éste y los siguientes bloques mantienen<sup>25</sup>: nos referimos a su nexos con el semanario *Estrella cercana*, que Kurimanzutto publicó durante el tiempo que la exposición permaneció en sus instalaciones, así como el *Statements* que la galería nos proporcionó y cuya información sobre algunas de las obras nos facilitó la lectura.

### 3.3.2 Raíces

El segundo bloque de *Estrella distante* es igualmente temático espacial y se aproxima a las raíces del escritor, es decir su nexos con Chile y México, países claves en la formación de su ideología, que se verá reflejada de algún modo en los tópicos e intereses que plasma en su obra literaria.

El bloque se encuentra conformado por: *Untitled (cactus)* del albanés Anri Sala, *Untitled (Ocean Bird Wash Up)* de la cubana Ana Mendieta, *Unidad* del mexicano Damián Ortega, *Yucatán* del estadounidense Car Andre, *Disculpe la metáfora* de la argentina Amalia Pica, *Opus 1981/Andato Desperato* del chileno Alfredo Jaar, *Monsieur Pain* del peruano Armando Andrade Tudela y las *Catacresis #2, #3 y #4* de la también latinoamericana, nacida en Argentina, Amalia Pica.

Antes de abordar cada una de las obras, podemos decir que cuatro textos de Roberto Bolaño se ven profundamente marcados por su visión sobre Chile y México; éstas son: *Estrella distante*, *Nocturno de Chile*, *Los detectives salvajes* y *2666*.

---

<sup>25</sup> Debido a que esta observación vale aquí como en los siguientes bloques, hablaremos de la paratextualidad solo en los casos necesarios.

*Estrella distante* describe el desarrollo humano y cultural de la generación de chilenos cuya juventud estuvo marcada por el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. Su título evoca la estrella que distingue la bandera del país, ahora distante para muchos de sus habitantes obligados al exilio; pero al mismo tiempo puede representar el sueño, la utopía, a su vez lejana a causa del fracaso posmoderno. Todo ello lo expresan las palabras de Arturo B, quien, ya hombre adulto, hacia el final de la novela está a punto de volver a encontrarse con Carlos Wieder, y se pone a pensar con nostalgia en “las estrellas cada vez más distantes” y, entre éstas, seguro está la estrella de un Chile que va progresivamente desdibujándose en la mente de quienes salieron de él.<sup>26</sup>

En cuanto a *Nocturno de Chile*, se trata de una novela, cuya voz principal es la de Urrutia Lacroix, el cura que protagoniza *Estrella distante*, y que, al sentir que su muerte se aproxima, narra las desgracias que ha vivido Chile. “La denuncia culmina en la descripción de la alegría y la despreocupación que se respiran durante las veladas culturales en la casa de María Canales, en cuyo sótano se tortura a los presos políticos contrarios al régimen de Pinochet”<sup>27</sup>.

México, donde Bolaño comenzó su viaje literario, representa también un punto de quiebre para el autor, quien así lo dijo en entrevista con María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz, para la “Revista de libros” de *El Mercurio*, publicada el año de su muerte: “El año 68, mi familia se quiso ir a México, todos, lo que para mí fue, yo diría, la experiencia más vital. En total he vivido en México cerca de diez años y para mi percepción de lo que yo creía que era ser escritor, eso fue básico. De hecho, mis primeras lecturas son de autores mexicanos, una literatura riquísima, que yo creo que me ha marcado como ninguna otra”<sup>28</sup>.

Y de esa experiencia se erige México como escenario principal de *Los detectives salvajes*, novela protagonizada por un grupo de poetas, que verán finalizar sus sueños de dirigirse hacia el porvenir con la muerte de su modelo a seguir, la maestra y poeta Césarea Tinajero. Lo característico de la novela es que cada uno de los protagonistas se dirige hacia la desilusión, la derrota, un estado permanente de perdición.

---

<sup>26</sup> Chiara Bolognese, *Pistas de un naufragio*, p. 129. Lo que narra la autora puede encontrarse en la página 155 de *Estrella distante*, en su edición referida en la bibliografía de este trabajo.

<sup>27</sup> Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 130.

<sup>28</sup> María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz, *op. cit.*

En uno de los episodios en que se divide su novela póstuma *2666*, Bolaño centra su atención en Santa Teresa, una ciudad ficticia que alude a Ciudad Juárez, escenario en el que los protagonistas de la historia quedan horrorizados ante los crímenes sin castigo que se comenten contra un sinnúmero de mujeres. Es la violencia la que deja una huella imborrable en la escritura del escritor chileno, tras sus experiencias en México y en Chile.

Cabe destacar que, mientras en los relatos en los que sus protagonistas radican en territorios latinoamericanos, éstos ven hacia un futuro luminoso que, con el transcurrir del tiempo, se ve difuminado por lo que viven. Mientras que aquellos que radican o se desenvuelven en Europa, mantienen una mirada nostálgica respecto al pasado, con plena consciencia de que sus sueños no se verán cumplidos y ahora permanecen condenados a vivir en zonas marginales, sin sentirse jamás pertenecientes a ninguna sociedad, sea a donde sea que viajen.

Procedamos ahora a sumergirnos en cada una de las obras que se aproximan a las raíces de Roberto Bolaño, entendiendo a éstas como Chile y México.

### **Anri Sala, *Untitled (Cactus)*, 2010**

Como Roberto Bolaño, el artista albanés Anri Sala también dejó su país de origen. Él lo hizo a los 22 años, para mudarse a París y luego a Berlín y, de igual modo que el escritor chileno, en Sala los viajes son necesarios para la búsqueda de la identidad y responden a la...

...continua tendencia a no construir o establecerme en un lugar donde me empiece a sentir seguro, como 'en casa'. Necesito crear incertidumbre, vaguedad. Algunas veces duele, pero hay cosas que duelen y que ayudan. Cuando los significados cambian y los códigos son modificados, los comportamientos humanos se ajustan constantemente y se convierten en otra cosa. Es en estos preciosos momentos cuando tus sentimientos y expectativas se ponen a prueba. Creo que es muy importante experimentar rupturas, discontinuidades o transformaciones de significados durante tu vida; si no sucede en tus alrededores inmediatos, tienes que buscarlos en otro lugar. Cuando te mudas, cualquier momento se puede convertir en una nueva situación, te reintroduces en el mismo; debe ser como entrar a una dieta (cosa que nunca hice) donde pierdes el peso que no necesitas, que es parte de ti, pero

no es fundamental, lo puedes dejar, “olvidarlo” en la última estación y hacerle espacio a tu nueva realidad.<sup>29</sup>



---

30

La explicación de Sala lo acerca al perfil de autoexilio del escritor chileno. Ambos personajes salieron desde muy jóvenes de sus respectivos países de origen y ambos coinciden al considerar el “viaje” como un elemento fundamental en sus vidas. Mientras que Sala lo explica como la incertidumbre o vaguedad necesaria y a través de la cual se expone a la ruptura, a la discontinuidad, o a la resignificación de su realidad, en Roberto Bolaño el viaje es el medio para el encuentro con la identidad. Como citara

---

<sup>29</sup> Gonzalo Lebrija, “Entrevista a Anri Sala”, [En línea], México, *Código*, dirección URL: <http://www.revistacodigo.com/entrevista-a-anri-sala/>, [consulta: 5 de abril de 2014].

<sup>30</sup>Sitio web *Estrella cercana*, *op. cit.*

Enrique Vila-Matas “Viajo para conocer mi geografía”<sup>31</sup>. La literatura del chileno está permeada por su salida de Santiago que se ve reflejada en el nomadismo de sus personajes, los cuales constantemente experimentan el viaje iniciático y el viaje existencial.

Hasta aquí la aproximación de un artista con el otro, pero ¿cuál es la relevancia de *Cactus* en torno a Bolaño?, ¿cuál es el nexo de tal obra con el escritor? Para hablar de ello echaremos mano del primer número de *Estrella cercana*, un semanario publicado por Kurimanzutto durante el tiempo que la exposición permaneció en sus instalaciones.

En la primera edición *Cactus* sirve como imagen principal en la portada del semanario, y acompaña al texto “Si cuelgan cuerpos de un puente, no significa nada”, escrito por Juan José Archiboldi Gómez<sup>32</sup>. ¿De qué va? Se trata de un relato que narra el hallazgo de los cuerpos de dos jóvenes en Tamaulipas, México. Según informa Gómez, el suceso habría podido pasar inadvertido debido a tantos crímenes similares que ocurren en la zona de no ser porque, junto a los cadáveres, se encontraron también un par de mensajes con los que se amenazaba a los responsables de ciertos blogs en Internet dedicados a cubrir noticias relacionadas con el narcotráfico.

El texto continúa: “La noticia de los cuerpos colgados en Nuevo Laredo pronto se difundió a nivel nacional con un reporte en la página web de *Proceso* con el encabezado: ‘Ejecutan a presuntos *tuiteros* que alertaban sobre violencia’”<sup>33</sup>. El citado artículo de *Proceso* narra además crímenes relacionados con el *narco* ocurridos en Chihuahua, Morelos, Guerrero, Sonora, Jalisco, Estado de México y Zacatecas.

Junto al relato redactado por Archiboldi Gómez, dos textos más aparecen en la primera plana de *Estrella Cercana*, ambos narran muertes ligadas a hechos relacionados con el narcotráfico.

---

<sup>31</sup> Enrique Vila-Matas, *Suicidios ejemplares*, p. 7.

<sup>32</sup>El primer apellido del autor alude a Archibaldi, uno de los personajes principales de la primera parte de la novela *2666* de Roberto Bolaño, y por el cual los personajes principales inician un viaje para ir en su búsqueda.

<sup>33</sup> El texto referido, escrito por Miguel Cabildo, puede ser leído en la siguiente dirección <http://www.proceso.com.mx/?p=281328>

# Estrella Cercana

PERIÓDICO CON FIN DE VIDA \* SEMANA DEL 24 DE SEPTIEMBRE 2011

estrellacercana.net

karimanzotto



**Alguien  
limpia  
un fusil  
en su  
cocina**

(Un manifiesto  
del periodismo  
información)

**DIEGO ENRIQUE  
OSORNO**

Un par de periodistas de esta roja de Nuevo Laredo miente a un oficial y mienta como si la muerte -el único mensaje idéntico que tienen- estuviera justo a él. De repente uno dice: "Esto no es una guerra, es una matanza".

Constituta lección por la fundación de Gabriel García Márquez llega a la fiesta de gala que organiza el capo y el gobernador. Un año después el capo muere a balazos en un restaurante de Guadalupe y el gobernador es asesinado accidentalmente de forma.

Un presidente via pálido le declara la guerra a los terroristas.

El día que todos celebran la matanza y pronan un caso de chivo a un lado de su cadáver, un oficial frente del Tac de Monterrey aprende que el Estado miente por costumbre.

Continúa página 2

El gobierno no miente, dice el gobierno en tiempos de guerra

## SI CUELGAN CUERPOS DE UN PUENTE, NO SIGNIFICA NADA

JUAN JOSÉ ARCHIBOLDI GÓMEZ

Los cuerpos de una mujer y un hombre, los dos alrededor de 20 años, fueron encontrados colgando de un puente peatonal sobre el Bulevar Aeropuerto de Nuevo Laredo, Tamaulipas, en la madrugada del pasado 13 de septiembre. La noticia no hubiera sido reportada ni hubiera trascendido de entre las decenas de cuerpos hallados colgando de puentes en ciertas zonas de México, sino hubiera sido por la presencia de dos narcotransmigrantes que se colocaron junto a la escena.

Uno leía "Esto es un país a todos los efectos del internet. (Al rojo vivo, blog del mismo o denuncia ciudadana) Póngense serenos, ya los tengo en corto, etc. 2". La segunda decía: "Esto pasa por culpa por la denuncia (Al rojo vivo) (Internat)".

Los mensajes, redactados con gran error de ortografía, dejaron sus advertencias a blogs y otros informales que para muchos mexicanos se han hecho disponibles para internet de lo que sucede en sus comunidades. Los medios de información locales en diversas partes del país han dejado de reportar la noticia por miedo de las amenazas y los asesinatos de competidores periodistas.

La noticia de los cuerpos colgando en Nuevo Laredo pronto se difundió a nivel nacional con un reportaje en la página web de Proceso con el encabezado: "Tipicas a presidentes 'burleros' que alertan sobre violencia".

Esta primera nota, así como las sucesivas que se publicaron en el transcurso del día, no presentó las referencias necesarias para confirmar el hecho. Los jóvenes muertos no fueron identificados inmediatamente por las autoridades y no fueron reclamados por sus familiares hasta casi dos días después. Sin la identificación de las víctimas, era imposible determinar si tenían cuentas de Twitter o si asociaban incidentes de violencia a través de dicha red, y uno cho meses si fue por tal motivo que algún sujeto o banda criminal les torturó, o qué.

Continúa página 2



Unidad (aerial), 2010 / Neil Saha

### VIVÍA EN LA CALLE ESPERANZA, EN EL MAGUEY, VENEZUELA MUNDO ORIENTAL, 28 AGO. 2011

Puerto La Cruz, Venezuela - Dos homicidios se registraron durante la madrugada de este domingo en la ciudad de Puerto La Cruz, siendo las armas de fuego las principales protagonistas. El primer hecho violento se registró después de la zona de la madrugada, cuando Yeferson Jesús Ramos Vinales de 20 años de edad, regresaba a su casa en el sector El Maguey de El Páramo. El joven vivía en la calle La Esperanza del referido sector, y había salido desde la noche del sábado hacia una fiesta, pero no fue hasta su regreso a su vivienda, cuando en la calle principal de Singla, fue tirado en múltiples ocasiones. Desde un vehículo en marcha, sujetos armados le propinaron a Yeferson un total de 18 impactos de bala. A las 04:00 hrs fue trasladado al hospital de Las Geras en Barquisimeto, la vida de Ramos ya había expirado.

**ESTA REVOLUCIÓN  
ES TAN GRANDE...  
QUE AFLASTA**

**JAVIER VELÁZQUEZ**  
Página 2

**VULNERABILIA  
(COVERS) 2011**

**JONATHAN HERNÁNDEZ**  
Página 4-5

**HUBO  
UNA FUGA**

**RJ ROUNTREE**  
Página 6

**DESAPARECE  
DIP. CUAUHTÉMOC  
GUTIÉRREZ**

**BUSTROFEDON**  
Página 7

Si Anri Sala se aproxima al perfil de Roberto Bolaño, *Cactus* sólo adquiere sentido en la exposición al relacionarlo con algunos de los intereses del chileno, aquellos que fueron tema en más de una de sus narraciones. La que aquí cabría resaltar es su novela *2666*, aludida ya de por sí gracias a Juan José Archiboldi Gómez; y es que el supuesto primer apellido de este autor es el seudónimo del escritor ficticio que aparece en tal historia.

La obra póstuma del chileno, *2666*, está dividida en cinco partes pero la mayor parte del relato sucede en Santa Teresa, ciudad ficticia que alude a Ciudad Juárez, México. Aunque es en *La parte de los crímenes* donde el autor da mayor detalle de este tipo de sucesos, en las cinco partes se narran crímenes que aquejan la ciudad.

“Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento”, anticipa Bolaño con este verso de Baudelaire que sirve de epígrafe a su *2666*. Su obra narra, así, un sinfín de crímenes ocurridos en un lugar donde el aburrimiento impera en la vida de sus protagonistas. Y es que, según el chileno, el único medio posible que el hombre tiene para escapar del aburrimiento, es el mal<sup>34</sup>.

A partir de estos nexos *Cactus* adquiere significado: la imagen de la obra ha sido empleada para acompañar el texto principal de *Estrella distante*, donde se narran crímenes relacionados con el narco ocurridos en México; los crímenes que azotan Santa Teresa son el eje principal de la novela *2666*; esta ola de atrocidades son el “oasis de horror” aludido por Bolaño, el cual tiene lugar “en medio de un desierto” al que también alude *Cactus* donde, a primera vista, sólo se observa una de estas plantas, icónicas del desierto y endémicas de América.

Si Sala fue partícipe de *Estrella Distante* por lo que parece ser una identificación con Roberto Bolaño, con *Cactus* no sólo ilustra una novela del chileno, retrata uno de los principales temas en toda la obra de Bolaño, además de situarnos en un territorio bastante específico: México, país que, según vimos ya, le ofreció al autor una literatura que lo marcó como ninguna otra.

---

<sup>34</sup> Roberto Bolaño, *Literatura + enfermedad = enfermedad*, [disponible en línea], dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-750-2003-09-28.html>



### **Amalia Pica, *Disculpe la metáfora*, 2011**

Una mirada particular respecto a la violencia en México, y particularmente en Ciudad Juárez, descrita por Bolaño y plasmada muy particularmente en *2666* como Santa Teresa, la ofrecen ésta y la próxima obra artística, que abordaremos como una unidad significativa.

A tal efecto de llegar al sentido de *Disculpe la metáfora* prestamos especial atención a lo que la propia Amalia Pica explicó sobre su obra, creada especialmente para la exposición en Kurimanzutto. “La frase que da título a la obra, ‘disculpe la metáfora’, es empleada por uno de los personajes secundarios de la novela *2666* con el afán de disculparse por un lado, por la vulgaridad de las palabras que está a punto de decir y por el otro, por la deficiencia de la expresión elegida para describir lo que quiere contar”<sup>35</sup>.



---

<sup>35</sup> La descripción forma parte del texto elaborado por Kurimanzutto, a propósito de *Estrella distante*, si bien no se encontraba a disposición al público durante la visita, se obtuvo mediante correo electrónico. Hasta aquí el fragmento que nos interesa, con respecto a su proximidad con la obra de Bolaño, sin embargo Pica también se refiere a otros sentidos de su creación, que eludiremos aquí y que, sin embargo, vale la pena mencionar debido a que, como se explicó con anterioridad, más de una lectura pertinente se puede formular a partir de un mismo significante.

<sup>36</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*



La relación que esta obra guarda con las dos siguientes se da a partir de su reflexión, partiendo de lo denunciado en 2666, sobre Santa Teresa. “La violencia pasa a parecerse a una enfermedad que ni se percibe de inmediato o que se intenta mantener escondida para preservar una aparente tranquilidad. Por esta razón, las mujeres de Santa Teresa son enterradas rápidamente en fosas comunes que las devuelven al anonimato”<sup>37</sup>, nos explica Chiara Bolognese, sobre la dureza de la realidad en dichos escenarios, que marcan para siempre a los personajes del universo literario bolañano, los cuales, pese al horror, continúan su existencia con una aparente tranquilidad que, sin embargo, se asemeja a un estado de aletargamiento, pues se mantienen en una situación marginal, sin participar de los grupos sociales en los que se desenvuelven; sin interés alguno en continuar con la lucha de sus sueños que de antemano saben que han perdido para siempre.

**Ana Mendieta, (*Ocean Bird Wash Up*)**



38

---

<sup>37</sup>Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 143.

<sup>38</sup>Ana Mendieta, *Untitled (Ocean Bird Washup)*, 1974, © The Estate of Ana Mendieta Collection. Tomada del sitio <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=110&e=a>.

*Untitled (Ocean Bird Wash Up)* fue creada por otra artista exiliada<sup>39</sup>. Ana Mendieta fue una artista cubana que, a los 13 años fue enviada junto con su hermana a vivir a Estados Unidos. La decisión de sus padres de sacarla de Cuba se ve reflejada en la obra de la artista en la que, además del exilio, aborda el cuerpo de la mujer y la violencia en contra de ésta. Es en este marco donde se inscribe el performance de 1974 y filmado en 8 mm en México, en el que el cuerpo de la artista aparece flotando.

Para tener mayor claridad en lo que respecta a la relación entre la pieza artística y la literatura de Bolaño, echemos un vistazo a lo que nos explica el *Artist Statements* proporcionado por Kurimanzutto<sup>40</sup>:

En *Pájaro arrastrado por el mar*, Ana Mendieta flota en la superficie de agua cubierta en su totalidad por plumas de pájaro. La artista grabó la película en México en el verano de 1974, en la playa La Ventosa de la península Salina Cruz. La película une dos temas del trabajo de Mendieta (...) En otras piezas, Mendieta puede ver pájaros como símbolos de libertad, mutabilidad e inmortalidad. El filme termina con su cuerpo casi despojado de plumas, mientras es arrastrado y se queda inmóvil en la orilla.

Una resignificación de la obra de arte, en tanto que lectores, podemos otorgarle a la pieza de Mendieta, tomando en cuenta la exposición en la que se inscribe y también haciendo caso del halo intertextual y significativo que extiende con la obra previamente analizada. Una mujer flotando en la superficie del agua, termina con el cuerpo despojado de plumas, mientras es arrastrada hacia la orilla.

Al circunscribirlo en el marco del universo literario bolañano, así como la violencia que en él se describe, subrayemos la descripción de los *lugares infernales* en que toman forma los relatos del autor chileno. “La mayoría de las ciudades de Bolaño son mundos que pueden estallar en cualquier momento, en ellas el mal siempre está a punto de producirse. (...) En el medio de su obra cumbre, *2666*, el infierno se produce y, con la precisión de un policía o un forense, Bolaño relata los horribles crímenes. En

---

<sup>39</sup>Hemos mencionado hasta ahora a dos artistas exiliados y cabría la posibilidad de relacionarlos a partir de ese nexo con Bolaño, sobre todo si tenemos en cuenta que uno de nuestros bloques temáticos que desarrollaremos más adelante se centra precisamente en el viaje y el exilio. Pero, como señalamos, es ésta una lectura pertinente de entre todas las que, estamos seguros, pueden hacerse.

<sup>40</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

este texto los basureros de los arrabales de Santa Teresa alcanzan mucha relevancia, puesto que constituyen el escenario privilegiado de los crímenes<sup>41</sup>.

### **Damián Ortega, *Unidad*, 2011**

El acento en la violencia en territorio mexicano sigue puesto en esta pieza, que alude a los 20 millones de cartuchos nuevos del calibre 7\*57, regalados al presidente Lázaro Cárdenas en 1936<sup>42</sup>.



---

43

Asimismo, funciona como un nexo para la siguiente obra que centra su mirada en Chile, país que también forma parte de las raíces de Bolaño y que, sin embargo, no es un referente al que muchas obras aludan a lo largo de la exhibición. Si bien Roberto

---

<sup>41</sup>Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 99.

<sup>42</sup>S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

<sup>43</sup> Esta imagen es tomada del sitio <http://la.juxtapoz.com/current/in-la-regen-projects-distant-start-estrella-distante>. En el portal se aborda la exposición *Estrella Cercana o Distant Star* que fue montada en Los Ángeles, en la galería Regent Projects. Aunque abordaremos brevemente *Distant Star* en un apartado más adelante, resulta pertinente aquí ilustrar con la imagen, debido a que en México, en Kurimanzutto, sólo se exhibió una munición, mientras que en Los Ángeles se montaron como se muestra en la foto.

Bolaño crea escenarios violentos, ubicados en la ficción en México, es en Chile donde el autor vivió realmente su más vívida experiencia. "Yo volví a Chile el año 73, dispuesto a hacer la revolución. Yo pensaba que este país era el cogollito del cambio, que aquí se iba a producir la gran transformación de todo. A los dos meses ocurrió el golpe de Estado. Yo estaba en Santiago"<sup>44</sup>. Participó en la resistencia en defensa de Salvador Allende y, aunque fue preso, lo liberaron a los pocos días. De su estancia en prisión, surgiría la inspiración para el cuento "Detectives".

**Alfred Jaar, *Opus 1981 / Andato Desperato*, 1981**



45

---

<sup>44</sup> María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz, "Bolaño y sus circunstancias", en *Revista de Libros de El Mercurio*, Santiago de Chile, 25 de octubre de 2003. Disponible en línea, dirección URL: <http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm>

<sup>45</sup> S/a, "ED Statements Esp1 PDF", *op. cit.*



---

46



---

47

Esta obra fue conformada por una instalación con video, sonido y fotografías enmarcadas de Susan Meiselas, Sandinista Barricade, además de una fotografía igualmente enmarcada de una etiqueta original de casete.

En 1981 Chile se encontraba bajo una dictadura represiva. La comunidad artística necesitaba encontrar maneras extremadamente cifradas para expresar su

---

<sup>46</sup> Tomado de la.juxtapoz.com

<sup>47</sup> Tomado de la.juxtapoz.com

oposición al gobierno. Alfredo Jaar vio una fotografía de Susan Meiselas (*La fotógrafa Magna*) que fue tomada durante el alzamiento sandinista en Nicaragua en el año de 1978. A Jaar lo impresionaron las contradicciones de la escena: jóvenes soldados listos para pelear estaban siendo serenados por un clarinetista. Estoy seguro de que Jaar estaba del lado de los jóvenes sandinistas que estaban estructurando una nueva sociedad, de la misma manera que jóvenes chilenos habían hecho apoyar a Salvador Allende, quien fue asesinado de forma brutal. Jaar decidió entonces, realizar la imagen: consiguió un clarinete y sopló hasta quedarse sin aliento. La duración de la pieza —ocho minutos— es su “andante desesperado”, música y llanto desesperado en simultáneo. Tiempo después Jaar conoció a Meiselas, quien le permitió usar la imagen como parte de su instalación. Jaar reconceptualizó el performance con la etiqueta original de casete, fotografía de Meiselas y el performance original remasterizado en un dvd contemporáneo.<sup>48</sup>

Aunque sin la reconceptualización otorgada con la obra de Meiseles, recientemente el video fue exhibido en la Fondazione Merz, en Italia. La muestra *Alfredo Jaar. Abbiamo amato tanto la rivoluzione*, curada por Claudia Gioia, tuvo lugar del 5 de noviembre de 2013 al 9 de marzo de 2014. Un fragmento del video montado en dicha exposición puede ser visto en el portal de YouTube<sup>49</sup>.

A continuación se muestra una fotografía tomada en la Fondazione Merz, donde se observa la forma en que fue montada la obra de Jaar.



<sup>48</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

<sup>49</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=O3kcgJRY5K0>

<sup>50</sup> Imagen tomada del sitio web de la Fondazione Merz.

**Armando Andrade Tudela, *Monsieur Pain*, 2011**



---

51



---

52

Sobre su obra artística, Tudela refiere: “la pieza está ligada a dos cosas: una supuesta (platónica) estrella distante y una lectura personal del significado de la obra de Bolaño. Ésta por lo general yo la asocio con nociones de «materia oscura». Es decir la materia

---

<http://fondazionemerz.org/en/exhibitions/abbiamo-amato-tanto-la-rivoluzione/>

<sup>51</sup> Cortesía Kurimanzutto, s/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

<sup>52</sup> Tomado de la.juxtapoz.com

que se mueve por debajo (casi geológicamente) de sus narrativas y que abre esos escenarios opacos y oblicuos que uno encuentra en su trabajo. Por ejemplo cuando describe nociones de vanguardia éstas están indefectiblemente asociadas a periodos/momentos/escenarios de «alta violencia» y trauma social. Literatura nazi, la obra vanguardista del poeta/asesino en *Estrella distante* (que tiene algo de Raúl Zurita y de Carlos Leppe), etcétera. El bloque de asfalto en toda su materialidad y abstracción pretende evocar esa «geología/estrella negra». El título lo escogí porque se dice que Monsieur Pain trata sobre el poeta peruano César Vallejo, nuestro Heraldo Negro”<sup>53</sup>.

La obra artística se circunscribe, entonces, a la situación de violencia en que se sumergen México y Chile, a partir de la cual desembocan los viajes y movimientos de los protagonistas en los relatos de Bolaño. Pero otra característica cobre aquí particular importancia y ésta es la exaltación de César Vallejo, como un modelo de poeta al que hay que seguir. Señalamos arriba la importancia de la literatura en el propio universo literario del escritor chileno, que hace de sus textos una metaliteratura, pues gran parte de las acciones de sus personajes se ven motivadas por la escritura.

### **Amalia Pica, *Catacresis #2, Catacresis #3 y Catacresis #4, 2011***



Para finalizar con este bloque, nos enfrentamos a las piezas de Amalia Pica, quien aprovecha una palabra empleada en *Los detectives salvajes* para titular sus creaciones. Se trata de la noción de *catacresis*, que en la novela es explicada como una metáfora

<sup>53</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*



que ha dejado de ser vista como tal por parte de la gente, debido a que los usos y costumbres han generado la normalización del término.

Explica Pica sobre el proceso creativo: “Mi intención era crear un repertorio de materiales, objetos que conocemos por sus metáforas ocultas y con ellos podemos crear un conjunto colectivo. Una serie de esculturas medianas (algunas chicas), están basadas en el fragmento de *Los detectives salvajes*. Cuando los poetas huyen de México, en un coche a toda velocidad rumbo a Sonora, Juan García Madero empieza a decir definiciones literarias académicas para que los demás adivinen. Obviamente, los realvisceralistas nunca dicen no, pero hay una definición en particular que me llamó la atención. Aquí les pongo el pasaje. El capítulo comienza: «Salimos del D.F. Para entretener a mis amigos les hice algunas preguntas delicadas que también son problemas, enigmas (sobre todo en el México literario de hoy), incluso acertijos».

“Y un par de páginas después está lo que llamó mi atención.

“«–Sigue –dijo Belano–, alguna sabremos.

“¿Qué es una catacresis? –dije.

“Ésa me la sabía, pero se me ha olvidado –dijo Lima.

“Es una metáfora que ha entrado en el uso normal y cotidiano del lenguaje y que ya no se percibe como tal. Ejemplos: ojo de agua, cuello de botella»”<sup>54</sup>.

Es de singular pertinencia que en la exposición se subraye, a partir de *Catacresis*, la normalización de la violencia que impera en las sociedades de donde vienen y a donde emigran los personajes principales de los relatos bolañanos. A tal grado llega esa normalización que, si bien la critican, concluyen por desenvolverse en ella, bajo el costo de vivir en la periferia y sentirse ajenos y extranjeros en cualquier escenario por el que deambulen.

Concluye Chiara Bolognese que en el universo del autor no se sabe “si es la ciudad la que está trastocada y lleva a sus habitantes a la locura, o sucede al revés y son los habitantes quienes crean ciudades desequilibradas. En general, en la literatura del

---

<sup>54</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

autor se habla de la destrucción de lo real que se relaciona con la difuminación y la aniquilación del individuo”<sup>55</sup>.

### **Transtextualidad**

- **Architextualidad:** Las piezas de este bloque mantienen una relación a partir de la cual nos es posible comprenderlas como referentes a las raíces del escritor chileno. ¿Qué nos lleva a esta afirmación? En mayor o menor medida, cada una de las obras nos remite a Chile y México, países en los que Bolaño se formó y que permearon en su literatura.
- **Intertextualidad:** Al inicio del apartado nos referimos explícitamente a tres obras de Bolaño con las que el bloque tiene una relación evidente: las novelas *Estrella distante*, *Los detectives salvajes* y *2666*, así como *Nocturno de Chile*. Del mismo modo, *Monsieur Pain*, de Armando Andrade Tudela, hace una clara alusión al texto homónimo de Roberto Bolaño, mientras que para la comprensión de las *Catacresis* de Amalia Pica fue necesario remitirnos a un breve pasaje de la novela *Los detectives salvajes*.
- **Paratextualidad:** Nos detenemos brevemente aquí pues *Cactus* de Anri Sala no habría podido ser comprendida sino a través del puente que se teje entre ella y el número de *Estrella cercana*, correspondiente a la semana del 24 al 30 de septiembre de 2011. Este nexo nos permitió leer la obra como un referente a la atmósfera de Ciudad Juárez —llamada Santa Teresa en el territorio Bolaño—, lugar que junto al DF son los referentes mexicanos del autor chileno.

### **3.3.3 El viaje y el exilio**

El tercer bloque temático de *Estrella Distante* tiene como eje vertebral el viaje y el exilio. Se compone por las obras: *Small Fire* del escocés Martin Boyce, *Roberto Bolaño's chair*, *Blanes No 1, 2 y 3* de la estadounidense Patti Smith, *Vagabundo en Francia y Bélgica* del mexicano Carlos Amorales, *Untitled (empire)* del estadounidense

---

<sup>55</sup>Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 71.

Paul Thek, *Entrance Opera* del alemán Wolfgang Tillmans, *Untitled* de Sigmar Polke, también alemán, *Cartas a la familia Pascoe Rippey*, del propio Bolaño, así como *La regla rota No. III*, 1985, *Pájaro de calor*, 1976, *Roberto Bolaño: Reinventar el amor*, de Carla Rippey.

El viaje para Roberto Bolaño es una actividad intrínsecamente ligada a la literatura, en tanto que ésta representa en sí misma un viaje, un viaje iniciático, es decir de autodescubrimiento y de conformación de la identidad. El exilio deviene del viaje, sí, pero no es una condición a la que todos los viajeros tengan por qué someterse. En realidad, el autor chileno, que salió muy temprano de su país natal, nunca se consideró a sí mismo un exiliado, aunque sí hizo vivir en esa condición a los protagonistas de sus relatos.

Un exilio fuertemente ligado a una situación de marginalidad: la salida del país de origen en contra de su propia voluntad. Ya sea por la búsqueda de un mejor porvenir o en la búsqueda de un maestro al que seguir (como en *Los detectives salvajes* y *2666*, donde se busca a Césarea Tinajero y a Benno Von Archimboldi, los escritores modelo de los protagonistas de las historias), solo para enfrentarse a la muerte o desilusión tras finalmente encontrarlo.

Procedamos al análisis de las obras que conforman este bloque.

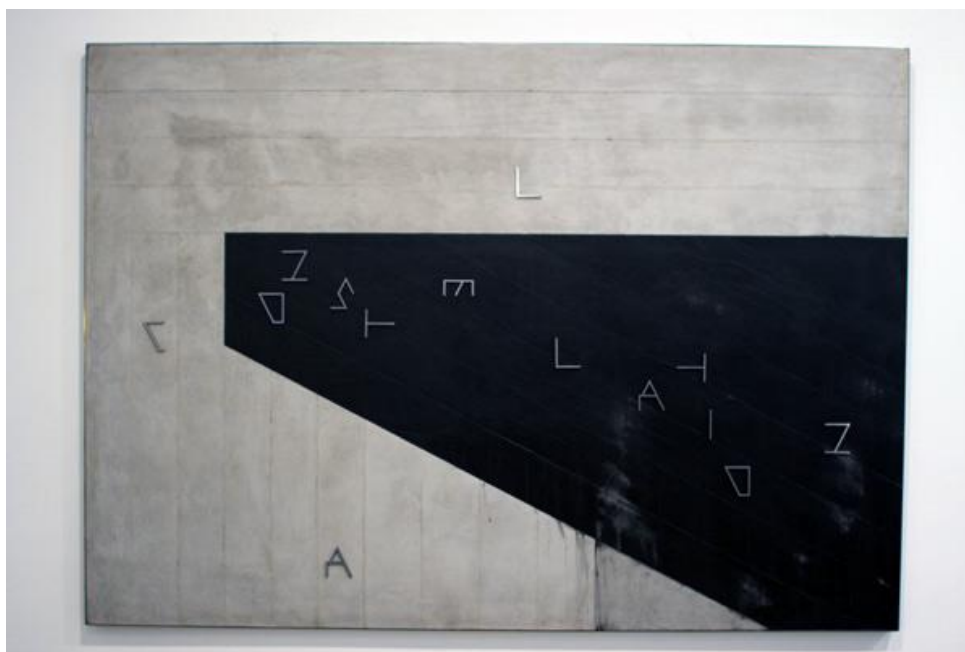
### **Martin Boyce, *Small Fires*, 2011**

La pieza de Martin Boyce alude a *Estrella distante*, título de la exposición y a la novela publicada por Bolaño en 1996. ¿Cuál es la importancia de este texto dentro del universo literario bolañano? En ella es en donde por primera vez aparece Arturo Belano, el protagonista de un sinnúmero de relatos del escritor chileno, quien por cierto en una de las notas incluidas en *2666* aclara que el personaje no es otro sino su alter ego en su obra literaria y, precisa también, es el narrador de todos los hechos que ocurren en *2666*, su última obra, la cual fue publicada de manera póstuma.

A la luz de lo señalado, podemos rescatar la importancia de *Estrella distante* de varias formas: la primera, a partir de esta novela comienza a forjarse el llamado *Territorio Bolaño*, en el que cada obra se interrelaciona con las otras y forjan entre sí un

universo con su propia atmósfera y peculiaridades que hemos descrito y seguiremos haciéndolo a lo largo de estas páginas. Por otra parte, también en ella aparece el alter ego de Roberto Bolaño. Pero, para su inclusión en este bloque referido al viaje y el exilio, es en esta novela en la que se aborda la situación de Chile, en el contexto del golpe de estado efectuado por Augusto Pinochet, y el cual lleva a un sinnúmero de chilenos, primero a la lucha, y luego al viaje tras asumir la derrota y asegurarse a sí mismos que sus sueños están perdidos.

Comienza aquí el viaje para Bolaño: un viaje que vivió en carne propia, un viaje con el que comenzó a forjar su universo literario y uno que hizo vivir a sus personajes, a los que además sometió al exilio.



---

<sup>56</sup>Tomado de la.juxtapoz.com

**Patti Smith, *Roberto Bolaño's chair, Blanes No 1, 2 y 3, 2011***



57

Durante las múltiples apariciones públicas que Smith hizo en España en 2010, la intérprete habló sobre la profunda admiración que surgió en ella hacia Roberto Bolaño luego de leer *Los detectives salvajes*. El 28 de marzo de aquel año, cerró el cartel del festival Palabra y Música, celebrado en Gijón, en el que recitó *El ojo silva*, uno de los relatos incluidos en el volumen de cuentos de Bolaño *Putas asesinas*, no sin antes invocar al autor. “Chile está temblando. ¿Qué demonios significa esto? Las ramas se quiebran, el polvo nos llama. ¿Nos atrevemos a sobrevivir? Los detectives salvajes harán eso por nosotros”<sup>58</sup>, exclamó Smith aludiendo a una de las más reconocidas obras del chileno.

<sup>57</sup>Tomado de la.juxtapoz.com

<sup>58</sup> Iker Seisedos, “Los detectives salvajes del rock”, [en línea], España, *El País*, 29 de marzo de 2010, dirección URL: [http://elpais.com/diario/2010/03/29/cultura/1269813606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/29/cultura/1269813606_850215.html), [consulta: 3 de abril de 2014].

Previo a su llegada a España, la “madrina del punk” aseguró para *El País*: “2666 es la primera obra maestra del siglo XXI”<sup>59</sup>.

Señaló Smith: “Es la nueva *Finnegans Wake*, la novela del nuevo milenio. Sencillamente, me obsesiona y creo que su influencia sobre el resto de escritores será imparables. Leer a Bolaño ha sido una revelación para mí, por su ternura, su poesía y su filosofía. Creo que saber que iba a morir es fundamental para entender las reflexiones de sus libros. Su enorme sentido de la humanidad y, por tanto, de la inhumanidad tienen que ver con esa inminencia de la muerte. Sencillamente, cada día aprendo de él”<sup>60</sup>.

En julio, unos meses después de haber participado en el festival Palabra y Música, Smith sostuvo en Blanes un encuentro con la familia del chileno<sup>61</sup>. Como resultado del acercamiento la cantante interpretó, durante uno de sus conciertos, el tema que compuso especialmente para el fallecido escritor: *Black Leaves*. La acompañó, con la guitarra, el hijo mayor de Bolaño, Lautaro, un joven en aquel entonces de 13 años. La neoyorquina dedicó su presentación no sólo al primogénito del chileno, también a Alexandra, que tenía sólo dos años.

Durante la visita que Smith hizo a la familia en Blanes, la viuda de Bolaño, Carolina López, le permitió conocer más del autor. “López guió a Smith por el estudio de Bolaño, mostrándole su biblioteca, archivos y apuntes. Pero la compositora de *Horses* se detuvo en un detalle: la silla donde escribía. Un objeto que Patti Smith registró con su cámara fotográfica”<sup>62</sup>.

---

<sup>59</sup> Elsa Fernández-Santos, “*Todos los días aprendo de Roberto Bolaño*”, [en línea], España, *El País*, 25 de marzo de 2010, dirección URL: [http://elpais.com/diario/2010/03/25/cultura/1269471604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/25/cultura/1269471604_850215.html), [consulta: 3 de abril de 2014].

<sup>60</sup> Elsa Fernández-Santos, *op. cit.*

<sup>61</sup> Javier Gracia, “Patti Smith lidera exposición de homenaje a Bolaño en México”, [en línea], México, *La Tercera*, 1 de septiembre de 2011, dirección URL: <http://diario.latercera.com/2011/09/01/01/contenido/cultura-entretencion/30-82163-9-patti-smith-lidera-exposicion-de-homenaje-a-bolano-en-mexico.shtml>, [consulta: 3 de abril de 2014].

<sup>62</sup> Javier Gracia, *op. cit.*



---

63

Las fotografías que Smith tomó al disparar a la silla de Bolaño son las mismas que fueron expuestas en *Estrella distante*. Sobre esta secuencia de fotos, José Kuri, co director de la galería Kurimanzutto y curador de la muestra sobre la que hablamos, expresó: “(Smith) Hizo un peregrinaje a las afueras de Barcelona para buscar a la familia de Bolaño, a Lautaro, su hijo, a la viuda, y conocer cómo era su vida en México; todo lo hizo con una fascinación y un seguimiento increíble. Fue a su casa, tomó fotografías y capturó ese retrato en ausencia. Es la imagen de Bolaño, pero en su ausencia: es un acto poético”<sup>64</sup>.

La silla capturada por Smith representa también la conmemoración de una de las figuras que más admiró, tal como hiciera con la tumba del poeta Walt Whitman, los zapatos del fotógrafo Robert Mapplethorpe, quien fuera uno de sus más grandes

---

<sup>63</sup> Tomado de <http://arthopper.org/patti-smith-dia/>

<sup>64</sup> Sonia Sierra Echeverry, “Arte inspirado en Bolaño”, [en línea], México, *Confabulario*, 14 de julio de 2013, dirección URL: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/arte-inspirado-en-bolano/>, [consulta: 3 de abril de 2014].

amigos, o, incluso, una taza de su padre. Para Smith la pérdida no debe enfrentarse con pena, sino a través de la conmemoración:

No pienso tanto en la pena como en la conmemoración. La pena empieza a volverse indulgente y no le sirve a nadie, es dolorosa. Pero si lo transformas en conmemoración, estás magnificando a la persona que has perdido y también dando algo de ella a otra gente, con lo que ellos también pueden experimentar algo de esa persona. Es por eso por lo que viajo con mi cámara, a menudo haré fotos de la cama de Keats, la tumba de Shelley o el escritorio de Víctor Hugo. Tienen algo de ellos. Si hago una foto de la tumba de Brancusi, sé que hay algo de él, de sus restos mortales bajo mis pies y hay algo bonito en eso<sup>65</sup>.

Éstas y muchas otras de las fotografías de la intérprete de *Because the Night* fueron expuestas por primera vez en la muestra *Camera Solo* montada en el museo Wadsworth Atheneum en Hartford, Connecticut, en 2012. Entre las imágenes exhibidas se encontraba también la foto de la silla de Bolaño. “No es idolatrar a un héroe. No es que tenga baja autoestima. Me siento magnificada por esa gente. Tuve una conversación con Allen Ginsberg sobre esto en concreto. Él era como yo, a su manera. Sentía que paseaba con Blake y Whitman. Ellos eran su gente”<sup>66y67</sup>.

---

<sup>65</sup> A.O. Scott, “Requiem Lass”, [en línea], Estados Unidos, *The New York Times Style Magazine*, 14 de octubre de 2011, dirección URL: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/10/14/requiem-lass/>, [consulta: 3 de abril de 2014].

<sup>66</sup>A.O. Scott, *op. cit.*

<sup>67</sup> A propósito de la exposición *Camera Solo*, Smith concedió una entrevista a la BBC en la que habló sobre la forma en que comenzó a tomar sus Polaroid. La entrevista puede ser vista en la siguiente dirección: <http://www.bbc.co.uk/news/world-us-canada-16624905>





*Zapatos de Robert Mapplethorpe (2002)*



*Cama de Virginia Woolf (2003)*



*Taza de mi padre (2004)*



*Cubiertos de Arthur Rimbaud (2005)*



*Mausoleo de Walt Whitman (2007)*

68

<sup>68</sup>Tomadas del sitio web de la Galería Robert Miller, dirección URL: <http://www.robertmillergallery.com/>

## Carlos Amoraless, *Vagabundo en Francia y Bélgica*, 2011



Sobre *Vagabundo en Francia y Bélgica*, Amoraless explica que se trata de “una pieza basada en el cuento del mismo nombre escrito por Roberto Bolaño a partir del descubrimiento de un viejo ejemplar de la revista *Luna Park*, editada por Marc Dachy, que incluía imágenes de los trabajos o sobre la escritura asémica (donde el texto es el dibujo o viceversa) de artistas y escritores como Roberto Altmann, Frédéric Baal, Roland Barthes, Jacques Calonne, Carlfriedrich Claus, Mirtha Dermisache, Christian Dotremont, Pierre Guyotat, Brion Gysin, Henri Lefebvre y Sophie Podolski. En el texto el narrador se obsesiona con Henri Lefebvre y parte a buscar infructuosamente sus restos por Francia y Bélgica. La pieza utiliza una serie de caracteres, derivados de la fragmentación del archivo de imágenes vectoriales que he utilizado para realizar mi obra en los últimos diez años”<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Cortesía Kurinanzutto, s/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.* El artista continúa hablando sobre su obra y procede a explicar el proceso como creo la pieza y el debate que quiso poner a discusión. “Fue un texto para entrar en la discusión sobre lenguajes; traduzco el texto que habla de búsqueda artística entre poesía e imagen.

Dos cosas quedan de manifiesto a partir de esta obra: la primera el nomadismo, cualidad que presentan gran parte de los personajes de los relatos escritos por Roberto Bolaño, y la obsesión y posterior búsqueda de un modelo a seguir. Antes vimos la búsqueda de Césarea Tinajero y Benno Von Archimbaldi, en *Los detectives salvajes* y *2666*, por parte de Ulises Lima y Los intelectuales, en cada novela respectivamente. Búsquedas por supuesto infructuosas.



70

---

Lo que hago es una obra que es como el primer plano, la matriz de otras<sup>70</sup>. Como se ve, otra lectura podría hacerse de *Estrella distante* si se revisaran otros aspectos ajenos a la literatura de Bolaño.

<sup>70</sup>Tomado de la.juxtapoz.com

**Paul Thek, *Untitled (empire)*, 1986**

Pese a sus estancias regulares en Nueva York, Thek consideraba que la clave de la relación del hombre con el mundo estaba en el continuo vagar, y pasó gran parte de su carrera en un exilio europeo voluntario. Entre otras ciudades, vivió y trabajó en Amsterdam, Roma, París y la isla de Ponza. Este nomadismo alimentó un arte marcadamente cosmopolita<sup>71</sup>.



Para ahondar en el nomadismo, habrá que subrayar que en la obra literaria de Bolaño la mayor parte de sus relatos son protagonizados por individuos que se encuentran en pleno desplazamiento o viaje, o bien que están por emprender uno o ya lo han finalizado, y de tal actividad no les queda otra sensación sino de nostalgia, incertidumbre y desasosiego.

---

<sup>71</sup>S/A, *Confesiones selectas. Una biografía narrativa*, [en línea], España, Fundación Antoni Tàpies, Dirección URL: [http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/rtf/biografia\\_paul\\_thek\\_cast.rtf](http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/rtf/biografia_paul_thek_cast.rtf), [consulta: 5 de abril de 2014].

Los viajes que vertebran la literatura de Bolaño son dos: el que emprenden Arturo Belano, Ulises Lima y Juan García Madero para encontrarse con Césarea Tinajero y en el que se enfrascan los críticos de *2666*, en la primera parte de la novela, en su afán por hallar a Benno Von Archimboldi. “Ambos recorridos tienen como guía la literatura, o más bien, la mitificación de un autor que, según las ilusiones de los protagonistas, logrará dar definitivamente un sentido a sus vidas desordenadas”<sup>72</sup>.

Ahora bien, en la literatura de Bolaño podemos hablar de dos tipos de viaje, el iniciático y el existencial. El primero se refiere al que emprenden sus personajes para convertirse en personas adultas y cortar, de ese modo, con la raíz, con su lugar de origen que les ha provocado una total desilusión. El viaje se convierte en una situación mental permanente cuando los personajes han llegado a su destino, pero no encuentran satisfacción alguna, ni elementos que llenen sus expectativas, antes bien su desilusión se extiende más allá de cualquier frontera. Es partir de entonces que el viaje existencial toma forma, gracias a que la situación de nomadismo se convierte en la situación mental.

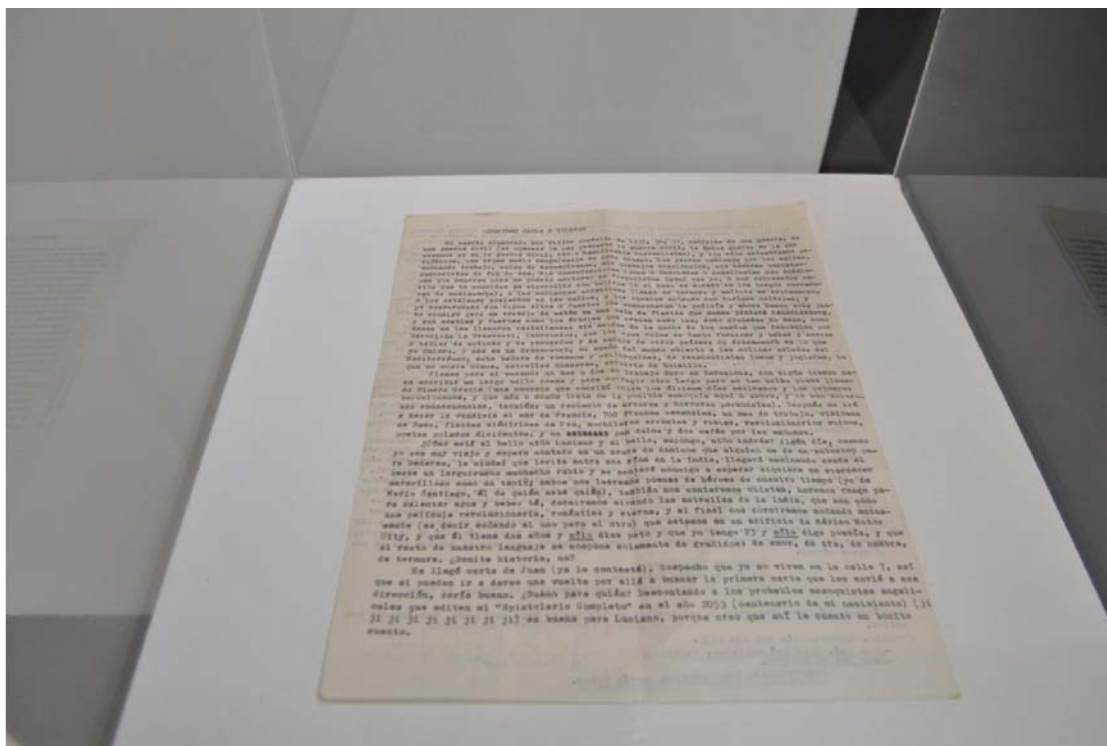
Recordemos que en *Literatura + Enfermedad = Enfermedad* Bolaño describe al viaje como un mal necesario, que no conduce a otra cosa sino a la enfermedad, la locura y la muerte: “Viajar enferma. Antiguamente los médicos recomendaban a sus pacientes, sobre todo a los que padecían enfermedades nerviosas, viajar. Los pacientes, que por regla general tenían dinero, obedecían y se embarcaban en largos viajes que duraban meses y en ocasiones años. Los pobres que tenían enfermedades nerviosas no viajaban. Algunos, es de suponer, enloquecían. Pero los que viajaban también enloquecían o, lo que es peor, adquirían nuevas enfermedades conforme cambiaban de ciudades, de climas, de costumbres alimenticias”<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup>Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 211.

<sup>73</sup> Roberto Bolaño, *Literatura + Enfermedad = Enfermedad*, [disponible en línea], dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-750-2003-09-28.html>

## Roberto Bolaño, *Cartas a la familia Pascoe Rippey, mayo 1977, 1977*



En *Estrella distante*, la exposición de Kurimanzutto, se exhibió también una carta que Bolaño dirigió a Carla Rippey y Ricardo Pascoe, que a continuación transcribimos.

Queridos Carla y Ricardo:

Mi cuarto alumbrado por viejas postales de 1935, 36, 37, noticias de una guerra, de una guerra civil (si quereis la paz preparad la guerra civil, la única guerra en la que creemos es en la guerra civil, etc.: Manifiestos Surrealistas), y los ríos arrastrando periódicos, una broma medio sanguinaria de este tiempo. Los perros rabiosos por las calles, buscando trabajo, colas de desempleados, mis trabajos ocasionales, mis hambres budistasguevaristas de fin de mes. Mis conversaciones Locas & Desoladas & Angelicales con andaluces que esperan para un puesto nocturno de fregaplatos igual que yo, & con extremeños serios que te convidan un cigarrillo con belleza (& el humo es dorado en los largos corredores de medianoche), & las muchachas argentinas llenas de ternura y malicia me estremecen, & los catalanes apaleados en las calles, y los obreros soñando con huelgas salvajes, y yo conversando con tipos altos & fuertes que abandonaron la policía y ahora hacen cola junto conmigo para un trabajo de matón en una sala de fiestas que nunca pintará Rauschenberg, y son amables y fuertes como los árboles que crecen como luz, como granadas de mano, como danza en las llanuras castellanas: mis amigos de las noches de los sueños que deambulan por Barcelona La Travesti, inacabados, con los ojos rojos de tanto

fornicar y beber y correr y hablar de motines y de recuerdos y de amigos de otros países: un dream-work es lo que yo quiero, y eso es un dream-work, mi sueño del mundo abierto a las colinas saladas del Mediterráneo, esta bañera de romanos y mallorquines, de renacentistas locos y juglares, lo que no muere nunca, estrellas quasares, arcoiris de bolsillo.

Planes para el verano: un mes o dos de trabajo duro en Barcelona, con algún tiempo para escribir un largo bello poema y para corregir otro largo pero no tan bello poema llamado Dinero Gratis (una huevada que escribí entre los últimos días mexicanos y los primeros barceloneses, y que más o menos trata de la posible anarquía aquí & ahora, y de sus dolorosas consecuencias, también: un recuento de errores y horrores personales). Después me iré a hacer la vendimia al sur de Francia, 700 francos semanales, un mes de trabajo, visiones de Baco, flautas eléctricas de Pan, mochileras errantes y rubias, revolucionarios suizos, poetas polacos disidentes, y un xxxxxxxx pan dulce y dos cafés por las mañanas.

¿Cómo está el bello niño Luciano y el bello, supongo, niño Andrés? Algún día, cuando yo sea muy viejo y espere sentado en un cruce de caminos que alguien me dé un autostop para Benares, la ciudad que levita entre dos ríos con la India, llegará caminando desde el oeste un larguirucho muchacho rubio y se sentará conmigo a esperar siquiera un atardecer maravilloso como un tapiz; ambos nos leeremos poemas de héroes de nuestro tiempo (yo de Mario Santiago, él de quién sabe quién), también nos contaremos chistes, haremos fuego para calentar agua y beber té, dormiremos mirando las estrellas de la India, que son como una película revolucionaria, romántica y eterna, y al final nos dormiremos soñando mutuamente (es decir soñando el uno para el otro) que estamos en un edificio de México Motor City, y que él tiene dos años y sólo dice pato y que yo tengo 23 y sólo digo poesía, y que el resto de nuestro lenguaje se compone solamente de gruñidos: de amor, de ira, de hambre, de ternura. ¿Bonita historia, no?

Me llegó carta de Juan (ya le contesté). Sospecho que ya no viven en la calle 7, así que si pueden ir a darse una vuelta por allá a buscar la primera carta que les envié a esa dirección, sería bueno. ¿Bueno para quién? Descontando a los probables masoquistas angelicales que editen mi “Epistolario Completo” en el año 2053 (centenario de mi nacimiento) (ji ji ji ji ji ji ji ji) es buena para Luciano, porque creo que ahí le cuento un bonito cuento.

Incorporamos la carta como parte del bloque dedicado al viaje y al exilio, pues precisamente se trata de una correspondencia que Bolaño sostiene lejos de los suyos. Asimismo el envío de cartas es una actividad característica en el escritor chileno.



**Carla Rippey, *La regla rota No. III*, 1985, *Pájaro de calor*, 1976, Roberto Bolaño: *Reinventar el amor*, 1976**



74

Las piezas exhibidas no son otra cosa sino las ilustraciones originales que sirvieron para el lanzamiento de algunos de los cuentos de Roberto Bolaño. Dichas ilustraciones fueron creación de Rippey, con quien el chileno entabló una amistad que continuaría con el paso de los años y que, como se ha podido ver, devino en el intercambio de cartas a pesar de la distancia.

Estas dos últimas obras no hacen sino manifestar admiración por la creación literaria de Bolaño, a partir de su inclusión en la exposición, pues son cartas escritas por el chileno e ilustraciones de las primeras ediciones de sus cuentos.

### **Transtextualidad**

- **Architextualidad:** Las obras que aquí revisamos sostienen un nexo textual según el cual podemos apreciarlas como reflejo del viaje y el exilio, que son parte vertebral de la obra literaria de Roberto Bolaño. Si bien algunas de las piezas, como *Vagabundo en Francia y Bélgica* de Carlos Amoraes, nacen inspiradas a

---

<sup>74</sup>Tomado de la.juxtapoz.com



partir de un texto homónimo creados por el chileno, dichos escritos se distinguen particularmente por el énfasis que Bolaño puso en el viaje y el exilio.

- Intertextualidad: Como vimos, *Small Fire* de Martin Boye alude a la novela *Estrella distante*, como *Vagabundo en Francia y Bélgica* lo hace del cuento homónimo del chileno, así como las *Cartas a la familia Pascoe Rippey* es una cita de la misiva redactada por Bolaño. *La regla rota No. III*, *Pájaro de calor* y *Reinventar el amor* son citas también, pero de las ilustraciones con que fueron publicados los escritos del autor.
- Paratextualidad: La lectura de *Roberto Bolaño's chair*, *Blanes No. 1, 2 y 3* cobró sentido gracias a las declaraciones y escritos, considerados aquí como epitextos, que Patti Smith dio para distintos medios, sobre su gran admiración hacia el escritor chileno y su obra.

### 3.3.4 Infrarrealismo

El bloque que a continuación desarrollamos gira en torno al infrarrealismo, un movimiento creado por Roberto Matta, al ser expulsado del surrealismo por André Breton. Es retomado por Roberto Bolaño en 1975 en México, y cobra especial importancia porque permea toda su obra y su postura ideológica; con él, el chileno pretendía “revolucionar y renovar la poesía latinoamericana”<sup>75</sup>.

El bloque se encuentra conformado por *Nocturno de México* de Jonathan Hernández, *No Title (Torturemos a las monjas)* de Raymond Pattibon, *Untitled #112* de Wallace Berman, *Untitled* de Alighiero Boetti, y *Dennis Hopper One Man Show Volume I. Print III* de Bruce Conner.

Expliquemos un poco más sobre el infrarrealismo, y para ello prestemos atención a lo que señala Bolaño, al respecto de cómo surgió.

El infrarrealismo es un movimientito que Roberto Matta crea cuando Breton lo expulsa del surrealismo y que dura tres años. En ese movimiento había sólo una persona, que era Matta. Años después, el infrarrealismo resurgiría en México con

---

<sup>75</sup> Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 22

un grupo de poetas mexicanos y dos chilenos. Fue una especie de dadaísmo de grupo que organizaba eventos más bien chuscos. Hubo un momento en que fueron muchísimos, unas cincuenta personas, de las cuales, la verdad es que, como poetas valían la pena sólo dos o tres. Y cuando Mario Santiago y yo nos marchamos a Europa, el movimiento se acabó. Los que quedaron en México fueron incapaces de seguir con esto. En realidad, porque el infrarrealismo era la locura de Mario y mi propia locura. Duró del año 75 al 77.<sup>76</sup>

Hablamos del infrarrealismo aquí pues un buen número de obras aluden a él, la más evidente es *Nocturno de México*, de Jonathan Hernández, una obra que insinúa un evento exclusivo y de prestigio y en el que también se alude a Octavio Paz, mediante una moneda en la que aparece su imagen.

Si bien, Roberto Bolaño respeta la literatura de Paz, despreciaba que sus colegas escritores contemporáneos en México tomaran en aquella época a Paz como máximo referente. Lo que el chileno deseaba era romper con esa tradición paternalista y forjar un movimiento propio.

"Ya nos habíamos salido de todas las diferentes familias, de todos los clanes mafiosos que operaban en México. Nosotros estábamos en contra de los exquisitos, de Octavio Paz y su gente, de los neoestalinistas, de aquellos que se decían escritores sin compromiso y que cobraban del PRI cada mes. Estábamos en contra de todo. Y lo que hacíamos era un espectáculo penoso, realmente"<sup>77</sup>, relató Bolaño en la última entrevista que concedió y que se publicó en la revista *Playboy* en su edición para México. Al preguntarle Mónica Maristain si Paz seguía aún siendo el enemigo, Bolaño respondió: "Para mí, ciertamente, no. No sé qué pensarán los poetas que durante esa época, cuando yo viví en México, escribían como sus clones. Hace mucho que no sé nada de la poesía mexicana. Releo a José Juan Tablada y a Ramón López Velarde, incluso puedo recitar, si se tercia, a Sor Juana, pero no sé nada de lo que escriben los que, como yo, se acercan

---

<sup>76</sup> Roberto Bolaño, en la entrevista realizada por María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz: "Bolaño y sus circunstancias", en *Revista de Libros de El Mercurio*, Santiago de Chile, 25 de octubre de 2003. Disponible en línea, dirección URL: <http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm>

<sup>77</sup> María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz, "Bolaño y sus circunstancias", en *Revista de Libros de El Mercurio*, Santiago de Chile, 25 de octubre de 2003. Disponible en línea, dirección URL: <http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm>

a los cincuenta años”<sup>78</sup>. Observemos en la siguiente página la obra a la que nos referimos.

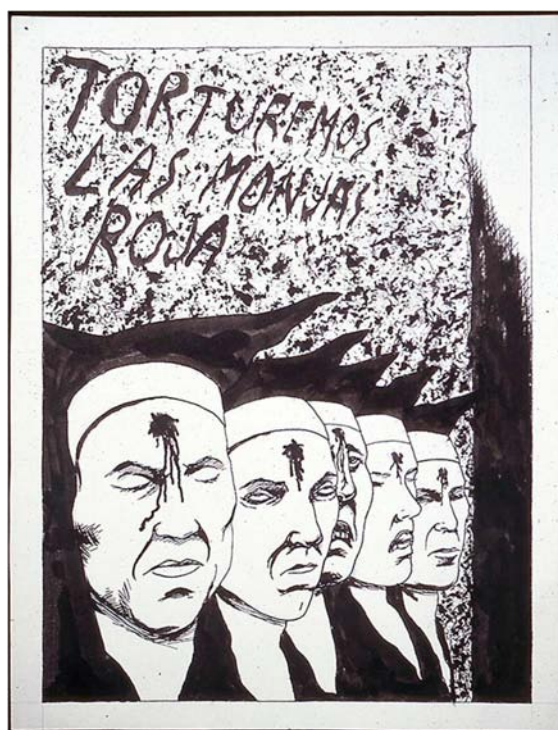
**Jonathan Hernández, *Nocturno de México*, 2011**



<sup>78</sup> Mónica Maristain, «Final: “Estrella distante”», en *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 330, disponible en línea, dirección URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-843.html>

La crítica que Bolaño hizo hacia sus colegas contemporáneos, así como al mercado editorial, quedó plasmado en la exposición *Estrella distante* a través de varias obras, algunas de las cuales estuvieron agrupadas en un bloque espacial. Y son las que presentamos a continuación. Aparece la fotografía de cada una de ellas, así como una descripción que pretendemos vincular con el infrarealismo y, en general, con la postura crítica del autor, que detallaremos más adelante.

**Raymond Pettibon, *No Title (Torturemos a las monjas)*, 1982**



79

Sobre la obra incorporada a la exposición, Kurimanzuttó señala que “el tratamiento brusco que Pettibon le da a las escenas, su teatralidad, provisional, y la brutal representación de la acción, parecen ser una incómoda y anacrónica representación que deliberadamente se mantiene lejos del ideal; ya no confía en la promesa aduladora, en vez de eso ve una etapa angular para las imágenes imperfectas. Raymond Pettibon usó

<sup>79</sup> Cortesía Kurimanzutto, s/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

tinta negra casi exclusivamente y en muchos casos combinó cada dibujo con una única frase. Los dibujos anteriores a 1985 son en su mayoría, más sencillos, tiesos, y mucho más torpes, que su obra posterior. De 1987 en adelante, el texto incrementa y, más importante aún, los chistes, que habían caracterizado algunas de sus primeras piezas, desaparecieron. Comienza a desarrollarse una atmósfera de un estado específico de suspensión correspondiente a lo que Raymond Pettibon llama lírico. Temáticamente hablando, gran parte de los dibujos de los ochenta se refieren a la pesadilla norteamericana: abuso sexual, una actitud cínica ante las mujeres y la fragmentación de la totalidad del cuerpo con el aislamiento del falo, una adolescencia desilusionada, revueltas juveniles que terminan en violencia sin sentido, Charles Manson, la guerra de Vietnam, la falta de integridad moral de la familia Kennedy... a esto hay que agregarle los temas religiosos... y finalmente se encuentran las imágenes relativas a argumentos más metafísicos”<sup>80</sup>.

### **Wallace Berman, *Untitled #112, 1962-1976***

Berman es recordado como una “figura legendaria del movimiento *beat* de California”<sup>81</sup>. Las dos piezas que formaron parte de *Estrella distante* pertenecen a la serie de *Collages Verifax* que realizó el artista, en el marco del movimiento *beat*, que en el campo de la literatura es representado por autores como Allen Ginsberg, Jack Kerouac y Williams Borroughs.

“Berman comenzó a usar la fotocopidora Verifax alrededor de 1964. Ésa sería su principal herramienta artística hasta su muerte accidental en 1976. (...) Con la Verifax, Berman fue capaz de fusionar varios medios que hacía tiempo le interesaban. Por ejemplo: la fotografía, el collage y la pintura. El proceso de dos pasos de la transferencia de colorantes de la Verifax es muy similar al de la fotografía, aunque totalmente automatizado. El original a ser copiado era colocado sobre la placa de vidrio de la Verifax y luego fotografiado; una imagen negativa del original se producía y

---

<sup>80</sup> Cortesía Kurimanzutto, s/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

<sup>81</sup> Sophie Dannenmüller, *Wallace Berma: Verifax Collages*, [en línea], París, Galerie Frank Elbaz, dirección URL: [http://www.galeriefrankelbaz.com/media/pdf/CP\\_Berman\\_engl.pdf](http://www.galeriefrankelbaz.com/media/pdf/CP_Berman_engl.pdf), [consulta: 5 de abril de 2014].

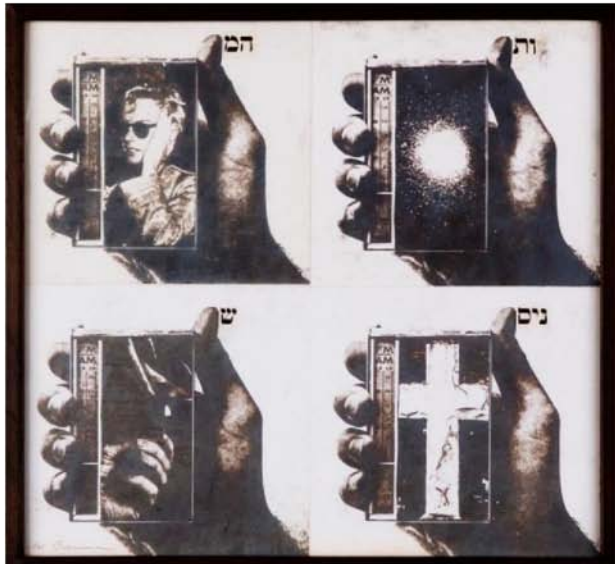
necesitaba ser re introducida en la máquina, antes de ser descartada, para permitir que la copia positiva fuera impresa.

“Con los Collages Verifax, Berman amplió el uso de una imagen de una mano que sostiene una radio de transistores, tomada de un anuncio de un pequeño transistor Sony 1963, probablemente encontrado por casualidad en una revista. Berman cubrió el texto del anuncio con pintura blanca, conservando sólo la imagen, y después cortó el espacio rectangular del altavoz para reemplazarlo con diversas imágenes, encontradas en periódicos o libros. El artista trabajaba directamente en la placa de la Verifax, sin crear una composición previamente. En otras palabras, no hay un collage «original» en un sentido ordinario: la fotocopia de la pieza efímera es la obra artística original. Berman experimentó con el proceso (...). Incorporaba los negativos en sus trabajos, en lugar de desecharlos. Por otra parte, las copias impresas usualmente no quedaban de la misma forma en que salían: químicos aplicados en el papel todavía húmedo producían ciertos grados de luz, sombras sepia, así como manchas y salpicaduras que parecían accidentales. Como consecuencia, nunca fueron obtenidas “copias” exactas de ningún “original”.

“Tras completar una serie de fotocopias, collages reales fueron compuestos al pegar, una junto a la otra, de 4 a 56 distintas “manos” sobre una tabla (...). Éste era, de hecho, el único momento real de realizar un collage, pues son visibles las uniones entre los fragmentos —esto por supuesto no sucede con las fotocopias, que neutralizan los colores, las cualidades del papel, las capas y las uniones—. Los llamados Collages Verifax (como el arte digital de nuestros días) no eran tanto collages en el sentido de cortar y pegar los materiales en una superficie, sino en el de mezclar distintos elementos visuales en una operación cuasi mágica”<sup>82</sup>.

---

<sup>82</sup>Sophie Dannenmüller, *op. cit.*

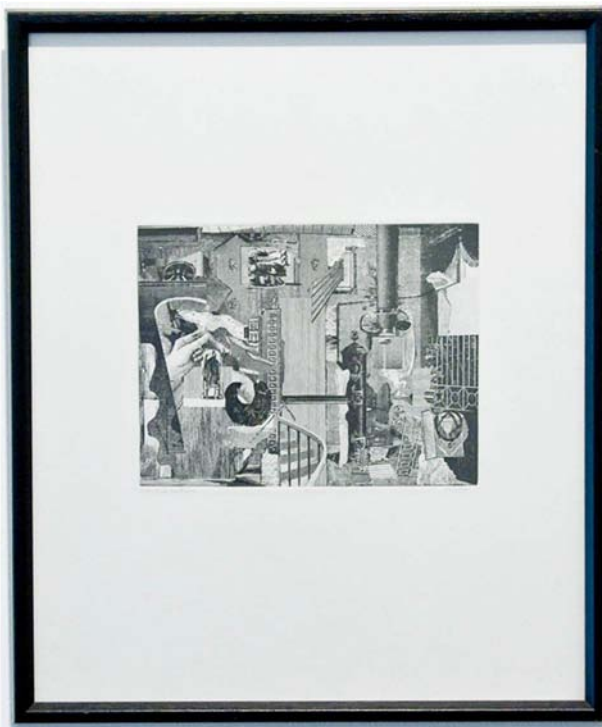


83

<sup>83</sup> Tomada del Portafolio de Wallace Berman, en el sitio de la Galerie Frank Elbaz, dirección URL: <http://www.galeriefrankelbaz.com/media/pdf/BERMAN.pdf>



**Bruce Conner, *Dennis Hopper One Man Show Volume I. Print III, 1971***



---

84

Bruce Conner y su esposa se mudaron a México en 1962 a pesar de la creciente popularidad de su obra. Conner produjo piezas en infinidad de formas a partir de los años sesenta y en adelante. Estas impresiones se derivan de collages hechos de imágenes de grabados decimonónicos que primero expuso con el nombre de *The Dennis Hopper One Man Show*. A pesar de que su obra osciló entre piezas de ensamblaje (esculturas con collage hechas de medias, fragmentos de muebles, muñecas rotas, pieles, joyería de fantasía, pintura, fotografías y velas, reivindicando objetos que han sido desechados u olvidados).

Lo que se vuelve constante en las obras presentadas es que todas ellas, a partir del collage, muestran un rompimiento con respecto a técnicas anteriores. Esto bien podría no guardar relación con la obra literaria de Roberto Bolaño. De hecho, no la tiene. Recordemos que al inicio de esta investigación aclaramos que la exposición se creó con la idea de que las obras giraran en torno al universo bolañano pero también

---

<sup>84</sup> Cortesía Kurimanzutto, s/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*



precisamos que algunas de las piezas fueron creadas con anterioridad y que se insertaron en la exposición al considerarlas pertinentes, a partir de una resignificación.

Pues bien, ¿cuál es dicha resignificación? A partir del infrarrealismo, podemos construir un vínculo que nos lleva a observar el anhelo de Bolaño por romper con el patriarcado literario de sus antecesores y forjar un legado propio. No por ello, el chileno desacredita a grandes autores que permearon en su literatura, pero consideraba que entre sus contemporáneos imperaba la fórmula. “En realidad la literatura latinoamericana no es Borges ni Macedonio Fernández ni Onetti ni Bioy ni Cortázar ni Rulfo ni Revueltas ni siquiera el dueto de machos ancianos formado por García Márquez y Vargas Llosa. La literatura latinoamericana es Isabel Allende, Luis Sepúlveda, Ángeles Mastretta, Sergio Ramírez, Tomás Eloy Martínez, un tal Aguilar Camín o Comín y muchos otros nombres ilustres que en este momento no recuerdo”<sup>85</sup>.

### **Thomas Hirschhorn, *Concretion VII*, 2007**

A propósito de la técnica y de romper con el paradigma, rescatamos a continuación lo que Thomas Hirschhorn explica respecto a su arte y la obra que se incluyó en *Estrella distante*.

La serie de piezas sobre papel que he hecho por varios años son collages. Un collage es una interpretación; es una verdadera y completa interpretación. Una interpretación que quiere crear algo nuevo. Hacer collages significa hacer un mundo nuevo con elementos que ya existen en éste. Hacer collages no es profesional, sólo es sencillo. Todos han hecho un collage al menos una vez en su vida y todos estamos incluidos en un collage. El collage posee el poder de involucrar al otro de manera inmediata. Me gusta la capacidad incluyente del collage y el hecho de que siempre son sospechosos y no son tomados en serio. El collage se resiste al consumo, aunque —como todo— tiene que luchar contra el glamour y la moda. Quiero reunir lo que no es posible reunir, me parece que esa es la meta del collage y mi misión como artista. Las imágenes que reúno, son materia impresa que tuvo anteriormente otra existencia: fotografías o anuncios —siempre impresos— que tomo de

---

<sup>85</sup> Roberto Bolaño, *Los mitos de Cthulhu*, disponible en línea dirección URL: <http://escriturasunivalle.blogspot.mx/2009/03/los-mitos-de-cthulhu-por-roberto-bolano.html>

revistas políticas o de moda e imágenes sacadas de internet, a veces ampliadas con una fotocopidora. Los rayones azules (hechos con plumón y bolígrafo) son la riada de lágrimas, de tristeza, de inundación de lo que es demasiado, es el desbordamiento, no es sangre, sólo es azul, rojos, etcétera, color. Quiero crear un trabajo bidimensional que pueda ser desplegado mentalmente a tercera dimensión. Quiero romper la balanza y romper los ángulos y la perspectiva. Quiero poner todo el mundo en mis collages. Quiero poner todo lo que hay en el universo entero. Quiero expresar la complejidad y la contradicción del mundo en un único collage. Quiero expresar el mundo en el que vivo, no el mundo entero como el mundo completo sino como un mundo fragmentado. Mis collages con un compromiso a la universalidad del mundo. Estoy en contra de lo particular, en contra de la información, de la comunicación, de los hechos, en contra de la opinión. La pregunta no es ¿quién es la víctima?, ¿quién es el culpable?, y tampoco ¿de qué se trata? La pregunta tiene que ver con la historia entera y no sólo con un solo hecho. Con mi trabajo quiero alcanzar, tocar la historia que va más allá del dato histórico. La pregunta siempre será ¿cuál es mi lugar? La pregunta es sobre mí, hoy en día. Quiero confrontar el caos, la incomprensión y la falta de claridad que hay en el mundo, y no lo quiero hacer trayendo paz y quietud, ni trabajando de forma caótica sino a través del trabajo dentro del caos y la falta de claridad en el mundo. Quiero hacer algo que esté cargado, que alcance la belleza en su densidad. Quiero trabajar desde la emergencia, quiero hacer demasiado. Las imágenes que uso en un collage son un intento de afrontar la violencia mundial y mi violencia personal. Soy parte del mundo y toda la violencia que hay en él es mi propia violencia, todas las heridas del mundo son mis propias heridas. Yodo el odio es mi propio odio. Me gusta el Dada y el collage dadaísta, me gustan los hermosos collages de Johannes Baader y su ‘Grand-Plasto-Dio-Dada-Drama’, es una imagen que siempre llevo conmigo. Me gusta John Hartfield y su obra, alguna vez dijo: ‘¡usen un arma!’ Me encanta hacer collage y me encanta hacer este tipo de cosas.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*



### **Transtextualidad**

- **Architextualidad:** Las obras que integran este bloque mantienen un nexo a partir del cual pueden ser comprendidas como referentes al infrarrealismo, debido, en primera instancia, a la técnica en el caso de *Torturemos a las monjas* de Raymond Pettibon, *Untitled No. 112* de Wallace Berman, *Untitled* de Alighiero Boetti y *Dennis Hopper One Man Show Volume I Print III*, y en segundo lugar, gracias a la estela significativa que deja *Nocturno de México*, que encontramos

---

<sup>87</sup> Cortesía Kurimanzutto, s/a, "ED Statements Esp1 PDF", *op. cit.*

sobre todo a partir de su relación intertextual con las declaraciones de Bolaño en el pasado.

- Intertextualidad: En el *Nocturno de México* encontramos la imagen de Octavio Paz en una moneda. En la escena literaria de entonces solo podían figurar aquellos que siguieran la vieja tradición, cuyo máximo exponente era precisamente Paz. En contraposición, Bolaño llamaba a romper con esa escuela.
- Paratextualidad: Comprender estas obras e integrarlas en un mismo bloque temático fue posible gracias a los epitextos que constituyen las entrevistas que Roberto Bolaño concedió a María Teresa Cárdenas y Erwin Díaz (“Bolaño y sus circunstancias”) y Mónica Maristain («Final: “Estrella distante”»).

### 3.3.5 Santa Teresa, Ciudad Juárez

El último bloque que presentamos aborda Santa Teresa, lugar ficticio en el universo bolañano que toma como inspiración a Ciudad Juárez, México. De tal modo que las obras que lo integran tratan, de algún modo, la violencia existente en la zona y el infierno que viven las mujeres en ese espacio. Se encuentra conformado por siete obras: *Novias* de Catherine Opie, *El J.J.*, de Abraham Cruzvillegas, *Piedras caídas* de Lawrence Weiner, *Concretion* de Thomas Hirschhorn, *Los días de esta sociedad son contados* de Rirkrit Tiravanija, *Mujeres pensando en meteoritos* de Carla Rippey y *Gone* de David Salle.

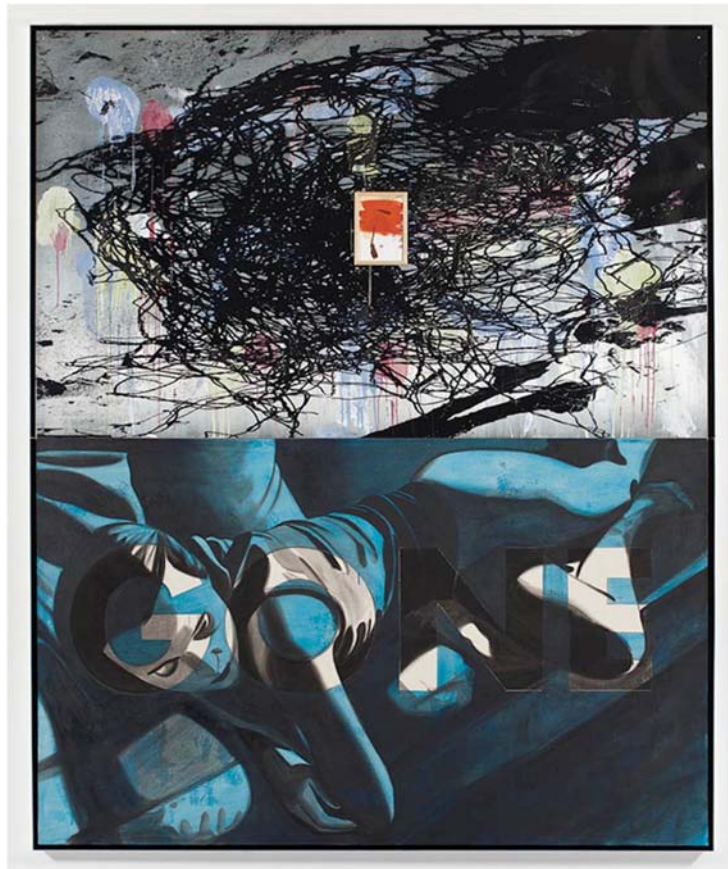
Santa Teresa aparece en la literatura de Bolaño como un “lugar infernal”: “En particular, la novela *2666* retrata la fusión del infierno latinoamericano, con el norteamericano y el europeo, todos en proceso de derrumbe. Los tres, distintos a la vez que muy parecidos, se unen en la realidad del confín «bajo el sol del norte de México,/ en las tierras regadas con sangre y palabras mendaces»<sup>88</sup>. En la novela mencionada, publicada de manera póstuma, cobra gran relevancia Santa Teresa, pues es el lugar a donde llegan los críticos literarios gracias a su búsqueda de Benno Von Archimboldi. Ahí descubrirán el verdadero horror, un sitio privilegiado para los crímenes.

---

<sup>88</sup> Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 98.

Veamos reflejados estos asuntos en las obras que conforman el bloque temático.

**David Salle, *Gone (R.B)*, 2011**



89

“*Gone* para RB (Roberto Bolaño). El texto *gone* sobre la imagen de la figura femenina hace referencia a todas las mujeres que fueron asesinadas o que desaparecieron en la novela *2666*” —explicó Salle a Kurimanzutto sobre su obra—. La galería de arte añade que el artista “utiliza el pastiche convirtiéndolo en la forma y el contenido de su trabajo. Sus lienzos están poblados de imágenes dramáticas erigidas de fuentes tan variadas como sus mismas fotografías en blanco y negro, pinturas francesas y estadounidenses

---

<sup>89</sup> Cortesía Kurimanzutto, s/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

que van del siglo XVIII al siglo XX, anuncios impresos de los años cincuenta y manuales para aprender a dibujar”<sup>90</sup>.

Asimismo, destacamos aquí que el emplear la palabra *gone* también refiere a la condición de marginalidad en la que viven los violentados, condición por la que su pérdida, muerte o extravío concluye solo en la búsqueda por parte de otros seres marginales, nunca por parte de los actores principales. “Las mujeres de Santa Teresa son enterradas rápidamente en fosas comunes que las devuelven a su anonimato”<sup>91</sup>.

### **Catherine Opie, *Novias (crotch grab)*, 1992**

Ésta y la siguiente obra, *El J.J.*, serán analizadas como una sola unidad significativa pues ambas formaron parte de uno de los números del semanario *Estrella cercana*, publicada por Kurimanzutto, durante el tiempo en que se exhibió la exposición museográfica.

*Novias* combina nuevas fotografías a color con una selección de fotografías en blanco y negro del archivo de Opie: Cadenas y cuerda (Raven), 1990; Melisa (Hotel Fairmont), 1987; Raven (pistol), 1989; Amy, 1996; Ángela (se coge la entrepierna), 1992; Brazos (JD), 2008; Nicola (1993)

Explica Kurimanzutto: “la artista explora la naturaleza de identidad butch-dyke a través de retratos, incluyendo aquellos de figuras del ámbito público como K.D. y Lang y Eileen Myles, así como también los de amigas y parejas que han aparecido en su trabajo a lo largo de los años. En el afán de inspeccionar los significantes particulares y discursos a los que el deseo da forma, estas piezas continuamente regresan a la misma Opie, quien se convierte tanto en el sujeto construido por la mirada del otro, como en los individuos que retrata. Las fotos, en blanco y negro, documentan un periodo que va de principios de los noventa hasta hoy. Conformadas de fotos de estudio cuidadosamente compuestas, y de momentos improvisados, estas piezas tienen una textura diarística en la que los recuerdos del deseo se congelan con una hermosa

---

<sup>90</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

<sup>91</sup> <sup>91</sup> Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 143.

precisión. En vez de nostalgia, las piezas capturan el punto más álgido del deseo, encapsuladas en una acción particular o un detalle físico”<sup>92</sup>.

Estas fotografías sirvieron para ilustrar *Postales de la lentitud*, un texto publicado en el número 3 del semanario antes mencionado, publicado el 8 de octubre de 2011:

“En Providencia también matan. La semana pasada lo hicieron —no sabemos quién ni quienes— frente al café más concurrido del barrio. Los culpables trastocaron un espacio ajeno a la tradición, más parecido a una franquicia que a un lugar en donde te reunes a ver pasar a los vecinos. Es un lugar lleno de rituales que nadie entiende y sobre los cuales nadie tiene control. Poblado por seres en constante movimiento: políticos, periodistas de los políticos, observadores de los políticos, asesores de los políticos, una mezcla de todo y nada. Lo curioso es que ni héroes ni culpables aportó el barrio al acto. El cuerpo quedó postrado sobre la banqueta, con la cabeza hacia abajo”<sup>93</sup>.



<sup>92</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

<sup>93</sup> Luis Sánchez, “Postales de la lentitud”, en *Estrella cercana*, p. 1 y 2.

<sup>94</sup> Cortesía Kurimanzutto, s/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*



**Abraham Cruzvillegas, *El JJ.*, 2011**

Esta obra sirvió como ilustración en el semanario *Estrella cercana* del texto que a continuación se transcribe, y que fue firmado por El Centinela de Santa Teresa:

“El capo mexicano Édgar *La Barbie* Valdez Villareal, de 38 años de edad, empezó una huelga de hambre como reclamo ante el maltrato del que es víctima en el Centro Federal de Readaptación Social Número 1, conocido como El Altiplano, en el Estado de México. Según un reporte del San Antonio Express-News, *La Barbie* dejó de comer el pasado 26 de septiembre. El diario citó una entrevista con el hermano del ex-alto mando del cártel de los Beltrán Leyva. Abel Valdez comentó que su carnal preso en El Altiplano asegura que las autoridades mexicanas planean un complot para que sea asesinado por otros reos de alto riesgo, tras promover el rumor de que es un informante. Los abogados de *La Barbie* también se quejaron de no tener acceso a su cliente y que este ha sido privado de oportunidades para ejercitarse. Su familia reporta que *La Barbie* está en riesgo porque “sabe demasiado.” *La Barbie* está a la espera de ser extraditado a



los United States para enfrentar cargos de narcotráfico. Édgar Valdez Villareal nació en Laredo, Texas, y se desempeñó como jugador de futbol americano en la high school antes de empezar a colaborar con el cártel de Sinaloa y posteriormente con los hermanos Beltrán Leyva. Las autoridades mexicanas lo capturaron en agosto del año pasado en las afueras de la ciudad de México. Fue presentado a la prensa vestido con su ya famosa camiseta polo de Ralph Lauren, color pino, con la palabra LONDON en frente. Se desconoce qué marcas use actualmente”<sup>95</sup>.



---

96

Las dos obras antes tratadas no hacen sino evidenciar el clima de violencia que predomina en las ciudades Providencia y Santa Teresa, lugares propicios para el crimen impune.

En la obra literaria de Bolaño, las muertes de sus personajes, así como los crímenes que son perpetrados en su contra, siempre serán situaciones que trastocan al resto de los individuos que habitan las páginas de los relatos. Asimismo, es un rasgo distintivo del universo bolañano, puesto que sin excepción alguna cada uno de sus

---

<sup>95</sup> El Centinela de Santa Teresa

<sup>96</sup> Foto tomada de Kurimanzutto.com

personajes termina por conducirse a “los lugares infernales”, tal como lo es Santa Teresa. “Es significativo notar que Bolaño sitúa su última obra en un escenario donde la muerte es la protagonista constante, e una urbe que se convierte en cementerio (...). En *2666*, el lector se enfrenta con distintos tipos de muerte: la que se debe a la violencia de guerra, la causada por la vejez y la de los seres marginados. En este último, caso claramente el más impactante por los detalles con los que está reconstruido, los indefensos están representados por las mujeres de Santa Teresa”<sup>97</sup>.

En cuanto a la muerte como consecuencia de la violencia, podemos rescatar la siguiente obra artística

**Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Los días de esta sociedad son contados / 17 de julio de 2010), 2011***



Así como los números del semanario *Estrella cercana* están dedicados a hechos criminales, muchos de ellos relacionados con el narcotráfico, *Los días de esta sociedad*

<sup>97</sup> Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 274.

*son contados* pone ante el ojo del visitante diversos hechos relacionados con la violencia, al mismo tiempo que con *son contados* alude a la narración que hacen los medios (la prensa) sobre ellos.

**Carla Rippey, *Mujeres pensando en meteoritos*, 2010**



A propósito de la obra, Rippey nos cuenta: “Mi pieza, *Mujeres pensando en meteoritos*, es parte de un proyecto más grande, *Mujeres, fuego y objetos peligrosos*, cuyo título está compuesto de los principales elementos de uno de los varios géneros dentro de una lengua narrativa australiana. Me gusta la relación que existe entre estas palabras, así que empecé a crear piezas basadas en los resultados que Google producía cuando buscaba ‘mujeres’, ‘fuego’ y ‘objetos peligrosos’. Entre muchos resultados, había imágenes de asteroides que convertidos en meteoritos, se convertían en los objetos peligrosos por excelencia. La pieza no fue creada especialmente para esta exposición, aunque como incluye cuerpos celestes (y las caras enigmáticas de mujeres) va de la mano con la idea

de *Estrella Distante* al evocar también la condición azarosa de la prosa de Bolaño. Mis otras contribuciones a la exposición son documentos relacionados con Bolaño y los infrarrealistas: el primer libro publicado, *Reinventar el amor* (del taller de Martín Pescador, editado por Juan Pascoe con diseño de portada mío), un ejemplar de la antología infrarrealista *Pájaro de Calor* y la portada de la revista alternativa de los ochenta *La regla rota* (de Rogelio Villarreal y Ramón Sánchez Lira). Mi última contribución es una carta de las muchas que intercambié con Bolaño, una actividad de intercambio dentro de sus muchos mecanismos (escribir *Los detectives salvajes* fue otro) para mantenerse en contacto con sus experiencias en México”<sup>98</sup>.

Sin embargo, y ligado al eje vertebral que implica Santa Teresa, en el universo literario de Roberto Bolaño adquiere gran relevancia la soledad en la que se desenvuelven sus personajes, una condición a la que primero se ven orillados en su condición de sujetos marginales, pero a la que también se obligan pues con el paso del tiempo prefieren no desarrollar vínculos afectivos con nadie. Y, aunque así lo quisieran, aunque desearan comenzar una relación con alguien, sus propias características personales les impiden generar el grado de empatía que se requiere para ello.

“Sus personajes se mueven en las grandes metrópolis anónimas, donde son incapaces de establecer relaciones fuertes o duraderas (...) En el mundo ficcional de Bolaño, las relaciones que se establecen, si se establecen, se parecen más a distintas soledades que se juntan que a lazos afectivos profundos”<sup>99</sup>.

A partir de esta premisa es que se toma en cuenta *Mujeres pensando en meteoritos*, al observar en dichas mujeres potenciales víctimas de sufrir la violencia de ciudades como Santa Teresa, Al mismo tiempo se encuentran desconectadas entre sí solo unidas por la marginalidad.

---

<sup>98</sup> S/a, “ED Statements Esp1 PDF”, *op. cit.*

<sup>99</sup> Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 287.

## Transtextualidad

- **Architextualidad:** Si en el primer bloque pudimos echar un breve vistazo a las condiciones en que se desarrollarían los personajes del universo literario bolañano, la relación textual de las obras que integran el bloque dedicado a Santa Teresa nos permiten adentrarnos a dos de los temas que más latentes están presentes en los escritos de Bolaño: por una parte la violencia y marginalidad en que viven los individuos de sus relatos, y por otra el retrato del lugar insignia de esas condiciones: Ciudad Juárez.
- **Intertextualidad:** La relación intertextual más evidente y de mayor importancia para este bloque es la que las obras sostienen con la novela *2666*, en la que Bolaño retrata un lugar de horror llamado Santa Teresa, cuya inspiración es Ciudad Juárez, un lugar en el que las mujeres son asesinadas con total impunidad y donde las atrocidades no parece que pronto vayan a acabar.
- **Paratextualidad:** Nos limitamos a referir la relación que obras como *El J.J.* y *Novias* mantienen con el semanario *Estrella cercana* y que subrayan la violencia que predomina en algunos de los escritos de Bolaño.

### 3.4 El relato en *Estrella distante*

¿Existe un relato o no en *Estrella distante*? Y si es así, ¿cuáles son sus características? En el capítulo dos de esta investigación, dedicado al discurso narrativo, propusimos algunos planteamientos que ahora confrontamos.

#### Tiempo

Decíamos en primer lugar que *Estrella distante* no narra la evolución de la obra literaria de Roberto Bolaño, tampoco ilustra alguna de sus obras en particular (pese a la existencia de una novela que lleva el mismo título que la exposición), y menos aún sigue a alguno de los personajes del universo bolañano. Anticipamos que la exhibición

se avocaría a indicar cuáles son los temas medulares del territorio Bolaño.<sup>100</sup> Gracias a la lectura que hicimos mediante la segmentación en bloques, podemos ahora señalar que con la exposición efectivamente podemos apreciar cuáles son los ejes que vertebran los escritos del autor chileno.

De tal manera, no hay hechos conformen el discurso, sino “instantáneas” que dan muestra de los temas abordados por Roberto Bolaño en sus novelas, poemas y cuentos: *Only poetry*, *Vagabundo en Francia y Bélgica* y *Mujeres pensando en meteoritos*, por ejemplo, no son hechos que puedan disponerse (*ordenarse*) dentro de un relato, sino obras que dan cuenta de la importancia que el chileno daba a la poesía, el perfil nómada de sus personajes y las condiciones marginales en las que vivían, respectivamente. Ahora bien, esto no implica que cada una de las obras no pueda relatar algo, como el caso de *Cactus* en el bloque de Raíces, que narra el hallazgo de los cuerpos de dos jóvenes en Tamaulipas, México. Sin embargo, la obra, como signifiante dentro de la unidad significativa que representa la exposición museográfica, se coloca solo como un elemento que, así como *Mujeres pensando en meteoritos*, da cuenta de la atmósfera en que se desarrolla la ficción del territorio Bolaño.

La *duración* puede apreciarse solo en lo que respecta a los relatos que algunas de las obras presentan, pues el *recorrido* de la exposición museográfica ocurre fuera del que podríamos llamar nivel diegético existente en lo que relatan piezas como las *Catacresis* (el pasaje de *Los detectives salvajes*).

Si el objeto de la exposición es dar cuenta de los tópicos de la literatura bolañana, las obras reflejan uno o más de los intereses del chileno, por lo que su inclusión en esta investigación en alguno de los cinco bloques temáticos corresponde solo a una posible lectura de las múltiples que pueden realizarse. Es así que *Cactus* fue presentada aquí como referente a las raíces de Bolaño, pero bien podría ser también incluida en el bloque dedicado a Santa Teresa, Ciudad Juárez. La elección que aquí hicimos responde, sobre todo, a la relación de proximidad de unas obras con otras, en el entendido de que dicho nexo también es significativa.<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> *Vid supra* p. 26.

<sup>101</sup> *Vid supra* p. 26.

## Modo

Categoría que permite el análisis de la actividad narrativa y las formas y grados de representación, anticipábamos ya que debido a la ausencia de personajes la *perspectiva* no tenía cabida en nuestro análisis. No así la *distancia*, razón por la que propusimos *Estrella distante* como relato diegético, en el entendido de que la instancia narrativa adquiere mayor notoriedad en comparación con la *ilusión mimética*.<sup>102</sup>

Consideramos, de nueva cuenta, que este planteamiento vale para los relatos insertos en algunas de las obras que conforman la exposición que nos atañe, pero no para la exhibición como unidad significativa, pues son solo “instantáneas” que reflejan el territorio Bolaño, mas no hechos que remitan a una historia, ni siquiera la historia, la biografía, del propio escritor.

## Voz

Al hablar de la categoría *voz* en el capítulo dos, prestamos especial atención a los niveles narrativos y hablamos brevemente de la *metalepsis*, figura retórica que implica la transgresión de un umbral narrativo. ¿Qué implicaciones tiene en *Estrella distante*? Queda confirmado nuestro planteamiento de que no hay *metalepsis* a pesar del necesario desplazamiento del visitante en el espacio donde tiene lugar la exhibición, pues su movimiento ocurre fuera de la diégesis significativa.

En cuanto a los niveles narrativos, como hemos podido apreciar, debido a que cada uno de las obras es un texto por sí misma, existen diferentes umbrales. Más aún cuando algunas de las piezas sí relatan ciertas historias.

*Roberto Bolaño's chair Blanes. No. 1, 2 y 3* narra la historia de Patti Smith respecto a su descubrimiento de la literatura del chileno, así como de su llegada a la casa del escritor para tomar las fotografías. No es la obra sola la que nos relata esto, pero lo hace a partir de la red transtextual que se construye en torno a ella. Del mismo modo hay un relato en las *Cartas a la familia Pascoe Rippey*. La comprensión de cada uno de ellos contribuye a la lectura de *Estrella distante*; a partir de ellos, el lector visitante puede acceder al sentido global o hiper saber de la exposición.

---

<sup>102</sup> Vid supra p. 31.

Si *Estrella distante* no es un relato como unidad global de sentido, sus elementos significantes se ofrecen al análisis bajo las categorías de la narratología. Aprender su sentido enriqueció el recorrido del intrincado laberinto.



## Conclusiones

---

Llevar a cabo un análisis de *Estrella distante* bajo la narratología como herramienta metodológica nos permitió comprender algunas de las características de las exposiciones de arte contemporáneo y la forma en que se construye su sentido.

Entender la exposición como un texto portador de un significado global implicó abordar cada una de las obras como un elemento que requería ser relacionado con el todo para cobrar sentido. El estudio de las relaciones transtextuales que se tejen no solo entre continente y contenido, sino también las que se mantienen con textos externos a la exhibición, permite una lectura pertinente y competente.

La lectura de *Estrella distante* a la que llegamos con esta tesis nos permite señalar que no se trata de un relato, sino de un discurso que presenta y ahonda en los temas vertebrales de la literatura de Roberto Bolaño. La función del relato no es otra “sino simplemente la de contar una historia, por tanto, de ‘referir’ hechos (reales o ficticios)”<sup>1</sup>; aquí no hay hechos que disponer u ordenar para así construir una historia.

Sin embargo, sí nos encontramos con relatos en algunas de las obras que constituyeron *Estrella distante* y ello no habría sido posible sino a partir de la aproximación narratológica a la exposición. Si bien el significado de cada una de las piezas debía ser integrado en el hiper saber global de la exhibición, el entendimiento del sentido individual contribuyó para enriquecer la lectura de nuestro objeto de estudio.

Junto a las categorías *tiempo, modo tiempo, modo y voz*, que ofrece la narratología, aquí desarrollamos algunos otros conceptos como *espacio y recorrido*, ambos intrínsecos a la exposición entendida como texto y cuyo estudio es necesario para llegar a una lectura mucho más enriquecedora.

Con base en las categorías narratológicas, formulamos ciertas hipótesis. La principal: *Estrella distante* se erige como una exposición que retrataba los distintos tópicos que caracterizan el territorio Bolaño, lo cual resultó certero. Lo más ilustrativo

---

<sup>1</sup> Gerard Genette, *Figuras III*, p. 219.

fue detenernos en los distintos umbrales de sentido, a partir de los cuales fue posible el análisis de cada una de las obras para luego integrarlas al sentido global.

Consideramos pertinente aquí anotar que para futuros estudios de la exposición como medio de comunicación, bajo un acercamiento narratológico, convendría desarrollar de manera más amplia la aplicación de las categorías de análisis en un objeto de estudio de estas características. Sobre todo en lo que respecta al *modo*, pues en esta tesis ocupamos algunos de los planteamientos que ofrecen *tiempo* (orden y frecuencia) y *voz* (niveles narrativos).

En cuanto a los términos *espacio* y *recorrido*, ahondar en ellos fue posible a partir de distinguir la exposición museográfica de otros textos, pertenecientes a otros lenguajes, como el cinematográfico o literario, ya que el “objetivo de una investigación sobre la naturaleza de la comunicación museográfica es estudiar los elementos que comparte con y aquellos que lo distinguen de otros medios de comunicación”<sup>3</sup>.

Desarrollar estos conceptos nos permitió también comprender que en una exposición la relación de proximidad espacial entre uno y otro elemento tiene sentido, pero no se trata del único nexo significativo al que se le deba prestar atención. Por ello, propusimos una división en *bloques temáticos*, con los que desarrollamos el significado de cada una de las obras y las insertamos dentro del hiper saber que ofrecía la exhibición. Asimismo, precisamos que dicha división es solo una de las posibles lecturas pertinentes, pues algunas de las obras bien podrían ser analizadas bajo distintas perspectivas y aun así integradas en la unidad significativa global.

Es decir, el espacio museográfico se nos presenta como un laberinto rizomático. Umberto Eco distinguió tres tipos: el griego, el manierista y el rizoma<sup>2</sup>. El primero de ellos nos conduce a una única respuesta posible, a un único modo de encontrar la salida; el segundo tiene múltiples respuestas, múltiples posibilidades de recorrerse, pero sólo una de ellas nos conduce a la salida; mientras, en el rizoma existen multiplicidad de conexiones entre las rutas, se trata de un laberinto infinito, en donde no existe una única respuesta ni una única forma de encontrar la salida. Es este último tipo

---

<sup>2</sup> Umberto Eco, *Apostillas a El nombre de la rosa*, p. 655.

de laberinto en el cual se inserta la exposición de arte contemporáneo, donde las posibilidades de lectura y de resolución pertinentes se antojan infinitas, no obstante a que requieren de cierta competencia por parte del lector visitante para llevarse a cabo.

Para comprender el sentido global de una exposición museográfica se requiere de un cierto grado de conocimiento, además de hacer caso de las mediaciones que se hacen de la exhibición. En el caso que estudiamos, la información facilitada por Kurimanzutto resultó de gran utilidad para ahondar en las obras que conformaron *Estrella distante*.

En la exposición de arte contemporáneo, donde diversas obras pueden ser resignificadas para insertarse en un nuevo discurso que bien podría incluso oponerse al planteamiento original con el que fueron creadas, siempre será fundamental que exista una mediación que facilite al lector el recorrido y comprensión del discurso narrativo.

En *Estrella distante*, como vimos, las fichas técnicas estuvieron ausentes. En su lugar, un solo mapa que únicamente tenía las veces de indicar los nombres de las obras artísticas, sin sugerir un recorrido, sin explicar más acerca de ellas. Sin embargo, la exposición contó con el semanario *Estrella cercana*, que si bien no informaba sobre el sentido de las obras, sí abordaba temas que tenían relación con la obra literaria de Roberto Bolaño, facilitando así al visitante establecer vínculos significantes.

Hemos de considerar que no todos los lectores tuvieron acceso al semanario, pues además de que no todo el público asistió a Kurimanzutto las seis semanas que duró la exposición para hacerse así con los seis números de *Estrella cercana*, también hubo quien a pesar de poder acceder a la información, prefirió realizar el recorrido sin más *mediación* que lo que ya conocían respecto a la obra del escritor chileno.

Como hemos visto, para este estudio fue necesario acceder no solo a la información proporcionada por el semanario, pues también se requirió conocer la vida y obra de Roberto Bolaño, así como, en algunos casos, sobre la obra de los artistas que participaron en la exposición o la relación que mantenían con el autor que inspiró la exhibición.

Finalmente, vale la pena anotar que el estudio que hicimos aquí de *Estrella distante* nutre los análisis que hasta ahora se han hecho en la Facultad de Ciencias

Políticas y Sociales al proponer en la exposición museográfica un objeto de estudio digno de ser abordado bajo las herramientas metodológicas que ofrece la narratología.

## Fuentes

---

- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*, Editorial Tiempo, Buenos Aires, 1974, 209 pp.
- Belcher Michael, *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo*, Ediciones Trea, España, 1994, 266 pp.
- Bolognese Chiara, *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*, Margen, Chile, 2009, 317 pp.
- Bordwell David, *La narración en el cine de ficción*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1996, 364 pp.
- Danto Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2010, 314 pp.
- García Blanco Ángela, *La exposición, un medio de comunicación*, Akal Ediciones, Madrid, 1999, 236 pp.
- Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós, 1995, 172 pp.
- Genette Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989, 338 pp.
- \_\_\_\_\_ *Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989, 519 pp.
- \_\_\_\_\_ *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004, 155 pp.
- \_\_\_\_\_ *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998, 117 pp.
- Gómez Vega Christian Alberto, *El arte contemporáneo y sus mediaciones: el circuito del arte contemporáneo de la Ciudad de México como espacio público de construcción de sentido*, Tesis de licenciatura, UNAM, FCPyS, México, Asesor: Marcos Márquez Pérez, 2012, 220 pp.
- Hernández Hernández Francisca, *El museo como espacio de comunicación*, Ediciones Trea, España, 1998, 326 pp.

- Kristeva Julia, *El texto en la novela*, Lumen, España, 1974, 291 pp.
- Manzoni Celina, *et. al., Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Corregidor, Buenos Aires, 2002, 237 pp.
- Márquez Pérez Marcos Enrique, “Acerca del significado de las imágenes periodísticas”, en María de Lourdes Romero Álvarez (coordinadora) *Espejismos mediáticos*, UNAM, México, 2009, 157 pp.
- Romero Álvarez María de Lourdes, *La realidad construida en el periodismo*, UNAM, México, 2006, 204 pp.
- Thompson John, *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, UAM, México, 1998, 474 pp.
- Zavala Lauro, De la Paz Silva Ma., Villaseñor J. Francisco, *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica*, UNAM, México, 1993, 155 pp.
- Zunzunegui Santos, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, 174 pp.

### Complementarias

- Dannenmüller Sophie, *Wallace Berma: Verifax Collages* [en línea], Galerie Frank Elbaz, París, Dirección URL: [http://www.galeriefrankelbaz.com/media/pdf/CP\\_Berman\\_engl.pdf](http://www.galeriefrankelbaz.com/media/pdf/CP_Berman_engl.pdf)
- Eco Umberto, *El nombre de la rosa; Apostillas a El nombre de la rosa*, Lumen, España, 1998, 670 pp.
- Fernández-Santos Elsa, “Todos los días aprendo de Roberto Bolaño”, *El País* [en línea], España, *El País*, España, 25 de marzo de 2010, dirección URL: [http://elpais.com/diario/2010/03/25/cultura/1269471604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/25/cultura/1269471604_850215.html)
- Flores Alejandro, "Una red a partir de Roberto Bolaño", en *El Economista* [en línea], Dirección URL: <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/09/08/red-partir-roberto-bolano>

- García Javier, “Patti Smith lidera exposición de homenaje a Bolaño en México”, *La Tercera* [en línea], México, 1 de septiembre de 2011, dirección URL: <http://diario.latercera.com/2011/09/01/01/contenido/cultura-entretencion/30-82163-9-patti-smith-lidera-exposicion-de-homenaje-a-bolano-en-mexico.shtml>
- Gombrich Ernst H., *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 2000, 320 pp.
- Gómez Rodríguez, Norma Angélica, *Análisis interpretativo del cambio de modelos axiológicos de la fotografía ortodoxa y la imagen en el contexto de la 9ª Bienal Internacional de Fotografía en México, 1999. Estudio de caso*, Tesis de maestría, UNAM, ENAP, México, Asesor: Julio Chávez Guerrero, 262 pp.
- Joly, Martine, *Introducción al análisis de la imagen*, Buenos Aires, La marca, 1993, 176 pp.
- Kosík, Karel. *Dialéctica de lo concreto*. México, Grijalbo, 1967, pp. 25-77.
- Mirzoeff, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003, 378 pp.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza, 2001, 386 pp.
- Reynoso Pohlenz Jorge, *Curadores en el blanco* [en línea], Ágora No. 2, Discurso Visual, México, Dirección URL: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dvwebne02/numero2.htm>
- S/A, *Confesiones selectas. Una biografía narrativa* [en línea], Fundación Antoni Tàpies, España, Dirección URL: [http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/rtf/biografia\\_paul\\_thek\\_cast.rtf](http://www.fundaciotapies.org/site/IMG/rtf/biografia_paul_thek_cast.rtf)
- Scott A.O., “Requiem Lass”, *The New York Times Style Magazine* [en línea], Estados Unidos, 14 de octubre de 2011, Dirección URL: <http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2011/10/14/requiem-lass/>
- Seisedos Iker, “Los detectives salvajes del rock”, *El País* [en línea], España, 29 de marzo de 2010, dirección URL: [http://elpais.com/diario/2010/03/29/cultura/1269813606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/29/cultura/1269813606_850215.html)

- Sierra Echeverry Sonia, “Arte inspirado en Bolaño”, *Confabulario* [en línea], México, 14 de julio de 2013, Dirección URL: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/arte-inspirado-en-bolano/>
- Vila-Matas Enrique, *Suicidios ejemplares*, Anagrama, Barcelona, 2004, 173 pp.

## **Roberto Bolaño**

### **Poemarios**

- (1993) *Los perros tristes*, Acantilado, Barcelona, 2010, 88 pp.
- (2000) *Tres*, Acantilado, Barcelona, 112 pp.

Publicado tras su muerte:

- (2007) *La universidad desconocida*, Anagrama, Barcelona, 2007, 459 pp.

### **Cuentos**

- (1997) *Llamadas telefónicas*, Anagrama, Barcelona, 208 pp.
- (2001) *Putas asesinas*, Anagrama, Barcelona, 232 pp.

Publicados tras su muerte:

- (2003) *El gaucho insufrible*, Anagrama, Barcelona, 182 pp.
- (2007) *El secreto del mal*, Anagrama, Barcelona, 2007, 182 pp.
- (2010) *Cuentos (Llamadas telefónicas, Putas asesinas y El gaucho insufrible)*, Anagrama, Barcelona, 2010, 548 pp.

### **Novelas**

- (1984) *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, [con A. G. Porta], Acantilado, Barcelona, 2006, 182 pp.
- (1984) *Monsieur Pain*, Anagrama, Barcelona, 1999, 171 pp.
- (1993) *La pista de hielo*, Anagrama, Barcelona, 2009, 200 pp.
- (1996) *La literatura nazi en América*, Seix Barral, Barcelona, 237 pp.
- (1996) *Estrella distante*, Anagrama, Barcelona, 160 pp.
- (1998) *Los detectives salvajes*, Anagrama Colofón, México, 2008, 609 pp.
- (1999) *Amuleto*, Anagrama, Barcelona, 160 pp.
- (2000) *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcelona, 2012, 150 pp.



- (2002) *Amberes*, Anagrama, Barcelona, 2009, 119 pp.
- (2002) *Una novelita lumpen*, Anagrama, Barcelona, 160 pp.  
Publicadas tras su muerte:
- (2004) *2666*, Anagrama, Barcelona, 2010, 1127 pp.
- (2010) *El Tercer Reich*, Anagrama, Barcelona, 2010, 360 pp.
- (2011) *Los sinsabores del verdadero policía*, Anagrama, Barcelona, 2011, 323 pp.

### **Ensayos y entrevistas**

Publicado tras su muerte:

- *Entre paréntesis*, Anagrama, Barcelona, 384 pp.