

# Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño

## *The narrative labyrinths of Roberto Bolaño*

**Fernando Moreno**

Universit  de Poitiers, Francia  
fernando.moreno@wanadoo.fr

Recibido: 21/10/2022. Aceptado: 10/11/2022.

### Resumen

Este artículo es un análisis del cuento "Laberinto", de Roberto Bolaño, en el que la fotografía se sitúa en el centro de un dispositivo que incluye, activa y fundamenta la fabulación y la invención. El autor apela a una suerte écfrasis narrativa, un procedimiento que implica introducir un relato al describir la historia representada en un objeto o en una obra artística. El resultado es un relato, que se separa de la representación estrictamente realista y que propone un espacio laberíntico, hecho de muchos caminos y senderos en el que resuenan voces múltiples y dispares y al que acuden la intratextualidad y la intertextualidad. Todo esto contribuye a la concreción de una escritura laberíntica, de una poética discursiva del laberinto, que termina por erigirse en factor determinante de un cuestionamiento a propósito de las posibilidades del lenguaje y de las libertades de la imaginación en su tarea de construir y desplegar mundos y sentidos.

**Palabras clave:** Bolaño, cuento, fotografía, intertextualidad, poética del laberinto

### Abstract

This article is an analysis of the short story "Laberinto" by Roberto Bolaño, in which photography is at the center of a device that includes, activates, and grounds fabulation and invention. The author appeals to a kind of narrative ekphrasis, a procedure that involves introducing a story by describing the story represented in an object or in an artistic work. The result is a story that breaks away from the strictly realistic representation and proposes a labyrinthine space, made of many paths in which multiple and disparate voices resonate through intratextuality and intertextuality. All of this contributes to the realization of a labyrinthine writing, a discursive poetics of the labyrinth which ends up becoming a determining factor in questioning the possibilities of language and the freedoms of imagination in its task of building and unfolding worlds and senses.

**Keywords:** Bolaño, short story, photography, intertextuality, poetics of the labyrinth

## 1. Citas y comentario

Primero voy a contar un cuento, o a recordar un cuento o, mejor para todos, intentar resumir un cuento, el cuento. Se trata de “Laberinto”, de *El secreto del mal*. Comienza así:

Están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha, J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade y M. Devade.

La foto no tiene pie de autor.

Están sentados alrededor de una mesa. La mesa es común y corriente, tal vez de madera, tal vez de plástico, puede que incluso de mármol y pies metálicos, en cualquier caso nada más lejos de nuestra intención que describirla hasta la saciedad. La mesa es una mesa suficientemente grande como para que quepan los arriba mencionados y está en un bar. O eso parece. Por el momento digamos que está en un bar (Bolaño, 2007: 65).

Estaban entonces instalados ahí, atentos al momento en que debían ser captados por el lente, y si creemos en lo que dice el narrador, lo siguieron estando en esa existencia en blanco y negro que debería haber quedado ahí fija, durante mucho tiempo –por no decir para siempre– sin sospechar que años más tarde otra mirada los sacaría de ese instante para instalarlos en el tiempo sin tiempo del relato.

Del espacio de la fotografía –evocada pero no reproducida en el texto– y del espacio referido por la fotografía, se pasa al dato cronológico –“La foto, con casi toda probabilidad, está fechada alrededor de 1977” (66)– y luego a la descripción de los personajes. Así, del primero de ellos se dice:

En el lado izquierdo tenemos, como ya hemos dicho, a J. Henric, es decir al escritor Jacques Henric, nacido en 1938 y autor de *Archées*, de *Artaud traversé par la Chine*, de *Chasses*. Henric es un hombre fuerte, un tipo ancho, de complexión musculosa, probablemente no demasiado alto. Viste una camisa a cuadros arremangada hasta la mitad del antebrazo. No es lo que se dice un tipo guapo, más bien tiene una cara cuadrada de campesino o de obrero de la construcción, cejas pobladas y mentón oscuro, de esos mentones que necesitan (según algunos) dos afeitados diarios. Tiene las piernas cruzadas y las manos entrelazadas sobre una rodilla (66).

La mirada del narrador, sus observaciones hechas discurso, se mueven en un terreno donde alternan datos supuestamente objetivos, informaciones, aparentemente precisas, y opiniones que le hacen abandonar su posición de un ojo neutro y objetivo y que se encaminan hacia la amalgamada expresión de buen sentido y de arbitrariedad. Y aunque de su examen nada parece escapar, confiesa su ignorancia, sin que por esto se altere el estatuto que él mismo se ha conferido, muy por el contrario, como lo comprobamos al continuar la lectura:

A su lado está J.-J. Goux. Probablemente se llama Jean-Jacques, pero en nuestro relato, y por comodidad, lo seguiremos llamando por sus iniciales. J.-J. Goux es joven, rubio, lleva gafas, su rostro no es un rostro de facciones agraciadas (aunque comparado con Henric no sólo parece más guapo sino incluso inteligente, la línea de su mandíbula es simétrica y sus labios están rellenos, si bien el inferior es ligeramente más grueso que el superior. Viste un suéter de cuello alto y una americana oscura (66).

Lector y observador de esa instantánea que no es tal, el narrador construye su relato, recompone la representación con una perspectiva no exenta de ironía, sin dejarse llevar por aquello que puede parecer evidente o por la interpretación simple o fácil, obligando casi a su lector a seguirlo por un dédalo de observaciones y deducciones. Inspeccionando cada milímetro de la imagen, escrutando detalles de aquellos seres nunca mejor llamados de papel, los desviste y los viste con otras prendas a sus medidas, los diseca para intentar aprehender algún atisbo de verdad y/o de mentira, estudia las miradas, las actitudes, considera lo probable, lo inquietante o perturbador, avanza cuestionando, respondiendo, respondiéndose.

A partir de lo que el narrador llama la presencia de ciertos símbolos en la foto (como una cierta disposición de los objetos o “la presencia aterrizada y musical” de un rododendro), va a presuponer un entramado más complejo y más sutil en las relaciones que los miembros de este grupo mantienen entre sí, haciéndoles abandonar ese instante del tiempo al caer la noche, la que procura el ambiente propicio para revelar, como en la foto, la intimidad de sus envolturas materiales y carnales, las que, por lo demás, él entrega al lector, ahora cómplice de este mirón y de su efracción: “Imaginemos, a J.-J. Goux, por ejemplo, a J.-J. que nos observa desde el

fondo de sus gruesos anteojos submarinos” (72). Y ese trabajo de la imaginación devela, entre otras cosas, que este personaje se encuentra confrontado a una soledad inconsolable que intenta atenuar con dos copas de coñac y dos cafés, sentado en un bar cerca de la estación de metro Mabillon, mientras afuera ha comenzado a llover. Y el narrador afirma que

Si nos acercamos podemos notar que alrededor de sus ojos se ha abierto una zona de guerra: son sus ojeras. En ningún momento se ha sacado los lentes. Su aspecto es desolador. Tras una espera desmedida, vuelve a salir a la calle, en donde sufre un estremecimiento tal vez producido por el frío [...] Al llegar a la boca del metro se toca el pelo, se lo echa hacia atrás, varias veces como si de pronto creyera que está despeinado, aunque no es el caso. Después desciende por las escalinatas y la historia se acaba o se inmoviliza en un vacío en que las apariencias poco a poco se difuminan. ¿A quién ha estado esperando J.-J. Goux? ¿A la persona que ama? ¿A alguien con quien pensaba acostarse esa noche? ¿Y cómo afectará a su espíritu delicado la incompresencia de esa persona? (73)

Con idéntica disposición, e indiscreción, volviendo sobre sus personajes, rehaciendo las parejas y rehaciendo las noches, reconstruye las situaciones y las existencias de estos seres para introducirse en el fondo escondido de cada uno de ellos, el que no puede percibirse sino mediante estas incursiones que incluyen en un mismo nivel tanto certezas como suposiciones:

Dentro de poco, Sollers y la Kristeva estarán juntos, leyendo, después de haber cenado. Esa noche no harán el amor. Dentro de poco, Marie-Thérèse Réveillé y Guyotat estarán junto, en la cama, y él la sodomizará. Se dormirán sobre las cinco de la mañana, después de cruzar unas palabras en el lavabo. Dentro de poco Carla Devade y Marc Devade estarán juntos y ella va a gritar y él va a gritar y luego ella se irá al cuarto y cogerá una novela, cualquiera de las muchas que tiene sobre su mesita de noche, y él se sentará en su escritorio y tratará de escribir pero no podrá hacerlo (75).

La mirada impúdica del narrador penetra en el centro de esas interioridades en las que el mal de vivir está instalado, llenas de un vacío que se repite abismalmente y donde casi sin cesar vuelven la desazón, la pesadumbre, el tormento, los engaños, la incompreensión, la soledad, el

abandono. Hurga en ellos, en sus vidas privadas, incluso cuando duermen, penetra en los sueños, en ese espacio de donde emerge una dimensión despiadada, una materialización inflexible de la tragedia y del mal, la del destino ineluctable que les espera:

Dentro de poco J.-J. Goux, que ha sido el primero en dormirse, tendrá un sueño en donde aparecerá una foto y en donde se oirá una voz que le advertirá sobre la presencia del demonio y sobre la infausta muerte. El sueño, o la pesadilla auditiva, conseguirá despertarlo de golpe y ya será incapaz de volver a dormir durante el resto de la noche (75).

El narrador se apodera de esas almas que deambulan por un camino hecho de intrigas, apariencias y mentiras y las pone frente a la situación de infortunio. Por eso también puede inmiscuirse en la pesadilla de Philippe Sollers quien, en una playa de Bretaña, camina en compañía de un científico que posee la clave para destruir el mundo. El narrador explica, le ayuda a comprender, a darse cuenta de que el sabio es él, y de que quien camina a su lado es un asesino. Cual demiurgo, el narrador ve siempre más allá, puede atravesar la materia, hacer caso omiso del tiempo y del espacio, se burla de las apariencias, pone al desnudo todas las manifestaciones y formas de temor o pavor, e incluso de las vanidades, que aquellos individuos experimentan y sienten, pero que quisieran disimular. Clarividente, traduce la realización de una suerte de aciaga profecía. Y si el día viene a iluminar la fotografía, marcada todavía por la huella tétrica del mal –“Y entonces la noche acaba (o la parte pequeña de la noche, la parte manejable de la noche acaba) y la luz envuelve la foto como un esparadrapo ardiendo” (78)–, pronto vuelve la noche a cubrir toda su superficie. Y con ella el movimiento de los personajes.

El narrador invita al lector, además, y por ejemplo, a desenmascarar a ese joven periodista o escritor centroamericano que ha visitado las oficinas de *Tel Quel* y que ha tenido una conversación con algunos de los presentes y al que Carla y Marie-Thérèse observan; esta última, al cruzarse con él en el rellano del primer piso “descubre en sus ojos, tras el cómodo disfraz del resentimiento, un pozo de horror y de miedo insoportables” (80). Al mismo tiempo, el hablante espía la mirada de Guyotat, que se desliza como una caricia por la nuca de una bella desconocida, pero

[...] el centroamericano está más allá de los bordes de la foto y la desconocida a la que mira Guyotat y que por el momento sólo blande la ventaja de su belleza, comparte con él ese territorio immaculado y engañoso. Entre ellos no se cruzarán miradas. Pasarán como dos sombras que comparten brevemente la misma superficie de espanto: el teatro giróvago de París. Él podría convertirse sin mayores problemas en un asesino [...] La desconocida, por su parte, no caerá en las redes de amianto de Pierre Guyotat. Espera en la barra a su novio y con él o con el siguiente no tardará en iniciar una desastrosa y por momentos consoladora vida matrimonial. La literatura pasa junto a ellos, criaturas literarias, y los besa en los labios sin que se den cuenta (85-86).

Aproximándonos hacia el final de relato, nosotros lectores constatamos que, esta vez, la dinámica noche y día, que orientaba la descripción de las imágenes y de las imágenes en movimiento, se desvanece: “Y entonces la foto se ocluye y sólo queda en el aire el humo del Gauloises, como si la foto se escorara repentinamente hacia la derecha, hacia el agujero negro del azar, y Sollers de golpe se detiene en una calle cualquiera...” (87). Y la foto de nuevo “se pierde en el vacío”. Y la historia finaliza –sin terminar– con el comienzo del día: “Aurora boreal. Amanecer de perros. Casi transparentes, todos ellos abren los ojos” (88). Henric, otra vez, camina por el interior de un parking oscuro y sus botas resuenan sobre el cemento, recuerda a Pierre Guyotat y su relación con la llamada Carla Devade:

Los ve sonreír una vez más y luego los ve alejarse por una calle en donde las luces amarillas se quiebran y se recomponen a ráfagas, sin ningún orden aparente, aunque Henric, en su fuero interno, sabe que todo obedece a algo, que todo está causalmente ligado a algo, que lo gratuito se da muy raras veces en la naturaleza humana. Se lleva una mano a la bragueta. Ese movimiento, el primero que hace, lo sobresalta. Está empalmado y sin embargo no siente ninguna clase de excitación sexual (89).

Ahí termina el texto de este “Laberinto”.

## **2. “Origen” del texto: foto, *écfrasis* y *evidentia***

Como se ha visto, en este cuento, el elemento seminal y desencadenante del relato lo constituye la descripción de una fotografía

de un grupo de personas. El narrador va recorriendo con sus ojos esa imagen, que no tiene pie de autor, estableciendo el marco espacial, identificando una por una a las personas fotografiadas, explicando sus posiciones, sus rasgos físicos –lo que ellos podrían significar–, y sus ademanes, informando sobre la actividad o sobre los textos escritos por ellos cuando lo sabe, refiriéndose además con precisión y detalle a la manera cómo están vestidos, y a sus actitudes ante el lente.

Como también sabemos, la fotografía es un dispositivo que aparece de manera relativamente frecuente en la obra de Roberto Bolaño y en relación con sus funciones se ha afirmado que es mencionada o que aparece bajo dos formas: en primer lugar, como elemento que permite establecer una relación con la “realidad” en la medida en que permite certificar que algo sucedió o que alguien existió y, segundo, como un factor perturbador, que contiene enigmas y misterios no siempre elucidados. “El dispositivo fotográfico es presentado como pista o prueba fragmentaria que permite iniciar una búsqueda y orientarse –aunque la mayoría de las veces de manera improductiva– en un territorio hostil del que han desaparecido los puntos de referencia”, dice Valeria de los Ríos (2007: 74); así, parece que en la fotografía, concluye la citada estudiosa, “se experimenta con un poder casi mágico ante su presencia, como si ella cifrara un misterio epifánico, adquiriendo entonces una sello aurático en la medida en que la sociedad contemporánea los referentes se han desvanecido” (80). En “Laberinto” la fotografía se sitúa en el centro de un dispositivo que incluye, activa y fundamenta la fabulación, la invención narrativa.

En este texto de Bolaño estamos entonces frente a una nueva modalidad de esta presencia discursiva de la imagen visual, tanto más cuanto que el recurso a la écfrasis es llevado aquí más allá de los límites de la tradicional representación verbal de una representación visual de la realidad. Se trataría, claro está, no de lo que se ha llamado una écfrasis descriptiva –ese paréntesis narrativo que significa la descripción detallada de un objeto o de una obra de arte–, en general de una obra pictórica, sino de algo más cercano a una écfrasis narrativa, es decir aquel procedimiento

que implica introducir un relato al describir la historia representada en un objeto o en una obra artística.

Más aún, en “Laberinto”, el recurso a la écfrasis, puede ser considerado como una suerte de puesta en escena de la *evidentia*, una figura del pensamiento que, según Heinrich Lausberg, es la “descripción viva y detallada de un objeto mediante sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía...)” (1967: 224). Como observa Camila Mardones, aunque la *evidentia* significa una descripción del proceso de percepción, posee un carácter estático, el que se traduce por un intento de recreación de la simultaneidad de lo abarcado por la mirada, y tiende a hacer un uso generalizado del tiempo presente, el que incluye o reemplaza las dos otras dimensiones temporales situando el discurso en una duración única, tal como hace la fotografía con las imágenes ya convertidas en pasado. La *evidentia* es, en este caso, un recurso que posibilita el despliegue de un conjunto de reacciones que inciden directamente en el proceso de recepción y de comunicación, así como en el de la propia representación narrativa. Frente a la fotografía, el espectador –en este caso el narrador– no solo accede a la información contenida en las imágenes, también a lo que las imágenes sugieren, a lo no dicho por ellas, a lo que éstas podrían ocultar. Por ello la mirada del narrador va, primero, a observar las imágenes y su discurso a traducir esa percepción; luego esa reconstrucción textual será acompañada por aquellos elementos que, frutos de la suposición y de la imaginación, complementan el primer nivel de referencialidad. El resultado es un relato, en el cual el presente narrativo alterna con el futuro, que se separa de la representación estrictamente realista y que propone algo así como un espacio laberíntico, hecho de muchos otros espacios, de caminos y senderos, un espacio en el que resuenan voces múltiples y dispares.

### **3. El lector y el espacio laberíntico: ecos textuales e investigación**

La intratextualidad y la intertextualidad se dan cita y acuden a este espacio. Y contribuyen a la concreción de una escritura laberíntica, de una



poética discursiva del laberinto. El lector se mueve en ese espacio donde las acciones son también bifurcaciones que lo conducen a otros textos, otros nombres, otros signos, otros ámbitos, en un recorrido que parece no tener fin. Intentemos la experiencia.

Ante este “Laberinto”, el lector que soy, los lectores que somos, nos paseamos y nos extraviamos primero por los textos del propio Bolaño, porque como lo hemos constatado y como la crítica ya lo ha advertido, muchos de los cuentos (y las novelas) de Roberto Bolaño constituyen no solo discursos que ponen en escena algunos de los aspectos centrales del mundo de la literatura (con personajes escritores y / o lectores, por ejemplo, como aquí sucede), sino que también se manifiestan como relatos dentro de relatos y, en este contexto, como relatos de historias o de argumentos de películas (“Días de 1978”, “Prefiguraciones de Lalo Cura” – en *Putas asesinas*–; “El gusano” –en *Llamadas telefónicas*–; “El hijo del coronel” –en *El secreto del mal*–, por ejemplo), como relatos en los cuales las fotografías desempeñan una función destacada (*Estrella distante*, entre otros) o como relatos sustentados en la visión y la descripción de fotografías, como ocurre en “El Ojo Silva”, “Fotos” (*Putas asesinas*), “El viaje de Álvaro Rousselot” (*El gaucho insufrible*), con los cuales podemos relacionar este “Laberinto” o en los cuales este “Laberinto” nos hace pensar.

Y luego el lector sigue adentrándose en este laberinto porque también puede recordar a Enrique Lihn (que es, como sabemos, personaje de Bolaño y uno de sus poetas chilenos preferidos) quien dijera que “La fotografía y el lenguaje tienen en común el silencio y la retórica” (*Vuelta*, n. 56, julio de 1981), afirmación que reitera el vínculo esencial entre la imagen visual y la palabra, con sus posibilidades e insuficiencias en su acción representativa. Ni el texto literario ni la foto pueden decirlo todo; la complejidad de lo real implica necesariamente que en ambas instancias haya un más allá no dicho –lo que está fuera del ámbito discursivo y del marco visual– pero cuya presencia, paradójicamente, se advierte, se intuye y se adivina en su propia ausencia.

De modo que el lector constata una atracción por la posibilidad conjetural que implica toda fotografía y que incluye el ingreso del propio narrador en la fotografía que le sirve de entrada. Y puede evocar el epígrafe de David O. Selznick con el que Bolaño encabeza el primer relato de *Amberes*: “La vida concluye en el momento en el que se la fotografía” (2002: 15). Y constatar que, a la inversa, la actividad del narrador de “Laberinto” se encamina hacia la reactivación y la reconstrucción de la vida, de esa otra vida que se encuentra encubierta por la imagen fotográfica, detrás de ella, fuera de ella. Más que un atestado de realidad y veracidad, la fotografía aparece como un entramado de pistas, de indicios; es fuente de suposiciones, origen de sospechas: el observador —el narrador, el lector— se ve impulsado a la investigación y a la pesquisa.

Simultáneamente, o incluso antes, el lector, a quien no se le ha escapado el título borgesiano del cuento, ha recordado que Julio Cortázar, admirado por Bolaño, compara la novela con una película y el cuento con una fotografía y que en algunos de los relatos del argentino las fotografías cobran vida, en particular en “Las babas del diablo”, donde el hecho asume una función metafórica, la de la creación artística. Al mismo tiempo, el lector puede evocar la cámara multifuncional que emplea en su pesquisa el detective Rick Deckard —de la película *Blade Runner* de Ridley Scott, pero antes protagonista de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Phillip K. Dick, otro de los escritores preferidos de Roberto Bolaño— y que le permite ver lo que hay detrás de la imagen fija de una fotografía.

El lector podrá además vislumbrar, por ejemplo, los vínculos que, a partir de la lectura de este texto, y de muchos otros de Bolaño, se establecen con la escritura de Georges Perec (con quien comparte la estrategia de la escritura descriptiva y de las asociaciones inexplicables), y que es varias veces mencionado en textos del escritor chileno (*Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, Tres*), un vínculo que se hace más evidente aún sobre todo si se considera que la obra más conocida del francés —*La vida instrucciones de uso*— se inicia con la cita de *Miguel Strogoff*: “Abre bien los ojos, mira” (Perec, 1992: 11). Tal como sucede ante un *puzzle*, donde deberían intentarse todas las combinaciones, incluso las

aparentemente más estrafalarias, el autor francés propone en su novela la necesidad de establecer una mirada atenta y diferente hacia el entorno; además, muchos de sus personajes llevan a cabo búsquedas e investigaciones; allí el lector actúa como investigador, es compilador e intérprete de los textos. Georges Perec aparece incluso citado en *Estrella distante*, al lado de Pierre Guyotat, a quien hemos “visto” actuar en este “Laberinto”. Recordemos que, de Diego Soto, uno de los personajes de aquella novela de Bolaño, se cuenta que

También intentó traducir a Sophie Podolski, la joven poeta belga suicidada a los veintiún años (no pudo), a Pierre Guyotat, el autor de *Eden Eden*, *Eden* y *Prostitution* (tampoco pudo), y *La Disparition*, de Georges Perec, novela policiaca escrita sin la letra e y que Soto intentó (y sólo consiguió a medias) trasladar al español aplicándose en lo que Jardiel Poncela había hecho medio siglo antes en un relato en donde la consabida vocal brillaba por su ausencia. Pero una cosa era *escribir* sin la e y otra muy distinta *traducir* sin la e (1996: 76).

#### **4. Espacio abismal, discurso opaco, imagen, representación**

El texto que investigamos pone en evidencia también el laberinto como sustrato poético, esto es, los procedimientos y estrategias que construyen una estética laberíntica. No solo, en algunos casos, la imagen errática de los personajes que se mueven en un espacio tortuoso y enrevesado. No solo la imagen de la obra literaria por recorrer, del libro –de la fotografía– por descifrar paso a paso, venciendo obstáculos y dificultades o siendo maltratado por ellos. Se trata en realidad de aquellos elementos dispositivos y discursivos que convierten el texto en un espacio laberíntico, una experiencia de la cual sale airoso, cuando sale, el lector detective. Entre ellos cabe citar la abolición de lo estrictamente lineal y cronológico en provecho de la simultaneidad, la ubicuidad, del escorzo o de la imprecisión; la complejización y la fractura de la diégesis con la inclusión de elementos heterogéneos (intertextualidad, metatextualidad, mezcla de géneros y estilos); inestabilidad de la ficción (rupturas, codificaciones, preguntas, contradicciones, discontinuidad, cuestionamiento de lo narrado y de lo narrable, arbitrariedad manifiesta, propulsión de los relatos

a partir del secreto o el misterio, los signos laterales, los indicios y las anomalías sutiles; enfoque prospectivo o conjetural de la sustancia que narra); inserción de otros discursos y de otras voces; presencia de un juego constante entre los niveles ontológicos que hace de la distinción realidad-irrealidad una nimiedad irrelevante; puesta en evidencia de lenguaje de la opacidad en vez de un lenguaje de la transparencia.

Una poética laberíntica que termina por erigirse en factor determinante de un cuestionamiento a propósito de las posibilidades del lenguaje y de las libertades de la imaginación en su tarea de construir y desplegar mundos y sentidos. La literatura es el único territorio donde, de manera móvil, se inscriben espacios e identidades, en una búsqueda que –qué otra cosa puede hacerse– vuelve sobre sí misma, busca en sí misma. Porque al lector de “Laberinto” le dan incluso ganas de parafrasear lo que dijo el propio Bolaño sobre *Mantra*, la novela de Rodrigo Fresán, en *Un paseo por el abismo* (reproducido en *Entre paréntesis*): “Es una novela sobre México, pero en realidad, como toda gran novela, de lo que verdaderamente trata es sobre el paso del tiempo, sobre la posibilidad e imposibilidad de los sueños. Y también trata, en un plano casi secreto, sobre el arte de hacer literatura, aunque muy pocos se den cuenta de eso” (Bolaño, 2004: 310).

“Laberinto” resulta un texto paradigmático de la práctica del cuento en Bolaño. Es un cuento que cuenta. Digamos entonces que, en este texto y en la mayor parte del resto de la producción cuentística del escritor chileno, la irrupción de la intertextualidad (externa e interna) en los relatos, la presencia de micro-historias, la repetición del discurso dada la fractalización de las voces, la preferencia decidida por la opacidad y la evacuación de la transparencia, la elisión de lo que sería un desenlace convencional, la presencia de esbozos de literatura fantástica, la concreción de una escritura del laberinto, en definitiva, lo sitúan, si no como renovador del relato breve, al menos como excelso artesano de un género plenamente vigente, sujeto a constantes transformaciones, situación de la cual, y por lo demás, dan cuenta las actuales poéticas y sus diversas concreciones (por ejemplo Becerra, 2006).

El narrador de “Laberinto” mira, lee, comenta, interpreta, descifra, investiga una foto. Es lo que hace el lector en su nivel. Y en su tarea de pesquisa puede llegar a descubrir también “la” foto. Aquella de la que habla el narrador, aquella que le habla al narrador. Pero, claro, esa foto, ausente del texto, solo puede quedar como testimonio de este trabajo de representación de la representación, de la aproximación intentada, de la adecuación y de la transformación realizadas, de las posibilidades infinitas de la literatura, territorio sin límites: nada dominamos en este mundo, pero el arte y la literatura, en su trabajo de interrogación y de búsqueda, luchan encarnizadamente para contrarrestar o atenuar este estado, ese malestar, ese estar convertido en ser.

Bueno, es momento de mirar la foto de “Laberinto”<sup>1</sup> (Imagen 1 en el Anexo). Una vez que el lector puede contemplar a su vez esta imagen que ha llamado la atención y ha desplegado la imaginación del narrador, volverá quizás sobre el texto para iniciar incluso un trabajo de comparación y de verificación. ¿Y después? Otra vez el laberinto, porque probablemente pensará en otras fotos, en un conjunto de imágenes. O solo en una foto. Basta que la asociación se active para que se produzca un nuevo comienzo, o un eterno recomenzar, pero un inicio nunca idéntico a sí mismo. Pensar, por ejemplo, en otra fotografía en la que aparece Bolaño con los poetas infrarrealistas, en el parque de Chapultepec, en 1976 (Imagen 2). Y, luego, empezar su propio relato: “Están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha...”. Y seguimos en nuestro laberinto.

## Referencias

Becerra, Eduardo (2006). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas del cuento*. Madrid: Páginas de Espuma.

Bolaño, Roberto (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, Roberto (2002). *Amberes*. Barcelona: Anagrama.

---

1 En el sitio [Mondes Francophones](#), en esta fotografía, se identifica a Jacques Henric, Jean-Joseph Goux, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Pierre Guyotat y a Marc Devade. De acuerdo con las informaciones allí proporcionadas, fue tomada en 1970, durante la llamada “Fête de L’Humanité”, que tiene lugar cada año en el mes de septiembre.

Bolaño, Roberto (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, Roberto (2007). *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.

De los Ríos, Valeria (2007). "Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño". *Taller de Letras*, n. 41. 69-81.

Lausberg, Heinrich. Manual de retórica castellana. Madrid, Gredos, 1967. Vol. II.

Mardones Bravo, Camila (2007). *(La imagen entre paréntesis). Hacia una poética de Bolaño*.

Seminario de grado. Universidad de Chile. Disponible en:

<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110460>

Perec, Georges (1992). *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama.

## Anexo



Imagen 1: la foto de “Laberinto”, en *El secreto del mal* (Bolaño, 2007). En el sitio [Mondes Francophones](#), en esta fotografía se identifica a Jacques Henric, Jean-Joseph Goux, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Pierre Guyotat y a Marc Devade. De acuerdo con las informaciones allí proporcionadas, fue tomada en 1970, durante la llamada “Fête de L’Humanité”, que tiene lugar cada año en el mes de septiembre.



Imagen 2: tomada de la página web de [F. Javier Murillo](#). Publicada inicialmente en *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*. México-Lora del Río: Ediciones Asunción Sanchís, 1976.