



¿La escritura del mal, o el mal de la escritura?
Estrella Distante de Roberto Bolaño

Carlos Vargas Salgado*

University of Minnesota, Twin Cities

Resumen: El ensayo busca interpretar las ideas sobre la ética del ejercicio literario contenidas en la narración de *Estrella Distante*. Según mi parecer, Bolaño despliega numerosas preguntas sobre el ejercicio de la escritura como memoria del pasado, pero también como intervención en hechos históricos, desnudando varias veces la compleja relación entre arte y conducta social.
Palabras clave: Escritura literaria- Bolaño - Derechos humanos - Chile

“Esta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar”.
Roberto Bolaño, *Estrella Distante*

Es notoria la insistencia con que el nombre de Roberto Bolaño aparece citado por la crítica y los estudios recientes sobre literatura latinoamericana, tanto en América Latina como en los Estados Unidos [1]. La imagen del escritor, catapultada por los éxitos en premios literarios importantes (Herralde, Rómulo Gallegos), y sostenida a su vez por una obra bullente, compleja, multifuncional, hace del escritor una suerte de paradigma de la literatura contemporánea en español. Oviedo (2005) no ha dudado en declararlo el mejor narrador chileno de fines del siglo XX y una figura capital de la literatura hispanoamericana del período. A la vez cada vez hay mayor interés por parte de las editoriales por colocar su obra como éxito de ventas, y como referente de la así llamada, nueva literatura latinoamericana.

Quitando el hecho de que no siempre la lógica del Mercado editorial coincide con las preferencias de lectores y críticos, en este caso sí sería necesario considerar los elementos que pueden explicar mejor la inserción de Bolaño en el canon regional. Entre los varios elementos que pueden ser interesantes de estudiar, hay en Bolaño tres que quisiera destacar: su deuda y continuidad con escritores de vertiente no realista como Borges y Cortázar, en una senda que no tenía destacados cultores en décadas recientes; en segundo lugar su confrontación literaria con la realidad política y social de los países con los que se sintió comprometido (Chile, México), replanteando los temas de la raza, la clase, como factores detonantes de la violencia latinoamericana; y tercero, su cuestionamiento directo e indirecto al ejercicio de la escritura misma, una manifiesta autorreferencialidad respecto a la materia de la escritura y a la persona del escritor.

En el primer flanco, es evidente percibir en Bolaño una devoción manifiesta por la escritura borgesiana y cortazariana. De hecho, el prólogo de *Estrella Distante* (11) confirma, a manera de guiño al lector y a las convenciones literarias de la narratividad, la presencia del fantasma de Pierre Menard en las conversaciones que el escritor tiene con su informante para llevar adelante el relato. Como recordaremos, aquella ficción borgesiana del autor del nuevo Quijote es, a la vez, un compendio de estética literaria, de teoría de la recepción. Fabián Soberón (2006) ha querido ver en esta actitud no solo una deuda con el gran autor bonaerense, sino una estrategia para hablar de política, sin manifestar lo político directamente. En ese sentido, además, disiente con Boullosa quien había sugerido que la literatura de Bolaño entrecruza los trabajos de Silvina Ocampo y los de Vargas Llosa, en el sentido de que la obra de Bolaño no entrecruza realismo con literatura fantástica, sino con el esteticismo borgesiano: “Bolaño lee a Borges, como Pierre Menard leía a Cervantes”.

Bolaño parece estar citando a Borges en ambos sentidos, como búsqueda de una escritura en que nada realmente se inventa sino que se recrea ad infinitum; y de otro lado como filiación con búsquedas latinoamericanas que, aunque admiradas, no han sido privilegiadas en los últimos lustros, como fuentes de imagen del continente. De hecho, esto nos da pie para entrar en la materia de distanciar la estética del boom latinoamericano de las búsquedas de la nueva generación de escritores hispanos, y su cuestionamiento a las así llamadas “bases” de la literatura latinoamericana de los sesenta. La impugnación del realismo puro, sea este moralizante como en Vargas Llosa o Fuentes, o como fuente de maravilla (García Márquez) ha desaparecido, y por el contrario un realismo sucio, marcado por la experiencia de la realidad social desigual y angustiante se ha abierto camino.

Si para los escritores del boom el deseo central es legitimar una voz moderna para el continente, aunque sea solo en planos estéticos; para los escritores de la generación de Bolaño el imperativo parece ser renegar también de las propias utopías, sean estas de modernidad o de revolución. En este aspecto registramos el segundo gran elemento singular en la producción discursiva de Bolaño: la búsqueda de un nuevo lenguaje para hablar de la realidad compleja e muchas veces injusta que le ha tocado vivir. En sentido similar, la pregunta por las causas del mal social, derivan en preguntas por el ejercicio de la actividad del crear y su poca o ninguna repercusión en la solución de los problemas reales.

Esta angustia por la inocuidad del arte como arma contra el sistema, estaba ya presente en el manifiesto infrarrealista que el propio Bolaño escribiera en 1976: “Soñábamos con utopía y despertamos gritando”.

La década del setenta implica para la historia latinoamericana un despertar de una pesadilla a una realidad aún más dura. Las dictaduras se suceden en Chile, Argentina, Perú, Uruguay, Paraguay, Brasil, Bolivia, y entre todas ellas aparece como una constante la presencia del poder imperialista de los EEUU avalando el ejercicio de la violencia institucionalizada en contra del supuesto enemigo mayor, el comunismo. Si la Revolución Cubana se yergue como el gran fantasma que quita el sueño de hegemonía del poder central, las

numerosas búsquedas latinoamericanas de construir modelos socialistas o al menos no plenamente capitalistas, se vieron truncadas por dictadores militares empujados por un poder que los hacía casi imperturbables.

En los setenta terminan dos utopías: la del desarrollo independiente, y la modernidad; la de la perfección realista y comprometida de la expresión literaria. De allí en adelante la vuelta a escritores que formaban parte del telón de fondo empieza a destacar. Ya no Fuentes ni Vargas Llosa, ahora debemos regresar a Borges con su férrea desconfianza en todos los modelos políticos, en todos los modelos humanos. Su mofa de los discursos que se arrojan totalidades interpretativas, y una apertura a una nueva manera de entenderse en la poesía, para entenderla plenamente.

En 1976, Bolaño aboga por

Un nuevo lirismo, que en América Latina comienza a crecer, a sustentarse en modos que no dejan de maravillarnos. La entrada en materia es ya la entrada en aventura: el poema como un viaje y el poeta como un héroe develador de héroes.

Al mismo tiempo, la búsqueda estética no deja de lado la preocupación histórica e ideológica. Bolaño ha sentido en carne propia la persecución, la barbarie de la dictadura chilena, y el violento tren de la miseria. Nada de esto le permite hablar desde una torre de marfil. Así, si bien reivindica a Borges como canon latinoamericano (en Palabra de América), esto no lo lleva a desconocer la tarea social de la escritura, al menos en su rol de choque contra las indiferencias:

Vamos a meternos en todas las trabas humanas, de modo tal que las cosas empiecen a moverse dentro de uno mismo, una visión alucinante del hombre (*Manifiesto infrarrealista*)

Finalmente, la indagación estética llevará a reformular las bases mismas en que se desenvuelve el comercio de las obras escritas, su inserción en el mercado. Bolaño reclama de la nueva pintura, del nuevo arte, un compromiso diferente del político, un compromiso con lo real. Así el arte tendrá una ética que no nace de la imposición ideológica, sino de la convicción de la fuerza de la creación misma por encima de los modelos lógicos. Mientras tanto, la realidad seguirá siendo más artística que el arte:

Más revelador y plástico es pararse en un parque demolido por el smog y ver a la gente cruzar en grupo (que se comprimen y se expanden) las avenidas, cuando tanto a los automovilistas como a los peatones les urge llegar a sus covachas, y es la hora en que los asesinos salen y las víctimas los siguen (MI).

En directa relación con esta búsqueda de nuevas formas de afrontar la tarea del poeta, Bolaño parece haber encontrado una fórmula singular: desplaza al poeta de los confines extra literarios, y por el contrario lo convierte en materia discursiva. La imagen del poeta aparecerá plasmada en las narraciones, como sujeto de pesquisas, como fuente de problemas. Los poetas en Bolaño son policías aficionados, detectives salvajes de una realidad a la que deben acercarse no ya con el arte como arma de ataque, sino como arma de defensa. Es curioso observar, como advierte Oviedo (2005) que el ejercicio de la indagación del mal es lo que acerca a policías y poetas, y que esto a la vez explique de manera clara la elección del subgénero de la novela negra o novela policial hecha por el autor.

Ahora bien, lo que quiero destacar aquí es que este ejercicio de autorreferencialidad, de uso de la imagen del poeta para hablar de la poesía, y para indagar en los meandros de la complejidad real, hace de Bolaño un heredero curioso de Borges. Lejos del ostracismo bibliófilo del maestro, Bolaño ha salido a las calles, y se ha empapado de lo dantesco de la realidad cotidiana. Así, es metaficcional y a la vez, es hiperrealista, sin faltar a los cánones de ambas tendencias, sino obligándolas a dialogar constantemente.

Los tres elementos que, a manera de acercamiento general a la poética bolañista he ensayado aquí, pueden ser observados claramente en *Estrella distante*. Los recursos de la negación de lo real, la búsqueda desde el lenguaje, llevan a los poetas como Stein, Soto, Bibiano a aferrarse al ejercicio de la poesía como centro ordenador de la experiencia humana. A la vez, el crudo momento del inicio de la dictadura chilena, aparece como el telón de fondo que destaca con mayor fulgor las fuerzas de lo poético en el contexto social. De esta forma, ejercer la poesía es ejercer política, en el sentido ciudadano del término, y la mejor forma de hacer política sería entonces, ejercer el arte con consistencia.

Sn embargo, la presencia de Wieder como poeta es altamente perturbadora. Se diría que se trata de una figura desestructurante. La novela es básicamente una requisitoria, una persecución contra Wieder el poeta asesino, aquel que entiende el arte como una forma de reafirmar el predominio de la arbitrariedad y la violencia.

La búsqueda del asesino en *Estrella Distante*, una deconstrucción de lo policíaco

Desde su publicación, *Estrella Distante* ha sido relacionada con el resurgimiento, “apogeo” dicen algunos, de la literatura policial en América Latina. Esta tendencia habría aparecido preparada por numerosos ejemplos y búsquedas previas, significativamente los de Borges y Cortázar. Desde este punto de vista, América Latina no hacía sino acercarse a un subgénero más y a incorporarse a un mercado literario en que los policiales tienen lugar privilegiado.

Sin embargo, la tentación de homologar zonas diferentes del mundo en una sola *mainstream* literaria es una vieja enfermedad de los estudios literarios comparatistas (Spivak), y lejos de ponerse en guardia, al menos es necesario repensar las categorías literarias que usamos, en su diálogo con zonas del mundo cuyos centros de interés pueden ser diferentes de las euroamericanas. En directa relación con esto, F.Rodríguez (2004) ha propuesto considerar la situación de la novela policial latinoamericana como una búsqueda de nuevos elementos de relación con la realidad:

In the Latin American literary context, the notion of the *neopolicial* underlines the detective's task in relation to socio-political and communitarian concerns, while antidetection narratives focus on persistent questioning of the detective's task in a postmodern context. The philosophical and aesthetic concerns of antidetective fiction are often set in opposition to the socially committed *neopolicial*.(4)

En ese sentido, hablar de lo policial en el contexto literario latinoamericano supone reconocer dos elementos diferenciadores. El primero, de contenido, pues las ficciones no logran extrañarse por completo de una realidad sociopolítica compleja. *Estrella distante* presenta un extraordinario ejemplo, al combinar la búsqueda del investigador en relación a hechos de la memoria colectiva -los desaparecidos- que suponen de inmediato una discusión ideológica bastante cuestionadora.

Un segundo elemento, extraliterario pero probablemente acaso más urgente, tiene que ver con la función sociopolítica de la escritura. Al tratar de plantear situaciones policíacas para esclarecer procesos judiciales abiertos, de violaciones de Derechos Humanos, persecuciones, abusos, el rol de la escritura empieza a exceder las fronteras del mercado del entretenimiento puro, en sentido restringido, lo literario- para ingresar campante al universo de la intervención política. Por intervención política estoy entendiendo el uso discursivo de un hablante en relación a una comunidad, en relación a la cual propone la discusión de modo y bases con que el poder se presenta. Se diría que de esta manera la literatura comienza a ocupar un espacio en la formación del imaginario cultural de una comunidad, y contribuye (abre) a una discusión en relación a los temas planteados.

Las indagaciones que Romero y Bibiano realizan por más de veinte años en *Estrella Distante*, del mismo modo que la descripción testimonial que el narrador entrega en la novela, contribuyen a contemplar el problema de la dictadura chilena con nuevos ojos, y probablemente de un modo que asemeja con mayor claridad su real complejidad.

De esta manera, el policial latinoamericano reviste una vez más, su propia identidad, su particular manera de ser. A manera de una parodia, de un desplazamiento que ocurre en niveles de la trama, los personajes y la resolución, el policial latinoamericano comienza a establecer una forma distanciada de las típicas búsquedas de la novela análoga en Europa o los Estados Unidos. Una forma de parodia. Como Rodríguez ha advertido, enfocándose en el corpus latinoamericano, hay que considerar aquí la pertinencia de algunas ideas de Hutcheon respecto a la parodización:

In contrast to other ideologically charged definitions of parody, Hutcheon's definition provides a conceptualization of parody that allows for a non-restrictive study of the multiple possibilities derived from (post) modern parodic texts. She underlines the mimetic aspect of parody, or the existence and recognition -directly or indirectly- of a pre-text which is “repeated”, as well as the repetition of the pre-text as productive and as a *transgression* (repetition with difference). (5)

Este modo de ver la parodización nos ayuda a comprender mejor los rumbos tomados por la ficción policial latinoamericana, especialmente por *Estrella Distante*. *Estrella Distante* comienza con una atmósfera de sobresalto, y termina con una sombra de incredulidad. En ella se nos cuenta las múltiples maneras que encuentran el narrador poeta y sus amigos como Bibiano, para reconstruir una memoria que les ha sido arrebatada. Buscan al asesino Ruiz Tagle, también apodado Wieder, un poeta alucinado a su vez, a quien conocen de la época de los Talleres de poesía de Stein y Soto en la Universidad de Concepción. Wieder es culpable posible de la muerte de dos muchachas integrantes de esos talleres, y de la desaparición de otra gente cercana. Así, luego de la huida del país, el narrador debe tratar de reconstruir su propia memoria fragmentada, y con el auxilio de Bibiano, quien se ha quedado en Chile, proceder a hacer justicia.

En esta novela tendríamos entonces una forma de cuestionar las bases de lo policial, el asesino es hallado pero no importa, el policía y el poeta que lo ayuda son tan antihéroes e inconscientes de su función como el propio asesino, un aire de desconcierto, incredulidad, reina hacia el final de la novela:

¿Lo va a matar?, murmuré. Romero hizo un gesto que no pude ver. (154)

Como puede observarse, el molde del relato policial sirve para la creación de una atmósfera más bien de tipo histórico, o en la que se alude, de pasada, hechos históricos de aguda complejidad. En ese sentido, el programa policial del relato se encuentra de manera ingeniosa con el ideológico, y la novela parece desplegada en dos grandes zonas: de un lado, el relato de una búsqueda del asesino, búsqueda realizada hacia el final y completo hilo conductor de la trama. Del otro, el ejercicio de la memoria histórica del golpe de estado que llevó al poder a Pinochet en Chile:

Romero fue uno de los policías más famosos de la época de Allende. (121)

La situación es reconstruida desde los microrrelatos de personas menores, involucradas de manera poco trascendental en la Historia, pero totalmente afectados por ella. En medio, como elementos que estructuran el despliegue, la poesía, como arte y como institución pública.

Por ello, hacia el final de la novela asistimos a un desmantelamiento del aliento general de búsqueda rabiosa de explicación y justicia, y solo empezamos a percibir, gracias a la avasalladora sinceridad del narrador, que su punto de vista respecto a la muerte del asesino no está claro, ni forma parte de ningún programa efectivo a nivel social. El poeta narrador no está convencido de la utilidad de ninguna forma de venganza (¿justicia?), y da elementos suficientes para entender que desconfía igualmente de los ajusticiadores del presente, en nombre de una supuesta mayor virtud, pero que deriva igualmente en muerte, en quiebra del orden natural de la vida.

La descripción del asesino es casi piadosa:

Parecía estar pasando una mala racha. (...)No parecía un poeta. No parecía un ex oficial de la Fuerza aérea Chilena. No parecía un asesino de leyenda. No parecía el tipo que había volado a la Antártida para escribir un poema en el aire. Ni de lejos (153)

Esta desrealización de la imagen del asesino parece una táctica más del relato, pero solo cuando la novela ha acabado descubrimos que no era un engaño, sino un real desapego de la historia. El personaje de Wieder desaparece ante nuestros ojos, y nada parece devolverle a ninguno la paz, nada hace confiar en la salvación futura.

Encendí un cigarrillo y me use a pensar en cuestiones sin importancia. El tiempo, por ejemplo. El calentamiento de la Tierra. Las estrellas cada vez más distantes. (155)

De ese modo lo policial cede paso a lo existencial, a cierto gnosticismo de aliento borgesiano que sería solo esteticismo si el lector no tuviera conciencia -si acaso la tiene- del horror real que sustenta la obra.

La estética del mal en *Estrella distante*

La poética bolañista se ha inscrito rápidamente en las coordenadas de una experimentación formal alrededor del tema de la violencia y del mal, como constructo central que tratar desde la literatura. Daniuska González (2003) observa precisamente en el caso de algunas novelas de Bolaño, que en

En esta lengua del mal que va creando,

se estructuran los rompientes históricos más aterradores, las partículas implosivas que germinan como una aberración sobre la convivencia, el *pathos* que destruye y queda como huella histórica marcada. Hay una patología del escarnio social y de la deformación de las estructuras colectivas. Esa mirada se extiende desde representar la historia a partir del absurdo y la subversión, hasta inhabilitar -y contraponer o desdibujar- figuras y acontecimientos (32).

Es interesante recalcar que precisamente una de las claves de *Estrella Distante* es su contextualización histórica, su deuda con el horror del hecho real. Sin duda, Bolaño ha propuesto una imagen singularmente fuerte acerca del efecto traumático del inicio de la dictadura de Pinochet, precisamente por dejarlo como telón de fondo de la trama central. De esa manera, el mal, o mejor los actos que interpretamos como malos,

aparecen como necesarios y naturales, en el sentido de su imposible disolución. Los personajes simplemente se desplazan como actores fantasmáticos dentro de una escenografía diseñada y pensada al margen de ellos. El mal aparece así como la explicación inoculada en la mente de los afectados, como una disposición a la que no pueden oponerse sin fracasar.

Este concepto del mal en Bolaño ha sido revisado acuciosamente por González, para concluir luego que

Sobre los personajes y las situaciones de *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *Amuleto* y *Nocturno de Chile* se expande una bruma de hastío, de horror. Son las novelas escritas por ese "siniestro batallón que Macbeth capitanea (...) hoy en los miles y miles de seres apáticos que no sienten nada frente al dolor (...) de los demás" (45)

Evidentemente, estamos ante un efecto de realidad que atrapa al lector en un callejón sin salida, en donde es necesario que el lector se mantenga comprometido como parte de la historia. Es necesario plantear la incommensurabilidad del dolor y de la injusticia, para poder dejar clara impresión de su maquinaria de horror.

Ahora bien, en el centro de la trama de *Estrella Distante* queda por elucidar la función que cumple el poeta del mal, Carlos Wieder. Como recordaremos, Wieder, nuevo nombre para Ruiz Tagle o Ramírez Hoffmann, es un personaje siniestro que es reconstruido a partir del testimonio de quienes lo conocieron en Chile, y de la paciente tarea de exégesis literaria a la que se dedica el poeta narrador. Wieder es un artista conceptual, un escritor de formato sui generis, ocupado en dejar mensajes en el cielo, mensajes de muerte y de redención religiosa.

El punto culminante de la experiencia estética de Wieder en la novela se da cuando decide presentar una suerte de instalación o happening. Este evento nos es contado a dos voces, con el narrador reproduciendo las palabras que un general arrepentido, Muñoz Cano, había escrito.

Por fin a las doce en punto, pidió silencio subido a una silla en medio del living y dijo (palabras textuales, según Muñoz Cano) que ya era hora de empaparse con el nuevo arte. (93)

Lo que sucede en seguida es una secuela de las experiencias del asesinato de las Garmendia, y su posterior uso en un formato de acontecimiento artístico. Wieder ha usado su experiencia personal, la experiencia del asesino, para recrear una experiencia estética, la misma que maravilla de espanto a los asistentes:

El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. (97)

Ahora bien, en esta perspectiva el primer punto en el que me quiero detener es en la indagación de la materialidad artística que supone Wieder le es permitida, es decir, los mecanismos por los cuales se permite usar una experiencia real en un soporte artístico. Mi perspectiva del asunto no es que Bolaño crea una imagen imposible del arte, sino una forma posible. En cierta manera, la afirmación parece ser: Wieder puede o no ser un poeta (un artista), lo que importa más es qué función social se cumple con su escritura o su obra.

Así, si entendemos que la experiencia estética es una experiencia relacional, que parte de una comunidad de significación, de código que se comparte, entonces el circuito artístico se completa perfectamente. Lo que Wieder presenta es una experiencia estética sin lugar a dudas. Es interesante considerar además que la experiencia estética puede incluir el horror y la repugnancia como formas de respuesta ante el objeto artístico.

En la exposición fotográfica de Wieder, lo que quiebra la razón de los asistentes no es la experiencia estética propiamente dicha, las fotografías no parecen tener ninguna disposición particularmente atemorizante. Lo que quiero destacar es que el efecto de horror sucede cuando todos los asistentes perciben las fotos como reales, posibles, porque su propio conocimiento de las desapariciones así se lo permite. Dicho de otro modo, el conocimiento de la audiencia es sin duda muy grande, en relación a las desapariciones, todo el mundo sabe lo que pasaba, y ahora igual, todo lector sabe qué pasó, y Wieder solo está usando las convenciones artísticas (fotos, eventos) para traer a la memoria de los invitados la presencia de la muerte.

Este efecto de realidad, completado por los espectadores es la verdadera fuente del horror, su certificación de malignidad:

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconocía a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría era mujeres. (97)

Del mismo modo, en esta estética del mal los críticos ocasionales son los policías de la DINA, llegados para certificar la correspondencia entre la realidad y la representación. El efecto así es por demás impactante: Bolaño convierte la discusión del mal en una discusión estética, y la discusión estética en una discusión moral. Las preguntas que surgirán de allí en adelante no son solo qué cosa es lícito llamar expresión artística, discusión que puede derivar en improductiva, sino también quién está autorizado a presentarlo. Del mismo modo, la pregunta por la moralidad de las acciones lleva a plantear si acaso toda forma de arte es moralmente aceptable, y si esta aceptabilidad no está fundamentada solo en relación al ejercicio del poder:

Al principio la llegada de los de Inteligencia fue recibida con respeto y con cierto temor (sobre todo por parte del par de reporteros), pero al paso de los minutos sin que sucediera nada y ante el mutismo de aquellos, entregados en cuerpo y alma a su trabajo, los supervivientes de la fiesta dejaron de prestarles atención, como si se tratara de empleados que llegaran a horas intempestivas a hacer la limpieza. (100)

Desde luego, la discusión acerca de la función social, ética, al menos de una ética social, en el acontecer literario aparece nuevamente. Si nos dejamos llevar por la visión dominante, el artista como un médium entre el mundo real y un mundo paralelo, las obras no tienen moral, como quería Wilde, y se puede hacer un arte inmoral a condición de admirarlo profundamente. Pero no es el caso de Wieder, entre otras cosas, porque las fronteras de la moralidad que él ha traspasado son acaso más angustiantes, más sangrientas. Solo la sangre derramada en nombre del orden y el desarrollo económico en Chile, solo la pesadilla real de la dictadura y su malignidad extrema, nos impide llegar al punto de avalar a un artista como Wieder, y de avalar su defensa de un arte por el arte. Solo un resabio mínimo de humanidad, de grado cero de la experiencia humana, nos impide abandonar a Wieder como imagen del arte, como artista posible. Wieder no puede ser, no debería, un artista, y sin embargo, todos sabemos que de manera directa o indirecta, muchas veces los "wieders" de la literatura siguen existiendo. Como admirablemente sintetiza la escena de la propia novela, en la boca del pragmático Romero:

Bueno, bueno, dijo Romero, no nos pongamos intolerantes, tal vez para Wieder o para cualquier otro usted no sea poeta o sea un mal poeta y él y ellos sí, todo depende del cristal con que se mira. (126)

Ética, responsabilidad y libertad en los escritores.

Probablemente uno de los temas que se eluden constantemente al referirnos al arte, sea el del la ética de su representación, y la ética de su circulación. Es eludido, entre otras cosas, a mi entender, porque la maquinaria de la industria cultural (Adorno, Horkheimer) ve en el arte una forma de traslación de ideas que puede competir en la construcción de un imaginario social, con las verdaderas herramientas del sistema que trata de perpetuarse. Dicho de otro modo, probablemente el arte y otras pocas situaciones análogas en la sociedad contemporánea, son las pocas formas de espacios de libertad y discusión completa que puede repeler la permanente cultura dirigida que caracteriza la era de la reproducción industrial del arte. Así, el rol de entretenimiento o de atarácica contemplación de la vida, mantiene al arte libre de "ataduras morales".

De hecho, atacar este punto supone volver a preguntarse por los roles éticos del arte en la sociedad, por su relación con la complejidad del tejido social. Fredric Jameson (1998), refiriéndose a la obra de Brecht (hay una velada referencia a Brecht en el Manifiesto infrarrealista) replantea el asunto en perspectiva del rol didáctico del arte. Para el crítico, es precisamente este el rol que puede rescatar al arte como ejercicio de humanidad, de la visión capitalista del arte. Los efectos de extrañamiento de la realidad, son efectos didácticos, en el sentido de replantear la necesidad de conseguir nuevas explicaciones para situaciones que han dejado de ser consideradas necesarias y naturales.

Ciertamente desde esa línea quiero retomar los temas que Bolaño recrea y denuncia en varias de sus novelas. Hay en todas ellas una pregunta acuciosa, desestabilizadora, por la función social de la escritura, y de su relación con el acontecer histórico. Así, de paso, redefine algunas convenciones de la escritura de novelas policiales, usándolos debido precisamente a que una realidad marcada por crímenes e injusticias, es una fuente para policiales.

Sin embargo, el humanismo profundo de estas novelas aparece dibujado con claridad. Se trata de una discusión acerca de la venganza posible a través de la literatura, en relación a la cual Bolaño se muestra escéptico pero claro:

No quiero que haya sangre, mascullé, como si alguien me pudiera escuchar (149)

Esta experiencia de lo literario con carga moral se coloca en las antípodas de las formas literarias, poéticas o en general artísticas que en tiempos de Wieder, en *Estrella Distante*, le granjean el reconocimiento. De

alguna manera, la novela también es un relato del fracaso de los escritores morales, y el triunfo de los desalmados, su consecución de fama, fortuna, reconocimiento, incluso su inserción en la institucionalidad literaria a través del apoyo de la crítica.

Una carrera que por aquellos días, los días de las exhibiciones aéreas, recibió el espaldarazo de no de los más influyentes críticos literarios de Chile (algo que literariamente hablando no quiere decir casi nada, pero que en Chile, desde los tiempos de Alone, significa mucho) (45)

En ese sentido, en *Estrella Distante* asistimos no solo a la explicación de una forma distintiva de concebir el rol social del escritor -el escritor abandonado u olvidado que se atrinchera en la moralidad, en la escritura, en la moralidad de la escritura-, haciendo lo único que le es posible a un hombre solo: resistir creando. Al margen quedan los poetas traspasados por la experiencia de la dictadura, y los que buscan hacer algo de justicia, Bibiano, el narrador, los poetas desaparecidos que nunca sabremos si viven o no, Stein, Soto, las Garmendia. En el centro, lucido como insignia de un nuevo tiempo, un militar de la Fuerza Aérea, realizando viajes inverosímiles y búsquedas inútiles, como si la barbarie institucionalizada por los militares golpistas no fuera no solo poco importante, sino incluso un impulso para hablar de poesía.

Hablaba de poesía (no de poesía chilena o poesía latinoamericana, sino de poesía y punto) con una autoridad que desarmaba a cualquier interlocutor (aunque he de decir que sus interlocutores de entonces eran periodistas adictos al régimen, incapaces de llevarle la contraria a un oficial de nuestra Fuerza Aérea) (53)

¿Qué poesía puede oponerse a esta? ¿No es el mejor argumento, ya no hablar de temáticas, sino hablar de ideales universales, inalcanzables, distantes? ¿No es que la poesía social, cultural, aquella amarrada a su destino, está irremisiblemente condenada al fracaso, a la segunda categoría, y la poesía globalizante, aquella que encuentra vasos comunicantes entre todas, es la mejor forma de restablecer la inconmensurabilidad del sistema?

Es interesante recordar que buena parte de la novela, y de otras experiencias literarias de Bolaño, tienen a la poesía como objeto central, y a los poetas como centro del cuestionamiento. La discusión sobre poesía, que se da en las páginas 56 y ss., así como el hecho de que se esté buscando a un poeta asesino, a través de la propia poesía, puede ser interpretada como una pesquisa acerca de la forma en que se ha ejercido la poesía, y las formas análogas, a menudo despreciadas. La búsqueda, como aventura que no se controla, es la mejor forma de retratar la experiencia escritural. La aventura literaria (título que usó el propio Bolaño para un cuento breve) duplica, subraya, desplaza el sentido de la búsqueda. Ya no un ideal poético ajeno, lejano, celestial como una estrella, sino un programa práctico, concreto, sin brillo, traspasado por la miserable realidad que nos rodea.

Se diría, la presencia del mal en el mundo no se debe a un accidente de la historia (es la lectura que subyace en muchas narrativas de la historia Occidental: los locos, los fuhrers, solo ellos son culpables), sino que el mal es una forma de explicar nuestra naturaleza humana, y nada, ni siquiera la sagrada poesía puede escaparse de sus garras:

Dios bendiga los campos de concentración para homosexuales de Fidel Castro y los veinte mil desaparecidos de Argentina y la jeta perpleja de Videla y la sonrisa de macho anciano de Perú que se proyecta en el cielo y a los asesinos de niños en Río de Janeiro y el castellano que utiliza Hugo Chávez, que huele a mierda y es mierda y que he creado yo. (Los mitos 34)

La poesía no está exenta de la realidad, no está con las manos limpias. Su búsqueda de manos limpias es ya una forma de ensuciarse. Su intento por hablar de lo malo, igual está imbuido en una forma gigante de responsabilidad compartida en los hechos macabros. Por eso, por lo que aboga ahora el poeta es por una forma nueva que es muy vieja de ejercer la poesía: poesía como práctica de humanidad, como pregunta de lo incognoscible, como compromiso con la vida concreta. El poeta en su búsqueda de sentido, y como parte de una comunidad a la que incontestablemente pertenece, y en función de la cual escribe, siente, piensa, y cuyo juicio es acaso el único verdaderamente literario a que puede aspirar.

Una voz débil en un canon fuerte

De igual manera, la voz de Bolaño es disidente de su inserción misma en el llamado canon latinoamericano. Probablemente, con bastante cordura -no siempre característica de los escritores- sabe de antemano que cualquier inserción en él supone batallas perdidas, concesiones, ventas. Fernando Iwasaki ha planteado (2004) de qué manera los errores de la crítica marginaron la consideración de la obra del escritor chileno, y luego, cómo una reacción de los editores ha catapultado al autor más allá de lo imaginable solo unos años antes.

Así, cuando escribo esto, tengo a la mano varias reseñas de ediciones de Bolaño al inglés, en donde se le compara con García Márquez (sic), en donde se retrotrae el efecto Borges de la década del 60.

Sin embargo, Bolaño, polémico y cuestionador como pocos, mofándose de la forma en que se construye los cánones, escribe en una de sus últimas conferencias en Sevilla, recogida luego en *Palabra de América* (2004):

Le dicen (a un autor latinoamericano actual) que cite a tres personajes que admire. Responde Nelson Mandela, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. (...) El lector ocioso puede preguntarse en qué se parecen estos tres personajes. Hay algo que une a dos de ellos: el Premio Nobel. Hay más de algo que los une a los tres: hace años fueron de izquierda. Es probable que los tres admiren la voz de Miriam Makeba. Es probable que los tres hayan bailado, García Márquez y Vargas Llosa en abigarrados apartamentos de latinoamericanos, Mandela en la soledad de su celda, el pegadizo pata-pata. Los tres dejan delfines lamentables, escritores epigonales, pero claros y amenos, en el caso de García Márquez y Vargas Llosa, y el inefable Thabo Mbeki, actual presidente de Sudáfrica, que niega la existencia del sida, en el caso de Mandela. (31)

Bolaño se ocupa de registrar una vez más las contradicciones que atacan a la institucionalidad literaria. En aquella célebre Conferencia de Sevilla, un mes después de la cual moriría, el autor se ríe de cómo escritores son contruidos por los editores, cómo hasta Penélope Cruz es más escritora que Onetti. Sin embargo, se cuida de observar que nada haría la censura, sino que por el contrario todo el mundo debe publicar lo que quiera, pero también escuchar no necesariamente lo que quiere. En otra entrevista, para *Página 12*, Bolaño reclama la necesidad de una nueva crítica latinoamericana.

En mi opinión la trampa central de esta situación la encontramos en el modo en que el canon se construye, en la forma en que los escritores definen su posición en el universo del mercado. Primero, si definen el mercado como universo, que lo hacen, por supuesto, casi sin preguntarse de qué tamaño es y si acaso fue creado por algunos, o es natural y necesario simplemente. Por ello se enfoca en escrutar los modos, las estructuras de comportamiento de los llamados nuevos escritores de América Latina, aquellos que crecidos bajo el influjo del boom, ahora reclaman su propio espacio. Muchos de ellos como Padilla, Fresan, Garcés, han retomado la obra de Bolaño, pero es precisamente él quien los ha definido de manera desopilante:

(Los escritores actuales) son gente de clase media baja que espera terminar sus días en la clase media alta. No rechazan la respetabilidad. La buscan desesperadamente. Para llegar a ella tienen que transpirar mucho. Firmar libros, sonreír, viajar a lugares desconocidos, sonreír, hacer de payaso en los programas del corazón, sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que les da de comer, asistir a ferias de libros y contestar de buen talante las preguntas más cretinas, sonreír en las peores situaciones, poner cara de inteligentes, controlar el crecimiento demográfico, dar siempre las gracias. (Los mitos, 33)

Por ello la discusión de la perdurabilidad es, para Bolaño, derrotada por la búsqueda de simples imágenes vacías. "El panteón de los hombres ilustres es la perrera del manicomio que se quema", en directa alusión a la forma en que nuestros autores, críticos y sin duda lectores, perpetúan un sistema de relaciones literarias que poco o nada tiene que ver con la realidad central de la poesía como forma de vida. En Vargas Llosa se reconoce mejor su imagen de éxito que sus novelas cuestionadoras, a García Márquez se le santifica en vida, se le declara patriarca iluminado, inatacable, que es al final una forma más cruel de respetar. Incluso a Borges, también sugiere Bolaño, lo hemos crucificado entre todos nosotros.

Así podemos entrever mejor las bases de donde provienen afirmaciones y acciones de *Estrella Distante*. Recordaremos que en ella, la discusión acerca de lo que es literatura, poesía, atraviesa toda la novela. Y que finalmente, el poeta es contratado, no perdamos de vista la situación económica de por medio, contratado por Romero para darse cuenta de dónde podía estar escondido Wieder, para apreciar su verdadera identidad. El poeta narrador debe aplicar todo su saber, su sensibilidad, para identificar al poeta maldito, para lograr dar la pista correcta para sus buscadores actuales. Recordemos además que en Romero, el trabajo le ha sido encargado por una persona de las fuertes de ahora en Chile, algún perseguido que ahora se vuelve perseguidor, alegoría clarísima de la nueva clase gobernante chilena, llegada al poder con Patricio Aylwin, después de juntar el agua y el aceite ideológicos en una concertación cuya base habrá que indagar desapasionadamente:

Mi cliente, bajó la voz hasta darle un tono confidencial que sin embargo sonaba a falso, tiene dinero de verdad, ¿entiende? Sí, dije, qué triste es la literatura. (148)

Es menester plantear que esta no es una exclusiva temática de *Estrella Distante*, y que por el contrario ha aparecido de manera casi programática -obsesiva- en varios ejercicios discursivos de Bolaño. Probablemente uno de los más interesantes sea precisamente el momento en que Don Pancracio, en *Los detectives salvajes*, recrea el mundo real de la poesía a manera de un relato muy breve:

Una vez, dijo Don Pancracio, Monteforte Toledo me puso sobre el regazo este enigma: un poeta se pierde en una ciudad al borde del colapso, el poeta no tiene dinero, ni amigos, ni nadie a quien acudir. Además, naturalmente no tiene intención ni ganas de acudir a nadie. Durante días vaga por la ciudad o por el país, sin comer o comiendo desperdicios. Ya ni siquiera escribe. O escribe con la mente, es decir delira. ¿Cómo se salva?

Programa de trabajo y manifestación de la contradictoria pasión del escritor, Bolaño aquí retoma muchas de las obsesiones borgesianas acerca de la escritura misma, para pegarlas contra una realidad igual o de mayor alucinación, la política latinoamericana, logrando con ello destacar la radical obsolescencia de nuestras convenciones e instituciones literarias. En él, ya no parece importar la capacidad de representación, sino como sugiere Derrida, la cualidad no representacional de la escritura, su capacidad de abandonar la opacidad para dejar ver, detrás, a un escritor real, persona encarnada en época y espacio definidos, hablando como lo haría todo ser humano capaz de abandonar el silencio. La autorreferencialidad borgesiana, y en menor medida cotazariana, de esta nueva voz en Bolaño, no sirve para el uso reaccionario, para subrayar la inoperatividad de la literatura comprometida. Es una autorreferencialidad concreta, vuelve los ojos sobre los que escriben, como personas de carne y hueso, con responsabilidades humanas, corporales, sin las cuales la voz de la escritura no existiría. Es como si Bolaño hubiera hallado ya no el grado cero de la escritura (Barthes), sino el grado menos cero, la instancia de interlocución, el punto de hablada (Jara) desde el que se puede hablar de política cuando se habla de poesía, porque solo se puede hablar de política hablando de poesía.

Por esta misma razón, Bolaño construye una voz de narrador con características por demás interesantes. Usa una primera persona permanente, casi obsesiva, y evita el escondrijo de la omnisciencia. Manifiesta su propia limitación, registra en qué partes miente, en qué partes solo imagina, y de esa manera reconstruye la historia a su antojo pero sin la arrogancia de objetividad. La suya es la voz fuerte de un yo débil. Un yo que ha perdido su centralidad, un yo antiautorial que se confunde y que a la vez se difumina con la identidad del poeta.

Esta identidad débil se da un varios planos retóricos, y aquí solo quiero destacar dos, uno estrictamente narratológico, y el otro institucional. En el primero, Bolaño trata de trazar líneas paralelas entre su vida y la vida de Wieder, y el momento en que se intersecan es para suscribir la solo aparente distancia. De alguna manera, el autor plantea una identidad seminal, profunda, entre el poeta bueno y el malo, entre el asesino y el justiciero:

Por un instante (en el que me sentí desfallecer) me vi a mí mismo casi pegado a él, mirando por encima de su hombro, horrendo hermano siamés, el libro que acababa de abrir (un libro científico, un libro sobre el recalentamiento de la Tierra, un libro sobre el origen del universo), tan cerca suyo que era imposible que no se diera cuenta, pero, tal como lo había predicho Romero, Wieder no me reconoció. (Estrella Distante, 152)

Asesino y justiciero se parecen como Cástor y Pólux, se necesitan porque la raíz que lo ha engendrado es la misma, el ejercicio del poder.

De igual forma, en otro nivel Bolaño realiza una operación extraordinaria al calcar casi exactamente las últimas páginas de una novela para recontarla en una nueva. Así en *La literatura nazi en América*, está no solo la historia completa que luego se desarrolla en *Estrella Distante*, sino también segmentos completos de la escritura, copias exactas de lo escrito anteriormente. Oviedo (2005) turbado por el ejercicio, le niega la categoría de novela a *La literatura nazi*, con la única salvedad de las última páginas, precisamente aquellas que luego formarán parte de *Estrella Distante*. Sin embargo no intenta hacer una lectura diferente, ni explicar las razones.

En principio deberíamos ver el problema desde una perspectiva semiológica. Lo que Bolaño parece hacer es trazar dos discursos en paralelo que recrean una sola experiencia. En *La literatura*, la distancia es menor, y el juego diferente. Es contada por Bolaño, a quien se menciona expresamente. De otro lado, el texto aparece como una extraña última parte que desentona con el tono paródico de la crítica que tiene el inicio.

En *Estrella Distante* el narrador no dice su nombre, pero usa la misma primera persona. Relata desde su soledad distanciada de España, y se identifica como el joven poeta apresado y liberado por el naciente régimen de Pinochet.

Ahora bien, el efecto de repetición tiene consecuencias extraordinarias. Se repite la misma historia enunciada por dos diferentes hablantes, que son, probablemente el mismo. Bolaño se convierte así en su propio Pierre Menard, y de esta forma subraya la urgencia, la obsesión, la completa dificultad de ser uno solo cuando se está aquejado por un mal que escapa a su control. La necesidad de hablar desde distintos lugares de lo mismo, y con las mismas palabras y de paso, la inexistencia del constructo reverencial al que llaman "autor". Es un ejercicio de reflexividad que denota las posibilidades de semiosis ilimitada (Eco) del mismo ejercicio de habla, como un mismo escritor, narrador, puede verbalizar y reverbalizar un mismo discurso, de manera que las pocas diferencias sean el verdadero sentido.

Pero además, tiene un efecto demoledor, si lo pensamos en perspectiva de la institucionalidad literaria. Un escritor que tiene que sacar de un libro a otro un tema, es un escritor reiterando la necesidad de hablar de algo por encima de cualquier cosa. Y una invitación a que los lectores que escapan de ciertos lenguajes, entren al asunto por nueva vía. Si el lector, crítico o de pasatiempo, se adentra en los meandros de este juego discursivo, probablemente encontrará solamente su propia figura calcada entre las líneas que el escritor desaparecido le ha dejado.

NOTAS:

[1] Aquí algunas notas que la traducción actual de Bolaño está generando. Es interesante notar el tono de canonización así como las absurdas referencias como la del romanticismo o la alusión a García Márquez:

“(Bolaño’s literary work) it’s a metaphor, you know, it’s not literally a novel about poets. It’s about poetic temperament in the world. It’s romantic. It’s about young idealists coming up against corruption and tragedy.” (Natasha Wimmer, traductora de Bolaño al inglés)

“Bolaño is playful and humorous when he touches on the absurdities of everyday life, but the stories have a dark undercurrent; nearly all are colored by the theme of exile and its often tragic aftermath. While his plots are skimpy and he doesn’t display much range, Bolano’s writing is insidious and may prove to be highly influential. Recommended for larger” Fiction collections.-Forest Turner, Suffolk City. House of Correction Lib., Boston **WWW.LIBRARYJOURNAL.COM** REVIEWS, NEWS. AND MORE 1 APRIL 15,2007 | LIBRARY JOURNAL | 77

Francisco Goldman said that when he was in Mexico”, were talking about Bolaño like they had talked about Garcia Marquez. (Natasha Wimmer)

BIBLIOGRAFÍA

Bolaño, Roberto. Primer manifiesto infrarrealista. 1976

—Estrella distante. Anagrama. Barcelona: 1996.

—La literatura nazi en América. Seix Barral. Barcelona: 2005.

—“Los mitos de Cthulhu”. Palabra de América. Seix Barral, Barcelona 2004

Ervin, Andrew. “On Despotism and Dystopia”. American Book Review.

Garcés, Gonzalo. “Dos modelos”. Palabra de América, Seix Barral, Barcelona, 2004.

González, Daniuska. “Roberto Bolaño: El Resplandor de la sombra”. Atenea 288. Sept. 2003.

Iwasaki, Fernando. “No quiero que a mí me lean como a mis antepasados”. Palabra de América. Seix Barral, Barcelona, 2004.

Jameson, Fredric. Brecht and Method. Verso. New York: 1998.

Jara, René. Los pliegues del silencio. Ediciones Episteme. Valencia: 1996.

Maristain, Mónica. “Última entrevista a Roberto Bolaño”. Página 12,

Oviedo, José Miguel. “La literatura nazi en América”. Letras libres.com. Noviembre de 2005

Rodríguez , Franklin. “The Bind Between *Neopolicial* and *Antipolicial*: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction”.
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/rodriguezf.html>

Soberón, Fabián. "Pierre Menard, autor de Bolaño". *Espéculo*, 33, Universidad Complutense de Madrid. 2006.

© *Carlos Vargas Salgado* 2011

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

