



HAL
open science

Mirando caer otra Estrella distante

Joachim Manzi

► **To cite this version:**

Joachim Manzi. Mirando caer otra Estrella distante. Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 2004, 82 (1), pp.125-141. 10.3406/carav.2004.1462 . hal-03967186

HAL Id: hal-03967186

<https://hal.science/hal-03967186v1>

Submitted on 1 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mirando caer otra *Estrella distante*

Joaquín Manzi

Citer ce document / Cite this document :

Manzi Joaquín. Mirando caer otra *Estrella distante*. In: Caravelle, n°82, 2004. pp. 125-141;

doi : <https://doi.org/10.3406/carav.2004.1462>

https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2004_num_82_1_1462

Fichier pdf généré le 14/05/2018

Resumen

Este trabajo estudia las relaciones establecidas por las referencias icónicas (cine, foto, pintura) de *Estrella distante*, novela del escritor chileno Roberto Bolaño, recientemente fallecido. Las imágenes del paratexto y las referidas al cine y la fotografía permiten poner de manifiesto un juego constante con las rupturas de tradición literaria y artística del siglo XX, a la vez que una crítica ética y política de nuestro tiempo.

Résumé

Cet article analyse les rapports para et inter picturaux présents dans le roman *Estrella distante*, du Chilien Roberto Bolaño, récemment disparu. Les références au cinéma et à la photographie ouvrent un dialogue très riche avec certaines avant-gardes du XXe siècle et formulent une critique éthique et politique de la conjoncture culturelle actuelle.

Abstract

This paper analyses the paratextual and inter pictural relations in the novel *Estrella distante*, written by the Chilean Roberto Bolaño, recently disappeared. In the text, the references to cinema or photography creates a dialogue with some of the artistic avant gardes of the XXth century and makes a critical appraisal of the present ethical and political situation.

Mirando caer otra Estrella distante

PAR

Joaquín MANZI

Université de Paris Nord

Ahora que la carrera fulgurante del escritor Roberto Bolaño ha quedado trunca con su muerte repentina en Barcelona, el 15 de julio de 2003, puede resultar molesto encontrar en las páginas culturales de la prensa masiva algunos de los títulos originales del chileno para referir su destino de *Estrella distante* o su final absurdo, fiel al espíritu de *Los detectives salvajes*.¹ Ese traspaso imaginario que coloca los afectos y la admiración por el escritor en sus restos, esto es en sus libros, es sin embargo un gesto de supervivencia, un modo simbólico de aceptar esa pérdida. A su manera, estas dos novelas estaban también signadas por un proceso de duelo semejante, puesto que narran, en parte al menos, la muerte de víctimas femeninas –las hermanas Garmendia en el primer caso, la poetisa Cesárea Tinajero en el segundo– y la tentativa de encontrar a los culpables para vengar a las víctimas. Por lo demás, el propio Roberto Bolaño confirmó haberse volcado aún más entera y apasionadamente a la escritura después de haber tomado conocimiento a principios de los años noventa de la dolencia hepática que acabaría con él a sus cincuenta años.² Más allá de toda sospecha, y a través de imágenes cambiantes, la escritura sigue poniendo en juego un cuerpo a cuerpo con la muerte del que no están exentos ni el periodista, ni el escritor, ni tampoco el crítico.

Utilizar metafóricamente, como aquí arriba, el título que dio a conocer al escritor chileno al gran público para crear una fábula interpretativa y dar incidentalmente a ver y a oír la maravilla melancólica

¹ Ambas novelas fueron editadas en Barcelona, Anagrama, colección Narrativas hispánicas, 1996 y 1998. Las citas de la primera novela remitirán directamente en el cuerpo del texto al número de página de esta edición.

² Entrevista de Mónica Maristain publicada en Buenos Aires, *Página 12*, 23 de julio 2003.

generada por la decena de libros ya publicados, no significa contravenir gratuitamente ciertos presupuestos inmanentistas que guiaron parte de la crítica literaria de los últimos veinte años. Aceptar que el título de una novela pueda reverberar en la realidad del lector, y aquí como huella de la ausencia del escritor, implica por el contrario integrar en la propia escritura los instrumentos y categorías del estudio brillante que Gérard Genette hizo de los paratextos por ejemplo, adaptándolos a la dinámica del ensayo sin hacer un uso servil o mimético de la sola terminología. Gracias a *Seuil*³ sabemos meridianamente que el título de un texto literario abre sentidos esenciales para su lectura, aunque más no fuera atrayendo la atención del lector sobre aspectos temáticos (aquello de lo que se habla, la trama, los personajes) y/o remáticos (lo que se dice o sugiere de ellos, como por ejemplo, el género, el tipo de discurso, los ecos literarios a los que remite). Cuanto más numerosas y variadas sean las indicaciones del título completadas y enriquecidas por el texto, mayor será su poder evocador, llegando a funcionar incluso como un «ábrete sésamo» que nombra los caminos de entrada y comprensión del texto, o como un acicate para arriesgar otras escrituras, las del crítico, por cierto no tan elegantes ni lúcidas como las del escritor.

Con razón y mucho poder de convicción, un ensayo reciente reivindica una «crítica imperfecta» capaz de responder a «la falta de pasión, de imaginación y de riesgo creativo» que la alejan del lector.⁴ Los escritores y cineastas de nuestro tiempo reclaman desde sus trabajos un acercamiento renovado tanto en los métodos como en las formas, y por eso mi lectura de *Estrella distante* partirá del estudio del paratexto de la novela para mostrar hasta qué punto ésta se enlaza con imágenes de diverso origen –cine, fotografía y pintura–. El modo en que esas imágenes referidas repercuten y amplifican la trama policial y las vivencias puestas en juego por su (re)escritura, genera una serie de inquietudes comunes al escritor chileno y al crítico contemporáneo. La primera de ellas es suscitada por la violencia de género sexual, ejercida sobre algunas mujeres por sádicos de distinta calaña en América Latina y en Europa, tema presente en la novela inconclusa de R. Bolaño, *2666*, abocada en parte a los crímenes de mujeres en Ciudad Juárez, México, desde los años noventa.⁵ Las imágenes sucias de estos crímenes reales, filmados quizás por cámaras impunes para espectadores trastornados, es tan sólo una muestra más de las relaciones complejas que hoy en día traban sin cesar las palabras y las imágenes (de la foto y el cine) que

³ París, Ed. du Seuil, 1987, p. 54-97.

⁴ Juan Antonio García Borrero, «La dictadura de los críticos», en *Cinemas d'Amérique latine* n° 11, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 148-155.

⁵ Cf Sergio González Rodríguez, «Tueurs de femmes à Ciudad Juárez», *Le Monde Diplomatique*, n° 593, París, agosto 2003, p. 14-15.

buscan romper las fronteras entre la vida y el texto por la acción real y concreta.

Estos cruces verídicos —a veces crueles, a veces poéticos como en el caso de los poemas que Raúl Zurita mandó escribir en el cielo de Nueva York en 1982— entre la letra y la imagen, están ficcionalizados en la novela de R. Bolaño en tanto que juego literario, y por ello mismo especulativo, ya que nos dan a pensar la coyuntura estética surgida tras la segunda guerra mundial, y que pone en evidencia el fin del arte, al menos tal como existió durante varios siglos. Por fin, si *Estrella distante* relata marginalmente cómo en esta coyuntura artística la obra pudo ser reemplazada por la instalación y el happening, así como el poema por la exhibición y el espectáculo, la novela indica claramente los antecedentes y las repercusiones éticas de este estado de cosas nacido de la Shoah y de Hiroshima, pero también en América latina, de la desaparición y la represión política orquestadas por las dictaduras de Pinochet, Videla y sus numerosos secuaces civiles y militares. El vaciamiento de las categorías de pensamiento más corrientes hasta mediados de siglo, corresponde con el malestar irresuelto por todas esas víctimas aún desaparecidas y la confusión ideológica a la que asistimos desde hace más una década.

A ese vacío, la novela responde con un aquelarre terrorífico, pero a menudo irónico o jocoso y por eso mismo terriblemente exaltante y novedoso para el lector, en el que se formulan vindicaciones políticas irresueltas en la escena civil de cada país, aburrida de seriedad hipócrita, como lo prueba en esta materia el cambio de vientos del último presidente argentino que quizás haría posible el encarcelamiento en Francia del «ángel de la muerte», A. Astiz, asesino, entre otros, de las monjas Alice Domon y Léonie Duquet.⁶ Para entrar a ese aquelarre de imágenes variopintas, lo más sencillo será deslizarse primero hacia lo que G. Genette llama los umbrales del texto y luego seguir la senda icónica que se abre en los diez capítulos dedicados a dilucidar el recorrido vital de Carlos Wieder, poeta y teniente de la Fuerza Aérea Chilena (FACH).

Cae una estrella

Antes de comenzar la lectura, en los alrededores mismos de la novela, el lector se encuentra ante un dispositivo paratextual complejo y doble: por un lado el título y la portada, por otro el epígrafe y un breve prefacio. Ambas partes se reflejan imperfectamente entre sí puesto que la portada de la colección de Narrativas hispánicas reproduce una foto en color de Christian Boltanski, « L'ange d'alliance » (1986), en el cual pareciera representarse una caída en medio de un cielo oscuro, mientras el epígrafe

⁶ Cf *Le Monde*, París, 27-28 de julio y 15 agosto 2003, p. 4 y 2 respectivamente.

de la novela atribuido a Faulkner, «Qué estrella cae sin que nadie la mire», se conecta tanto con la caída de la foto como con la estrella del título. Ni bien se entra en el detalle de cada una de sus mitades, ese dispositivo muestra una riqueza desconcertante, las significaciones contradictorias afluyen, y con ellas las preguntas: ¿la estrella será un ángel, o un ser humano monstruoso? Aunque distante, ¿alguien habrá visto caer esa estrella, ese mensajero alado y divino? Estas dudas abren significaciones virtualmente ligadas a la condición divina o humana del astro que cae, y al testigo que asiste y narra quizás esa caída.

Algunos indicios para acotar estas dudas surgen de la foto de Boltanski, en la que se pueden observar de arriba hacia abajo, en una línea vertical, la silueta tosca de un ángel cabeza abajo, cuya sombra se destaca por delante de una luz blanca, y hacia abajo la misma silueta, más pequeña y blanca, iluminada por un pequeña fuente de luz rectangular. Ambas siluetas, más que angelicales como lo indica su título, parecen diabólicas e inquietantes, puesto que las alas son toscas plumas de paloma, y la expresión de los ojos y la boca muestra un rostro agresivo. Las varas que sostienen cada silueta desde un brazo y una pierna, muestran que las figuras fueron concebidas para un teatro de sombras, como los indonesios, con lo cual el procedimiento de fabricación del ángel y su uso teatral quedan ostensiblemente señalados y puestos de manifiesto. Esta foto proviene de una instalación expuesta en la capilla del hospital parisino de La Salpêtrière, en la cual según Lynn Gumpert,⁷ las siluetas de cobre reflejaban a ciertas horas del día su sombra entre las fotos de niños que colgaban de las paredes del recinto, amplificando la molestia extraña por esa caza agresiva entre los dos ángeles cayendo del cielo, y el lazo oscuro, indeterminable, que une las obras del pintor francés con lo sagrado.

Como el espectador desconcertado ante esa instalación frágil y modesta –pero también ante la foto misteriosa de la portada–, el lector de la novela queda sorprendido por el carácter incierto, desdoblado, y metaficcional del breve párrafo en cursiva que funciona a modo de prefacio. Aunque desprovisto de firma, el prefacio está redactado en primera persona del singular y del plural, remitiendo al *scriptor*, quien firma el libro. Esta nota revela su origen intratextual y genético apócrifo, al caracterizarlo como reescritura a cuatro manos del último capítulo de *La literatura nazi en América*.⁸ Esa reescritura fue realizada en Blanes con Arturo B –uno de los protagonistas de *Los detectives salvajes*, pero dado ya por muerto en esta nota–; el proceso creativo tiene sus fuentes en un material onírico cuya base vivencial es recordada junto a otras presencias

⁷ *Christian Boltanski*, París, Flammarion, 1992, p. 94-97.

⁸ Barcelona, Seix Barral, 1996, 232 p. Sobre la reescritura del capítulo final de esta novela en *Estrella distante*, consultar Celina Manzoni, «Narrar lo inefable», en *La escritura como tauromaquia*, C. Manzoni (comp.), Buenos Aires, Corregidor, 2002, p. 39-50.

fantasmales, como las borgianas del relato «Pierre Menard, autor del Quijote». Lo esencial es que la nota sitúa metafóricamente el origen imaginario del libro en imágenes reflejadas: «[...] y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión de sí misma» (p. 11). El párrafo termina minimizando la participación del *scriptor* en esa reescritura, y desvaloriza de antemano la novela, puesto que refiere la insatisfacción de su amigo, fuente y testigo de la anécdota narrada, ante el resultado final que el lector se dispone a leer. La figura autorial de Roberto Bolaño —a la que me referiré de aquí en adelante mediante sus iniciales, R. B.—⁹ queda convertida por virtud de esta nota en un simple sobreviviente, en un heredero a pesar suyo de una narración que no pudo firmar en colaboración¹⁰ por el suicidio de su amigo ficcional en África. La caída referida en el epígrafe podría sugerir incidentalmente la pérdida del amigo entrañable, figura metafórica de los jóvenes poetas muertos en las últimas décadas.¹¹

Pero, además, el título *Estrella distante*, remite explícitamente al protagonista de la novela, Carlos Wieder. Lo que mantiene en vilo literalmente a la narración es el intento de ordenar la maraña de seudónimos con que se escabullía el antiguo poeta y teniente de la FACH. Para lograr narrar las distintas máscaras y oficios del infame protagonista, la novela recurre al modelo intertextual de la biografía apócrifa, practicada ya en la *La literatura nazi en América*.¹² En efecto, ocho de los diez capítulos de que consta la novela están dedicados a Carlos Wieder y siguen las vueltas de su recorrido en Chile primero, donde permaneció hasta poco tiempo después del golpe de estado de 1973, y entre Estados Unidos y Europa hasta mediados de los años 90. Tan sólo dos capítulos, el tercero y el cuarto, están dedicados a Juan Stein y Diego Soto, amigos de R. B. y responsables de talleres literarios cerrados con el golpe, que los echó por lo demás al exilio. Así como estos dos capítulos secundarios se centran en dos figuras sacrificadas por la historia, el resto de la novela confronta el destino del poeta y asesino C. Wieder al de R. B., que semanalmente lo veía junto a las hermanas

⁹ El uso de sus iniciales para indicar el régimen ficcional de lo narrado es frecuente en la obra de R. Bolaño, como por ejemplo en «Días de 1978», en *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 65-80. Tal como se irá viendo, todo un juego con el significante se despliega en la novela a partir de la R ligada al nombre del escritor.

¹⁰ Entre otros libros en colaboración, R. Bolaño escribió con Antoni García Porta *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, Barcelona, Anthropos, 1984, premio Ambito Literario de narrativa.

¹¹ Tema recurrente en esta novelística; ver el pasaje de prosa poética en honor a los «jóvenes latinoamericanos sacrificados», que cierra *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 151-154.

¹² Cf. C. Manzoni, «Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal», en C. Manzoni (comp.), *op. cit.*, p. 17-32.

Garmendia, primeras víctimas del asesino y «estrellas indiscutibles del taller de poesía» (p. 15).

Por su relevancia textual en la biografía inmoral, y su rol de asesino en el relato del enigma, la estrella principal de la novela es entonces Carlos Wieder, y a través suyo es el país entero, doblegado por el fascismo, lo que la estrella –la de la bandera chilena– está también significando. Dos breves citas muestran hasta qué punto este sol negro se refleja en otro, semejante y distinto a la vez, el escritor que lo observa:

No escasean los personajes enigmáticos o estafalarios, pero la figura principal, la que se alza única entre el vértigo y el balbuceo de la década maldita, es sin duda Carlos Wieder. Su figura, como suele decirse más bien tristemente en Latinoamérica, brilla con luz propia. (p. 117)

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

Esta cita, del último capítulo, confirma la lectura que identifica como referente del título a Wieder, puesto que las estrellas distantes refieren textualmente al libro científico sobre el recalentamiento de la tierra que aquél lee en el bar donde R. B lo reconoce veinte años después gracias al detective Romero que viene a vengarlo. Si el título de la novela coloca en singular el sintagma extraído de la última frase citada, es con el fin de establecer mejor la correspondencia metafórica entre el título, el protagonista maldito y la estrella blanca de la bandera chilena, «rutilante y solitaria sobre el horizonte implacable» que dibujó con su avión durante una exhibición aérea (p. 41).

La escena final de doble identificación del asesino resulta central para la lectura del conjunto de la novela, porque vuelve a acercar a los dos personajes –Wieder y R. B– hasta convertirlos en hermanos: «Por un instante (en 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[...]» (p. 152). El reconocimiento es aquí doble: se identifica al asesino, pero además se percibe confusamente lo que el testigo tiene en común con él. Las estrellas distantes son entonces la imagen que viene luego a reemplazar la imposibilidad para R. B de ponerse totalmente en el lugar del asesino: «Traté de pensar en Wieder, traté de imaginarlo solo en su piso, que elegí impersonal [...]. Traté de imaginarme a Wieder. Pero no pude, o no quise» (p. 153). El espanto que R. B acaba de vivir, y que el título de la novela esconde parcialmente, se transfigura en un cielo oscuro y estrellado que invita a una ensoñación despierta. Lejos de paralizar la fantasía con la tranquilidad que podría resultar de la muerte conjetural de Wieder, las imágenes de ensoñación, o de ensimismamiento que cierran la novela con ese cielo negro sembrado de estrellas distantes, potencian por el contrario el trabajo creativo y fantasmático de la reescritura. El dispositivo paratextual doble lo señalaba

ya ostensiblemente en los umbrales del libro: por un lado desde el prefacio que sitúa el inicio de la escritura de la novela en el relato de sueños y pesadillas de Arturo B, anotado fielmente por R. B (p. 11), y por otro, desde la foto de la portada, con la persecución o la caída de los dos ángeles –¿la de los dos hermanos siameses?– orientados hacia la luz.

Un símil de esta hermandad a la vez próxima y lejana entre el asesino y el escritor, pero también entre el sobreviviente R. B y el fallecido Arturo B, encuentra a mis ojos una figuración azarosa, aunque ejemplar, en un cuadro del pintor argentino Leonardo Robertazzi, «El deseo es una pregunta». En esta pintura, la silueta inmensa de un desconocido que nos da la espalda, aparece detrás de otro hombre, también desnudo y pensativo, pero esta vez recostado de frente en la parte inferior del cuadro. En la parte central y superior, una estrella verde brilla y se desangra por encima de ambos. Sólo el espectador del cuadro puede observar la estrella, que brilla dentro del cuadro y quizás en la imaginación de los dos personajes retratados. Como en la novela, es también ella la que nos cuestiona a nosotros, lectores y espectadores, para que encontremos una pista, una clave, y no una explicación tranquilizadora. Esa estrella late y cintila como la de la novela y marca un rastro de imágenes a través de referencias reales y ficcionales que L. Louvel llama interpicturales.¹³ Ni bien se deja atrás el umbral del prefacio, esa estela sangrante aparece rápidamente en la novela con la mención de una película.

R. B y *El bebé de Rosemary*

La referencia a la película de Roman Polanski¹⁴ es doble –como el dispositivo paratextual ya estudiado–, puesto que aparece al comienzo (p. 17) y al final de la novela (p. 130-131). La primera mención establece una semejanza entre el apartamento de Carlos Wieder y el de los Castevet, vecinos de Rosemary (Mia Farrow), por faltar en las paredes de ambos los cuadros y adornos que pendían de clavos aún visibles. La segunda retrotrae una pesadilla de R. B a la de Rosemary durante la noche en que su marido la penetra y la fecunda. Esa noche comienza el engendramiento del niño monstruoso que da título a la película, aunque ésta no lo dé a ver en ningún momento, manteniendo así la duda acerca de su existencia real o imaginaria.¹⁵ En apariencia inofensivas, estas dos referencias cinematográficas tienen en realidad un gran impacto textual puesto que, suspendidas entre el término inicial y final del texto, dejan

¹³ *L'œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 141.

¹⁴ 1968. DVD, de la Paramount, 2001.

¹⁵ Quince minutos apenas separan ambas secuencias, correspondientes a los capítulos 6 y 11 del DVD.

que el trasfondo satánico de la trama filmica germine más allá de toda sospecha.

Es como si el recuerdo de esa noche turbia en la que Rosemary es violentada y fecundada por su marido, también estuviera dando otra clave esencial para la lectura de toda la novela. En la pesadilla textual aparece una hermandad culpable entre el asesino y el narrador: el barco en el que R. B se encuentra es hundido por Carlos Wieder, sin que el primero hubiera «hecho poco o nada por evitarlo» (p. 131). Este naufragio textual es tan sólo un fragmento parcial y muy retaceado de la pesadilla filmica elaborada durante la penetración de Rosemary y el inicio de la gestación de su bebé, R. B.¹⁶ La secuencia completa dura unos pocos minutos: mientras su esposo la acuesta, Rosemary empieza a dormirse y en fundidos encadenados va surgiendo la secuencia onírica. La cama en que ella está tendida se convierte en la cubierta de un buque que navega en el mar. Cuando su marido empieza a desnudarla, Rosemary se encuentra junto con otras mujeres, y un hombre en tierra anuncia un tifón que hace naufragar al buque. Después de haber bajado por la proa al sótano del edificio al que se han mudado, Rosemary se encuentra tendida en el centro de un altar, rodeada de asistentes a una misa negra. Su cuerpo desnudo es pintado por Roman Castevet, su vecino vestido con todos los atributos de un papa. A los pies de la cama, John, el marido de Rosemary, se apresta a participar en ese rito, mientras las manos que recorren el cuerpo blanco de su mujer adoptan una forma peluda y bestial. La confusión entre el vecino y el marido es tanto más equívoca cuanto que el rostro del violador no es visible en pantalla, por adoptar la cámara la perspectiva femenina adormilada y confundida. Al despertarse a la mañana siguiente, Rosemary descubre su cuerpo con marcas ostensibles de rasguños y violencias, que el marido minimiza con una sonrisa. Ahora bien, ese naufragio transpuesto y vuelto a narrativizar en la novela se convierte en un motivo poético –estudiado por Adriana Castillo de Berchenko¹⁷ en la poesía chilena reciente como figuración de vivencias de los años de dictadura– que adquiere así una connotación mucho más turbia, inquietante y sexual si recordamos la secuencia entera de la película.

Es así como por una vuelta de tuerca azarosa en apariencia, pero seguramente inconsciente, las pesadillas adquieren una capacidad generativa monstruosa: en la película, R. B –bebé invisible en la pantalla– es el hijo de la unión de Rosemary y John. Pero como éste, su marido, es en la pesadilla una suerte de súcubo invertido corresponsable de la violación de una mujer, queda sugerido un triángulo maldito entre el

¹⁶ Recordemos que estas son las iniciales del título original de la película en inglés, *Rosemary's Baby*, adaptación de la novela homónima de Ira Levin.

¹⁷ « La métaphore du naufrage dans la poésie chilienne d'aujourd'hui », *Cahiers d'Etudes Romanes*, Nouvelle série, *Naufrages*, n° 1, Université de Provence, 1998.

diablo –R. Castevet–, el súcubo John, y Rosemary su mujer. En la novela el resultado final aparece también como el fruto del trabajo de reescritura, manuscrito en mano, entre Arturo B y R. B. A su alrededor giran los fantasmas de Pierre Menard, y también la presa fugitiva de C. Wieder, el infame compatriota, desterrado como ellos, que alimenta sus pesadillas. Así el origen mismo del libro aparece como la condensación de otro triángulo maldito y también secreto: ¿quién escribió el relato al fin de cuentas? ¿Existe Arturo B? ¿Podemos darle crédito al prólogo del escritor? Ese secreto, expuesto y guardado a la vez, es al fin de cuentas indeterminable como en toda ficción según J. Derrida.¹⁸

Exhibiciones peligrosas

Hasta aquí las referencias icónicas reales provinieron de la instancia narrativa para referir símiles y fuentes del proceso de escritura. En este apartado serán ficcionales y estarán vinculadas al protagonista, C. Wieder, quien asociaba íntimamente la creación literaria con la violencia y la muerte, en parte a través de los modelos de Sade y Bataille, tal como Béatrice Ménard lo puso de manifiesto.¹⁹ Si tomamos en cuenta el conjunto de la producción que se le atribuye a lo largo de la novela a través de sus diversos alias, notamos que sus manifestaciones se caracterizan por combinar continuamente la creación literaria con la artística, pero también la postvanguardia de los años 70 con una ideología autoritaria fascinada por el nazismo, con lo cual el perfil del protagonista resulta aún más actual y perturbador. En las prácticas sucesivas de Wieder toman cuerpo distintas coyunturas culturales de nuestra época, y en particular lo que se dio en llamar el fin del arte y el de las ideologías. Entre las distintas muestras que el personaje realiza en su larga carrera, distinguimos primero las realizadas en Chile por quien se hacía llamar Ruiz-Tagle y oficiaba como aviador militar y poeta, dando a ver su obra en exhibiciones aéreas y fotográficas tras el golpe de estado. Luego, su rastro vuelve a aparecer bajo el seudónimo de R.P. English en filmaciones pornográficas criminales realizadas en el sur de Italia, y más tarde bajo el de Daniel Defoe en fanzines neonazis y revisionistas de varios lugares de Europa. Encarnando esos síntomas marginales de la cultura de nuestra época a través de las máscaras sucesivas de este personaje, la escritura de R. Bolaño elige darles una cabida nada complaciente, puesto que dando por hecha la derrota de todos cuantos se opusieron al desguace de las utopías políticas y artísticas del siglo XX,

¹⁸ *Donner la mort*, París, Galilée, 1997, p. 175.

¹⁹ « Violence, poésie et mémoire dans *Estrella distante* de Roberto Bolaño », *Cahiers du GRELPP* n° 4, Université de Paris X, sous presse.

pone así al desnudo el desierto ético desde donde es posible empezar a escribir de nuevo. Veamos sucesivamente las muestras crueles de esa derrota en el espejo apócrifo de las imágenes reescritas en la novela.

Como todas las batallas perdidas, ésta tiene una fecha, y su trigésimo aniversario se cumplió el 11 de septiembre de 2003, en recuerdo de la muerte de Salvador Allende tras el golpe de estado de Pinochet. En los días de 1973 que siguen al golpe, las hermanas Garmendia son asesinadas por C. Wieder –alias Ruiz Tagle– y R. B es detenido en Concepción. La labor asesina del aviador de la FACH encuentra un doble cauce artístico: primero escribe en el cielo de su país con su viejo avión caza Messerschmitt, luego expone las fotografías de los cuerpos aún en vida de las mujeres víctimas de sus tormentos y crímenes. Esos actos espectaculares, narrados con un humor feroz, son dados a ver no sólo a los colegas del medio castrense, sino también a la población entera (no se habla ya de ciudadanos), y en particular a los prisioneros políticos como R. B, quien lee en el cielo de la cárcel de Concepción el fragmento del Génesis en latín al cual se agrega la moraleja «Aprendan» (p. 39). La escritura fugaz y etérea encuentra su referencia literaria en la obra poética del chileno Raúl Zurita, aunque otra exhibición de Ruiz-Tagle invierta punto por punto el marco y el alcance del poema «La vida nueva». ²⁰ La estructura sintáctica atributiva de los dos poemas es en efecto la misma, pero mientras que el poema original define y celebra a Dios, el apócrifo de la novela celebra la muerte. Esta reelaboración ficticia del intertexto poético resulta inquietante porque, adelantándola en el tiempo histórico y atribuyéndola a un represor impune, sugiere que el trasfondo autoritario del poema de Zurita no es más que una fachada complaciente, una pose de seriedad pretenciosa cuyo fondo ideológico –de signo totalmente contrario al de Wieder– es sin embargo dudoso. ²¹

Una inversión ideológica semejante puede observarse en el tratamiento de las referencias ligadas al surrealismo en la muestra fotográfica que por esa misma época realiza C. Wieder –alias Ruiz-Tagle–. A fines de los años 20, la imagen de una pupila cortada por una navaja fue para L. Buñuel y S. Dalí una muestra de crueldad al servicio de valores estéticos y políticos revolucionarios que encontraron la repercusión buscada el día del estreno de *Le chien andalou* en el Studio

²⁰ El poema está incluido en *Anteparaiso*, Madrid, Visor poesía, 1992. Esta edición reproduce las fotos en color, y a doble página, de los versos escritos en el cielo de Nueva York en 1982. R. Cánovas interpreta este poema como la contracara de la mutilación del rostro del poeta, y una promesa concreta de recuperar la voz de la comunidad chilena. En *Lihn, Zurita, Ictus, Zadrigan: literatura chilena y experiencia autoritaria*, Santiago de Chile, F.L.A.C.S.O., 1986, p. 87.

²¹ Esta lectura que desvaloriza la poesía seria, acercándose a la antipoesía de Nicanor Parra, se confirma en otros relatos de Bolaño que juzgan duramente la escena poética chilena en la cual brilla Neruda, mientras los otros poetas residen en cárceles o manicomios. En *Putas asesinas*, *op. cit.*, p. 207-216.

28 parisino con la agresión violenta de activistas de extrema derecha. En 1973, en cambio, la repercusión política de imágenes crueles de cuerpos femeninos despedazados y a veces agonizantes es exactamente inversa: los «reporteros surrealistas» presentes en la inauguración son ahora aliados de los represores y ante la reacción espantada del público «se apresuraron en darle la razón [al capitán que pedía discreción entre los asistentes] al afirmar que allí, en el fondo, no había pasado nada» (p. 100). Del escándalo y la provocación revolucionaria en los años 20, los surrealistas pasan a la hipocresía y al acatamiento de la norma autoritaria de los años 70.

Así como la exhibición aérea aparecía como una celebración de la represión, la exposición fotográfica busca dar una dimensión artística a una carga sexual sádica insostenible, indescriptible por lo demás en detalle fuera de tres fotos precisas: la de la portada de *Las veladas de San Petersburgo* de Joseph de Maistre, la de una muchacha que flota y se desvanece en el aire y por fin la de un dedo cortado y tirado en un piso de cemento (p. 98). Además de representar una expansión metatextual respecto de *La literatura nazi en América* que amplía literalmente las fotos allí mencionadas, esta exhibición resulta tan peligrosa como las aéreas porque expone públicamente a C. Wieder, cuya responsabilidad en el asesinato de las mujeres queda evidenciado por la identidad inequívoca de algunos de esos cadáveres.

Retomando las tres fotos descritas en detalle, podemos notar la convergencia de dos corrientes ideológicas y artísticas antagónicas, reunidas por obra de ese «fotógrafo de la muerte»:22 la tendencia ultramontana, patente en obra de De Maiste, defensor del sacrificio como escarmiento y acceso a lo sagrado en plena revolución francesa, y la surrealista de las otras dos, que aluden quizás al montaje de Max Ernst «La puberté proche...» y a las fotos de Eli Lotar hechas en los mataderos de París.23 Por lo demás esta filiación surrealista se confirma con otro testimonio referido por el narrador:

El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que se deduce que era 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. (p. 97)

La exposición fotográfica aparece en efecto como una multiplicación demente de las muñecas de Hans Bellmer,24 a quien se alude

22 *La literatura nazi en América*, op. cit., p. 199.

23 Las reproducciones de estas obras de 1921 y 1929 respectivamente se encuentran en *La révolution surréaliste*, Werner Spies (comp.), París, Flammarion, 2002, p. 117, 196.

24 La famosa serie fotográfica de «Die Puppe» es de 1932-1945, *ibid*, p. 242-247. El impacto que tuvo la obra de H. Bellmer entre los escritores de los años 60 y 70 es patente

implícitamente quizás insistiendo en la semejanza de las víctimas con maniqués, con la diferencia de que en este caso se trata de mujeres de carne y hueso que han compuesto esas figuras demenciales.

Las exhibiciones, aérea y fotográfica, suplantando la obra (el poema o la foto) por una intervención en la realidad cuyas huellas, percederas y crueles, remiten al soberano deseo del artista de dar muerte. Otros rastros sangrientos semejantes remontan hasta Wieder, incluso después de su huida de Chile, donde un juicio lo ha encausado sin que la condena prosperara. La tinta sucia de los fanzines neonazis en España, las publicaciones revisionistas en Francia, así como las películas *gore* filmadas en Italia, vuelven a señalar la marca de origen de Wieder, a través de una síntesis artística criminal, fundada en un diagnóstico cultural cercano al que hicieron los nazis en los años treinta.

El desarrollo exhaustivo de estas reflexiones aparece en soportes literarios diversos, fanzines franceses y madrileños donde también se ejercitan dependientas, presos y carniceros adscriptos al grupo de los «escritores bárbaros». La sombra de Wieder –*alias* Daniel Defoe– surge aquí y allá buscando realizar en la literatura lo que ocurre hoy en día en la política, a saber que pretendía ser ejercida por gente ajena al medio y a las instituciones habituales (léase deportistas, periodistas, o empresarios televisivos). Sólo de esa forma sería posible realizar su meta común: «La revolución pendiente de la literatura [...] será de alguna manera su abolición. Cuando la poesía la hagan los no-poetas y la lean los no-lectores» (p. 143). Esta amenaza de terminar con la institución literaria tal como la conocemos acosa a la escritura misma desde fuera, como en esta cita, pero también desde dentro, convirtiendo al poeta en «El fotógrafo de la muerte», mero cazador de crímenes y actos sexuales varios en medio de un repentino vacío del planeta. El poeta se acalla totalmente y se coloca detrás de la cámara y de otra falsa identidad, R. P. English (p. 134). Este misterioso R.P.E trabajó en la puesta en escena –en tanto que camarógrafo– de películas pornográficas en las que se filmaron vejaciones y crímenes *reales*. Como en los casos anteriores, la culpabilidad del camarógrafo R.P.E no pudo ser siquiera establecida en los tribunales por haberse esfumado, tal como lo había hecho Ruiz-Tagle en Chile anteriormente.

Esta perpetua huida de la institución judicial muestra otra característica común a las manifestaciones postvanguardistas y perversas de Wieder: el silenciamiento y la reducción de las víctimas son la contracara del exceso de representación –cruel y violento– con que practicó impunemente las exhibiciones aéreas y fotográficas, así como las filmaciones pornográficas y la escritura bárbara. Su modelo común proviene del nazismo, quien practicó una sobrerrepresentación manifiesta

en las fotos hechas por Julio Cortázar en «La muñeca rota», en *Último round*, México, Siglo XXI, 1969, p. 105-111.

para aniquilar todo cuanto aspirara a excederla. Puesta en escena en los campos de concentración tal como lo expuso J.-L. Nancy,²⁵ allí se ejecutaba –en el sentido de realizar y de liquidar– esa ausencia, esa representación negada a quienes escapaban o negaban ese modo de representación. Con ese exceso, que era fuente de anonadamiento y de aniquilación, resultaba inexistente cualquier espacio de representación de la víctima, reducida a una presencia sin rostro, o un rostro vacío de mirada. En las imágenes y las palabras de Wieder y sus alias, varios detalles dan cuenta de esa representación negada a la víctima: el cuerpo flota en el aire sin rostro, la poesía hecha por los no poetas. Pero además la víctima generalmente desaparece, sin dejar rastros, ni tampoco testigos del paso del asesino. Afortunadamente, aunque el poeta asesino lo ignore, algunos testigos sobreviven, mujeres como las víctimas, que pueden dar cuenta de su culpabilidad y hablar por ellas. Aquí no subsisten imágenes, fuera de las poéticas, empleadas en el largo discurso de Amalia Maluenda, la mucama mapuche de las Garmendia, cuyas palabras pronunciadas en el tribunal tienen esa justeza –histórica y poética puesto que entrelazadas con algunas voces indígenas– capaz de officiar allí donde la justicia chilena ha renunciado (p. 119-120). Si la justicia está ausente de la trama negra de la novela, en cambio es posible la respuesta poética, la que efectúa la narración en primera persona. Para saber si es vengativa o justiciera, volvamos a la instancia narrativa y a su sala oscura donde se proyectan otras películas.

Detectives de película: E. G. Robinson y A. Romero

Al final de la novela llega la hora de restablecer un vago principio de justicia, si no humana, al menos poética. Entonces surge otra muerte, la de C. Wieder, la que viene a cobrarse Abel Romero, un antiguo policía célebre en la época de Allende. Para localizar al poeta asesino, Romero necesita a otro poeta, capaz de identificarlo en sus escritos a cambio de un poco de dinero y algunos regalos. Quien hará este trabajo de lectura crítica es R. B, anónimo poeta exiliado en Barcelona, en quien la visita suscita un sinfín de recuerdos. Entre ellos está la figura de un famoso actor norteamericano: Edward G. Robinson (1893-1973) pasado por una máquina de moler carne, cuyos ojos son los mismos que los del detective chileno: «ojos que saben, ojos que creen en todas las posibilidades pero que al mismo tiempo *saben* que nada tiene remedio» (p. 156). Es significativo que este símil reactualice a este actor hollywoodense de origen rumano y judío –Emmanuel Goldemberg era su nombre verdadero– dotado también de esa R que recorre como un hilo rojo todo el relato. En efecto es una manera de reunir en Romero un legado doble:

²⁵ « Représentation interdite », en *Le fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 57-99.

el de los sobrevivientes no sólo del golpe del 73, obligados al exilio, sino también también los de la Shoah, emigrados a los Estados Unidos. Esta referencia cinematográfica opera entonces según un desvío similar al observado ya con R. Zurita, sólo que en este caso es inversa: el antiguo héroe de los 70 ahora es un oscuro sicario movido por la venganza y el dinero, cuyo modelo es una figura polifacética y ambigua: E. G. Robinson.

El mito cinematográfico del duro ex-policía hace coincidir, aunque invirtiéndolas, las sinuosas carreras de ambos: el recorrido de Romero va de la legalidad de Allende, en tanto que policía modelo, a la ilegalidad bajo el exilio impuesto por Pinochet, desde donde opera como asesino a sueldo; en cambio, los papeles asumidos por el actor E. G. Robinson van del gángster grosero y brutal de los films *Little César* (1931) o *Little Giant* (1933), a la figura responsable y compleja del director de una compañía de seguros en *Double Indemnity* de B. Wilder (1944). A partir de allí, los papeles serán los de un representante del orden, ya familiar, ya político, como en *The stranger*, dirigida por Orson Welles (1946).²⁶

Entre la amplia filmografía del actor,²⁷ voy a detenerme en esta película porque en ella convergen las imágenes del nazismo evocadas hasta aquí. E. G. Robinson interpreta a Wilson, un detective de la comisión de caza de nazis que llega al pueblo yanqui de Harper en 1945 persiguiendo a Konrad Meineke (R. Long), antiguo responsable de un campo de concentración, para dar con Franz Kindler (O. Welles), el teórico maldito de la idea concentracionaria que se habría exiliado en Estados Unidos bajo una falsa identidad, la del profesor Charles Rankin. Voy a insistir en particular en tres secuencias fílmicas: la llegada del detective al pueblo y un bello retrato en contrapicado, la discusión entre el detective y el profesor, y por fin la proyección de documentales filmados tras la liberación de los campos de concentración con los cuales el detective persuade a Mary (Loretta Young), la esposa del tráfuga, para que colabore en su captura. Estas secuencias muestran un paralelo evidente entre Kindler y Wieder: además de la consonancia de su apellido, ambos se nutren de la misma ideología apocalíptica y antisemita. En el film, Kindler ve en Marx a un judío y no a un alemán y peor aún defiende ahora la aniquilación de los alemanes, hasta el último niño nacido, como única solución para el futuro del país. Kindler y Wieder huyen de sus crímenes utilizando falsas identidades, escondiéndose en un pequeño pueblo de provincia de un país extranjero para escapar de la justicia y, si lo logran, es a costa de una muerte violenta (suicidándose en el caso de Kindler, bajo el fuego de Romero en el caso de Wieder). Pero además surgen paralelos cruzados entre las dos figuras

²⁶ DVD Ciné Horizon, París, 2001, 140 minutos.

²⁷ Cf *Dictionnaire du cinéma*, J.-L. Passek (dir.), París, Larousse, 2000, tomo II, p. 1844-1845.

del justiciero: mientras que Wilson identifica a Kindler con ayuda del joven hermano de Mary y Romero con la del joven R. B, ambos detectives desaparecen de escena con una ironía y un humor a prueba de las heridas sufridas. El cinismo de Romero se opone en todo a la integridad de Wilson, fiel empleado de la administración: el chileno aleja rápidamente las dudas benevolentes de R. B en cuanto a la posibilidad de que Wieder ya no vuelva a cometer crímenes o quiera resarcirse ante la Justicia.

Este dilema de juzgar ante un tribunal o de matar en su sucia ley al criminal, debe ser formulado fuera de esa dicotomía, para plantear la banalidad del mal que retrotrae al criminal a su condición de ciudadano corriente, por más monstruoso que sea su prontuario. La película de Welles plantea claramente lo que la novela apenas sugiere, y lo hace a través de la magia del cine, puesto que con las imágenes del documental filmado en Auschwitz y proyectado ante los ojos aterrorizados de Mary deja en claro que los nazis «actuaban y pensaban como cualquier otra persona». Después de haberse negado a seguir mirando esas imágenes de archivo llenas de «una atrocidad indigna de ser vista», el impacto inconsciente que tienen sobre la esposa del antiguo nazi la llevan luego a colaborar con el detective. Las imágenes pueden ser más efectivas que las palabras, tal como Wilson lo había previsto. Pero pueden ser también mucho más reveladoras de la humanidad compartida –incluso con un criminal– que cualquier discurso oficial o legal. Es así como, mirándolo en el bar, R. B debe rendirse a su pesar a una evidencia:

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. (p. 153)

Esta evolución logra devolverle al criminal la banalidad de su encarnadura, el rostro de su humanidad, por más monstruosa que ésta sea. Por eso R. B se identifica con el asesino de las Garmendia y se espanta por el acto de justicia que se avecina, pidiéndole a Romero que no mate a Wieder porque éste no le puede hacer mal a nadie, a lo cual el ex-policía responde que cualquiera puede hacerlo (p. 155). La contracara de la banalidad del mal consiste entonces en aceptar que, en ciertas condiciones personales e históricas, cualquiera pudo haber sido víctima, pero también quizás victimario. Es por eso que este ir y venir de reflejos vuelve a mostrar no tanto la ambigüedad y la molestia inherentes a las figuras del doble, sino sobre todo la ambivalencia ética propia a la noción de sujeto surgida tras el Holocausto. El pensador francés Emmanuel Lévinas, quien también perdió a su familia judía lituana en la Shoah, ha situado esta paradoja ética en la figura del rostro del prójimo, que permanece siempre frágil y ajeno a los deseos de apropiación del otro, quien por eso mismo puede estar tentado de herirlo y hacerlo

desaparecer. Y allí es donde Lévinas sitúa el principio ético, en el recuerdo del mandamiento bíblico «No matarás» al que el rostro mismo, desde su indefensión, está llamando.²⁸

*

Los rostros múltiples que la novela nos ha dado a ver están marcados por los géneros sexuales: el femenino, que aparece bajo el signo de la alteridad, prometido a un sacrificio injusto o a un testimonio valiente; el masculino, que muestra una identidad cruel a menudo, cínica o pensativa a veces. Todos ellos, sin excepción, son sensibles al paso del tiempo, a los deslices del olvido y a las semejanzas equívocas con algunas fotografías o con estrellas de cine. Esos otros rostros que surgen en el texto y en la memoria del lector son convocados para dar a ver su ascenso estelar, pero también su caída, a veces silenciosa e invisible como la del infame Wieder. Por estar esfumados detrás de seudónimos, de pistas falsas y direcciones verdaderas, la lectura no deja sin embargo de mostrarnos también algunos rastros del escritor a sus cuarenta años, pero reflejados aquí en el rostro del asesino:

Lo encontré envejecido. Tanto como seguramente estaba yo. Pero no. El había envejecido mucho más. Estaba más gordo, más arrugado, por lo menos aparentaba diez años más que yo cuando en realidad sólo era dos o tres años mayor [...] Pensé que parecía un tipo duro, como sólo pueden serlo –y sólo pasados los cuarenta– algunos latinoamericanos. Una dureza tan diferente de los europeos o los norteamericanos. Una dureza triste e irremediable [...] Tenía la cara de los tipos que saben esperar sin perder los nervios o ponerse a soñar, desbocados. (p. 152-153)

Sensible ya a las simetrías invertidas y a las comparaciones traviesas que recorren la novela, no es extraño adivinar en estas líneas, en este retrato, la mirada del escritor en carne y hueso, tal como me sorprendió una tarde de primavera en París, o como me emociona siempre en los retratos fotográficos de Lola Muriel y Renaud Montfourny. Así es como, de manera oblicua, aunque eficaz y discreta, el rostro del escritor aparece también entre líneas en la novela. Para volverlo a ver, basta con leerla una y otra vez y mirar maravillado, a párpados cerrados, cómo cae, qué nos cuentan al caer sus distantes estrellas.

²⁸ *Totalité et infini*, París, Le livre de Poche, 1994, p. 216-220.

RESUMEN- Este trabajo estudia las relaciones establecidas por las referencias icónicas (cine, foto, pintura) de *Estrella distante*, novela del escritor chileno Roberto Bolaño, recientemente fallecido. Las imágenes del paratexto y las referidas al cine y la fotografía permiten poner de manifiesto un juego constante con las rupturas de tradición literaria y artística del siglo XX, a la vez que una crítica ética y política de nuestro tiempo.

RÉSUMÉ- Cet article analyse les rapports para et inter picturaux présents dans le roman *Estrella distante*, du Chilien Roberto Bolaño, récemment disparu. Les références au cinéma et à la photographie ouvrent un dialogue très riche avec certaines avant-gardes du XX^e siècle et formulent une critique éthique et politique de la conjoncture culturelle actuelle.

ABSTRACT- This paper analyses the paratextual and inter pictorial relations in the novel *Estrella distante*, written by the Chilean Roberto Bolaño, recently disappeared. In the text, the references to cinema or photography creates a dialogue with some of the artistical avant gardes of the XXth century and makes a critical appraisal of the present ethical and political situation.

PALABRAS CLAVE: Novela negra, Roberto Bolaño, Relaciones texto-imagen, Cine, Ética.