

La reflexión visual en Roberto Bolaño. Narración, dictadura y vanguardias en *Estrella distante*

*The Visual Reflection in Roberto Bolaño. Narration, Dictatorship and
Avant-gardes in Estrella Distante*

Carlos Walker

Université de Liège - COFUND, Liège, Bélgica.

ARTÍCULO DE REFLEXIÓN

Fecha de recepción: 22 de octubre de 2013 · **Fecha de aprobación:** 4 de diciembre de 2014

DOI: <https://doi.org/10.15446/cp.v11n22.61406>

Cómo citar este artículo:

APA: Walker, C. (2016). La reflexión visual en Roberto Bolaño. Narración, dictadura y vanguardias en Estrella distante. *Ciencia Política*, 11(22), 189-212.

MLA: Walker, C. "La reflexión visual en Roberto Bolaño. Narración, dictadura y vanguardias en Estrella distante". *Ciencia Política*, 11.22 (2016): 189-212.



Este artículo está publicado en acceso abierto bajo los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 Colombia.

Resumen

Este artículo construye sus argumentos a partir de una lectura de la novela *Estrella distante* del escritor chileno Roberto Bolaño. Se trata de desarrollos que se detienen en los componentes visuales del relato, en las divergencias temporales con que se estructura la narración y en los vínculos que estos tienden con la historia política evocada en la ficción (el personaje principal tiene como proyecto demostrarle al mundo la afinidad entre el arte de vanguardia y la dictadura de Pinochet recién instalada en el país). Las variadas presencias de lo fotográfico son comprendidas como el núcleo de una reflexión visual que recorre la literatura de Roberto Bolaño. Este artículo toma en consideración una polémica que enfrentó a dos intelectuales chilenos en torno a la relación entre las prácticas artísticas de vanguardia que tuvieron lugar en Chile en tiempos de la dictadura y el Golpe de Estado de 1973. Esto es leído en relación con el diálogo soterrado que la novela de Bolaño establece con dichas prácticas de vanguardia.

Palabras clave: Roberto Bolaño, *Estrella distante*, horror, imagen, literatura, ficción post-dictatorial, vanguardia

Abstract

This article builds its arguments on a reading of the novel *Estrella distante*, by the Chilean writer Roberto Bolaño. It deals with ideas that reflect upon the visual components of the narration, the temporal divergences with which the narrative is structured, and the links they tend with the political history evoked in the fiction (the main character wants to show the world the affinity between avant-garde art and the recently installed Pinochet's dictatorship). The various ways in which photography appears are understood as the core of a visual reflection that runs through Roberto Bolaño's literature. Also, the article considers a controversy that confronted two Chilean intellectuals regarding the relationship between avant-garde art practices in Chile during the dictatorship and the 1973 coup. This is read in conjunction with the covert dialogue established between Bolaño's novel and mentioned avant-garde practices.

Keywords: Roberto Bolaño, *Estrella distante*, horror, image, literature, post-dictature fiction, avant-garde

Imaginarlo pese a todo, algo que nos exige una difícil ética de la imagen: ni lo invisible por excelencia (pereza del esteta), ni el icono del horror (pereza del creyente), ni el simple documento (pereza del sabio). [...] la imagen es aquí el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible. Pero también está en el ojo de la historia: en una zona muy local, en un momento de suspense visual.

Georges Didi-Huberman

1. Introducción

En términos generales, el presente artículo trama sus argumentos a partir de una lectura de la novela *Estrella distante* del escritor chileno Roberto Bolaño. Este libro contiene la primera puesta en forma de una lógica de reflexión y de expansión que caracteriza de aquí en más a esta literatura. En este sentido, cabe destacar que el texto comienza con una breve nota que ubica al relato como repetición y novedad con respecto a la última biografía apócrifa incluida en *La literatura nazi en América* (libro precedente del autor también publicado en 1996). En la antedicha nota una primera persona —fácilmente identificable con el autor— detalla que la composición de esta novela fue hecha al dictado de los sueños y pesadillas de su compatriota Arturo B., quien le había contado la historia del teniente Ramírez Hoffman y que no había quedado satisfecho con el resultado publicado en el libro anterior. El dictado, aclara a continuación, tuvo a su vez que lidiar con el fantasma borgeano de Pierre Menard, para sopesar la validez de muchos párrafos repetidos entre una y otra versión de la historia. Entretanto el autor anota lo siguiente: “El último capítulo de *La literatura nazi en América* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias, sino espejo y explosión en sí misma” (Bolaño, 2012, p. 11).

De este modo, hay desde el comienzo del libro una puesta en forma de una escritura que se construye a partir de lo ya escrito, es decir, una escritura que es al mismo tiempo repetición y diferencia. Así, se avanza bajo una lógica retrospectiva y ese entramado que es *Estrella distante* da un paso decisivo —el primero— hacia la lógica de expansión de la obra que lo precede. Para evidenciar las variaciones que esta temporalidad hace surgir en la ficción de Bolaño, tomaré un elemento presente de manera divergente en las dos versiones de la misma historia: el papel que juega

la fotografía. La puesta en relieve de lo fotográfico está dada por los distintos valores que toma en ambos libros, pero sobre todo por el lugar de clave de sentido que adquiere su presencia a lo largo de *Estrella distante* y que se prolonga en otros lugares de la obra.

Como recordará el lector, *La literatura nazi en América* remeda la tradicional enciclopedia literaria y construye de ese modo un inventario de treinta autores nazis americanos. Estos son presentados como si de fichas bio-bibliográficas se tratara. La composición general del libro puede a su vez ser concebida de distintas maneras, tal y como al respecto se expresa en lo siguiente:

Si nos atenemos a la composición fragmentada del libro, *La literatura nazi en América* es un texto polifónico y profundamente híbrido: a la vez diccionario de autores, recopilación de crónicas literarias, arbitrario de escritores, bitácora de viajes y lecturas, libro de posibles prólogos, compendio de notas necrológicas que podrían haberse publicado en algún periódico, galería de retratos [...], o incluso álbum de familia, algo así como la extraña y conmovedora familia nazi. (Benmiloud, 2011, pp. 120-121)¹

El último retrato titulado: “Ramírez Hoffman, el infame” cuenta la historia de un teniente de la Fuerza Aérea de Chile (FACH). Se trata de un poeta que integra orgulloso las filas del ejército golpista de Pinochet, y enarbola como uno de sus grandes objetivos demostrarle “al mundo que el nuevo régimen y el arte de vanguardia no estaban, ni mucho menos, reñidos” (Bolaño, 2012, p. 86). El contraste que marca la inclusión de Ramírez Hoffman en la antología nazi se establece tanto por la inflexión en el tono narrativo en que se presenta su retrato (del tono neutro, enciclopédico, se pasa a una primera persona que participa de los hechos relatados); como por el paso al acto que este lleva a cabo en el despliegue de su propuesta estética:

A diferencia de sus colegas poetas, los planes de Ramírez Hoffman no se quedan en la teoría, sino que resuelve llevar a la práctica sus proyectos monstruosos: en la biografía de esta figura se amalgaman la *vita* artística y política de manera funesta. (Jennerjahn, 2002, p. 70)

1 Para un análisis detallado de las características de *La literatura nazi en América*, su relación a la tradición de *ficciones biográficas*, y el lugar central que ocupa en la obra de Bolaño, véase Walker (2013).

En términos específicos, en *La literatura nazi en América* una de las escenas relevantes en cuanto a la presencia de lo fotográfico es la exposición de fotos de Ramírez Hoffman que tiene lugar en un departamento de Santiago al que asisten unos pocos compañeros de armas del poeta, unos “reporteros surrealistas”, el padre del poeta y una sola mujer. Nada se dice allí sobre el contenido de las fotos, solo se las presentaba como la coronación de la muestra artística que había comenzado ese mismo día con la escritura de unos versos que el propio autor dibuja pilotando un avión de la FACH en el cielo de un país en estado de sitio. La única conjetura que permite el relato sobre el contenido de las imágenes expuestas, está dada por la lectura de un poema encontrado en una de las revistas que el detective Romero le había facilitado al narrador para que buscara alguna pista del escurridizo Ramírez Hoffman. El poema en cuestión no estaba escrito por el buscado teniente pero, según el narrador, parecía hablar de él:

El título, *El fotógrafo de la muerte*, podía haber sido tomado de una vieja película de Powell o Pressburger, no recordaba cuál de los dos, pero también podía remitirse a la antigua afición de Ramírez Hoffman. En esencia, y pese a la subjetividad que encorsetaba sus versos, el poema era sencillo: hablaba de un fotógrafo que deambulaba por el mundo, hablaba de crímenes que el fotógrafo retenía para siempre en su ojo mecánico, hablaba del repentino vacío del planeta, del aburrimiento del fotógrafo, de sus ideales (*el absoluto*) y de sus vagabundajes por tierras desconocidas, de sus experiencias con mujeres. (Bolaño, 1999, pp. 194-195)

Esta sola referencia a esa “antigua afición” del teniente que contendría el título, permitía suponer que las fotos expuestas en el departamento santiaguino son *imágenes de la muerte*, aunque la amplitud de una definición tal lleve más bien a preguntarse, antes de sacar conclusiones taxativas sobre el contenido de las fotos, ¿qué es una imagen de la muerte? Por lo demás, hablar, como el poema referido, de un fotógrafo que inmortaliza crímenes con su lente no habilita ninguna deducción sobre la autoría de los hechos delictivos, ni sobre la naturaleza de los mismos. No hay, en principio, autor del delito ni detalles sobre el tipo de crímenes fotografiados.

De este modo, propongo abordar a *Estrella distante* desde un elemento que está ausente en la versión que entrega *La literatura nazi en América* de la historia del teniente vanguardista. No se trata con esto de argüir los motivos que habrían conducido a Bolaño a eliminar la alusión al poe-

ma *El fotógrafo de la muerte*, sino más bien se intenta destacar un fenómeno que se deja leer en ese intervalo. En el primer retrato que se hace del artista al final de la miscelánea nazi, la fotografía tiene un papel limitado, no hay más referencias que las señaladas (el mencionado poema y la exposición sobre la que se desconoce el detalle del contenido de las fotos). El genio del creador es destacado más bien por sus versos aéreos, por la apología de la muerte en esas escrituras, por su pertenencia al ejército golpista, en fin, por su carrera atípica y ejemplar en la antología móvil del nazismo americano. Subsiste ahí un enigma —¿qué contienen las fotos del “nuevo arte”?— que sugiere la importancia de las instantáneas. En *Estrella distante* ese enigma se devela, y en paralelo aparece una profusión de referencias a la fotografía. Esto permite trazar una lectura que considere a lo fotográfico menos como el generador de una incógnita que como una pieza nueva que amplía y consolida el desarrollo de una *forma del horror* que tiene lugar en la literatura de Bolaño. Las características sensibles con que lo fotográfico se integra en *Estrella distante* permitirán establecer una asociación con la imaginación del horror que ellas imprimen sobre estas formas literarias.

Con el objetivo de mostrar los distintos valores que toma lo fotográfico en el andamiaje de *Estrella distante*, repasaré en detalle sus modos de presentación a lo largo de la novela. En primer lugar, haré referencia a las menciones que no establecen vínculos explícitos con el personaje de Carlos Wieder (denominado Ramírez Hoffman en la primera versión de esta historia). En segundo lugar, se dirigirá la atención sobre los modos en que la fotografía interviene en los avatares de la carrera del poeta aviador.

Por otra parte, en la tercera sección de este artículo se tomará en consideración una polémica que enfrentó a dos académicos chilenos en torno a las relaciones entre la vanguardia y la dictadura de Pinochet. Esto será leído en relación con el diálogo que la novela de Bolaño establece con las manifestaciones neovanguardistas que tuvieron lugar en el Chile de Pinochet.

2. La exposición fotográfica y el principio de colección

El cuarto y quinto capítulo de la novela están dedicados a narrar los pormenores de las vidas de dos poetas —Juan Stein y Diego Soto— que antes del Golpe de Estado de Pinochet dirigían talleres de poesía en la ciu-

dad chilena de Concepción. Varios jóvenes, en su mayoría universitarios, participaban asiduamente de sus talleres. Entre ellos destacan Bibiano O’Ryan, las hermanas Garmendia, la Gorda Posadas, Alberto Ruiz-Tagle (luego del Golpe conocido como Carlos Wieder), y el narrador. El cuarto capítulo es una semblanza de Stein que condensa un gesto permanente en la narrativa de Bolaño: una biografía ficticia contiene otra biografía que prolonga e inquieta la primera. Se trata de un tío de Stein, que según él había sido “el mejor general de la Segunda Guerra Mundial” (Bolaño, 2012, p. 59). El tránsito hacia la historia del general ruso está dado por la presencia de su fotografía en la casa de Stein. Los personajes discuten sobre las virtudes bélicas del pariente ruso en cuestión, nombran otros generales del Ejército Rojo. Stein concluye que no hubo general ruso tan destacado como su tío. La gesta revolucionaria que emprende el propio Stein en África y en Latinoamérica después del Golpe, parece cifrada en esa fotografía y en la admiración por las dotes bélicas de su antepasado. La imagen le había sido ofrecida al poeta por su madre el día que dejó la casa parental: “como una suerte de enigma: mi madre no me dijo nada, solo me regaló el retrato, ¿qué me quiso decir con ese gesto?, ¿el regalo de la foto era una declaración o el inicio de un diálogo?” (Bolaño, 2012, p. 63). Otra característica de esta foto es que a su dueño se le presenta como intercambiable, pues pensaba utilizar su marco para poner ahí una foto del poeta norteamericano William Carlos Williams (intercambiables son también estas iniciales con las de Wieder). Entonces, una foto de un pariente que es objeto de duda, ya sea por su mensaje o su permanencia en el marco. Por otro lado, la foto que podría remplazarla, posee características que hacen dudar de su veracidad:

Para Bibiano se trataba de un hábil fotomontaje: el rostro era de Williams, el cuerpo era de otro, tal vez efectivamente un médico de pueblo, y el fondo estaba compuesto por varios retazos: las cercas de madera, por un lado, el césped y el cortacésped por el otro, los pajaritos sobre las cercas e incluso sobre el volante del cortacésped, el cielo gris claro del atardecer, todo provenía de ocho o nueve fotos diferentes. (Bolaño, 2012, p. 64)

Ninguna de las voces intervinientes da a la fotografía de Williams por cierta. El propio Stein no sabe qué decir cuando se cuestiona la verosimilitud de la imagen y admite la posibilidad de que se trate de un montaje, sin por ello dejar de afirmar su gusto por la tranquilidad de la foto, por la impresión de un Williams médico rural que va sin prisa a su

trabajo. La discusión queda de este modo planteada: entre las dos fotos se desliza un interrogante, se sugieren funciones de las imágenes que a poco de andar son puestas en duda, juntas producen una corriente que va contra el documentalismo y contra el pictorialismo con el que se ha querido cercar la imagen fotográfica.² ¿Y si la fotografía fuera aquí una mirada que señala la dificultad de *poseer* el mundo en una imagen?, ¿y si se tratara en estas apariciones de fotos *laterales*, de plantear posiciones y argumentos que tendrán continuidad en las composiciones de Wieder?

La idea de Stein, nunca llevada a cabo, de cambiar el retrato oficial del general ruso por el fotomontaje de Williams establece una relación entre ambas imágenes. En una se desconoce el mensaje que la imagen porta en tanto transmisión filial, en la otra, la forma antropomórfica y el escenario que la rodea ocultan, aunque no de forma exitosa, los trazos de una intervención que es fruto de un procedimiento que tiene una extensa tradición en las prácticas artísticas del siglo XX.³ Una foto da pie a una conversación sobre las virtudes bélicas de distintos cuerpos del Ejército Rojo, la otra, alienta el desmontaje de los fragmentos que la componen en aras de develar la forma de su producción. Ambas imágenes retoman importantes núcleos temáticos ya desplegados en el libro anterior de Bolaño y que tomarán diversas formas en el avance de su obra: la Segunda Guerra y la vida de un escritor saltan a la vista en estas instantáneas; sin embargo, ellas comparten un espacio ciego que determina su relevancia en el dispositivo visual de *Estrella distante*. Un cuerpo formado a través del montaje amenaza con tomar el lugar del retrato de un oficial del ejército. La duda se cierne sobre una y otra imagen, sea bajo una pregunta desplazada (¿qué me quiso decir mi madre al regalarme esta imagen?), sea a través de un interrogante dirigido hacia el modo de producción de la foto (¿es William Carlos Williams el que camina, o es un fotomontaje?). La evidencia de la fotografía deviene simulacro. Volveré sobre este asunto luego.

2 “[S]e repite siempre la vieja disputa entre pictorialismo y documentalismo, que, en el movimiento pendular de la eterna búsqueda de imágenes, adoptan como programa o bien la belleza, o bien la verdad de la fotografía (en un caso la impresión subjetiva y en el otro la expresión objetiva del mundo)” (Belting, 2012, p. 267).

3 “El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”. Firmaría nuestra percepción del tiempo desde los primeros conflictos del siglo XX: se habría convertido en el *método moderno* por excelencia” (Didi-Huberman, 2008, p. 98).

Otra fotografía presente en la novela es mencionada al pasar cuando el narrador comenta la interrupción de su relación epistolar que mantenía desde Europa con quien fuera compañero suyo en los talleres de poesía en Concepción. Se trata de una historia, ajena en principio al relato que circula en torno a la figura de Wieder, pero que exhibe, otra vez, un procedimiento narrativo que se sirve de la presencia de una imagen. Es, como acostumbra esta literatura, un artista que lleva consigo los lastres de la exclusión social: “Con todos esos condicionantes era difícil que Lorenzo no fuera artista. (¿Qué otra cosa podía ser?) Pero es difícil ser artista en el Tercer Mundo si uno es pobre, no tiene brazos y encima es marica” (Bolaño, 2012, p. 81). Una foto muestra a Lorenzo tocando el piano con los pies, sonriendo en dirección a la cámara. De nuevo un cuerpo intervenido —había perdido sus dos brazos en un accidente infantil— ingresa en la narración a través de una imagen que condensa su historia. La imagen de Lorenzo enseña lo que en ese cuerpo falta.

Con estos antecedentes es posible dirigirse a la constelación fotográfica que rodea al personaje de Wieder. El teniente de la FACH es buscado infructuosamente, sus seguidores, entusiastas, recorren el mundo para hacerse una foto con él (Bolaño, 2012, p. 116); Romero, el viejo detective que había estado a los ordenes del gobierno de la Unidad Popular, conserva una foto de Wieder posando al lado del avión con el que escribía en el cielo (Bolaño, 2012, p. 134). Quizá por el carácter borroso de la foto de prensa no es posible apreciar en ella la “palidez fotogénica” del piloto (Bolaño, 2012, p. 55). Quizá, simplemente, no tenía un rostro para ser recordado (Bolaño, 2012, p. 134). El asunto es que la misma foto borrosa con la que Romero intenta orientar la búsqueda de Wieder que le han encargado realizar, había servido unos veinte años antes para revelarle a sus viejos compañeros de los talleres de poesía que Wieder era Ruiz-Tagle. En realidad, la identificación no había sido tan fácil e inmediata. La imagen de Wieder junto al avión compartía la página del diario con otra foto que inmortalizaba uno de los versos escrito en los cielos de la patria. Sin embargo, la distancia con que fue tomada la foto no permite, a ojos de Bibiano y del narrador, apreciar en detalle el rostro del supuesto Ruiz-Tagle. Una vez visto el reportaje la Gorda Posadas llama a Bibiano para hacerle ver que Wieder era Ruiz-Tagle, y que si bien la foto es borrosa, Posadas dice haberlo reconocido por la postura. Hizo falta otra foto de prensa y una aparición en televisión, para convencer a Bibiano y al narrador que se trataba efectivamente de Ruiz-Tagle (Bolaño, 2012, pp. 53-55).

La identidad Ruiz-Tagle/Wieder devuelve la atención hacia las características de aquel que había sido descrito como un personaje extraño, reservado y distante en sus incursiones en la comunidad poética de Concepción. La sesión de fotos a la que había sometido a todos los miembros del taller de poesía, se resignifica al develar la pertenencia militar del fotógrafo (Bolaño, 2012, p. 19). Se trata ahora de imágenes que forman parte de un archivo invisible de inteligencia militar, y que contienen una promesa de muerte o detención que resuena en el único encuentro que la Gorda Posadas tiene con Ruiz-Tagle después del Golpe: “Las Garmendia están muertas, dijo. La Villagrán también. No lo creo, dije. ¿Por qué van a estar muertas? ¿Me querís asustar, huevón? Todas las poetisas están muertas. Esa es la verdad, gordita, y tu harías bien en creerme” (Bolaño, 2012, p. 49).

La novela avanza entre foto y foto hacia el punto cúlmine del proyecto estético de Wieder: la exposición fotográfica. Esta muestra fue precedida de una publicitada exhibición aérea en los cielos de la capital chilena. Si bien las condiciones meteorológicas adversas no dejaron apreciar los versos escritos en distintos ángulos del cielo santiaguino, el contratiempo no amilanó al poeta, quien trazó sus versos tal y como lo tenía planeado, haciendo caso omiso de las instrucciones de la torre de control que lo conminaban a llevar el avión a tierra para evitar la tormenta que estaba por venir.

La exposición de fotos está rodeada de un halo de misterio sobre su contenido. Wieder solicita a quien lo aloja en Santiago disponer de la habitación en que duerme para montar su obra. Una vez obtenida su aprobación le hace prometer que nadie entrará a su cuarto hasta el día de la inauguración. Vale la pena citar la manera en que el artista concebía su instalación:

Arguyó que las fotos necesitaban un marco limitado y preciso como la habitación del autor. Dijo que después de la escritura en el cielo era adecuado —y además encantadoramente paradójico— que el epílogo de la poesía aérea se circunscribiera al cubil del poeta. Sobre la naturaleza de las fotos, el dueño del departamento dijo que Wieder pretendía que fueran una sorpresa y que solo adelantó que se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos. (Bolaño, 2012, p. 87)

El espacio queda de este modo connotado, y se establece una relación de contraste entre la escritura aérea y la poesía visual. Una y otra fun-

cionan articuladas por el deslizamiento espacial que harían visible. La escritura a cielo abierto expone su reverso en la habitación que alberga la serie fotográfica. El autor recomienda a los invitados contemplar las fotos en soledad: “Uno por uno, señores, el arte de Chile no admite aglomeraciones” (Bolaño, 2012, p. 93). La primera en pasar es la única mujer que participa de la velada, menos de un minuto es suficiente para hacerla salir expulsada de aquel cuarto: vomita en el pasillo. El exabrupto es en principio atribuido al alcohol, luego se da a conocer el verdadero causante de esta reacción intempestiva. Cito en extenso el fragmento donde se detalla el contenido de la exposición:

Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen 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. Las fotos, en general (según Muñoz Cano), son de mala calidad aunque la impresión que provocan es vivísima. El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual), un plan. Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero como puede haber *nostalgia* y *melancolía* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). Los símbolos son escasos pero elocuentes. La foto de la portada de un libro de François-Xavier de Maistre (el hermano menor de Joseph de Maistre): *Las veladas de San Petersburgo*. La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, poroso, de cemento. (Bolaño, 2012, pp. 97-98)

La poesía visual está compuesta de una serie de cuerpos que se dan a ver como materiales que han sido objetos de intervención. Se trata en principio de detenidos y desaparecidos apresados por el lente de Wieder, en su mayoría mujeres. Un porcentaje, se aclara, parece conservar aun rasgos vitales. La indecisión sobre el estado vital de lo fotografiado, junto a la apariencia de maniqués desmembrados indica una puesta en duda del referente e instala subrepticamente la pregunta por el carácter analógico de las fotos. Luego, otra imagen es a su vez marco y punto de fuga: la foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse. Sea

lo que sea que desvanecerse quiera decir, al menos queda claro que el procedimiento de captura es objeto de una *mise en abyme*, y ello destaca el ingreso en la foto del marco: límite del ojo fotográfico que hace tambalear la evidencia de la huella óptica.

Esto permite plantear algunas dudas sobre la significación de estas fotos: ¿y si la exposición de instantáneas, tal y como el resto de las fotos presentes en la novela, pone sobre el tapete la disyunción insalvable entre la mirada orgánica y el ojo mecánico? ¿Y si el dogma de la óptica representativa, instrumental, no fuera considerado como el eje de estas imágenes? ¿Cómo concebir entonces la alteridad convocada por las fotos, esa violencia histórica que la mención de la dictadura evoca? Es evidente, por cierto, que las imágenes son vistas en la novela bajo una lógica testimonial. El vómito de la primera observadora lo anuncia, y la llegada del personal de inteligencia militar lo confirma (cabe recordar que estos se llevan consigo todas las fotos expuestas). Falta aun prestar atención a otros componentes de la exposición.

El gesto clasificatorio cobra relevancia en la agrupación con que las distintas fotos fueron montadas. No es posible saber qué lógica persigue el montaje; sin embargo, los grupos de imágenes parecen aspirar a un sentido que los reúne, entre sí y con todo el conjunto. O el autor busca evidenciar el cariz estético de dar muerte a los opositores al régimen o, contra la evidencia analógica del soporte, se inclina hacia el carácter de simulacro que la imagen hace presente. Quizá la superposición de ambas lógicas dé la clave sobre la tentativa vanguardista de Wieder.

El esbozo de enciclopedia con que el coleccionista construye su mundo, encuentra en la serie fotográfica de Wieder un inesperado representante. Todos los tipos de coleccionistas, advierte Walter Benjamin, salvo los bibliófilos, operan sobre los objetos que forman su colección una retirada del contexto funcional en el que suelen desenvolverse (1989, p. 225). Quizá este extraño coleccionista de fotografías de cadáveres femeninos, podría hacer tambalear esa exclusividad que Benjamin adjudicaba al bibliófilo. Esto, siempre y cuando se considere que el ojo mecánico que aisló esas imágenes, fue a su vez el demiurgo que les dio muerte. En este sentido, las fotos serían fruto de un impulso desmedido por tocar y transvertir la imagen. De esta forma, Wieder da curso al proyecto de una mirada que toca, una mirada que ofrece el cuerpo humano a la desfiguración. Tal y como el coleccionista benjaminiano precisa de una mirada táctil para poner en orden la dispersión que se decide a enfrentar, Wie-

der, el coleccionista de instantáneas de cadáveres, interviene los cuerpos para hacerles un lugar en su peculiar archivo fotográfico.

La antología de cuerpos femeninos, apresados por la lente del poeta, exhibe el proceso de violencia que ha tenido lugar fuera de la imagen. Si Wieder es el asesino y/o forma parte de los grupos de tareas encargados de dar muerte, la captación fotográfica solo exhibe las huellas duraderas de su intervención sobre los cuerpos. El acto criminal queda fuera de escena, mientras las fotos portan la promesa de encarnar el nuevo arte.

El principio de colección se muestra en este punto como una de las maneras en que la literatura de Bolaño desarrolla una de sus estrategias de composición del horror. La exposición fotográfica saca a los cuerpos del contexto en el que fueron asesinados, forma con ellos una serie. Contar cuerpos muertos es una de las premisas que guía la exposición. Contar autores muertos es la condición de acceso al *corpus* que se constituye en *La literatura nazi en América* (cabe recordar que la presentación de todos los autores incluye el detalle de los años de nacimiento y su muerte de cada uno). La bibliografía nazi deviene fotografía mortuoria en *Estrella distante*. El principio de colección construye galerías de diversa índole, busca formar una enciclopedia completa, una organización del mundo que detenga la dispersión con que se presentan los objetos (Benjamin, 2011, p. 161). Esta tendencia al orden y a la completitud, sugiere Benjamin, requiere del despliegue de una mirada táctil. La colección se organiza en la medida que el objeto que la integra pueda ser tocado y poseído, lo que para Wieder quiere decir asesinado y fotografiado.

De esta disposición de las imágenes en el relato se desprenden, *grosso modo*, dos referencias con que la novela dialoga. Por un lado, tanto la poesía aérea como las fotografías de cuerpos mutilados en el Chile de Pinochet, convoca la presencia de las prácticas vanguardistas realizadas por la denominada *Escena de Avanzada* durante la dictadura;⁴ por otro lado, el *montaje* del dispositivo fotográfico, junto con la presencia en la exposición de “reporteros surrealistas”, desliza una filiación surrealista que será revisada a partir de los elementos que ofrece el desplante estético de Wieder. Una y otra interrogan el lugar de las vanguardias en

4 La caracterización y constitución en tanto tal de la *Avanzada* fue llevada a cabo por Nelly Richard en un trabajo crítico publicado originalmente en 1986. La discusión sobre la articulación, o contraposición, entre los procedimientos de la neovanguardia y los procedimientos de la dictadura, permitirá más adelante interrogar las relaciones entre dictadura y vanguardia sugeridas por la novela.

las tradiciones artísticas del siglo XX, y permiten plantear problemas referidos a la manera de concebir la práctica literaria. La referencia a la neovanguardia que tuvo lugar en el Chile dictatorial será retomada en la tercera parte de este artículo. En cambio, la presencia del surrealismo da pie para realizar a continuación algunas puntualizaciones sobre el valor de la fotografía en *Estrella distante*.

Ahora bien, considerar algunos desarrollos sobre el papel de la fotografía en el surrealismo conduce a un análisis que se detiene en cómo las particularidades del surrealismo hacen eco en las manifestaciones de Wieder.

La historiadora del arte Rosalind Krauss plantea la importancia de los fundamentos fotográficos del surrealismo. Entre otras características que le atribuye, y ante la heterogeneidad propia de este movimiento, destaca el desprecio por los valores positivistas que reúnen las distintas expresiones que hacen de la fotografía su medio. Dentro de esta constelación señala al establecimiento de *espacios divisorios* y de *duplicaciones* como los procedimientos que hacen evidente la distancia con la vertiente documental que promete la tan repetida captación del instante (Krauss, 2002, p. 123). La fotografía no simula ser la realidad. La puesta en entredicho del referente se refuerza a través de la importancia del encuadre como espacio que hace de lo fotografiado una representación, es decir, un medio susceptible de manipulación.

Por su parte, la evidencia de los crímenes exhibidos por Wieder deja en segundo plano la filiación surrealista en la que parece querer inscribirse el artista. La dictadura operó una invisibilización de esos cuerpos que yacen en las fotos, mientras que Wieder, advertido del cariz representacional de la fotografía, propugna una estética que exhiba el montaje que esas imágenes hacen posible. Un montaje que se inclina a poner en tensión lo representado.

Si se considera que la inclusión de determinados elementos dentro de una colección altera a la colección misma, no solo por incluir un integrante más, sino sobre todo por la redefinición que operan sobre el conjunto, es preciso dirigir la atención sobre esas fotos que el narrador designa como portadoras de símbolos. A la ya comentada “foto de la foto” de una joven que parece desvanecerse, se agrega la mención de la portada de un libro. El autor al que se alude, François-Xavier de Maistre, fue un saboyano devenido militar ruso que escribió, pintó y empuñó las armas en defensa del Zar hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX. Más allá de la curiosidad bibliófila que instaura a F.X. de Maistre como un po-

sible precursor de la obra de Wieder, es remarcable que el libro al que se hace referencia no es obra de dicho autor, sino de su hermano Joseph de Maistre, también mencionado por Bolaño. Este equívoco fue replicado por una de las lecturas críticas de la novela, y llevó a su autor a eliminar de su comentario el nombre de Xavier de Maistre: “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...” (Manzi, 2004, p. 135). El desliz le cierra el paso a la evocación borgeana referida en nota, y no considera la atribución errónea que bien podría contener una clave de sentido de la exposición fotográfica.

La desestabilización del referente sugerida por la foto de la foto, prolongada por la referencia al surrealismo, encuentra en esta atribución errónea una versión alternativa: el autor, como pasa con los crímenes que exhiben las fotos, está fuera de lugar.

Finalmente, la imagen de un dedo cortado, recuerda las fotos de dedos gordos del pie tomadas por Boiffard, y que acompañan un artículo de Bataille en la revista *Documents*, donde el autor de *Historia del ojo* explora la conjunción de seducción y bajeza que condensa la imagen del dedo gordo del pie humano. Si bien en la novela no se precisa si el dedo cortado corresponde a las extremidades superiores o inferiores, el artículo de Bataille referido reviste interés pues allí se plantea la existencia de dos órdenes de la seducción que pueden ayudar a comprender la propuesta estética de Wieder. Sucintamente, Bataille propone una seducción que aspira a la forma perfecta y que hace de la belleza ideal su estandarte, y otra que demuestra la discordancia violenta de los órganos, cercana a la caída brutal del hombre, es decir, cercana a la muerte (Bataille, 1996).

La figura humana desaparece en la instantánea que aísla a un dedo cortado sobre el cemento. Leer esta imagen de la exposición de Wieder como insigne del movimiento hacia la desaparición del cuerpo femenino producido por su serie fotográfica, permite afirmar que la figuración del horror es en este punto la amenaza de caída que se cierne sobre la figura humana. La forma del horror señala de este modo la cercanía de la desaparición y de la muerte que ella invita a suponer. Esto convierte al dispositivo fotográfico en imagen de esa caída del cuerpo. El instante del desvanecimiento del cuerpo humano está fuera de la imagen, no tiene imagen. Las fotos ponen en primer plano a la violencia orgánica que anuncia su desaparición.

3. Vanguardias

El destacado lugar de ciertos conflictos políticos en la narrativa de Bolaño ha llevado a abordar esta tradicional problemática en el marco del trabajo de la forma literaria. Si se considera lo ya dicho, también es posible pensar el registro político a partir de los modos en que la temporalidad se manifiesta en la literatura. La obra de Bolaño da una inflexión particular a un tiempo retrospectivo que es, tanto un modo de integrar sus libros anteriores en una serie que se va modificando, como una manera de actualizar esa permanente presencia del pasado de la ficción.

En esa doble inscripción temporal (condensación del pasado del texto y actualización), se vislumbra la duplicidad que ha caracterizado a diversas manifestaciones vanguardistas a lo largo del siglo XX (Giunta, 2005). Esta inscripción de tiempos aspira a la puesta en relación de los tres tiempos tradicionales (pasado, presente y futuro). La proyección hacia el futuro de las vanguardias —similitud con la política o con una escuela de arte— lleva implícita la noción de suceso, más aun, de un estar sucediendo que establece un corte con respecto a la continuidad (Lyotard, 1998). Un *sucede* efímero que busca prolongarse en el tiempo, sea como relectura del pasado o como preámbulo del porvenir. Hay en estas características una complejidad temporal sobre la que vale la pena detenerse. De un lado, una vuelta hacia el pasado bajo el designio de subsanar olvidos o malos entendidos (relectura de la tradición). Del otro, una vuelta realizada a condición de afirmar un presente: apropiación de un instante que anuncia un deslizamiento (afirmación de la novedad).

El imaginario de las vanguardias está presente en gran parte de la obra de Bolaño. Esto se manifiesta, por un lado, en gestos de ruptura con la tradición literaria, y por otro, mediante la tematización directa en el discurrir de las ficciones. Sobre esto último, es posible mencionar a modo de ejemplo a *Los detectives salvajes* donde se narra la historia de un grupo vanguardista mexicano de los años setenta, autodenominado *realismo visceral* (Bolaño, 2003), o bien recordar a los críticos que en 2666 buscan al escritor que consideran el renovador más radical de las letras germanas de la segunda mitad del siglo XX (Bolaño, 2004). La reflexión sobre las vanguardias es importante para leer la narrativa de Bolaño. Más allá de los distintos textos en que esto se pone en evidencia, me interesa a continuación detenerme en otros aspectos de la historia del poeta golpista, narrada en *Estrella distante*, pues en ella se despliega una discusión que permite problematizar el punto en que las formas ficcio-

nales del horror pueden ser comprendidas en diálogo con lo político a partir de la reflexión temporal que contienen.

Las ansias de renovar el arte del teniente Carlos Wieder encuentran en la singularidad del Golpe y su administración de la violencia el escenario perfecto. El Golpe de Estado y la instauración de la dictadura son el telón de fondo preciso y necesario para la consumación de su proyecto vanguardista. En este relato se articulan vanguardia y dictadura chilena, conjunción derivada de forma directa de la asociación entre nazismo americano y vanguardia desarrollada en el libro precedente. Esto acentúa una relación entre el impulso renovador de las vanguardias y el carácter fundacional con que a su vez se propuso el régimen militar. Este nexos lleva a plantear lo siguiente: ¿qué elementos permiten diferenciar la novedad vanguardista de la novedad golpista?, o en otros términos, ¿se puede comprender el Golpe de Estado liderado por Pinochet como una empresa vanguardista?

La dictadura se autodefinía como modernización estructural del país y eliminación del “cáncer marxista”. Su fundación condensó violencia y progreso, corte y novedad (Thayer, 2006b, p. 18). En línea con la empresa destituyente se pueden comprender las acciones del poeta que en la novela de Bolaño escribe sus versos en los cielos de un país que “renace” bajo el yugo de la novedad golpista. Sin embargo, la transparencia de esa comunión de lo nuevo se vuelve problemática si se considera el parentesco de las principales acciones de arte de Wieder —escritura en el cielo, fotografías y cuerpos mutilados— con las llevadas a cabo en Chile durante la dictadura por la denominada *Escena de Avanzada*. Tres antecedentes justifican esta relación. En primer lugar, el poeta Raúl Zurita, miembro de la neovanguardia chilena, en 1982 contrató cinco aviones para que escribieran los versos de su poema “La vida nueva” en el cielo de Nueva York.⁵ En segundo lugar, la fotografía se constituye en el medio técnico sobre el que gira buena parte de estas expresiones estéticas.⁶ En tercer lugar, el cuerpo fue uno de los principales soportes de las intervenciones artísticas de la *Avanzada*, sea como “dispositivo de simulación” o como “cuerpo estigmatizado” que se autoinflingía dolor (Richard, 2007b, p. 84).

5 Un registro en vídeo de este *Poema de humo en el cielo* está disponible en línea: <http://hidvl.nyu.edu/video/003612092.html>

6 “A partir de 1977, la discusión en torno a la intervención del código fotográfico en el arte atraviesa toda la escena de «avanzada»” (Richard, 2007b, p. 41).

Cuando Bolaño fue consultado sobre el vínculo entre su personaje de ficción y la escritura en el cielo de Zurita, negó tajantemente cualquier relación. A pesar de la negativa, las relaciones saltan a la vista con solo leer los poemas de Wieder y Zurita en conjunto, y se complementan por los elementos mencionados que coinciden con las prácticas neovanguardistas del Colectivo de Acción de Arte (CADA). Más aun, la misma negación incluye elementos considerables al momento de abordar estas relaciones. Bolaño, luego de negar esta influencia en la construcción de su personaje, declara su desprecio por el carácter “mesiánico” de la escritura de Zurita, y agrega “[e]n su poesía él busca la salvación de Chile, que supone va a llegar mediante claves místicas o no racionales” (Brathwaite. 2006, pp. 112-113). Sintéticamente, se podría decir que el misticismo redentor de Zurita en la novela deviene apología de la destrucción.

Lo anterior plantea la dificultad de comprender el vínculo entre violencia y novedad que el personaje de Bolaño encarna en la estela del Golpe de Estado. Para abordar esto realizaré un breve rodeo por una interesante polémica que enfrentó en el campo intelectual chileno a Nelly Richard con Willy Thayer. Ambos autores abordaron esta coyuntura en busca de darle sentido a las acciones de arte llevadas a cabo durante la dictadura. Sus argumentos permiten reconsiderar los elementos que se ponen en juego en la ficción de Bolaño, a pesar que ninguno de ellos consideró a la novela como fuente de sus reflexiones.

De forma resumida, se trata de una disputa en la que se enfrentan dos posiciones abiertamente contrapuestas con respecto al abordaje de la *Avanzada*. Willy Thayer, filósofo y profesor universitario, propone que el Golpe de Estado —La Moneda en llamas— es el suceso más extremo y más justo de representación de la “voluntad de acontecimiento” de la vanguardia. El Golpe como acontecimiento, arguye, es un punto sin retorno que, cual epítome de la vanguardia, disuelve transversalmente los signos y con ello el estatuto de la “representacionalidad” propio de la democracia moderna (Thayer, 2006b). Esta disolución, aclara, se efectúa en una doble polaridad: una presencia impresentable (la violencia) y un principio formal de articulación del mundo (el progreso). Esta concepción del tiempo que eterniza el acontecimiento, es una manera de decir que “[e]l Golpe, la tortura, no dejan de ocurrir” (Thayer, 2006b, p. 33). De este modo, se rechaza el intercambio metafórico que hace “como si los testimonios, los monumentos, la circulación de fotografías, sustituyeran al desaparecido y al suceso de la desaparición, disolviéndola en la ley de la equivalencia” (Thayer, 2006a, p. 88). Bajo estas concepciones Thayer

propone un análisis severo de la neovanguardia y de su posterior canonización. Vale la pena citar en extenso el párrafo que está en la base del debate que vino luego:

El acontecimiento del Golpe como punto sin retorno de la vanguardia, era imposible de prever en la zona de emergencia de lo que póstumamente se canonizó como *Escena de Avanzada*. [...] Es por esta imprevisión (causada por aquella dimensión del presente que acontece siempre después, póstumamente) que la *Avanzada* no pudo leer el Golpe como golpe estructural y punto sin retorno de la negatividad; mantuvo complicidad con el corte estructural del Golpe, al reiterar dicho corte en el campo cultural; y mantuvo, discursivamente, proximidad estructural con la vanguardia. (Thayer, 2006b, pp. 17-18)

A pesar de que el análisis se precipita hacia un juicio general y voluble (la endilgada complicidad con el Golpe), no por ello deja de resultar de interés la temporalidad con que ello se comprende. La *Avanzada* queda reducida a un binarismo temporal (ruptura con el pasado y modernización), que restringe su accionar a la mera reiteración del gesto inaugural consumado por el Golpe. Hay en estos desarrollos el sopesamiento de una lógica del acontecimiento que concibe al Golpe como una condensación temporal que determina a la vanguardia y que la condena a una repetición vacía de la gesta destructora.

El punto más álgido del debate reside en las significaciones con que se comprende la voluntad de ruptura. Los argumentos esgrimidos por Richard, *grosso modo*, enfatizan la diferencia entre una vanguardia destructiva (la dictadura) y una vanguardia deconstructiva (las acciones de arte de la neovanguardia). De este modo, consigna que el universalismo con que Thayer concibe el cariz vanguardista de la gesta militar, cierra el espacio a la especificidad en el que se desenvuelve la práctica artística en la dictadura chilena. La vanguardia dependería de la configuración de lo artístico como subsistema. Se produce dentro de una tradición cultural demarcada con la que efectivamente rompe de forma drástica y violenta. En contra de un idealismo del sentido, la *Avanzada* desarrolla una poética del residuo que trabaja con los accidentes y fallas de la representación, perforando y escindiendo los sentidos que se pretenden indemnes. La fractura violenta impuesta por la dictadura muda en una temporalidad que explota una sintaxis de lo disociado y lo no integrable, que a la vez se erige como fisuración crítica de la representación ortodoxa de la cultura de izquierda (Richard, 2007a). La fragmentación va en contra de la cita ritual del pasado traumático. Desprovista de heroísmo,

la temporalidad histórica queda tomada por lo efímero como poética del acontecimiento, haciendo a un lado el *continuum* de sentido y linealidad de los discursos orientados al triunfo de una verdad cristalizada (Richard, 2007c).

La ficción de Bolaño reordena estos elementos, agrega otros, y conforma con ellos una serie ficcional que sienta las bases de una reflexión sobre la forma del horror que se vuelve determinante en su narrativa. Entonces, para poner en diálogo los elementos de este debate en torno a la *Escena de Avanzada* chilena con la gesta vanguardista del personaje de ficción, subrayo un elemento que se puede reconsiderar a partir de lo recién dicho. Me refiero específicamente al suceso que en la novela es designado como el *origen* de la nueva poesía chilena, es decir, el asesinato y desaparición de las hermanas Garmendia y su tía. Este es además el único crimen narrado en la gesta de violencia y vanguardia de este personaje. Este hecho marca también el nacimiento del personaje en cuestión: “esta a punto de nacer la «nueva poesía chilena» [...]. Unas horas después Alberto Ruiz Tagle, aunque ya debería empezar a llamarle Carlos Wieder, se levanta” (Bolaño, 2012, pp. 30-31).

En este sentido, vale la pena recordar que esta narración superpone diversos enclaves temporales, lo que da como resultado un contraste entre el tiempo de la narración y los hechos que se narran. Hay pues una anacronía sobre la que se construye el relato. Está por un lado el recuerdo fechado y directo del narrador, así comienza la novela: “La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile” (Bolaño, 2012, p. 13). También están las informaciones que surgen de una relación epistolar mantenida años después entre el narrador y un amigo que permaneció en Chile (Bolaño, 2012, p. 17). Por otra parte, y justo cuando se trata del gesto inaugural de esta nueva poesía, aparece una aclaración que se desliga del mero recuerdo y deposita sobre la instancia narrativa la generación del relato: “A partir de aquí mi relato se nutrirá básicamente de conjeturas” (Bolaño, 2012, p. 29).

Ante esta coparticipación de distintos enclaves temporales resulta evidente que la continuidad cronológica está cuestionada, pero más importante aún es que el efecto de esto no es una discontinuidad radical, sino antes bien la puesta en duda del origen de los acontecimientos. Para el interés de esta lectura cabe señalar que si el origen vacila, la repetición lo hace con él. El acto fundador de la nueva poesía es una serie de asesinatos al que solo se accede mediante un ejercicio conjetural. Hay

pues un acceso restringido al origen, solo una construcción *a posteriori* lo alcanza:

Y detrás de ellos entra la noche en la casa de las hermanas Garmendia. Y quince minutos después, tal vez diez, cuando se marchan, la noche vuelve a salir, de inmediato, entra la noche, sale la noche, efectiva y veloz. Y nunca se encontrarán los cadáveres, o sí, hay *un* cadáver, un solo cadáver que aparecerá años después en una fosa común, [...], pero únicamente ése, como para probar que Carlos Wieder es un hombre y no un dios. (Bolaño, 2012, p. 33)

Dicho de otra manera, el acto decisivo plantea una dificultad de aprehensión que es extensiva a otras modalidades en que la literatura de Bolaño representa el gesto de dar muerte. Este carácter conjetural del tiempo de dar muerte se opone diametralmente al acto fundador que lanza la carrera de Wieder, a saber, el Golpe de Estado. La imagen de La Moneda en llamas rehuye en su evidencia cualquier conjetura.

Quizá este icono de la destrucción condensado en la imagen de la sede de gobierno bombardeada, sirva para establecer el contraste que entrega el itinerario de Wieder que va del ejercicio clandestino de la violencia al montaje fotográfico. La muestra de fotos que el artista concibe como “epílogo de la poesía aérea” enmarca cuerpos femeninos muertos, o bien en un proceso incierto de expiración de sus vidas. La colección de imágenes es la muestra más extrema de la voluntad de acontecimiento del artista. Los cuerpos captados por el parpadeo del lente fotográfico están en proceso de morir, los ya fallecidos en proceso de descomposición. La repetición se ancla en ese breve instante en que la imagen certifica la existencia de un cuerpo desaparecido, siempre *desapareciendo*. La transitoriedad de algo que sucede, lo efímero de un gesto, el parpadeo mecánico, he ahí la cifra temporal en que esta colección mortuoria se afirma.

El lance del piloto vanguardista se resume en un gesto que destruye y conserva a la vez. Esta reunión, tradicional en el ámbito de las vanguardias, adquiere aquí una respuesta singular dentro de un relato que se construye de recuerdos y conjeturas. Para destruir y conservar a la vez, sugiere la ficción, el Golpe como modelo temporal es necesario y a la vez insuficiente. Se emula esa pureza temporal del acto originario, ese suceder en presente en el que se consuma la vanguardia para Thayer, ese ahora que amenaza con privar al tiempo de todo *sucede* posterior. Sin embargo, ello tiene lugar en una narración que no puede acceder al tiempo primero, que también es el tiempo de ejercicio de la violencia.

Lo dicho sobre la novela de Bolaño, en términos generales, permite comprenderla en la estela de la articulación que hace Thayer entre el Golpe y la *Avanzada*. Si se la lee considerando los antecedentes referidos, es posible afirmar que la vanguardia deconstruccionista y mística deviene en la ficción insignia estética de la dictadura. En este punto, Bolaño da un paso más e imagina su propio “*Deutsches Réquiem*” que le permite diferenciarse de ambas posiciones (Borges, 1998). Ni fragmentación deconstructiva ni cita ritualizada del pasado, más bien una escritura que afirma la imaginación del horror ante aquello que fue *posible*.

La mención de lo que ha sido posible y la discusión temporal que la antecede evocan el extenso aparato crítico que ha reflexionado sobre las relaciones entre la memoria, la política y la ficción. Quizá la lección política de esta conjunción entre vanguardia y dictadura sea poner en suspenso los iconos del horror que amenazan con dominar la historia y que relegan su fuerza a la construcción de memoriales. Los monumentos lindan con el abandono del pensamiento, entablan una distancia que vuelve a los sucesos modelos de las abominaciones del siglo XX. En la ficción de Bolaño la historia deja de ser una mera colección de ejemplos de aquello que ha de ser rechazado. Su literatura trabaja las formas contra un relato histórico que se quiere incommovible, contra la certeza del memorial que erige un velo sobre aquello que fue posible. De este modo, la ficción afirma ese límite de lo posible que hizo visible la dictadura de Pinochet. “[H]orrendo hermano siamés” (Bolaño, 2012, p. 152) dice el narrador cuando finalmente encuentra a Wieder, como para sellar la cercanía y la inclinación a reescribir la historia mediante una ficción que no condesciende a la equivalencia metafórica con la catástrofe acaecida. El gesto de reescritura e imaginación afirma como punto de partida la cercanía con aquello que en cierto momento fue posible, y extiende esa reflexión hacia el tiempo por venir (menos como anuncio apocalíptico que como forma de mirar de frente lo que sigue sucediendo). Este enfrentamiento contra los iconos inmóviles tampoco se conforma con entregarse a lo irrepresentable, antes bien, sugiere que la complejidad de la historia esta hecha de tiempos heterogéneos, de anacronías, que se siguen manifestando (Rancière, 2013). Precisamente por ello es que la ficción da lugar a nuevas relaciones a partir de su reflexión temporal. De otro modo, si la historia no es aquí el estandarte quieto de la tragedia, es porque la ficción construye relaciones que *desorientan* lo absoluto del desastre. He ahí un modo de volver sobre lo desarrollado hasta aquí y abrir

un punto de fuga, como si lo dicho fuese también un rodeo para pensar el diálogo, siempre inquietado, entre historia y literatura.



Reconocimientos

El presente artículo es una reelaboración de algunos aspectos abordados en mi tesis doctoral, *El horror como forma*. Juan José Saer / Roberto Bolaño. Esta investigación fue realizada en el marco de una cotutela entre la Universidad de Buenos Aires y la Université Paris 8, bajo las direcciones respectivas de Isabel Quintana y Julio Premat; fue financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.



Carlos Walker

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires y doctor en Estudios Hispánicos por la Université Paris 8. Actualmente realiza un post-doctorado en la Université de Liège, cuyo trabajo es financiado por el programa belga suscrito al cofinanciamiento de investigación de la Unión Europea (BeIPD-COFUND). Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas. Recientemente coordinó el número 15 de Cuadernos LIRICO, disponible en <http://lirico.revues.org/2351>.

Referencias

- Bataille, G. (1996). "Le gros orteil". *Documents*, 1(6), 297-302.
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXe Siècle. Le Livre des Pasajes*. Paris: Cerf.
- Benjamin, W. (2011). Je déballe ma bibliothèque. En *Images de pensée* (pp. 159-172). Paris: Christian Bourgois.
- Benmiloud, K. (2011). Transgresión genérica e ideológica en *La literatura nazi en América*. En F. Moreno (Comp.), *Roberto Bolaño, la experiencia del abismo* (pp. 119-130). Santiago de Chile: Lastarria.
- Borges, J. L. (1998). Deutsches Réquiem, En *El aleph* (pp. 93-103). Barcelona: Alianza.
- Bolaño, R. (1999). *La literatura nazi en América*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Bolaño, R. (2012). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2003). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, R. (2004). 2666. Buenos Aires: Anagrama.

- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: Machado.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula.
- Giunta, A. (2005). Cita con la vanguardia. Imaginarios del arte argentino de los sesenta (pp. 116-126). En Oyarzún, P., Richard, N. y Zaldivar, C. (Eds.), *Arte y política*. Santiago de Chile: Arcis.
- Jennerjahn, I. (2002). Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las "acciones de arte" de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 28(56), 69-86.
- Krauss, R. (2002). Los fundamentos fotográficos del surrealismo. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (pp. 101-133), Madrid: Alianza.
- Lyotard, J. F. (1998). Lo sublime y la vanguardia. En *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (pp. 95-110). Buenos Aires: Manantial.
- Manzi, J. (2004). Mirando caer otra Estrella distante. *Caravelle*, 82(1), 125-141.
- Rancière, J. (2013). *Figuras de la historia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Richard, N. (2007a). Acontecimiento y resignificación. En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (pp. 55-78). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Richard, N. (2007b). *Márgenes e Instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Richard, N. (2007c). Márgenes e Instituciones: la Escena de Avanzada. En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (pp. 13-28). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Thayer, W. (2006a). Crítica, nihilismo e interrupción. En *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (pp. 47-94). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Thayer, W. (2006b). El Golpe como consumación de la vanguardia. En *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (pp. 15-46). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Walker, C. (2013). Horror y colección en Roberto Bolaño. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 1(1), 155-177. Recuperado de <http://ojs.uv.es/index.php/kamchatka>
- Zurita, R. (2010). La vida nueva. En *Anteparaiso* (p. 11). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.